

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**



DISSERTAÇÃO

**O (des)montar por um salto:
para um percurso de ressignificação do conto de fada “Cinderela”**

VIVIANE MARTINI

Pelotas, 2018

VIVIANE MARTINI

**O (des)montar por um salto:
para um percurso de ressignificação do conto de fada “Cinderela”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M386d Martini, Viviane

O (des)montar por um salto : para um percurso de ressignificação do conto de fada "Cinderela" / Viviane Martini ; Danielle Gallindo Gonçalves Silva, orientadora. — Pelotas, 2018.

125 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Literatura comparada. 2. Cinderela. 3. Rewriting. 4. Gênero. 5. Drag. I. Silva, Danielle Gallindo Gonçalves, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figas Machado CRB: 10/1612

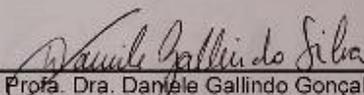
Viviane Martini

O (des)montar por um salto: para um percurso de ressignificação do conto de fada "Cinderela"

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

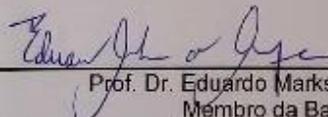
27 de fevereiro de 2018

Banca examinadora:



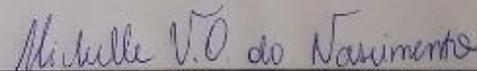
Profa. Dra. Danièle Gallindo Gonçalves Silva
Orientadora / Presidente da Banca

Doutora em Literaturas Estrangeiras Modernas pela Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
Membro da Banca

Doutor em Letras pela Universidade de Queensland/Austrália



Profa. Dra. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento
Membro da Banca

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha orientadora, professora Danielle Gallindo G. Silva, por ter aceitado o desafio de tornar essa dissertação realidade.

Aos professores Eduardo Marks de Marques e Michelle Vasconcelos O. do Nascimento, pelas colaborações que tanto agregaram às minhas reflexões.

Agradeço ao meu pai, pelo amor, suporte e segurança durante esse período.

À minha mãe (in memoriam), pelo amor e por me deixar ser a menina que eu nasci para ser.

À minha irmã, por ser minha rocha e luz em todos os momentos.

Ao meu irmão, pelo carinho e pela amizade construída.

À minha nova família, pelo apoio e parceria durante esse período.

Agradeço também aos meus amigos e amigas por todo o amor e companheirismo ao longo do tempo.

À Juliana Farias, pelas conversas, pelas reflexões e pelo abraço sempre pronto.

À Amanda Machado Madruga, pelas horas de desconstrução e construção, regadas a vinho e muito amor.

À Clarissa Amariz, por mais de quinze anos de amizade, carinho, parceira e toda ajuda nesse período.

À Bruna Camacho por, mesmo distante, ser sempre presente.

À Isis Toralles, por sempre estar aberta para discussões e um bom vinho.

À Isadora Núñez e Laura Souza por todo o apoio e amizade, cheios de discussão teórica e cerveja.

À todos e todas que fizeram desses dois anos uma grande montanha russa, cheio de aprendizado e amor.

Resumo

MARTINI, Viviane. **O (des)montar por um salto: para um percurso de resignificação do conto de fada “Cinderela”**. 2018. Nº.124 Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O processo de construção social do sujeito se estabelece muito cedo, muito antes dele entender que está fazendo parte dele. Assim, os contos de fada, ao serem apresentados, irão auxiliar na construção de identidades, pois neles encontramos uma repetição de normas, que são mantidas pela tradição, favorecendo “as noções patriarcais e reacionárias de gênero, etnia, comportamento, e classe social” (ZIPES, 2006, p. 2). Nesse sentido, percebemos que nessas narrativas há uma falta de representatividade de corpos. Autoras feministas, buscando um meio de repensar ou resignificar os contos de fada, propuseram processos de *rewriting*, que fugissem dos estereótipos de gênero e ideologias patriarcais. Esse trabalho, partindo de versões anteriores – Giambattista Basile, Charles Perrault e Jakob e Wilhelm Grimm (Irmãos Grimm), e também da animação dos Estúdios Walt Disney – realiza um estudo comparado de cinco *rewritings* de Cinderela – Lee, *When the Clock Stikes* (1983), Donogue, *The Tale of the Shoe* (1997), Walker, *Cinder-Helle* (1996), Yolen, *Cinder-Elephant* (2000), Block, *Glass* (2000)–, tendo como base os conceitos de identidade feminina, corpo e montaria do feminino. Para tanto, nosso aporte teórico centra-se em conceitos oriundos dos estudos de gênero, principalmente a noção de performatividade de Judith Butler, e dos estudos queer. O foco é, portanto, a representação do corpo feminino na figura da protagonista, visto que analisamos a construção do gênero a partir da montaria para o baile e as relações estabelecidas com o pai, a mãe, a madrasta, as irmãs, e o príncipe.

Palavras-Chave: literatura comparada, Cinderela, rewriting, gênero, drag, montaria

Abstract

MARTINI, Viviane. **The (dis)impersonation for a high-heel: a path of resignification for the “Cinderella” fairy tale.** Nº.124 Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

The process of social construction of the subject is established very early, long before he understands that he is a part of it. Thus, fairy tales, when presented, will assist in the construction of identities, for in them we find a repetition of norms, which are maintained by tradition, favoring "patriarchal and reactionary notions of gender, ethnicity, behavior, and social class" (ZIPES, 2006, p. 2). In this sense, we realize that in these narratives there is a lack of representation of bodies. Feminist writers, seeking ways to rethink or resignify fairy tales, have proposed rewriting processes that avoided gender stereotypes and patriarchal ideologies. This work, starting from previous versions - Giambattista Basile, Charles Perrault and Jakob and Wilhelm Grimm (Brothers Grimm), as well as the animation of the Walt Disney Studios - performs a comparative study of five rewritings of Cinderella - Lee, *When the Clock strikes* (1983), Donoghue, *The Tale of the Shoe* (1997), Walker, *Cinder-Helle* (1996), Yolen, *Cinder-Elephant* (2000), Block, *Glass* (2000) -, based on the concepts of female identity, body and feminine impersonation. Thus, our theoretical approach focuses on concepts derived from gender studies, mainly Judith Butler's notion of performativity, and queer studies. The focus is, therefore, the representation of the female body in the figure of the protagonist, since we analyze the construction of the gender from the impersonation to the ball and the relations established with the father, the mother, the stepmother, the sisters, and the prince.

Keywords: comparative literature, Cinderella, rewriting, gender, drag, impersonation

Sumário

Introdução.....	9
1 A construção discursiva de um sujeito texto: onde estamos e aonde vamos ..	18
1.1 O Era Uma Vez... desconhecido: para além do felizes para sempre	18
1.1.1 Mulheres: o que sabemos sobre elas?	20
1.2 O mal estar da normatividade: o gênero	26
1.2.1 Por uma interface entre o social e o individual: <i>a corporeidade</i>	28
1.2.2 “ <i>Você nasceu nu, o resto é drag!</i> ”: a performatividade montada por uma sequência de atos.....	32
2 <i>Old but (still) good</i> : sobre o percurso da montagem de Cinderela	40
2.1 Giambattista Basile: inicia-se uma montagem.....	40
2.2 Charles Perrault: monta-se uma princesa	45
2.3 Irmãos Grimm: normatiza-se uma princesa.....	49
2.4 Walt Disney: cristaliza-se uma imagem de Cinderela	54
3 “Quem conta um conto...”: novas Cinderelas?.....	59
3.1 O eu: quem é Cinderela?	60
3.2 Entre rupturas e continuidades.....	87
3.3 A família	94
3.3.1 O pai	94
3.3.2 A mãe	98
3.3.3 A madrasta	100
3.3.4 As novas irmãs	103
3.4 ‘So this is the miracle that I’ve been dreaming of’: a esperança de uma liberdade	108
4 Cinderelas remontadas e desmontadas: uma análise comparada	113
Considerações finais.....	118
Referências bibliográficas.....	121
Literatura primária	121
Literatura secundária.....	121

Introdução

O primeiro contato da criança com a literatura se dá ainda bem cedo, antes mesmo de ela ler ou escrever, e essa relação é mediada oralmente pelas mães, pelos pais, ou qualquer pessoa com a qual a criança se relacione, narrando-lhe diversos tipos de histórias, sendo muitas dessas histórias contos de fada ou fábulas. Assim que a criança passa a ser a sua própria contadora, ela então retorna para as histórias com as quais ela já está familiarizada, devido também ao fator afetivo que ela estabelece com a narrativa, voltando-se novamente aos contos de fada e fábulas. Por conseguinte, ela vai estar exposta a essas mesmas histórias repetidamente, criando laços com o mesmo contexto, com a mesma reprodução, não voltando seu olhar para outras versões. E é na repetitividade que se inicia o problema, pois, de tanto reiterar e reforçar a história, espera-se que a criança transponha para a brincadeira o binarismo ao qual ela foi (usualmente) apresentada e inserida, seja de príncipe e princesa, ou de irmão e irmã, ou mãe/madrasta e filha/enteada, entre outros. Portanto, ela deve reproduzir o que está na história, visto que isso é esperado dela, e, ao fazer isso, outros estereótipos irão se repetir, como o da garota que está em perigo e é salva pelo garoto, da menina limpar a casa enquanto o menino trabalha fora, da menina que faz a comida enquanto o menino lê o jornal ou assiste TV, da madrasta que é má e da enteada que “sofre” em suas mãos, assim criando divisões de brincadeira de menino *versus* brincadeira de menina. Pensando nisso, há a necessidade de se entender o motivo dessa reprodução de estereótipos e pensar em como, se possível, fazer com que as crianças não reproduzam esse padrão binário ao qual foram expostas desde o nascimento. Helen L. Bee¹ propõem, em seu livro *Criança em Desenvolvimento*, que é do faz de conta que depende grande parte do desenvolvimento cognitivo da criança, através do qual ela “repete eventos produzidos acidentalmente” (BEE, 1977, p. 278), iniciando, assim, o desenvolvimento de seus conceitos sociais através da

¹ Helen A. Bee é uma psicóloga estadunidense cujos livros abordam o desenvolvimento humano.

repetição, da encenação em suas brincadeiras, nas quais ela adota os papéis sociais que serão o seu ponto de referência.

