

## Cinderela e Rapunzel: entre os clássicos e as versões cinematográficas *Enrolados e Caminhos da floresta*

### Cinderella and Rapunzel: between the classics and the cinematographic versions *Tangled and Into the woods*

Inessa Rosa de Amorim<sup>38</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-0297-8857>

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Morais<sup>39</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-43885921>

**Resumo:** Sabemos que os contos de fadas da tradição ocidental, como aqueles escritos pelos irmãos Grimm, estabelecem diálogos intertextuais com suas releituras contemporâneas, seja na literatura, seja no cinema. Sabemos também que essas releituras, muitas vezes, lançam um novo olhar sobre os textos tradicionais, proporcionando atualizações diversas, as quais estão ligadas às necessidades do contexto social em que estão inseridas. Com isso em mente, o objetivo deste artigo é promover uma reflexão acerca do feminino em dois contos clássicos escritos pelos Grimm, a saber, “Rapunzel” e “Cinderela”, de forma que seja possível, então, compará-los às adaptações cinematográficas *Enrolados* (2011) e *Caminhos da Floresta* (2015), visando com isso compreender e analisar se o papel feminino foi usado para reiterar ou romper estereótipos de gênero. Em última análise, desejamos contribuir com os estudos cujo foco é o universo dos recontos (releituras de contos de fadas clássicos) presentes na literatura e, mais especificamente, nas mídias digitais da contemporaneidade, como o cinema, os quais nos permitem observar se e como o contexto social provocou mudanças no enredo e na caracterização das personagens femininas (e masculinas), aproximando-se ou distanciando-se de suas fontes.

**Palavras-Chave:** Contos de fadas; Releituras Contemporâneas; Figuras femininas.

<sup>38</sup> Doutoranda em Letras pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE/UNESP) - Campus São José do Rio Preto-SP.

<sup>39</sup> Doutor em Letras pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE/UNESP) - Campus São José do Rio Preto-SP.



**Abstract:** We know that fairy tales from the western tradition, such as those written by the brothers Grimm, establish intertextual dialogues with their contemporary reinterpretations, whether in literature or in cinema. We also know that these re-readings often offer a new look at traditional texts, providing various updates, which are linked to the needs of the social context in which they are inserted. With that in mind, the objective of this article is to promote a reflection on the feminine in two classic tales written by the Grimms, namely, “Rapunzel” and “Cinderella”, in order to compare them to the film adaptations *Tangled* (2011) and *Into the woods* (2015), aiming to understand and analyze whether the female role was used to reiterate or break gender stereotypes. Ultimately, we wish to contribute to studies whose focus is the universe of retellings (re-readings of classic fairy tales) present in literature and, more specifically, in contemporary digital media, such as cinema, which allow us to observe if and how the social context provoked changes in the plot and in the characterization of the female (and male) characters, approaching or distancing themselves from their sources.

**Keywords:** Fairy tale; Contemporary Retellings; Female Characters.

### Considerações iniciais

Pensar nos contos de fadas de nossa tradição é refletir sobre intertextualidade, pois esse conceito linguístico-literário é inerente a essas antigas narrativas, afinal, os contos populares viajaram de um lugar para outro e mesclaram-se uns aos outros até serem coletados e reescritos por eruditos, como os Grimm, e assumirem a forma com a qual estamos acostumados. Nessa esteira, Morais (2022) afirma que a ideia de intertextualidade

sempre acompanhou os contos de fadas, a começar por sua *forma simples* (popular), já que, devido à tradição/transmissão oral, uma mesma história podia desdobrar-se em variantes ou até mesmo gerar novas narrativas ao ser contada de diferentes modos (MORAIS, 2022, p.15, grifo do autor).

Por consequência, é refletir também sobre Literatura Comparada, uma vez que os contos, ao migrarem da oralidade à literatura, alcançaram outras artes, como é o caso do cinema norte-americano. De acordo com Morais (2022, p. 17, grifo do autor), o cinema é um suporte que muito contribui “para a permanência e atualização (por vezes, subversiva) desse gênero [o conto de fadas] que nasceu de antigos mitos, crenças e práticas sagradas, atravessou a Idade Média e sobreviveu ao *boom* tecnológico e científico de nossos tempos”.

A companhia Walt Disney, por exemplo, aproveitou-se, ou melhor, apropriou-se de muitos desses contos não somente para recriá-los no universo cinematográfico, mas igualmente para projetar os parques temáticos de Orlando, Anaheim, Paris, Tóquio, Xangai e Hong Kong. No *Magic Kingdom*, um dos quatro parques de Orlando, há uma seção chamada *Fantasyland*, em que os visitantes podem encontrar atrações como a *Seven Dwarfs Mine Train*, uma montanha-russa baseada na animação *Snow White and the Seven Dwarfs*.



Enfim, tendo em vista que os contos de fadas são frequentemente revisitados na contemporaneidade, seja pela literatura, seja pelo cinema, o objetivo deste artigo é promover uma reflexão acerca do feminino em dois contos dos Grimm, a saber, “Rapunzel” e “Cinderela”, de forma que possamos compará-los às adaptações filmicas *Enrolados* e *Caminhos da Floresta*, inspiradas nas versões dos Grimm, como uma forma de contribuir com o universo dos recontos presentes em outras mídias, os quais permitem traçar novas leituras e analisar se o papel feminino foi ser usado para romper ou reiterar estereótipos de gênero. As teorias que dão suporte para a análise são da psicanálise, as quais contribuíram para visualizar a constituição dos personagens, e de estudos sobre revisionismo e contemporaneidade, os quais, por sua vez, abarcam transformações temporais e sociais.

### Um breve passeio pelas origens dos contos de fadas

Como bem sabemos, no que diz respeito aos contos maravilhosos ou contos de fadas orais/populares, o narrador tradicional (ou contador de histórias) é uma figura muito importante, pois trata-se do ponto de partida tanto para a transmissão/tradição oral (contação de histórias) quanto para o registro escrito e/ou literário. De acordo com Coelho (2000), o contador de histórias transmite o que ouviu, viu ou presenciou. Assim sendo, podemos dizer que ele é a própria voz que ressoa nas histórias primordiais, tais como os mitos, as lendas e os contos folclóricos. A propósito, podemos imaginar pessoas se reunindo “ao redor de uma fogueira em invernos rigorosos, em serões familiares ou ainda durante algum trabalho manual para ouvir as palavras de um sábio ancião (ou anciã)” (MORAIS, 2022, p. 41).