Segundo Marcel Postic, todos os meios de linguagem (seja história escrita, filmada, de um livro, de uma história em quadrinhos, até de uma novela) que se tornam presentes na vida de um indivíduo “permitem-nos a identificação [...], não apenas porque encarnam valores, mas porque suscitam admirações e sonhos com aventuras” (POSTIC apud MARCELO, 2012, p. 37-38). Utilizando das contribuições de Postic, Marli Lemos Marcelo demonstra em suas pesquisas as etapas pelas quais a criança passa, e como os contos de fada irão ser representados em cada fase, avaliando como eles contribuirão para o desenvolvimento do caráter infantil. A autora revela que mesmo antes de nascer, a criança prontamente carrega uma bagagem hereditária e pré-definidora. No primeiro um ano e meio, ela é inserida no mundo da ação do faz de conta, que vai ser expresso “pelo jogo, pelo gesto, pelo corpo” (MARCELO, 2012, p. 38). Nesse momento, a criança percebe a ação e a reproduz, como comer com a colher ou utilizar um pente para pentear. Passado essa fase, ela inicia o processo de encenação com o objeto, como brincar de boneca e fingir que ela é um bebê, adotando papéis sociais. Entre dois e três anos a criança utiliza o modo de representação do objeto: a vassoura não é mais vassoura, mas um cavalo, uma espada. Nessa fase, ela tem sua própria perspectiva, a qual se opõe à diferença e impõe sua vontade própria. É aqui que ela passa a construir e a desconstruir suas percepções. Aos quatro e/ou cinco anos de idade, os contos irão exercer um grau maior de impacto em sua formação, dado que as crianças utilizam “20% do seu tempo lúdico brincando de faz de conta” (MARCELO, 2012, p. 39). Nota-se que até os seus seis anos de vida, o cérebro da criança ainda está em formação, o que a leva à imitação e absorção das atividades pelos adultos, os pais sendo os maiores influenciadores desse processo. Sua relação com o ambiente é muito importante, pois é dele que a criança vai retirar “os recursos para o seu desenvolvimento” (WALLON apud MARCELO, 2012, p. 37), para a sua maturidade e para a formação do seu caráter.

Assim, entende-se que não se criam padrões sem representação, sem a produção de símbolos que são embutidos em nossa sociedade, e é na representatividade que precisamos resolver o problema. Precisamos aqui nos voltar para o campo dos Estudos Culturais para compreender como o conceito de representação se tornou um dos pontos centrais para os estudos de cultura, entendendo assim a ligação de significado e linguagem para com a cultura. Stuart Hall em seu texto *The work of representation* (1997) vai questionar a seguinte assertiva “A representação conecta o significado e o idioma com a cultura”, ao se perguntar: “Mas o que exatamente as pessoas querem dizer com isso? O que a representação tem a ver com cultura e significado?”²³ (HALL, 1997, p. 15). Ao que ele responde dizendo que “a representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e compartilhado entre membros de uma cultura”⁴ (HALL, 1997, p. 15). Portanto, representação engloba tudo que fazemos como meio de produção de signos, que deixam marcas ou traços visíveis, para ser concebida como um sistema de significação de uma determinada sociedade, na qual pessoas se tornam sujeitos culturais que constroem significados para suas práticas sociais – desde gestos, linguagem, roupas, até comportamentos –, criando modelos e os regulamentando como normas. Hall aponta ainda que é somente através do uso que fazemos das coisas, do que dizemos, do modo como pensamos e de como sentimos, que representamos, que damos significados para as coisas. E esses significados apresentam efeitos reais e regulam práticas sociais entre os membros da cultura. Logo, essas práticas se tornam parte do imaginário desse grupo e, por conseguinte, parte de uma tradição de uma determinada sociedade, que procura diminuir ou negligenciar sujeitos que não se encaixem nos modelos impostos, fazendo com esses sejam classificados como minorias.

² No original: “Representation connects meaning and language to culture. But what exactly do people mean by it? What does representation have to do with culture and meaning?”

³ Todas as traduções não sinaladas com tradutor na bibliografia foram realizadas pela autora dessa dissertação.

⁴ No original: “representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture.”

Essa padronização de sujeitos estabelece, dentro da cultura, uma naturalização de estereótipos, que acabam reduzindo as “pessoas para algumas características simples e essenciais”⁵ (HALL, 1997, p. 257), dividindo-as, assim, “em diferentes grupos, de acordo com a classe, gênero, faixa etária, nacionalidade, ‘raça’, grupo linguístico, preferência sexual e assim por diante”⁶ (HALL, 1997, p. 257). Reduzir as pessoas a traços faz com que haja uma divisão entre o que seria considerado normal e aceitável daquilo que seria desviante, ou anormal e/ou inaceitável: “a tentativa de padronizar vestimentas, tecnologias, modo de viver, de pensar e agir não é somente discriminação ou exclusão: é reforçar uma moral estética e esquece-se da ética na produção de formas simbólicas” (ROSO, 2002, p. 90).

Pensemos, então, em como essa padronização deve ressoar em uma criança, que está iniciando a sua prática social e seu contato com a cultura, sendo bombardeada por diversos lados de ideias sobre o padrão que ela deve seguir ou simplesmente almejar. Um desses meios de propagação de estereótipos e padrões é a literatura, pois através dela encontramos modelos femininos e masculinos de como se portar dentro de determinada sociedade. E aqui os contos de fada são de grande importância, principalmente para as crianças, pois é a partir deles que elas encontram e buscam suas identidades no mundo; no que Bruno Bettelheim reflete:

Os contos de fada, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está no alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade. Estas histórias prometem à criança que, se ela ousar se engajar nesta busca atemorizante, os poderes benevolentes virão em sua ajuda, e ela conseguirá. As histórias também advertem que os muito temerosos e de mente medíocre, que não se arriscam a se encontrar, devem se estabelecer numa existência monótona – se um destino ainda pior não recair sobre eles (BETTLEHEIM, 2002, p. 23).

⁵No original: “people to a few, simple, essential characteristics.”

⁶No original: “of different groups, according to class, gender, age group, nationality, ‘race’, linguistic group, sexual preference and so on.”

Esses conceitos de vida compensadora e boa irão se tornar mais fortes quando, nos anos 1950, os estúdios Disney incluíram mudanças nos contos para leva-los para o cinema e televisão, reforçando essas ideias, junto com padrões de beleza, de gênero, e modelo de sociedade patriarcal e heteronormativa. Não podemos, assim, fugir de assumir a obra de Walt Disney como parte do nosso cânone para pesquisa, pois é para sua versão que muitos se voltam quando falamos de contos de fada e, principalmente para essa dissertação, para a *Cinderella*.

Ao traçarmos um parâmetro entre as obras cânones da princesa que procuram manter uma tradição comportamental do gênero feminino, exibindo um modelo privilegiado, não havendo assim um apreço por corpos que não se encaixam dentro desses padrões, vemos que os leitores não se sentem representados(as) dentro do mundo dos contos de fada, sendo por questões de corpo, de personalidade, de classe ou raça. Afirmamos então que,

As crianças usam contos de fadas para identificar normas culturais sobre o mundo em que vivem. Contidas dentro dessas normas culturais estão as crenças compartilhadas sobre papéis de gênero pertencentes à sociedade da criança. Como os contos de fadas são muitas vezes a exposição precoce de uma criança à identidade de gênero e como ela define uma personagem, esses papéis de gênero devem ser tão realistas quanto possível⁷ (KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 40).

Por isso, queremos buscar nessa dissertação obras que fujam das normas tidas como verdade, procurando por novos modelos de representações, os quais desconstruam os valores gerados para a manutenção do *status quo*. Desta forma, almejamos histórias que procurem contar sobre quem ainda não foi falado, daqueles considerados e colocados como minoria. Arthur Frank, em seu texto *Letting Stories Breathe*, afirma que “histórias funcionam com pessoas, para pessoas, e histórias sempre funcionam *em* pessoas”⁸ (FRANK, 2010, p. 12) e

⁷ No original: “Children use fairy tales to identify cultural norms about the world in which they live. Contained within these cultural norms are the shared beliefs about gender roles held by the child’s society. As fairy tales are often a child’s early exposure to gender identity and how it defines a character, these gender roles should be as realistic as possible.”

⁸ No original: “stories work with people, for people, and always stories work *on* people.”

que são elas que irão atribuir o significado ao que foi lido. Isso significa, então, encarar que os contos de fada têm uma grande parcela na moldagem do ser, que eles fazem parte de um imaginário que vai além da fantasia, e por conseguinte, não podem ser subestimados.

Escolhemos, como objeto de análise, a personagem Cinderela. Isso se deve ao fato de que essa personagem, de alguma maneira, já faz parte do imaginário de muitos, seja através dos contos – *La gatta cenerentola* (1634-1636), de Giambattista Basile, *Cendrillon* (1697), de Charles Perrault; *Aschenputtel* (1812) dos irmãos Grimm –, ou pela animação da Disney, *Cinderella* (1950), e outras adaptações, *Ella Enchanted* (2004); *A Cinderella Story* (2004); *Another Cinderella Story* (2008); *Once upon a time* (2011); *Into the Woods* (2014); *Cinderella* (2015); *A Cinderella Story: If the Shoe Fits* (2016); ora, até mesmo pelo seu castelo localizado no parque *Magic Kingdom* na Disney World, em Orlando, Flórida.