Marinho (2009), por sua vez, relaciona a atuação dos contadores a elementos do momento do narrar, tais como gestos ou o tom de voz utilizado, o que pode resultar em uma multiplicidade de versões de uma mesma história, fato que também pode ocorrer no registro escrito, já que ele também possibilita o nascimento de variantes. Aliás, Morais (2022) lembra que

*quem conta um conto sempre aumenta um ponto*, afinal, as estruturas linguísticas, sociais, culturais e ideológicas, que se atualizam com o passar do tempo e estão ligadas à região/nação e à classe social de quem narra, conduzem cada contador de histórias (e depois o compilador/escritor) a divulgar essas antigas narrativas por lentes sempre novas e/ou diferentes (MORAIS, 2022, p. 15, grifo nosso).



Assim, há de se considerar que os contadores e escritores de contos de fadas são influenciados pelo contexto sociocultural. Por isso, os contos delatam “valores, crenças, costumes e comportamentos que espelham e legitimam a vida social e cultural da qual emergem, ganhando assim diversas variantes de acordo com cada contexto específico” (MARINHO, 2009, p. 97).

Vale lembrar que os contos de magia, assim como as lendas e os mitos, fazem parte daquilo que se compreende por *literatura primordial*,

aquela que, embora não transcrita em material perene, atravessou séculos, preservada pela memória dos povos. Nela foi descoberto o fundo fabuloso das narrativas orientais, que se forjaram durante séculos antes de Cristo e se difundiram por todo o mundo cristão através da Tradição Oral (COELHO, 2010, p. 7).

Essa literatura primordial transitava (e ainda transita) pela oralidade antes de ser descoberta e recriada por eruditos ao redor do mundo. Assim, podemos dizer que são como fios atemporais, que, ao amarrarem-se e desfazerem-se, ganharam novas emendas, ajudando a constituir a imaginação de crianças, jovens e adultos e, por consequência, a delinear a Literatura Infantil Clássica.

Aliás, quando falamos sobre Literatura Infantil Clássica, é necessário haver a valorização das fontes orais iniciais, já que a tradição oral conseguiu manter os contos “vivos por um tempo tão longo que se perde de vista” (VOLOBUEF, 2011, p. 50). Enfim, antes de serem registradas, as histórias de magia circulavam entre as pessoas de uma comunidade ou aldeia e eram transmitidas de geração em geração como uma forma de entretenimento que difundia ensinamentos diversos. De acordo com Coelho (2010), quando falamos, nos dias de hoje, sobre os clássicos da literatura infantil, como as narrativas de Perrault, Grimm ou Andersen,

praticamente esquecemos (ou ignoramos) que esses nomes *não correspondem aos dos verdadeiros autores* de tais narrativas. São eles alguns dos escritores que, desde o século XVII, interessados na literatura folclórica criada pelo povo de seus respectivos países, reuniram as estórias anônimas, que há séculos vinham sendo transmitidas, oralmente, de geração em geração, e as transcreveram por escrito (COELHO, 2010, p. 6, grifo da autora).

No que tange às origens dos contos maravilhosos, entre os textos-fonte está a história de *Calila e Dimna*, cujas versões e traduções nos levam aos textos sagrados *Pantschantra* e *Mahabarata*. Embora não seja possível encontrar, na atualidade, a versão indiana original, a narrativa, datada do século V a.C., ganhou várias traduções. A versão árabe, por exemplo, foi



difundida pela Europa durante a Idade Média. Apesar de ser marcada temporalmente, essa narrativa também aparece na Grécia por meio dos escritos de Esopo, no século VI a.C., conforme aponta Coelho (2010), mostrando-nos traços do maravilhoso, gênero caracterizado pelo *sobrenatural aceito*, o qual, de acordo com Morais (2022, p. 55), é a “propriedade distintiva do maravilhoso”, pois “faz parte da ordem interna da trama situações, acontecimentos e personagens fantásticos serem apresentados como fenômenos naturalizados”.

É pertinente salientar que, além de elementos provenientes de fontes orientais, os contos herdaram traços de outras sociedades, culturas e literaturas, como a celta, a greco-latina e a hebraico-cristã. A esse respeito, Morais (2022), nos diz que,

no decorrer dos séculos, as narrativas de magia, como tecidos, foram costuradas umas às outras, desmanchadas, tecidas novamente com outros fios, fundidas, confundidas e transformadas, espalharam-se por todos os lugares até que atingiram a forma com a qual estamos familiarizados: histórias cujos elementos se sobrepõem e fazem referência a mitos e rituais primitivos; a mitologias pré-cristãs (orientais, celtas, gregas, latinas etc.); ao cristianismo; a textos cultos e populares do período medieval; às experiências de vida de camponeses; às aspirações e valores de burgueses (MORAIS, 2022, p. 15).

Por meio deste fio condutor chamado tempo, muitos significados e símbolos foram atribuídos às histórias maravilhosas. Os contos de fadas, que fazem parte deste grande gênero que aceita o sobrenatural, estão repletos de mistérios capazes de encantar ouvintes e leitores de todas as idades. Aliás, a ênfase dada neste artigo será aos contos de fadas enquanto histórias pertencentes ao mundo do maravilhoso, já que fazem parte deste amplo gênero. Segundo Todorov (2004),

costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; e na realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (TODOROV, 2004, p. 30).

Diante desse cenário, é possível declarar que os contos são como porções da História que foram ganhando requintes de magia, permitindo que o imaginário fosse capaz de retirar as pessoas da dura realidade de fome, miséria e privação, mesmo que de forma momentânea.