Tendo em vista a vasta quantidade de material produzido sobre a Cinderela⁹, objetivamos investigar os casos de *rewriting* e *revisiting* de cinco contos contemporâneos, considerados feministas, para assim perceber como o gênero é representado e construído dentro destes novos contos de fada. Através de propostas de escritoras feministas contemporâneas investigaremos os contos¹⁰ “Glass”, de Francesca Lia Block (2000), “When the Clock strikes” (1983), Tanith Lee, “Cinder-Helle” (1996), de Barbara Walker, “The Tale of the Shoe” (1997), de Emma Donoghue, e “Cinder Elephant” (2000), de Jane Yolen.

Ao nos depararmos com as narrativas, percebemos que a construção desses contos se deu através de estratégias específicas de narração para que os padrões já existentes não se repetissem e que novos significados fossem possíveis. Utilizando um ponto de vista feminista, as autoras procuram, por meio

⁹ No site <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/themes.html> (acessado em 13 de outubro de 2016), podemos encontrar diversas produções modernas de “Cinderela”. No site, vemos mencionados trinta e dois romances, uma *graphic novel*, trinta e quatro contos, cinquenta e sete poemas, trinta e oito filmes, trinta e oito peças de teatro (alguns musicais), e ainda uma produção musical. Todavia, esses números não estão completos, pois, conforme o site, ainda se tem muito mais. Percebe-se, portanto, um número bem expressivo de produções.

¹⁰ Vale ressaltar que essas recontagens estão em inglês, pois os contos ainda não foram traduzidos para o português.

do conto, apresentar um novo destino para as personagens, principalmente as femininas. Essas novas versões conduzem para uma pluralidade de identidades, fazendo com que o imaginário de seus leitores procure se desprender da representação tradicional de feminino e masculino.

Jack Zipes, em seu trabalho sobre a evolução do papel social e político dos contos de fada, assegura que esses auxiliam na construção de identidade, pois já foram reproduzidos tantas vezes pela indústria cultural que se tornaram parte do imaginário coletivo e desenvolvem com seu discurso normas, morais e valores de uma sociedade Ocidental. No entanto, o problema se encontra no fato dessas repetições favorecerem “as noções patriarcais e reacionárias de gênero, etnia, comportamento e classe social”¹¹ (ZIPES, 2006, p. 2). O autor afirma, ainda, que podemos encontrar histórias fora dos contos canônicos que “são tão bons ou até melhores”¹² (ZIPES, 2006, p. 2), que buscam re-visitare tais noções e criar algo novo.

Essa busca pela representatividade nos contos de fada teve início com feministas nos 1950 e 1960, as quais, ao examinar em suas pesquisas o papel da mulher nos contos e outras histórias, perceberam que estes eram perpetuadores de estereótipos femininos e de uma tradição conservadora. Procurando, então, desmistificar essa imagem da mulher, os primeiros *rewritings* começaram a aparecer no início dos anos 1980, colocando a mulher em posição de poder e força¹³. O que aconteceu foi que os contos somente faziam a inversão de papéis¹⁴, pois colocavam o homem como o incapaz e estúpido, não traduzindo para as histórias os conceitos do feminismo. Entretanto, as revisões aos contos continuaram, pois as autoras entendiam que eles eram fortes agentes culturais, e assim foram adaptando seu discurso para “revelar novas facetas de uma cultura”¹⁵ (KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 38). A autora Donna Jo Napoli, em seu livro *The Magic Circle* (1993), apresenta uma releitura com

¹¹ No original: “patriarchal and reactionary notions of gender, ethnicity, behavior, and social class.”

¹² No original: “that are just as good if not better.”

¹³ Conto de Alison Lurie, *Clever Gretchen and other forgotten folktales* de 1980.

¹⁴ Conto de Robert Munsch *The Paper Bag Princess*, 1980.

¹⁵ No original: “reveal new facets of a culture.”

êxito dos contos de *Hessel and Gretel* e *Beauty and the Beast*, pois altera o material tradicional em três áreas: “estratégia narrativa, representação de personagens masculina e feminina e renegociação de valores e ideologias patriarcais”¹⁶ (KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 40).

Tendo como apoio esses pontos explorados na obra de Napoli, esperamos investigar qual foi a estratégia tomada por cada uma das autoras no processo de *rewriting/revisiting*, analisando suas estruturas, estilos de linguagem e de transformação, e também averiguando se a reescrita apresentada dá conta de temáticas feministas, como representação e empoderamento de identidades, mudando as convenções de narrativas e ressignificando os contos de fada.

Esta pesquisa utilizará como base na sua investigação o conceito de *performatividade* de Judith Butler (1990), analisando como o gênero se mostra, dentro das narrativas a serem analisadas, através das marcas deixadas e reproduzidas pelas personagens, e percebendo a relação com o outro. Por meio dessas marcações, procura-se encontrar “uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes” (LOURO, 2013, p. 85-86), que atribuirão sentido para essa personagem. Desta forma, os objetivos desta dissertação são: 1. analisar o processo de *rewriting/revisiting* utilizados pelas autoras; 2. comparar os contos em questão enquanto estrutura e estilo da linguagem e de transformação, 3. averiguar até que ponto a reescrita apresentada dá conta de temáticas feministas e 4. como as narrativas montam o corpo da personagem.

Sendo assim, o primeiro capítulo abordará de que maneira o feminismo contribuiu para os *rewritings* dos contos de fada, levantando assim um panorama histórico do movimento feminista e suas ondas. Em seguida, vamos discurtir a questão de gênero, do corpo feminino e da *drag queen*, conceitos base ao analisarmos a personagem da Cinderela.

Levando em consideração o passado da personagem, o capítulo seguinte traz uma retrospectiva da personagem pelas obras de Basile, Perrault, Grimm e dos Estúdios Disney, elencando quais seriam seus pontos de proximidade ao

¹⁶ No original: “narrative strategy, representation of male and female characters, and renegotiation of patriarchal ideologies and values.”

construir a personagem dentro do seu elemento histórico. Dadas essas bases, analisaremos, no capítulo seguinte, as novas versões da princesa, e este será dividido em três partes: primeiramente o “eu” da Cinderela, o que ela é enquanto personagem feminina e como sua montagem é feita; após, a família e o papel que ela representa na vida de Cinderela; e, por fim, o masculino relacional, ou seja, o príncipe. Por fim, iremos relacionar as propostas dos contos do passado com os *rewritings* da modernidade, reconhecendo como uma proposta feminista do conto poderá ser bem sucedida, abrir portas para novas Cinderelas, como também permitirá um novo olhar sobre sua montagem.

1 A construção discursiva de um sujeito texto: onde estamos e aonde vamos

Ao trabalharmos com o texto, compreendemos que este, igual ao sujeito, também é revestido por uma cultura e garante a continuidade da mesma por meio de uma memória cultural coletiva e “como tal, mostra, por um lado, a capacidade de enriquecer-se ininterruptamente e, por outro, a capacidade de atualizar alguns aspectos da informação depositada nele e esquecer outros temporalmente ou por completo” (TERRA, 2014, p. 78). Assim, se tornou fundamental para esta dissertação compreender o que os primeiros textos da Cinderela quiseram apresentar para a cultura da época, a fim de que a atualização para modelos presentes fosse possível.

Nossa proposta aqui é apresentar por qual viés vamos analisar a conexão entre esses textos, fazendo existir um trânsito entre eles a partir de produções de escritoras feministas, investigando como o feminismo tomou parte do âmbito literário por meio de suas ondas, e delinear o pensamento teórico que orienta esta dissertação.

1.1 O Era Uma Vez... desconhecido: para além do felizes para sempre

Em seu texto *Fairy Tale as a Myth/Myth as a Fairy Tale*, Zipes afirma que as versões contemporâneas são “inovadoras e radicais, são incomuns, excepcionais, estranhas e artificiais”¹⁷ (ZIPES, 1993, p. 208): elas podem não ser lembradas, por não se tornarem familiares aos leitores, uma vez que elas não se reafirmam com os sistemas de representações culturais encontrados nos contos clássicos ou nas versões romantizadas dos filmes. Ele demonstra que o clássico conto de fada não é meramente uma história, mas um texto que une as pessoas, que é passado de geração em geração, conectando pessoas através de uma história de fantasia e da busca dos “felizes para sempre”, porque

faz com que pareça que somos todos parte de uma comunidade universal com os valores e normas compartilhados; que estamos todos

¹⁷ No original: “innovative and radical, are unusual, exceptional, strange, and artificial.”

lutando pela mesma felicidade; que alguns sonhos e desejos são irrefutáveis; que um certo tipo de comportamento irá produzir resultados garantidos, como viver felizes para sempre com muito ouro em um castelo maravilhoso, *nosso* castelo e fortaleza, o qual irá nos proteger das forças hostis e imprevisíveis do mundo exterior¹⁸ (ZIPES, 2002, p.208-209, grifo do autor).

Ainda que esses elementos e recompensas sejam de um desejo universal e busquem unir as pessoas, os contos acabam reproduzindo o ideal comum que a cultura almeja deles. Imagens – como esperar o príncipe em seu cavalo branco, da inimizade feminina e de padrões de beleza e personalidade – acabam se sobressaindo do resto, e esses modelos irão se reproduzir em outros meios, como em novelas e filmes, que reforçam os estereótipos dos contos de fada, fazendo com que a união se estabeleça pela reprodução de comportamentos normalizados pela cultura da tradição.

Em decorrência da grande produção de material – tanto literária como em outras formas de arte – que se fundamentam nos modelos dos contos, se torna imprescindível encontrar e reescrever os clássicos, trazendo-os para modelos e padrões de cultura mais atuais, para talvez, assim, dar conta das novas discussões de gênero e sexualidade e, também, interromper a sua imagem “sexista, sua intocada resolução heterossexual e patriarcal”¹⁹ (ZIPES, 2002, p.216), a qual é o foco de muitas histórias.

Encontramos, assim, na segunda metade do século XX, autoras feministas como Angela Carter (1940-1992) e Anne Sexton (1928-1974), que iniciaram a nova fase de recontar as histórias de princesas com o intuito de “reformular a identidade feminina”²⁰ (TOSI, 2001, p. 95), para que as princesas se tornassem independentes, livres e confiantes. As escritoras feministas buscam desmitificar a noção criada pelos contos do cânone tradicional europeu, que oferecem a idéia de que as mulheres seriam “fracas, submissas,

¹⁸ No original: “makes it appear that we are all part of a universal community with shared values and norms; that we are all striving for the same happiness; that there are certain dreams and wishes are irrefutable; that a particular type of behavior will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvelous castle, *our* castle and fortress, which will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world.”

¹⁹ No original: “sexist, its pristine heterosexual and patriarchal resolution.”

²⁰ No original: “reshape female identity.”

dependentes e abnegadas, enquanto homens são poderosos, ativos e dominantes”²¹ (PARSONS apud KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 39). Havendo tais alterações nos contos, é possível fornecer “um *retelling* crítico e muitas vezes subversivo das histórias tradicionais”²² (PARSONS, 2007, p. 96), subvertendo os modelos de gênero em relação às personagens. Assim, deve se ter em mente que, para um conto ser considerado verdadeiramente feminista, ele deve empoderar a personagem independente do gênero. Hillary Crew, em seu texto *Spinning New Tales from Traditional Texts* (2002), afirma que

re-escritoras feministas de contos de fada reformularam as convenções de gênero de modo a codificar discursos que contradizem ou desafiam as ideologias patriarcais, as quais são cada vez mais vistas como anacrônicas na sociedade atual²³ (CREW apud KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 39).

Para isso, o conto de fada passa por um processo de *degender*, através do qual o gênero não é fixado a noções pré-concebidas, possibilitando, assim, a desconstrução de feminino e masculino ao olhar do leitor, levando-o para uma reconstrução do conteúdo discursivo no qual o texto toma o papel de mediador perante a “negociação de valores e ideologias patriarcais”²⁴ (KUYKENDAL; STURM, 2007, p. 40) na representação das personagens.

1.1.1 Mulheres: o que sabemos sobre elas?

O movimento feminista surge de uma emergência com fins de garantir o direito das mulheres em esferas públicas e políticas. Na história ocidental, o feminismo vai ser distinguido em três ondas através das quais mulheres insurgiram contra sua condição enquanto esposa, filha e mulher para lutar por sua liberdade. Historiadores e feministas classificam a primeira onda histórica

²¹ No original: “weak, submissive, dependent, and self-sacrificing while men are powerful, active, and dominant.”

²² No original: “critical and often subversive retelling of traditional stories”.

²³ No original: “feminist rewriters of fairy-tales have reworked the conventions of the genre so as to encode discourses that contradict or challenge patriarchal ideologies that are increasingly viewed as anachronistic in today’s society.”

²⁴ No original: “negotiation of patriarchal ideologies and values.”

pertencendo às últimas décadas do século XIX e no início do século XX no Reino Unido e nos Estados Unidos, sendo o objetivo do ativismo conseguir poder político, direito à educação e a propriedades particulares, com destaque para a luta sufragista pelo direito ao voto, concedido para mulheres acima de 30 anos em 1918 no Reino Unido.

O período da década de 1920 e 1960 é um momento de lacunas para o movimento feminista em sua historiografia por questões de “oposição entre os dois momentos dos movimentos feministas, que durante muito tempo apagou todo o traço deles” (HIRATA, 2009, p. 145). Essa interrupção do movimento ocorre, também, pela atuação da mulher nas guerras e nas fábricas, a qual, depois de ser intensamente utilizada, é levada de volta para o ambiente familiar. Esse retorno ao lar desperta nas mulheres um sentimento de luta por seus direitos, pois viram que seus companheiros de guerra eram reconhecidos pelos seus esforços e elas não, juntamente com o fato de muitas terem perdido seus empregos devido à volta dos homens para seus antigos cargos. Depois da segunda guerra, Simone de Beauvoir lança seu livro *Le Deuxième Sexe* (1949), obra de extrema importância para a segunda onda do feminismo. Em seu livro, a autora analisa o papel designado à mulher dentro de um conjunto da civilização, colocando o homem em uma posição de hierarquia sobre a mulher, sendo a mulher definida em relação ao homem e não por si só. A publicação da obra de Beauvoir depois da guerra é inovadora em razão de que, durante sua participação nas batalhas, as mulheres se mostraram capacitadas a desconstruir os papéis de gênero esperados delas, assumindo um papel de igualdade com os homens. A autora ainda propõe o pensamento acerca da construção do que é ser mulher – sua célebre frase “não se nasce mulher, se torna mulher”²⁵ –, reagindo contra a representação imposta pela sociedade de como a mulher deve agir ou atuar, reconhecendo que os papéis de gênero são aprendidos e impostos sobre as mulheres.

²⁵ No original do livro *Le Deuxième Sexe*: “On ne naît pas femme: on le devient”.

Em 1963 acontece o lançamento de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan²⁶, no qual ela investiga a submissão das mulheres aos espaços permitidos a elas: o de esposas e donas de casa. Através de entrevistas, ela observa que as mulheres estão infelizes com os papéis que lhes são impostos. Assim, a década de 1960 e início dos 1970 é marcada por pós-guerras mundiais e movimentos políticos, além do clima revolucionário dos estudantes que toma conta, a greve geral de Maio de 1968, o que oportunizou a propagação do feminismo a uma amplitude internacional.

A partir dos anos 1990, o feminismo contemporâneo surge para avançar os propósitos da segunda onda e reivindicar e conquistar os “direitos dos corpos” (PERROT, 2017, p. 161), assim como levantar a questão de identidade e diferença, desconstruindo os conceitos de gênero e questionando o *queer* junto da hierarquia dos sexos. Busca-se uma transformação no que diz respeito à liberdade do corpo para a mulher, no seu prazer, na forma como ele é representado em sociedade, na reprodução, na violência sofrida, na opressão, nas relações voltadas para o modelo binário, ou seja, procura-se intervir em múltiplos campos da vida mulher, para desmistificar a naturalização da categoria mulher. Essa naturalização torna universal o discurso do que é ser mulher, ao qual a filósofa Judith Butler declara como excludente, pois ela vai atingir as mulheres de formas diferentes. Assim, em sua obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Butler propõe que seria necessário discutir o gênero com recorte de classe e raça.

O movimento *queer* surge da discussão acerca das diferenças de identidades que dividem o “ser mulher” e o “ser homem” para reivindicar e “reunir todos os comportamentos diferentes daquele da heterossexualidade normativa” (HIRATA, 2009, p. 228), perturbando, portanto, as categorias de sexo e sexualidade. Judith Butler, intitulada a mãe da teoria *queer*, propõe transpassar as categorias de sexo e gênero através de seu o conceito de

²⁶ Betty Friedan foi escritora, ativista e feminista e uma figura importante para o movimento das mulheres nos Estados Unidos. O lançamento de *A mística feminina* (*The Feminine Mystique* - 1963) é considerado o início da segunda onda do feminismo. Foi presidente do NOW (National Organization for Women) – Organização Nacional para Mulheres.

performatividade, argumentando que o gênero é praticado por meio de ações repetidas já pré-estabelecidas na cultura.

Ao entrarmos no novo milênio, uma nova etapa do movimento feminista toma conta com o ativismo online, ou ativismo por *hashtag*²⁷, por meio de redes sociais como Twitter e Facebook, o que permite interligar coletivos espalhados pelo mundo com a ajuda de fóruns de discussões e blogs de campanha. Esses movimentos já conseguiram realizar marchas em diversos lugares, como a Marcha das Vadias²⁸, Marcha das Mulheres Negras²⁹ em Brasília, Marcha das Margaridas³⁰ também em Brasília, Caminhada das Lésbicas e Bissexuais³¹ em São Paulo, dentre outras³². O ativismo online institui espaços para resistência e reivindicações contra as violências do cotidiano sofridas por mulheres: pela experiência de construção genderizada dos corpos, para combater a misoginia instaurada, para exercer uma política de positividade ao corpo (seja em formas, tamanhos, cores e habilidades), para a inserção de indivíduos trans e travestis e, ainda, para prosseguir as lutas iniciadas na primeira e segunda onda. A fase atual do movimento feminista é constituído de múltiplas vertentes para não mais contemplar um único grupo, dando espaço para a luta das mulheres negras,

²⁷ Expressão utilizada entre usuários das redes sociais. Consiste em uma palavra-chave antecedida pelo símbolo #, conhecido no Brasil como “jogo da velha”, que permite que um tema ganhe notoriedade pelo uso constante da palavra.

²⁸ O movimento, originalmente conhecido como *SlutWalk*, iniciou em 2011 em Toronto, Canadá, e hoje é conhecido internacionalmente. A Marcha das Vadias protesta contra o fim da cultura do estupro, na qual jovens, em sua maioria mulheres, se vestem como “vadias”. No Brasil, a Marcha aconteceu no mês seguinte a de Toronto e, durante o ano, diversas cidades se mobilizaram. Em 2012 se realizou a primeira “Marcha Nacional das Vadias”.

²⁹ Realizada em 2015, a Marcha das Mulheres Negras foi resultado de diversos coletivos espalhados pelo país, e buscou a “construção de um movimento político que revelaria e visibilizaria a luta, a resistência, as denúncias, as angústias, e as vozes das 50 milhões de mulheres negras no Brasil”.

³⁰ Trabalhadoras rurais, extrativistas, indígenas, quilombolas tomam as ruas com o objetivo de dialogar com o governo sobre suas reivindicações. A manifestação acontece desde 2000, mas ainda é pouco conhecida.

³¹ A caminhada de mulheres lésbicas e bissexuais acontece um dia antes da Parada Gay de São Paulo e já está na sua 13ª edição. A caminhada acontece como maneira de representatividade, pois as mulheres lésbicas e bissexuais sentiam-se negligenciadas pela parada dentro das pautas políticas.