De modo geral, o panorama é o seguinte: “Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela” e tantas outras histórias, recheadas de elementos míticos, simbólicos, ritualísticos, culturais e sociais, circulavam, a princípio, em rodas de conversa até que começaram a fazer parte das histórias para crianças dormirem, chegando até as cortes francesas pelas hábeis mãos de



Charles Perrault e por intermédio das preciosas, mulheres da alta sociedade francesa que criaram vários contos de magia. Já na Alemanha do século XIX, uma outra abordagem foi feita pelos irmãos Grimm, os quais reuniram histórias populares com o intuito de registrá-las para atribuir uma identidade cultural ao povo alemão, uma vez que os tempos modernos estavam chegando e, por isso mesmo, havia o risco de essas histórias orais se perderem. A primeira publicação dos contos ocorreu em 1812 e foi muito importante para que começassem a circular na Alemanha e em outros países.

### Conhecendo as princesas clássicas

Realizar estudos sobre contos de fadas clássicos e suas diversas personagens é, na atualidade, um trabalho bastante diversificado justamente pelas modificações que eles têm sofrido ao longo dos anos nos diversos veículos de comunicação. Os contos de fadas surgiram de uma tradição oral porque eram histórias compartilhadas entre camponeses nas rodas de conversa, durante trabalhos manuais e em volta da fogueira, servindo até mesmo como uma forma de transmitir ensinamentos, valores e modelos de comportamento.

Na literatura alemã, no final do século XVIII e início do XIX, os irmãos, filólogos e linguistas Jacob e Wilhelm Grimm coletaram, registraram e expandiram os contos pela Europa. Os irmãos Grimm, por meio dos estudos linguísticos, buscaram analisar estruturas germânicas e, para isso, imergiram no universo das narrativas orais, mitos e histórias que eram passadas de geração em geração. Jeannette Hassenpflug, amiga da família, e a camponesa Katherina Wieckmann ajudaram os linguistas a desvendar o vasto universo da cultura popular (cf. COELHO, 2010).

Após ouvir as histórias, decidiram publicá-las para que ganhassem um registro e não se perdessem com a chegada da modernização. Publicaram *Contos da infância e do lar* (1812-1815) com diversas narrativas, como “A Bela Adormecida”, “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Príncipe e o Sapo”, dentre outras. Muitos desses contos ganharam traduções e/ou releituras, tornando-se parte do imaginário infantojuvenil. Aliás, essas histórias são amplamente conhecidas, tendo se tornado muito famosas especialmente depois de ganharem reproduções em outros suportes midiáticos como em filmes e séries.

Na versão dos irmãos Grimm, Cinderela é uma jovem que perde a mãe e sofre nas mãos da madrasta e irmãs de criação. Antes de morrer, a mãe roga para que ela faça suas



orações e acredite que Deus irá ajudá-la. Então o pai se casa de novo e as novas moradoras da casa tratam Cinderela muito mal, tiram-lhe os vestidos bonitos e lhe entregam outro velho e surrado, dando início a um processo de maldades.

Este é então o destino da heroína, não ser amada em casa e trabalhar feito um servo. Porém, tão bom é seu caráter que ela suporta a carga sem pestanejar e não só trabalha muito, como trabalha bem. Sua trajetória contém de forma dramática uma virada clássica nos contos de fadas, em que o herói prova no mundo externo uma grandeza que em casa ninguém via (CORSO; CORSO, 2006, p. 110).

Misturada às cinzas, Cinderela interpreta uma variante não-rara de *submissão*, *recato* e *silenciamento*. Por isso, nessa tão conhecida história de magia “permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal” (MENDES, 2000, p. 45), ou seja, Cinderela, seja na versão de Perrault, seja na dos Grimm, retrata “o modelo de comportamento feminino esperado pela sociedade machista: a mulher deve ser linda, dócil, obediente e infinitamente bondosa” (MENDES, 2000, p. 130, grifo nosso). De acordo com Moraes (2022, p. 19), encontramos elementos sexistas não apenas em “Cinderela”, mas em diversos outros contos, pois “as configurações identitárias de gênero dos contos de fadas clássicos, tais como aqueles escritos por Perrault e pelos Grimm, reproduzem diversos estereótipos criados e mantidos historicamente pelo patriarcado”.

Tanto sofrimento é plasmado pelo fato de ela se transformar em uma espécie de serviçal resignado: tem que pegar ervilhas jogadas nas cinzas da lareira – de onde inclusive seu nome é retirado, pois *cinder* são cinzas em inglês<sup>40</sup> –, cozinhar, lavar e ainda zelar pela beleza das irmãs postiças. Então, ao pedir o primeiro galho que atravessasse o caminho do pai, o destino da heroína começa a ganhar novos tons. O galho de aveleira, plantado junto à sepultura da mãe e regado com as lágrimas de Cinderela, torna-se uma frondosa árvore, morada de um pássaro branco que passa a realizar todos os desejos da jovem moça.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019), a aveleira simboliza, para povos germânicos e nórdicos, *fertilidade*, *sabedoria* e *conhecimento*. Já os pássaros são os elos entre o céu e a terra, estados superiores e angelicais. Os pássaros brancos são representantes simbólicos da libido e cuidam da vivacidade corpórea; o pombo zela pelo estado sublime da alma, é pureza e bem-estar. De modo geral, podemos afirmar que esses elementos estão na caracterização de Cinderela, visto que a personagem é descrita de modo angelical/puro,

---

<sup>40</sup> Aschenputtel, nome de Cinderela em alemão, também tem relação com o borralho, visto que *asche* significa literalmente cinzas. *Puddel*, por sua vez, significa menina desarrumada ou suja.



representando a mulher-anjo, em contraposição às irmãs postiças e à madrasta, que representam a mulher-demônio. Segundo Morais (2022), o modo tradicional

de representação da mulher na literatura se pautou, de modo geral, nessa dualidade. De um lado, temos a *mulher-anjo* (aspecto positivo), caracterizada como frágil e/ou indefesa e/ou incapaz; de outro, a *mulher-demônio* (aspecto negativo), representada pela mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral ou pela mulher megera (MORAIS, 2022, p. 221, grifo do autor).

Na história em questão, essa dualidade está claramente marcada, mostrando-nos que os contos de fadas refletem elementos do patriarcado.

Enfim, nesta narrativa, o pássaro branco é o doador, terminologia empregada por Vladimir Propp. De acordo com o estudioso, tanto o herói-buscador quanto o herói-vítima recebem do doador “um objeto (geralmente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido” (PROPP, 2010, p. 25). Como bem sabemos, Cinderela recebe vestidos para ir aos bailes promovidos pelo rei.