³² Em janeiro de 2017 aconteceu o Women’s March em diversas cidades dos Estados Unidos, tendo como sede principal Washington, D.C., sendo transmitido para o mundo pelo YouTube, um dia após a posse do presidente eleito Donald Trump, como maneira de enviar uma mensagem para a nova administração sobre o direito das mulheres, além de tratar de questões de imigração, raciais, trabalhistas e da comunidade LGBT.

mulheres lésbicas, mulheres da periferia, mulheres mães, mulheres trans, mulheres gordas, e as demais, trazendo as inquietações de acordo com o momento e a necessidade de determinada sociedade, utilizando a tecnologia para fortalecer e impulsionar os movimentos.

Entre as tecnologias utilizadas para fortalecer a luta e resistência das mulheres se encontra o poder da escrita, cujo acesso foi impedido às mulheres durante muito tempo, tendo início a partir da “religião e do imaginário: as vias místicas e literárias; a oração, a meditação, a poesia e o romance” (PERROT, 2017, p. 31). Embora a mulher desempenhasse o papel de escrivão e cuidasse da correspondência, ela era “restrita ao domínio privado” (PERROT, 2017, p. 97), sendo a publicação de seus textos algo muito difícil. No final do século XIX, as mulheres escreviam folhetins para ganhar a vida, mas não recebiam ou tinham a pretensão de serem consideradas escritoras. Elas “publicam obras de educação, tratados de boas maneiras, biografias de “mulheres ilustres”, gênero histórico muito em voga, e romances” (PERROT, 2017, p. 97), e, mesmo assim, os homens não se mostravam satisfeitos com as mulheres junto da pena. A literatura de autoria feminina sofreu para ter seu trabalho reconhecido, nomes como as irmãs Brontë, George Eliot e George Sand assinavam suas obras com um pseudônimo³³ masculino para que fossem publicadas, garantindo, desta forma, uma profissão e o sustento da família.

A crítica feminista revela a importância da literatura feminina para expor as imagens e os estereótipos impostos sobre as mulheres, desde o “indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levadas a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado assim como nos liberado”³⁴ (RICH, 1972, p. 18); são questões como normas da sociedade, diferenças sociais e políticas, ou somente a descrição da vida pelo olhos de uma mulher, que as autoras da primeira onda procuram relatar em suas obras. Nomes que se sobressaem

³³ Atualmente, a prática de mascarar o nome ainda é presente, sendo pela troca de gênero no nome ou pela utilização das iniciais, a autora Joanne Kathleen Rowling, mesmo sendo a autora mais vendida mundialmente, é conhecida por J.K. Rowling e também pelo pseudônimo Robert Galbraith.

³⁴ No original: “a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us.”

nessa onda são Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) com *Unpunished* (1929), Anais Nin (1903-1977) com *Under a Glass Bell* (1944), e Kate Chopin (1850-1904) com *The Awakening* (1899).

Uma das autoras de maior notoriedade e influência dentro da primeira onda, e até os dias atuais, é Virginia Woolf (1882-1941), que traça a presença feminina na literatura como escritora em *A Room of one's own* (1929), ao descrever as limitações para a produção quando não se tem o direito a renda e um teto todo seu e quando o que se espera da mulher é o trabalho doméstico escravo ou ser um animal de estimação. Entre sua produção literária, a escritora procura sublevar o papel feminino em obras como *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931) e o aclamado *Mrs. Dalloway* (1925). Seu estilo vai exercer um papel importante para a tradição da literatura feminina.

Na segunda fase do movimento feminista, a vida da mulher é marcada pela guerra. Assim, as autoras buscavam adicionar suas próprias vozes e identidades aos seus textos, procurando revolucionar o papel feminino, indagando sobre os tabus relacionados com os aspectos da família, da igualdade no trabalho e da exploração da sexualidade. Destacamos aqui o trabalho das escritoras³⁵ afro-americanas Anne Moody (1940-2015) com *Coming of Age in Mississippi* (1968), Maya Angelou (1928-2014) com *I know why the caged bird sings* (1970) e a poeta Audre Lorde (1934-1992) com *From a Land Where other People Live* (1973).

Em sua terceira onda, a temática feminista será voltada para mulheres dentro de um conjunto de identidades (lésbica, mulher negra, transexual, bissexual, travesti), e entre seus temas literários as autoras buscam desconstruir as expectativas e convenções tradicionais de gênero. O trabalho³⁶ de Rebecca Walker (1969), *Black, White & Jewish* (2000), e de Zadie Smith (1975), *White Teeth* (2000), são lembrados nessa etapa como modelos de mudança literária, havendo a inclusão de personagens com identidades fluídas. No Brasil, teremos

³⁵ Material de apoio, *Feminist Literature: Confessional Writing Beyond National Boundaries* (1997) de Heather Blaha.

³⁶ Material de apoio, *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings* (2010) da autora Justyna Włodarczyk.

o trabalho de Cassandra Rios, como uma das principais escritoras para a narrativa homoafetiva³⁷, com destaque para a obra *Uma Mulher Diferente* (1969) que narra a história de uma travesti. Assim, o campo da literatura acompanha as transformações na vida das mulheres de uma forma cultural, que, segundo Elaine Showalter, liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço, gerando uma experiência coletiva, o que possibilita a existência de uma “tradição literária das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

1.2 O mal estar da normatividade: o gênero

O trabalho de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe* (1949) revela que não estamos aptos para responder a questão “o que é uma mulher?” (BEAUVOIR, 1949/2016, p. 11), porque a resposta vai além das questões de feminilidade ou das categorias impostas no que compete *ser* mulher. Ao apresentar a mulher como o “outro” e o homem como o absoluto, a autora revela que as diferenças somente se realizam e afetam o feminino, que através de uma tradição e de uma cultura a mulher vai ser submissa ao homem e que a dualidade que existe entre os dois revela que a mulher se determina e diferencia em relação ao homem. Entende-se, portanto, que a mulher não é mas que se *torna*, pois caso “*ser* é ter-se tornando, é ter sido feito tal qual se manifesta” (BEAUVOIR, 1949/2016, p. 21), a mulher nada mais é que um constructo social e cultural.

Feministas americanas introduziram o estudo de gênero dentro da academia, a partir das ciências sociais, referindo-se ao estudo como a “relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 7), pois até então o gênero era muito ligado e associado, pelos historiadores, ao estudo das coisas relativas às mulheres e os mesmos o dividiam em posições: 1) origens do patriarcado – a relação de subordinação entre masculino e feminino, desmistificando a noção de mulheres como agentes de reprodução; 2) tradição marxista e compromisso com as críticas feministas; e 3) pós-estruturalismo francês – a produção e reprodução da identidade de gênero do sujeito. O fato foi que a inclusão das mulheres na

³⁷ Em 2015, a psicóloga Janaína Leslão lançou *A princesa e a Costureira*, o primeiro conto de fadas no qual a princesa se apaixona por outra mulher.

história levou ao que muitas historiadoras feministas acreditavam ser um alargamento das noções tradicionais.

Em 1975, a antropóloga Gayle Rubin³⁸ relata sobre a utilização do conceito de gênero dentro do movimento feminista. Em seu ensaio, *O tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política do Sexo”*³⁹ (1975), Rubin cunha o sistema de sexo e gênero, com o foco nas questões das mulheres, buscando entender e pensar sobre a opressão sofrida pelas mesmas, como também sobre a importância de se procurar uma sociedade sexualmente igualitária através da desnaturalização das desigualdades do gênero. Já em 1980, a historiadora Joan Scott critica em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995) a categoria sexo/gênero, pois entende que as relações são mantidas por uma posição de hierarquia entre homens e mulheres. Mediante o pensamento de Foucault, ela revela as utilidades da linguagem, dos símbolos e das instituições masculino/feminino, para desconstruir os vícios do pensamento ocidental para o binômio homem/mulher.

Em meados dos anos 1980 e 1990, Judith Butler começa a desenvolver o seu estudo. Ao lançar *Gender Trouble* (1990), a autora vai levantar uma crítica ao feminismo ao reavaliar a categoria mulher. Ao expor as categorias sexo/gênero/desejo em uma sociedade heteronormativa, Butler afirma que o gênero é uma construção que vai ser mantida pela repetição do corpo por “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2016, p. 69). Algo que não deve ser posto como estabelecido e definitivo, e tampouco “deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” (BUTLER, 2016, p. 27), essa inter-relação vai se desenvolver a partir de uma sociologia do corpo que almeja dar significado para as lógicas sociais e culturais.

³⁸ Antropóloga nascida em 1949, muito conhecida pela sua militância feminista e lésbica e por escrever teorias sobre sexo e gênero. Ela é professora de Antropologia e estudo das Mulheres pela Universidade de Michigan. Dentre os seus ensaios, os mais conhecidos são *O tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política do Sexo”* (1975) e *Thinking Sex* (1989).

³⁹ Nome original: *Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex*. No ensaio a autora se questiona como a mulher se tornou uma espécie domesticada, levando para uma desnaturalização das desigualdades de gênero.

1.2.1 Por uma interface entre o social e o individual: a corporeidade

Vendo que o gênero se conjura através de uma atividade de corporeidade, sentimos a necessidade de entender esse corpo, que se torna o cartão de visita de qualquer indivíduo, e como ele se produz para a cultura. Buscamos, desta forma, em *A Sociologia do Corpo* (2007) de David Le Breton, a compreensão dessa corporeidade humana vista como um fenômeno social e cultural. O campo de estudo da sociologia do corpo⁴⁰ surge ao final dos anos 1960 para dar significado às lógicas sociais e culturais, para entender os detalhes que traçam a vida por mediação do corpo. Todavia, foi somente com o “*body turn*” em 2000 que o corpo avançou para o campo das análises.