Chega o dia do tão esperado baile, oferecido pelo rei para que seu filho pudesse escolher sua futura princesa. Cinderela ajuda as irmãs a se arrumarem, mas, quando pede permissão à madrasta, é mais uma vez humilhada e reduzida às ervilhas jogadas no borralho. E, mesmo com a ajuda de pombas e pássaros, a madrasta nega o pedido dizendo que só iria passar vergonha com uma pessoa que não tinha trajes adequados e não sabia dançar. Ainda assim, o destino reservava gratas surpresas e maravilhas para Cinderela, que com a ajuda mágica do pássaro branco consegue se enfeitar com muito ouro e prata e participar dos três dias de baile, corroborando assim a presença do sobrenatural aceito na lógica interna da narrativa.

A intenção era participar do baile e fugir do príncipe para que não tivesse sua verdadeira identidade revelada, mas no terceiro dia o príncipe e sua ideia de jogar piche na escada do castelo contrastaram perfeitamente com o sapato reluzente de ouro, que ficou preso e acabou por ajudá-lo a se casar finalmente com a sua amada. E, mesmo que as irmãs de Cinderela tenham mutilado os próprios pés para tentar enganar o príncipe, ele encontrou aquela que usaria o sapato sem nenhuma dor e mutilação. Então, finalmente há o final feliz com o casamento de Cinderela e a punição das irmãs, que têm os olhos bicados pelos pássaros.

Essa narrativa mostra, simbolicamente, o rito de amadurecimento e também de liberdade, pois as roupas magníficas com que participou do baile intensificaram sua beleza e



isso fez com que o príncipe por ela se apaixonasse. Assim sendo, Cinderela tornou-se apta ao casamento e livrou-se de seus algozes. Aliás, o único modo de sair do ciclo de maldade criado pela madrasta e irmãs más era sair de casa. E por que não pelo casamento? Vale dizer, antes de darmos prosseguimento, que na maioria dos contos maravilhosos tradicionais o casamento pode ser encarado como um reflexo de antigas práticas matrimoniais do patriarcado, o que indica o quanto essas narrativas carregam valores conservadores e sexistas. Segundo Morais (2022, p. 250), pelo fato de os contos de encantamento refletirem aspectos do sistema patriarcal, “à donzela cabe esperar ou buscar o enlace matrimonial. Assim, o destino dessas protagonistas é, de modo geral, sempre o mesmo: o matrimônio”.

Com efeito, o destino de Cinderela era se casar, sendo que o casamento, neste conto e em tantos outros, pode ser interpretado de dois modos: simbolicamente, pois marca o fim de um ciclo de maldades; socialmente, pois, ao aderir à imagem de anjo, Cinderela adequa-se à mulher ideal do patriarcado. Baseando-se em Rowe (1986), Morais (2022) nos diz que a heroína dos contos

é recompensada no final da história, alcançando um final feliz por meio do casamento com um príncipe e assim garantindo segurança social, porque se submeteu às imposições do patriarcado adequando-se às *virtudes femininas tradicionais*, como a paciência, o sacrifício, a gentileza, a beleza, a subordinação, a dependência, a fragilidade etc (MORAIS, 2022, p. 249, grifo do autor).

Cinderela, assim sendo, adequou-se a essas “virtudes” e, por isso mesmo, foi recompensada no final da narrativa, diferentemente de suas irmãs que, alinhadas à imagem da mulher-demônio, foram punidas.

Enfim, na versão dos irmãos Grimm, Cinderela representa uma figura feminina delicada que sofre nas mãos da madrasta e das irmãs. Com a ajuda sobrenatural, a personagem conquista o belo príncipe, tão desejado pelas irmãs más, afinal, o enlace matrimonial com um homem rico simboliza felicidade. Outros elementos marcantes do conto são os sapatos de cristal, elo entre o príncipe e Cinderela, e a mutilação feita pelas irmãs que têm os pés cortados a fim de fazer o sapato servir. Cinderela alcança, então, a liberdade em relação à tirania da madrasta e suas filhas, sendo recompensada por todo sofrimento por meio da felicidade proporcionada pelo casamento.

Para Bettelheim (2002), “Cinderela” transmite aos mais jovens que o sofrimento é parte da vivência, assim como suportar o sofrimento de modo resignado e manter a fé são estágios necessários para que o maniqueísmo seja aplacado. A propósito, este fato também



está fortemente ligado ao maravilhoso cristão, relacionado ao momento histórico da escrita dos irmãos Grimm. Por outro lado, o sofrimento não é visto com bons olhos por Lieberman (1986), estudiosa de cunho feminista, para quem Cinderela é sinônimo de martírio feminino, pois a personagem suporta pacientemente, como dita o patriarcado, os maus-tratos que sofre em casa. Histórias desse tipo, ainda de acordo com a autora, mostram-nos o arquétipo da heroína sofredora.

Outro aspecto a ser destacado é a presença do elemento mágico que possibilita uma transformação e, por consequência, a sedução do príncipe pelo embelezamento da imagem. A fada madrinha de Cinderela, representada pelo pássaro, morador da aveleira que nasceu na sepultura da mãe, comporta-se como uma extensão da figura materna. De acordo com o casal Corso (2006),

As ajudas benignas nos contos de fadas oferecem instrumentos, jamais uma solução. A vida raramente transforma alguém em outra coisa, ela apenas brinda com alguns acasos, fatos e contextos pelos quais uma vida pode mudar seu rumo (CORSO; CORSO, 2006, p. 112).

Com efeito, os vestidos recebidos do pássaro, que, como um ser angelical, representa a proteção da própria mãe, não dão para Cinderela uma solução, mas um meio para obter aquilo que pode libertá-la de um ciclo de opressão.

Já no conto “Rapunzel”, uma feiticeira impõe que a heroína seja dada a ela porque o pai da garota lhe havia furtado rapôncios para a esposa grávida comer. O ato transcende a vontade da família, pois o furto é convertido em punição com a perda da filha. A menina fica trancafiada no alto de uma torre por muitos anos, seu cabelo cresce e não é cortado. Segundo o casal Corso (2006), o cabelo expressa o elo entre a menina e a feiticeira, já que a bruxa utiliza os longos cabelos de Rapunzel para subir na alta torre, que não possui portas, para visitá-la.