⁴⁰ O estudo sobre o corpo como forma de expressão cultural vem se desenvolvendo desde a Grécia Antiga. O filósofo Sócrates (470 a 399 a.C.) buscava uma visão integral do homem, vendo corpo e alma e sua relação com mundo. Platão (428 a 347 a.C.) encarava o corpo como a prisão da alma, enquanto Aristóteles (384 a 322 a.C.) afirmava que alma forma o corpo. Na Idade Média, a igreja passa a ter um papel importante dentro do controle dos corpos: ela vai reprimir qualquer desejo carnal que se possa ter e o culto ao corpo será considerado pecado junto com aqueles que apresentam um corpo sexuado. Qualquer forma de desejo não será permitida pois se entende que o corpo é o revestimento da alma. Somente com o Renascimento o corpo vai ter um caráter mais humanista, passando a ser estudado. No século XVII, os avanços da era moderna trazem uma nova concepção de homem: o corpo é um corpo industrial. Temos na Modernidade o crescimento da classe de poder, da burguesia, junto com o desenvolvimento de indústrias e da consolidação do capitalismo. Assim, inicia-se a busca pelo corpo ideal, pela perfeição física, sendo que, para ser incluído nessa nova sociedade, um padrão de beleza deve ser seguido. O francês Marcel Mauss (1872–1950) lança em 1935 o texto *Techniques of the Body*. Nele, o sociólogo compreende o corpo como seu objeto de estudo, analisando a maneira como os homens utilizam seus corpos dentro da sociedade. O sociólogo alemão Norbert Elias (1897–1990), em seu livro *Über den Prozeß der Zivilisation* (1976), narra as mudanças nos comportamentos, sentimentos e relações dentro da sociedade, sendo a primeira teoria da civilização que traça as mudanças do cenário europeu quando se trata de violência, comportamento sexual, funções corporais e discursos. Karl Marx (1818–1883) aponta para uma perspectiva mais sociológica da historicidade humana. Michael Foucault (1926–1984), em 1975, lança o livro *Discipline and Punish*, no qual investe sua crítica na produção de corpos marginalizados, como de operários e de presos, revelando como o poder controla esses corpos. Em 1976, o mesmo apresenta o primeiro volume de *History of Sexuality – volume I*, colocando o sexo em discurso. Pierre Bourdieu (1930–2002) defende a maneira em que o homem se socializa, em *La dominación masculina* (1990) ele retrata que o corpo é um lugar de expressão de emoções, afetos e desejos, e que aprendemos a controlar a sua manifestação ao educarmos o corpo. A brasileira Lucia Santaella (1944), em seu texto *Corpo e comunicação: sintoma da cultura* (2004), revela um lado mais atual do que está acontecendo com o corpo, com a mídia sendo um dos principais meios de difusão e de capitalização do culto ao corpo. Temos também na modernidade Frei Betto (1944), que admite, na obra *A mosca azul: reflexão sobre o poder* (2006), que a publicidade vem para impor um padrão de beleza a ser seguido.

Karl Marx⁴¹ (1818-1883) foi um dos primeiros a apresentar o corpo como uma construção sociológica por meio de seu estudo sobre os operários. Marx não vê o corpo apenas como biológico, mas também como sendo moldado pela interação social. Visão, paladar, audição, olfato e tato atribuem significados aos sujeitos, significados estes que fazem com que a relação do corpo com o mundo seja construída. Le Breton afirma que, ao relacionar o corpo com uma sociologia, percebe-se uma constelação de fatos sociais e culturais organizados ao redor do significante corpo: “é aquela das modalidades físicas da relação do ator com o mundo” (LE BRETON, 2007, p. 35). Compreende-se, portanto, as técnicas do corpo, enquanto modalidade de ação, sequência de gestos e sincronia musculares que mudam de uma cultura para outra, desde “a marcha, a corrida, as posições das mãos em repouso, a utilização da enxada ou os métodos de caça” (LE BRETON, 2007, p. 39); como também a gestualidade, muito evidente quando existe o encontro de atores, no “ritual de saudação ou de despedida [...], maneiras de consentir ou de negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, [...] etc” (LE BRETON, 2007, p. 44); é na interação que percebemos com o corpo se representa.

Elias demonstra em seu *Processo Civilizador* (1976/1994) como a cultura e a civilização acontecem dentro da sociedade, analisando manuais de comportamento que almejam os bons modos e costumes, concluindo que cada vez mais se tem um controle dos corpos de acordo com o que muda na sociedade através da história, dentro da organização política, estrutura econômica, tecnologia etc. Ele demarca, então, as transformações de novos padrões de refinamento e controle de instintos.

Assim como a etiqueta corporal que o ator adota de maneira espontânea, as normas e a etiqueta não estão associadas com formalidade, mas com o simbolismo específico para cada grupo social. A interação “implica em códigos, em sistemas de espera e de reciprocidade aos quais os atores se sujeitam” (LE BRETON, 2007, p. 47) a performar, esforçando-se para evitar as gafes, pois elas

⁴¹ Podemos encontrar o pensamento de Marx sobre as relações de corpo e trabalho em *The Capital – Volume I* (1867).

não estão incluídas no roteiro; a expressão de sentimentos é vista como atos pré-moldados, sendo que estes atos “não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros” (LE BRETON, 2007, p. 52), o que inclui a forma como o outro deve receber também, já com uma resposta designada. As percepções sociais demonstram como o ator configura os sentidos ao seu redor e como ele o transforma para o seu uso.

Foi aprendido pela sociedade, e hoje se acredita ser natural, [...] esse sentimento foi ensinado e construído nas relações sociais. [...] as mudanças não ocorrem de forma aleatória, mas de acordo com um sentimento pré determinado, relacionado ao aumento do sentimento de vergonha e repugnância, em virtude das novas noções de refinamento e civilização. Na medida em que os indivíduos que formam a sociedade são educados, hábitos indesejados são suprimidos por aqueles mais polidos, cortesês e educados (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2012, p. 4).

Percebendo que, mesmo que escape do ator algum sinal corporal sem sua vontade, ele ainda terá a sua dimensão social e cultural; as técnicas de tratamento revelam os tratamentos de higiene, saúde e prevenção que o corpo sofre; as inscrições corporais podem ser feitas por meio de “remoção, de deformação ou de acréscimo” (LE BRETON, 2007, p. 59) ao corpo, incluindo aqui os diversos tipos de tratamento – capilar, piloso, peso – e de cirurgias para modificar e controlar a marcação corporal, como tatuagens, piercings, etc. Essas inscrições mudam de cultura para cultura, as quais apresentam diferentes funções em cada sociedade, cuidando para “os tipos de comportamento considerados típicos do homem civilizado” (ELIAS, 1994, p. 13), inserindo o homem no mundo de uma maneira social; e também a má conduta corporal, como a doença, a loucura ou o desespero, as chamadas traduções físicas.

O corpo humano aparece com uma pluralidade de possibilidades para compreendê-lo, demonstrando como ele se apresenta e se representa na sua maneira mais cotidiana, ao se vestir, no cuidar do corpo, como se usa o cabelo, as marcas que apresenta. Tudo isso pertence ao modo como esse ator se coloca cultural e socialmente, retratando os sistemas de valores ali constituídos. Para Roy Porter, esse corpo se apresenta logo ao nascimento. Segundo ele,

chegamos nus ao mundo, mas logo somos adornados não apenas com roupas, mas com roupagem metafórica dos códigos morais, dos tabus, das proibições e dos sistemas de valores que unem a disciplina aos desejos, a polidez ao policiamento (PORTER, 1992, p. 325).

Logo, percebemos o corpo como uma forma de discurso de si mesmo: ele é encenado, sendo ao mesmo tempo o lugar da ação e do próprio ato da representação. Neste sentido, ele deve ser encarado como um sistema de sinais que se estabelecem desde o nascimento. Acredita-se que esse sistema se estabeleça antes do nascimento, antes mesmo desse sujeito de fato existir, de ser, pois no momento em que o sexo da criança é anunciado os modelos de gênero já começam a se formar – através da escolha de roupas, do quarto da criança, de brinquedos. etc. O corpo é um constructo do social, isso não se pode negar: ainda que movimentos de desconstruções busquem quebrar os padrões já marcados pela tradição, ele continua “preso no espelho do social, objeto concreto de investimento coletivo, suporte de ações e de significações, motivo de reunião e de distinção pelas práticas e discursos que suscita” (LE BRETON, 2007, p. 77).

Todo esse processo de montagem que o corpo suporta vai acarretar em um peso de significação e materialização para o sujeito, ao qual Judith Butler vai se referir, em *Bodies That Matter* (1993), como sendo “um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de limite, fixidez e superfície que chamamos de matéria”⁴² (BUTLER, 1993, p. 9), procurando se estabilizar por meio de constante reprodução das normas. A filósofa utiliza do seu conceito de *performatividade* para entender o “*corpo como significado e como significação*” (SALIH, 2015, p. 113, grifo da autora). De tal modo, sugere que, ao compreendermos essa restrição, uma desconstrução dos corpos seja feita, para que se exponha o que eles significam e se permita uma ressignificação durante o processo, implicando em admitir que “atribuições ou interpelações contribuem para o campo do discurso e do poder que orchestra,

⁴² No original: “a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter.”

delimita e sustenta o que se qualifica como ‘humano’⁴³ (BUTLER, 1993, p. 8). O que revela, por fim, que as normas inibem o sujeito de se permitir agir como deseja, prescrevendo uma ordem compulsória em que o corpo é obrigado “a obedecer às normas que regulam a sua cultura” (LOURO, 2008, p. 16), fixando todos dentro do mesmo padrão e modelo; aqueles que não o seguem são excluídos ou marginalizados dentro de sua própria cultura.

1.2.2 “*Você nasceu nu, o resto é drag!*”⁴⁴: a performatividade montada por uma sequência de atos

Nosso discurso sobre o corpo nos conduz ao estudo de Butler na tentativa de compreender como as identidades de gênero são construídas dentro da cultura por meio de corpos que ela categoriza como “performativos”. Em sua obra, *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade* (1990), a filósofa contribui para as discussões críticas do pensamento feminista ao desenvolver sua compreensão pela categoria mulher, e nos faz pensar se essa condição seria realmente uma categoria ou um estado: o que faz de um corpo ser mulher ou ser homem? Ao problematizar a citação de Beauvoir de que não se nasce mulher mas sim se torna, a autora vai refletir o que está inserido entre o tornar-se e o sujeito, o que o corpo faz e como faz para receber tal rótulo e o que as ramificações do binário masculino x feminino nos mostram sobre os modelos de masculinidade e feminilidade.

Ao entender que o gênero não pode ser concebido mediante o sexo, pois ele também se constrói perante o social, Butler indaga se podemos simplesmente *ser* o gênero, mas se, ao invés disso, nós o *fazemos* por meio de práticas que utilizamos no nosso cotidiano e pelo modo como nos relacionamos com o mundo, permitindo ao sujeito múltiplas direções de identidade para que ele não se mantenha fixo a uma categoria pré-definida. Assim, percebemos que o corpo nada mais é que um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto

⁴³ No original: “attributions or interpellations contribute to that field of discourse and power that orchestrates, delimits, and sustains that which qualifies as ‘the human’.”

⁴⁴ No original: “You were born naked and the rest is drag” – frase dita pela drag queen RuPaul em seu programa RuPaul’s Drag Race, do canal VH1 dos Estados Unidos.

de significados culturais é apenas externamente relacionado: como “a cor da pele ou dos cabelos; o formato dos olhos, do nariz ou da boca; a presença da vagina ou do pênis; o tamanho das mãos, a redondeza das ancas e dos seios” (LOURO, 2008, p. 75) se tornam marcas de poder dentro da cultura para apontar o lugar social de cada um. Observamos assim que é de grande encargo limitar o corpo da mulher como uma identidade definida e fixa, como aponta Butler.

Em *Vigiar e Punir* (1987), Michel Foucault aponta que o corpo é carregado de poder, sendo treinado dentro de estruturas reguladas pelo poder político, o qual as produzem e as reprimem. Neste sentido, o filósofo afirma que “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele [o corpo]; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1987, p. 29) a partir da utilização de academias e campos de concentração, ou sendo moldado como fazem com atletas, modelos e *body builders*⁴⁵, além de cultivado e investido com mudanças feitas por meio cirurgias plásticas ou de outras tecnologias. Esse corpo genderificado é tido como um produto de prática disciplinar com fins de exploração, reprodução e marginalização.

Essa relação de disciplinar e policiar o rumo de um corpo vem desde seu nascimento, visto que o ato de nomeação de menino ou menina “instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção” (LOURO, 2008, p. 15), dando início a uma ação de fazer masculino ou feminino, ao que Butler vai denominar de “normas regulatórias”, as quais precisam ser constantemente repetidas e reafirmadas,

na medida em que a nomeação da “menina” é transitiva, isto é, em que ela inicia o processo pelo qual é imposto um certo “tornar-se menina”, o termo ou, mais precisamente, o seu poder simbólico, determina a formação de uma feminilidade corporalmente encenada que nunca preenche plenamente a norma. Essa é, entretanto, uma “menina” que

⁴⁵ Indivíduos que usam de técnicas de musculação com o objetivo de dar formas específicas ao corpo.

está obrigada a “citar” a norma para se qualificar e se manter como um sujeito viável⁴⁶ (BUTLER, 1993, p. 232).

A norma vai ser mantida através das relações entre poder e sexo, sendo que Foucault, em *História da sexualidade – a vontade de saber* (1976), aponta para a categoria sexo como um ideal regulamentar, que controla e produz o discurso de um regime binário heterossexual, sendo utilizado como modelo de repressão e controle, como também uma maneira de uma produção de corpos. Ao colocar o sexo como discurso, ele percebe uma multiplicação nas identidades de sexualidade que coloca o regime binário em cheque, o que ele argumenta ser essencial: “no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio” (FOCAULT, 1999, p. 22).

Ao retomarmos à afirmação de tornar-se mulher, percebemos a provocação de que o sujeito “não nasce com um gênero – o gênero é sempre adquirido” (BUTLER, 2016, p. 194) através de um campo cultural por absorção de um acumulo de signos. Logo, o sexo não causa o gênero, ele apenas “qualifica o ser humano” (BUTLER, 2016, p.194), apresentando-se como um fato. Compreendendo esse raciocínio, Butler propõe uma distinção entre as categorias de sexo e gênero e as censura por determinarem o feminino e o masculino heterossexuais como as únicas lógicas dominantes das identidades de gênero, propondo, assim, a desconstrução dessas categorias. A necessidade de desconstruir as normas regulatórias consiste em desfazer como lógicas as oposições binárias que indicam “que cada pólo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido” (LOURO, 2008, p. 43), assumindo um papel performativo, constituído de poder continuado e repetido das normas dos gêneros na ótica heterossexual. Percebemos essa reiteração das normas

⁴⁶ No original: “To the extent that the naming of “girl” is transitive, that is, initiates the process by which a certain “girling” is compelled, the term or, rather, its symbolic power, governs the formation of a corporeally enacted femininity that never fully approximates the norm. This is a “girl”, however, who is compelled to “cite” the norm in order to qualify and remain a viable subject.

com casais homoafetivos, nos quais sempre a um dos sujeitos é imposto o papel de homem e ao outro o da mulher, para que sejam reconhecidos com um casal.

Fundamentando-se pelo conceito do filósofo francês Jacques Derrida (1930–2002) em *De la Grammatologie* (1972), a desconstrução de Butler indica que podemos pensar que “homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2016, p. 26). Desta forma, as identidades que não se enquadram nos padrões tradicionais podem e devem ser levadas em consideração, uma vez que a presença desses corpos abjetos, como são constituídos, pretende desestabilizar a lógica binária e se apresentar como diferença, sendo modeladores de seus próprios corpos. Para tal, a autora vai se debruçar no conceito de performatividade, pois

palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2016, p. 235, grifo da autora).

Entendemos, assim, que o corpo é carregado de discursos organizados politicamente para que não haja estranhamento ao contexto social. São corpos aprovados dentro das fronteiras “de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência” (LOURO, 2008, p. 82) e, os que são desviantes, são tidos como ilegítimos, imorais ou patológicos. Mas é por meio dos corpos desviantes que podemos problematizar o corpo enquanto instrumento: Butler elucida sua prática diante da imagem da figura da *Drag Queen*, a qual pretende desconstruir a ordem dada ao corpo feminino, elevando ao extremo as normas do feminino e da feminilidade culturalmente inalcançáveis, pois entende-se que a “feminilidade não é, então, o produto de uma escolha, mas a citação forçada de uma norma, cuja complexa historicidade é indissociável de relações de disciplina, regulação,

punição”⁴⁷ (BUTLER, 1993, p. 232). A *drag* leva, portanto, sua performance ao exagero com o intuito de desafiar essa sequência normativa através de um processo de “se montar”. Janete reflete que

drag queens são homens que se “montam” de mulher para encenarem... [...] [montar é] um verbo constantemente usado no vocabulário dos *drag queens*, que significa o ato de montar a personagem, criando todos os aspectos que irão compô-la, desde seu codinome, sua indumentária, maquiagem, comportamento, modo de falar, etc. Ao se montar, o *drag* transforma-se em sua personagem (JANETE *apud* VENCATO, 2005, p. 232).

Ao buscar compreender o mundo da *drag* e entender as variações que essa faz do feminino, acredita-se haver uma discordância de Vencato para com Janete quando ela refere-se às *drags* como os *drags*, pois entende que a nomeação⁴⁸ é, ainda, importante para o contexto social. Mesmo que existam *drags* que utilizem o nome artístico no masculino⁴⁹, é por meio de um corpo considerado feminino que a personagem vai existir. Butler argumenta, ao utilizar seu conceito de performatividade na *drag*, que pode se entender o movimento de *drag* como um manifesto, no qual os performistas revelam os gêneros, complicando assim a premissa que o espectador tem sobre gênero.

O processo de montagem do corpo em *drag* ocorre por uma transformação do mesmo. O termo montaria “designa aquilo que se carrega na mala, ou seja, trajes e acessórios” (VENCATO, 2005, p. 232-233) com um desejo de se tornar outro. Observando que durante o processo de montaria da personagem a *drag* irá transitar entre os corpos masculinos e femininos, o artista ali envolvido “brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (BUTLER, 2016, p. 237). A construção desse corpo feminino exige de quem o compõe diversos processos a serem seguidos,

⁴⁷ No original: “Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment.”

⁴⁸ A nomeação de *o drag* ou *a drag* se torna um fator problemático dentre as línguas que diferenciam o artigo masculino e feminino, no inglês ele é neutro com o uso do pronome *the*.

⁴⁹ A *drag queen* brasileira Pabblo Vittar utiliza o mesmo nome de registro para a sua personagem e já manifestou que não se importa com a escolha do artigo para nomeá-la. Já outras *drags* que utilizam nomes artísticos masculinos escolheram nomes diferentes.

iniciando com a maquiagem, usada com fins de afinar o rosto ou deixá-lo mais próximo do feminino, escondendo as “imperfeições” do corpo original. Diversas camadas são aplicadas para se ter o resultado esperado, para auxiliar na mudança do rosto, cílios, etc. Brincos são utilizados, as perucas podem ser sintéticas ou de cabelo natural e cada *drag* tem a sua coleção de diversos modelos e cores. Para montar o corpo da *drag*, conjuntos de meias calças são postas para afinar as pernas, o uso de espumas ajuda a criar ilusões de coxas e bunda. Algumas *queens* utilizam próteses para os seios, outras optam por aplicar maquiagem para criar ilusão de peitoral, junto com sutiãs, cintas para a cintura, jóias e unhas grandes. Muitas passam por processos de depilação ou aplicação de silicone para criar a imagem de “feminino” – de maçãs no rosto, peitoral -, e para esconder o pênis, é necessário o uso de fita adesiva. E por último, sapatos e roupas são incluídos na montaria: a escolha da vestimenta vai refletir no modelo⁵⁰ de *drag* que o artista deseja representar, pois o artista percebe que

a indumentária é um elemento simbólico fundamental na definição das nossas identidades, não só de classe mas também de gênero. Como consequência, a moda irá manifestar padrões, limites, imposições tácitas de ordens diversas, estabelecendo projeções típicas de comportamento para todas as categorias de indivíduos, fixando um conjunto de significações e valores de um modo sistemático (TELES, 1997, p. 147).