Rapunzel desperta então a atenção de um príncipe. O rapaz usa a mesma fala da bruxa para que a moça jogue as tranças. “Rapunzel, jogue suas tranças” é utilizada sempre que o príncipe visita Rapunzel e logo ela comete o lapso de contar à feiticeira o fato de o príncipe ser mais leve para subir a torre. Então, diante disso, a bruxa corta os longos cabelos da protagonista para deixá-los como armadilha para o príncipe. Em seguida, essa figura materna, que representa a imagem da mulher-demônio, envia a moça para o deserto. O príncipe acaba ficando cego ao cair da torre e, desorientado, vaga pela floresta chorando até identificar a amada pela voz. As lágrimas da jovem restauram a visão do príncipe, constituindo aqui o



elemento mágico. Em seguida, eles se casam, sendo que não há menção sobre o desfecho da bruxa.

Não podemos deixar de dizer que Rapunzel, como a maioria das protagonistas dos contos de fadas tradicionais, é marcada por estereótipos de gênero. De acordo com Birkalan-Gedik (2008), o motivo da *donzela em apuros*, que aparece em contos como “Rapunzel”, “Bela Adormecida”, “Cinderela” e “Branca de Neve” e tantos outros, diz respeito a um grupo de narrativas que explora a imagem da mulher no sentido de representarem a idealização da *bela passiva*, uma figura feminina que sofre de modo resignado e, por isso, casa-se com um homem nobre no final do conto.

Como sabemos, os contos de fadas são histórias que se entrecruzam, por isso, suas possíveis origens são difíceis de delimitar histórica ou geograficamente. Aliás, mesmo que cada versão apresente elementos particulares, narrativas maravilhosas de diferentes partes do mundo guardam traços surpreendentemente semelhantes. Rapunzel não foge à regra, sendo possível encontrar uma versão no mundo islâmico. Nessa história, a protagonista, chamada Rudaba, tal como Rapunzel, joga os cabelos escuros para o herói persa subir até o seu aposento.

Ambas as versões clássicas mostram o amor de forma oculta. Na história dos irmãos Grimm, deparamo-nos com uma bruxa que desempenha o papel de uma mãe possessiva, disposta a fazer com que Rapunzel crescesse enclausurada. Mesmo sendo castigada e sofrendo, Rapunzel se apaixona, alcançando o tão esperado final feliz, que, selado pelo casamento, a liberta e a torna uma princesa. Rudaba, por sua vez, enfrenta desafios originados pelas descendências familiares, mas consegue se casar e, curiosamente, sem tanta magia para ajudar.

### **As princesas no cenário cinematográfico**

Com o passar do tempo, essas histórias ganharam versões cinematográficas. Os estúdios Walt Disney foram responsáveis pelos lançamentos de diversas releituras filmicas a partir de 1937, mas somente em 2010 a história de Rapunzel foi adaptada para o cinema. O filme *Enrolados* (tradução de *Tangled*), dirigido por Byron Howard e Nathan Greno, foi



lançado em 2011 no Brasil. Nesta animação, há uma flor dourada<sup>41</sup> com poderes curativos. Por ter adoecido no final da gravidez, a mãe de Rapunzel precisava da flor para ser curada. Todos no reino se mobilizam e, um dia, conseguem encontrar a flor dourada. Todavia, Gothel, a vilã da história, fazia uso do encantamento emanado pela flor para sempre rejuvenescer. Ao ficar sem a flor, a mulher sequestra Rapunzel para continuar desfrutando da jovialidade, visto que, ao curar a rainha, a flor passou toda a sua magia para a pequena princesa. Assim, Gothel e Rapunzel passam a viver juntas em uma torre muito alta no meio de um bosque.

Enquanto no conto clássico a mãe recebe uma punição pelo desejo de comer rapônçios, devendo assim entregar sua filha à bruxa, no filme, Rapunzel é sequestrada para manter Gothel jovem. Há, com isso, uma releitura da justificativa da retirada da heroína de casa. A vilã não permite que a pequena garota saia da torre, sob o falso pretexto de que há pessoas más e egoístas pelo mundo. Entretanto, o grande desejo de liberdade faz com que Rapunzel, especialmente depois de ter a torre invadida por Flynn Ryder, um ladrão fugitivo que substitui a figura do príncipe, consiga ter coragem para finalmente sair da torre e conhecer o reino.

Com isso, podemos dizer que a personagem feminina da animação se distancia da figura da *bela passiva*, pois, diferentemente dessa figura que se vê, com muita frequência, reclusa no ambiente fechado/doméstico, Rapunzel de *Enrolado* sai mundo afora em busca de aventura. Assim sendo, aproxima-se do herói masculino do conto, aquele que “se aventura, se depara com situações de perigo, enfrenta obstáculos, tem uma postura ativa diante das provas, luta contra os agressores, é destemido, ou seja, tem que provar que é o herói – sempre é movido por uma falta, algo que busca reparar” (SOUZA, 2013, p. 28). Com efeito, Rapunzel, no enredo da animação, é motivada por uma busca (conhecer o reino sem saber que este pertencia a ela), aventura-se fora da torre, enfrenta obstáculos, é destemida e prova ser a heroína da narrativa filmica ao salvar Flynn Ryder da morte.

Com isso, Rapunzel contraria o discurso dos contos de fadas clássicos e da própria Gothel, discurso este que inferioriza a mulher em relação ao homem, fazendo com que a figura feminina carregue o ônus de ser passivo e indefeso. Gothel afirma que Rapunzel ainda

---

<sup>41</sup> De acordo com a história contada, um raio de sol caiu na terra, transformando-se em uma flor dourada. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 40), “os raios do Sol, atravessando o azul celeste, manifestam o poder das divindades”. Assim sendo, podemos dizer que a flor é como um presente divino e, por isso mesmo, tem poderes curativos.



é muito nova para sair, que ela deve ficar na torre para se manter sã e salva, afinal, o mundo é assustador e cheio de perigos. Além disso, rotula a jovem princesa de *imatura*, *desajeitada*, *ingênua* e *boba*. Por um lado, isso indica que a vilã tem medo de perder sua fonte da juventude, por outro, ratifica o antigo discurso do patriarcado, segundo o qual o mundo pertence aos homens por eles serem fortes, ativos, corajosos e destemidos. Assim sendo, ao desobedecer a falsa mãe e ao sair da torre, Rapunzel rompe esses estereótipos de gênero.

Depois de se ver e se sentir livre, Rapunzel descobre que é a princesa perdida ao fazer associações entre o símbolo do Reino e o que ela possuía no quarto por meio das pinturas. O símbolo é o Sol, o qual, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019), representa uma fonte de luz, calor, vida. Com isso, podemos dizer que Rapunzel, com seus cabelos dourados que passam a ter a magia da flor, representa exatamente isso: luz, calor e vida, por isso mesmo Gothel usa a moça como fonte da juventude. Aliás, para os chineses, o Sol é símbolo universal do rei, o coração do império, possuindo representatividade muito semelhante na versão filmica.

Então, após viver diversas aventuras fora da torre, Rapunzel confronta a vilã e algoz da história, a qual se passa por sua mãe. Diferentemente dos contos, em que a heroínas geralmente não confrontam seus antagonistas, pois cabe à figura masculina essa função, Rapunzel de *Enrolados* age com força e coragem, não mais aceitando a tirania de Gothel. Contudo, Flynn Rider, que chega à torre para tentar salvar Rapunzel, é ferido pela antagonista. A protagonista da animação promete então continuar com a falsa mãe caso ela permita que a jovem salve o amado.

Em uma cena carregada de ação, Flynn corta os cabelos de Rapunzel, que automaticamente perdem a magia e o poder de cura e mudam de cor, passando de loiros para castanhos. Liberta pelo amado, mas triste por não poder curar sua ferida, a moça chora, e suas lágrimas salvam Flynn, ao passo que Gothel perde a proteção de sua jovialidade e morre. Rapunzel mostra-se a heroína da narrativa, distanciando-se assim da *bela passiva* ou da *donzela em perigos*, visto que é ativa e corajosa. Apesar disso, o final da história filmica aproxima-se dos contos clássicos, pois nos apresenta o típico final feliz: o algoz é punido, a heroína reencontra os pais, retornando à casa paterna, e com Flynn Rider vive feliz para sempre.



Vale dizer que os cabelos curtos e castanhos são significativamente simbólicos, pois representam o rompimento do laço materno, o qual era mantido pelo egoísmo de Gothel. A mudança de cor simboliza amadurecimento de Rapunzel, que inicia uma nova fase em sua vida, uma vez que, além de reencontrar sua família, vive seu amor com Flynn Rider. Essa transformação ocorre pela atitude do personagem masculino, responsável por desfazer o único elo entre Gothel e Rapunzel. Aliás, o casamento não se realiza no filme, que acaba com o reencontro da família, mas acontece no curta *Enrolados para Sempre (Tangled Ever After)*, lançado em 2012.

Em se tratando da caracterização da heroína dos irmãos Grimm, a Rapunzel de *Enrolados* não é caracterizada como a *donzela em apuros* (mulher-anjo), embora esteja presa em uma alta torre. Na verdade, a heroína da animação se distancia da dos Grimm, pois é mais ativa e mais aventureira, já que ela desobedece a regra de não sair da torre e sai mundo afora, descobrindo inclusive a verdade sobre si mesma. Além disso, ela é quem salva Flynn da morte com suas lágrimas mágicas, provando ser a heroína da história narrada.

Enfim, na versão dos Grimm, Rapunzel é enviada para o pântano, enquanto na adaptação filmica ela se reconhece como a princesa sequestrada, vingando-se de Gothel com a ajuda de Flynn e Pascal (seu camaleão ajudante). Portanto, graças ao descumprimento das regras, a Rapunzel de *Enrolados* se reconhece como a princesa perdida. Portanto, podemos concluir que ela é mais determinada, ativa e corajosa que a personagem dos Grimm, seguindo uma tendência contemporânea dos estúdios Walt Disney de não reproduzir estereótipos de gênero.

Rapunzel está igualmente presente no musical *Into the Woods* (2014), da Walt Disney. Traduzido para o português brasileiro como *Caminhos da Floresta* (2015), o filme é uma adaptação musical baseada no musical homônimo da *Broadway*. Dirigido por Rob Marshall e roteirizado por James Lapine, o musical é formado pela presença de histórias clássicas entrecruzadas como as de Rapunzel, Cinderela, João e o Pé de Feijão, Chapeuzinho Vermelho, entre outras. Esses bem conhecidos personagens se cruzam na floresta, cada qual com sua própria missão.

No musical, há uma explicação para a história de Rapunzel. O pai da moça furta hortaliças e feijões mágicos de uma bruxa, que amaldiçoa sua família e, além disso, pede que Rapunzel lhe seja entregue. Aliás, a bruxa recebe uma praga de sua própria mãe, que lança



uma maldição da feiura na filha pelo furto dos feijões mágicos, ou seja, ao mesmo tempo em que a bruxa exprime uma punição pela invasão do quintal, ela é também punida, pois não deveria ter deixado que roubassem os feijões.

O feitiço da feiura se perpetua e, alguns anos mais tarde, atinge outra pessoa da família de Rapunzel: o padeiro, irmão mais velho da moça. Por consequência, sua esposa não consegue ter filhos. Para que a situação seja enfim resolvida, a feiticeira pede ao padeiro que reúna quatro itens, os quais estão relacionados com os outros personagens, como o sapatinho de Cinderela. Somente assim o casal conseguiria conceber um filho. Neste momento as histórias se misturam na floresta, ambiente em que acontecem quase todas as ações.

Rapunzel, como na versão clássica, desperta a atenção do príncipe pelo canto, ludibria a figura materna ao se encontrar com ele e recebe uma punição. Ela é enviada ao pântano porque a bruxa se sentiu traída pela própria filha, representando o amor possessivo do conto tradicional. Ao sair da torre a cavalo, o príncipe se depara com um muro de espinhos e fica cego, uma forma de vingança da bruxa, exatamente o que leva Rapunzel a se separar da falsa mãe, pois, ao reencontrar o amado, ele revela que a cegueira se deu por uma armadilha. Com isso, os laços são rompidos, e Rapunzel, traída pela mãe, casa-se com o príncipe e diz não querer vê-la mais, visto que ela foi a responsável por tamanha maldade. Nesse sentido, podemos dizer que a Rapunzel do musical tem mais agência que a do conto, pois ela mesma enfrenta a mãe postiça, recusando sua tirania e partindo com o príncipe.

Rapunzel vislumbra a concretização do amor pelo príncipe como uma forma de se libertar das maldades feitas pela bruxa, figura representativa da mulher que a criou por punição ao furto de forma similar ao clássico conto dos irmãos Grimm. Segundo Morais (2022, p. 266), nos contos o casamento “é como uma metáfora que delimita o fim da narrativa, simbolizando desse modo uma fronteira entre etapas”. Assim sendo, podemos interpretar o casamento de Rapunzel com o príncipe como um símbolo do recomeço, pois se libertou da opressão da bruxa.

Por outro lado, fato distinto ocorre com a Cinderela do musical, uma vez que a princesa não se realiza com o matrimônio. Portanto, o desfecho de sua história é diferente da narrativa tradicional e, por isso mesmo, distancia-se do prototípico final feliz proporcionado pelo casamento, rompendo com isso estereótipos de gênero, pois, de acordo com o estudioso



Ashliman (2008), a maioria dos contos tradicionais reflete valores patriarcais em torno do casamento.

A maior parte da história de Cinderela é semelhante ao conto clássico, mas não há a participação da figura paterna, mostrando apenas a madrasta e as filhas. A jovem recebe o mesmo tratamento das novas moradoras da casa, realiza todos os serviços domésticos e cuida das roupas de todas, que fazem questão de falar para Cinderela que ela não poderia participar do baile do príncipe porque era sinônimo de vergonha. No entanto, o sofrimento pela perda da mãe é explícito, e as visitas ao túmulo regadas pelo choro copioso dão origem ao nascimento de uma frondosa árvore, na qual habita o espírito da mãe, que desempenha o papel de fada madrinha e realiza o desejo da filha de participar dos bailes.

Cinderela participa dos bailes e consegue fugir do príncipe, mas, no último dia, deixa o sapato de ouro como uma pista para ser encontrada. Símbolo da ingenuidade, ela não consegue imaginar se estar apaixonada ou casada com o príncipe é mesmo a realização de um sonho e, por isso mesmo, não cria tantas expectativas. Esse traço é característico da caracterização da personagem, que, nesse ponto, distancia-se das princesas ou das camponesas que se tornam princesas, visto que essas figuras das narrativas tradicionais devem almejar e esperar pelo casamento (cf. KERSTEN, 2018). Aliás, o casamento é nos contos uma garantia de segurança social à mulher, pois dá a ideia de que ela estará protegida das duras realidades do mundo, garantindo assim a felicidade eterna (cf. ROWE, 1986).

A mutilação dos pés das irmãs postiças de Cinderela para usarem o sapato de ouro e a cegueira como punição pelas maldades feitas contra a moça também fazem parte do musical. Cinderela se casa, mas parece não se sentir plenamente feliz. Visita a sepultura da mãe que está destruída pelo ataque de uma gigante e, logo após, fica sabendo pelos pássaros que seu marido havia beijado a esposa do padeiro na floresta. O príncipe é a caracterização de um sedutor e, no musical, culpa a floresta por ter beijado outra mulher, afirmando que foi manipulado pelo ambiente. Decidida a deixar o marido, Cinderela termina o casamento, pois seria incapaz de perdoar a traição e conviver com um homem infiel e egoísta. Portanto, a Cinderela do musical de fato se distancia da protagonista do conto original, já que ela se liberta, literalmente, de uma relação conjugal em que foi traída e, simbolicamente, do patriarcado, uma vez que esse sistema submete a mulher às vontades do homem.



Posto isto, é preciso compreender a relação que se coloca ao transportarmos essas antiquíssimas histórias de magia para a contemporaneidade, principalmente em relação à representação feminina.

### **A representação da princesa e a contemporaneidade**

O estatuto de modernidade, no século XXI, liga-se não só a uma passagem do tempo, mas também a uma abordagem sociológica, pois nela se estabelece a relação do homem como produto de um meio social que se transforma rapidamente, assim produzindo mudanças que se entrecruzam e se entrelaçam com o cotidiano.

Neste contexto se enquadram os contos de fadas em duas facetas: a migração dos primeiros registros escritos para outros formatos como o teatro, o cinema, a história em quadrinhos etc. Então, somos levados a considerar que, assim como pode haver mudanças na forma de recontar as narrativas tradicionais, podem haver também mudanças na representação de padrões e comportamentos, já que, com o passar dos tempos, as mentalidades mudam. Segundo Giddens (2002, p. 25), “a modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional. A transformação do tempo e do espaço, em conjunto com os mecanismos de desencaixe, afasta a vida social da influência de práticas e preceitos preestabelecidos”.

Visualizando as releituras das narrativas clássicas como produtos delineados pelo tempo e pela sociedade que as produzem e as transmitem, é possível perceber como as representações do feminino sofreram mudanças. O musical *Caminhos da Floresta* mostra duas princesas, uma que não tem informações sobre a mãe biológica e enfrenta a bruxa, a qual se passa por sua mãe verdadeira, e outra que não se sente deslumbrada ou encantada com o casamento. Cinderela se casa com o príncipe, mas o laço é rompido pela falta de comprometimento e respeito do par romântico. Ambas as personagens femininas do musical *Caminhos da Floresta* rompem padrões de feminilidade, visto que não seguem o que o estereótipo de *bela passiva*, criado pelo patriarcado e encontrado nos contos, requer da mulher. A propósito, a Rapunzel de *Enrolados* também recusa estereótipos de gênero, pois mostra-se mais ativa, corajosa e espontânea que a versão dos irmãos Grimm.

Notamos, assim, que a mídia contemporânea é capaz de mostrar problemáticas e resoluções da identidade. Ao mostrar um final diferente, é capaz de demonstrar fatos corriqueiros da sociedade, afinal de contas, Cinderela decidiu não perdoar a traição,



retornando à simplicidade da vida e desfrutando-a com liberdade. Essa identidade feminina foi moldada, a nosso ver, junto aos eventos histórico-sociais, pois é comum, na atualidade, observar muitas mulheres, ajudadas pelas pautas e lutas do movimento feminista, enfrentarem situações semelhantes, escolhendo, por exemplo, não aceitar relacionamentos tóxicos e abusivos. Vale dizer que, ainda que na ficção a vontade de Cinderela tenha sido respeitada, inúmeras histórias não possuem o mesmo desfecho na sociedade, pois ainda há a desvalorização do sujeito feminino.

Neste contexto em que as releituras cinematográficas dos contos de fadas clássicos se fixam enquanto produtos que demonstram mudanças sociais, há teorias como a do revisionismo feminista que buscam mostrar que a literatura e outras artes acompanham as transformações da sociedade e, dessa maneira, rompem padrões e mentalidades conservadoras. As reflexões teóricas de Martins (2015), por exemplo, são relevantes para compreender esses processos transformadores. De acordo com a pesquisadora brasileira, os textos revisionistas

transgridem e subvertem as narrativas tradicionais e contestam significados cristalizados nas histórias de tal modo que, embora o reconhecimento das fontes seja não somente possível, como também desejável, cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, entre outras coisas, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias (MARTINS, 2015, p. 40).

Exatamente nesse distanciamento entre versões originais e suas releituras é possível observar o remodelamento de símbolos, a ressignificação na caracterização de figuras masculinas e femininas, dentre outros elementos.

Diante desse panorama, de que *Enrolados e Caminhos da Floresta* fazem parte, é imprescindível que os pequenos leitores e espectadores sejam orientados tanto pela família quanto pela escola para compreender a importância de conhecer os contos de fadas clássicos e as possibilidades de suas (re)leituras e interpretações na contemporaneidade. Espera-se que eles sejam preparados para entender a dinâmica social e o papel de cada figura para, assim, refletir e repensar o que foi cristalizado na sociedade e o que está mudando nas muitas releituras que o cinema, por exemplo, traz à luz. Enfim, na atualidade, essas antigas histórias de magia ainda representam papéis expressivos na formação do imaginário infantil. Contudo, as versões atuais podem nos ajudar a mostrar que princesas podem ser e apresentar comportamentos diferentes, rompendo, com isso, estereótipos de gênero.



## Considerações finais

Do mesmo modo que os contos ajudam as crianças a construírem significados, a se relacionar e compreender os outros, conforme descreve Bettelheim (2002), os filmes também produzem sentidos que contribuem na formação psicológica da criança como reflexo da sociedade em que estão inseridos, mas vão além, uma vez que, por serem parte da contemporaneidade, ajudam a *descristalizar* ideologias machistas, tal como é o caso da imagem da *donzela em apuros*.

Por meio das comparações entre os contos de fadas “Rapunzel” e “Cinderela” e suas versões filmicas contemporâneas, a saber, *Enrolados* e *Caminhos da Floresta*, é possível visualizar certas mudanças na constituição do feminino, mostrando que os padrões de comportamento podem variar e acompanhar as mudanças sociais. Nesse sentido, podemos dizer que tais mudanças são expressivas para que as mulheres, motivadas pela necessidade de conquistar o poder de decisão, enfrentem todos os obstáculos em busca da felicidade e liberdade. Por essa razão, acreditamos que essas histórias de fadas contemporâneas são importantes, pois revelam e mostram para espectadores e leitores a necessidade de refletir sobre as personagens como um espelhamento da sociedade.

Desse modo, por meio das análises das releituras contemporâneas presentes neste trabalho, é possível demonstrar aos espectadores/leitores o remodelamento das identidades de gênero e, por consequência, a luta feminista espelhada no cinema como uma maneira de romper paradigmas impostos às mulheres ao longo de anos. Tanto Cinderela quanto Rapunzel buscam decidir sobre seus destinos para alcançar a felicidade, livres de qualquer um que lhes atrapalhe ou lhes faça mal e livres também da visão de casamento como única fonte de felicidade, ideia cristalizada na sociedade patriarcal e encontrada nos contos de fadas tradicionais.

## Referências

ASHLIMAN, Dee. Marriage. In: HAASE, Donald (org.). **The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales** (volumes 1–3). Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008. p. 605-607.



BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BIRKALAN-GEDIK, Hande. Women. In: HAASE, Donald (org.). **The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales** (volumes 1–3). Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008. p. 1037-1041.

CAMINHOS DA FLORESTA. Direção de Rob Marshall. EUA: Walt Disney Pictures, 2015. 1 DVD (124 minutos).

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. **Fadas no divã, psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENROLADOS. Direção de Nathan Greno. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. 1 DVD (100 minutos).

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

KERSTEN, Anouska. **Fighting for a fairy tale**: elements of dystopia and fairy tale in young adult dystopian fiction. Dissertação (Mestrado em Letras). Radboud University, Nijmegen, Holanda: 2018. Disponível em: [https://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/6238/Kersten%2C\\_A.M.C.\\_1.pdf?sequence=1](https://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/6238/Kersten%2C_A.M.C._1.pdf?sequence=1). Acesso em: 17 mar. 2022.

LIEBERMAN, Marcia. “Some day my prince will come”: female acculturation through the fairy tale. In: ZIPES, Jack (org.). **Don’t Bet on the Prince**: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England. Gower: Routledge, 1986. p. 185-200.

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

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras**: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de. **No território do maravilhoso**: aproximações e distanciamentos entre os contos de fadas e a trilogia “Jogos vorazes”, de Suzanne Collins. 2022. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências,



Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2022.  
Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216585>. Acesso em: 26 fev. 2022.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

ROWE, Karen. Feminism and Fairy Tales. In: ZIPES, Jack (org.). **Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England**. Gower: Routledge, 1986. p. 209-226.

SOUZA, Denise Loreto. **Shrek: do conto aos filmes, em uma sucessão de paródias**. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma. (Org.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.

[Recebido: 15 set 21 - Aceito: 20 out 22]