Assim, afirma-se que a montagem exerce um papel essencial na transformação da *drag*, de modo que explora o estereótipo de mulher, brincando, como aponta Butler, “com a distinção entre a anatomia do performista

⁵⁰ Encontramos como tipos de *drag*: *high drag* (agrega todos os esteriótipos não apenas de feminilidade, mas o que se pensa da drag queen, elevando aos extremos, cabelos altos, peitos grandes, quadril grande e trajes extravagantes), *skag drag* (imita ou mantém características masculinas), *genderfuck* (apresenta uma combinação de características entre masculino e feminino), *impersonation* (se apresenta como alguma celebridade, muitas vezes levando anos aperfeiçoando a personificação, algumas queens chegam a fazer cirurgias para ficarem mais parecidas com as estrelas que elas estão retratando), *camp drag* (estética baseada em valores de palhaço, como exagero, sátira e irreverência), *fish drag* (procuram se apresentar o mais feminino possível, para se aproximar ao máximo de uma mulher), *comedy queen* (apresentam shows de stand up), *low drag* (busca mostrar feminilidade, mas não pretende passar com sucesso por mulher), entre outros, e, a cada passo que a cultura dá, novos modelos surgem.

e o gênero que está sendo performado” (BUTLER, 2016, p. 237) ao revelar em suas apresentações a estrutura imitativa do próprio gênero. Por isso, a *drag* nunca revela quem é nos palcos, ela se torna irreconhecível aos outros, para assim conseguir brincar com o imaginário das pessoas.

Durante o tempo no palco, “ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia” (LOURO, 2008, p. 85). Isso vai além de uma simples performance, se tornando um evento, através do qual contesta as convenções de gênero e sexualidade. Sua imagem permite a reflexão de como nos apresentamos enquanto sujeitos dentro do ambiente cultural em que vivemos. Rebecca Hanson afirma que, através dos shows, as *drag queens* “apresentam um protesto contra crenças comuns sobre a natureza concreta, natural e binária dos sistemas de gênero e sexualidade e desafiam a heterossexualidade compulsória”⁵¹ (HANSON, 2005, p. 2). A *drag* tem controle total do seu público, a atenção é inteiramente dela. Durante seu show, ela brinca e ironiza o seu gênero, tendo liberdade para tratar de qualquer assunto sem pudor.

Por meio da montaria e performance da *drag*, é possível enxergarmos o que compete o tornar-se mulher, visto que o corpo é levado diariamente para o mesmo processo de se montar e de se apresentar dentro dos seus espaços sociais. A escolha de como isso será feito é pessoal, pode não ser cheio de brilho como a *drag queen*, mas envolve as mesmas tecnologias utilizadas por elas no seu método. Alguns corpos preferem seguir a cultura heteronormativa já delimitada, enquanto outros escolhem apresentar o seu corpo como gostariam de serem vistos ou aceitos, como é caso de corpos não-binários, corpos trans, corpos de travesti, ou corpos que não seguem o padrão imposto ao seu gênero, como o gay afeminado ou a lésbica *butch*. Ainda que a posição atual do feminismo procure empoderar a mulher em relação ao seu corpo, esses não estão totalmente livres, pois aqueles que se recusam ou lutam contra o padrão estipulado são demarcados como estranhos, ou não considerados mulher de

⁵¹ No original: “present a protest against commonly held beliefs about concrete, natural, binary nature of gender and sexuality systems, and they challenge compulsive heterosexuality.”

“verdade”, como um corpo trans. Essa busca pelo feminino e o ser mulher vai muito além de questões biológicas, pois ter um útero não implica no seu gênero. A feminilidade se entrega como resultado de uma montagem feita para elucidar o que imaginamos de um corpo feminino e, por meio da performance do mesmo, representamos nosso papel cultural. No fim, então, somos todos *drag*.

2 *Old but (still) good*: sobre o percurso da montagem de Cinderela

O conto da princesa do sapatinho de cristal não é novo para ninguém, não negamos o fato dele ser repetido de geração em geração, mas nos perguntamos o porquê dele se manter no imaginário dos indivíduos, isto é, quais elementos possui que se fixam na cultura, principalmente em meninas. Neste sentido, para que possamos, nos capítulos posteriores, realizar uma reflexão acerca dos novos contos da Cinderela, ou seja, dos *rewritings*, devemos olhar para o passado e ver o que os contos anteriores de Giambattista Basile, Charles Perrault e dos irmãos Grimm, juntamente com a construção de um cânone visual, a narrativa de animação dos Estúdios Disney, têm a nos dizer sobre os processos de montagem da personagem.

2.1 Giambattista Basile: inicia-se uma montagem

No conto de Giambattista Basile (1566-1632), *A Gata Borralheira* (*La Gatta Cenerentola*, 1634), o pai de Zezolla, como era chamada, era um príncipe viúvo que gostava muito da filha. E para mostrar como se importava com ela, contratou a melhor mestra⁵² costureira para ensinar a filha a fazer “o ponto de cadeia, o ponto-no-ar, as franjas e os debruns”⁵³, visto que era uma prática importante, pois nessa época⁵⁴ o bordado era ensinado apenas às mulheres da corte.

Quando seu pai se casa novamente, ele acaba escolhendo “uma mulher irada, maldosa e endemoninhada, que começou a odiar a própria enteada”⁵⁵, que maltrata Zezolla. Durante as sessões de costura, a menina reclama para a mestra das coisas que sua madrasta faz, chegando a desejar que a mestra fosse sua mãe ao invés da outra mulher. Tanto Zezolla pediu, que a mestra,

⁵² Algumas traduções utilizam a palavra mestra e outras governanta, a escolha por mestra aqui se manteve pelo domínio que ela tem sobre a costura.

⁵³ No original: “le catenelle, il punto Venezia, le frange e il punto a giorno.”

⁵⁴ Encontraremos os Bordados em Blackwork feitos por Catarina de Aragão .

⁵⁵ No original: “una focosa malvagia e indiatolata, questa maledetta femmina cominciò ad avere in disgusto la figliastra.”

“cega pelo diabo”⁵⁶, – mostrando a influência do Cristianismo na história, pois sentir inveja não era parte dos mandamentos ensinados – acaba se interessando pela ideia, e desejando que isso aconteça, o que faz com que ela revele isso para a menina, que lhe pede: “ensina-me as tuas artes, que não sou desta terra: tu escreves e eu assino”⁵⁷, e assim a mestra o fez.

Quando o teu pai estiver fora de casa, diz à tua madrasta que queres um daqueles vestidos velhos que estão no baú grande da arrecadação para poupar esse que trazes vestido. E ela, que te quer ver toda em trapos e farrapos, abrirá o baú e dirá: “Segura a tampa”. E tu, segurando a tampa quando ela estiver a vasculhar lá dentro, deixa-lá então cair-lhe em cima com um golpe que lhe rachará o pescoço.⁵⁸

Carmosina, a mestra, utiliza da influência que tem sobre a menina para que seu plano seja executado e ainda pede para Zezolla que, ao confortar seu pai da perda da esposa, ela deve pedir para que ele se case com a mestra, visto que ele faz tudo pela filha e não iria negar um de seus pedidos. A menina executa o plano a mando da mestra e se livra da indesejável madrasta. Ao passar o período de luto, começa a pedir para o príncipe que se case com a mestra. Ele, no início, não leva a sério, mas após muitas tentativas ele se casa com Carmosina. Durante a festa, Zelolla descansava na varanda, quando uma pomba veio e lhe disse: “Sempre que tiveres um desejo, faz o pedido à pomba das fadas da ilha da Sardenha, que imediatamente ele te será feito”⁵⁹.

Os primeiros dias do novo casamento caminham muito bem: com a mestra tratando Zezolla com muito carinho e atenção. Contudo, logo, ela manda buscar suas seis filhas, as quais ninguém sabia que existiam. O pai de Zezolla se encanta tanto pelas novas filhas que acaba se esquecendo da sua própria, que passa a ser maltratada: “acabou por ser reduzida a tal ponto que do salão passou para a cozinha, do dossel para o fogão, das sumptuosas sedas e ouros

⁵⁶ No original: “accecata dal diavolo.”

⁵⁷ No original: “insegnami l’arte, perché io vengo dalla campagna, tu scrivi io firmo.”

⁵⁸ No original: “Appena tuo padre esce, dì Allá tua matrigna che vuoi un vestito di quelli vecchi che stanno dentro la grande cassapanca nel ripostiglio, per risparmiare questo che porti addosso. Lei, che ti vuol vedere tutta pezze e stracci, aprirà il cassone e dirá: “Tiene il coperchio”. E tu, tenendolo, mentre andrà rovistando dentro, lascialo cadere di colpo, così si romperà l’osso del collo.”

⁵⁹ No original: “Quando ti viene voglia di qualcosa, mandala a chiedere alla colomba delle fate nell’isola di Sardegna, Che l’avrai subito.”

magníficos às esponjas da louça, dos ceptros aos espetos”⁶⁰. Por fim, até seu nome mudou para Gata Borracheira e ela já não pratica mais o bordado.

Certo dia, o príncipe tinha negócios para tratar em Sardenha e, antes de ir, perguntou para as seis filhas o que elas queriam de presente. Elas responderam que desejavam trajes de luxo, chapéus, véus, produtos para passar no rosto, e até brinquedos. Ele, por pouco, não esquece de perguntar para Zelolla o que ela gostaria, que lhe pede apenas que dê um recado dela para a pomba das fadas: “para que me mande alguma coisa; e que, se te esqueceres disto, não possas nem andar para a frente nem para trás. Escute bem o que te digo: quem a palavra falta, falta a honra e não faz falta”⁶¹. Ao chegar em Sardenha, o pedido lhe foge da mente, ele faz as suas obrigações e compra os presentes das outras, mas, ao tentar voltar, ele é impedido, como se o navio estivesse preso. O capitão do navio, exausto de todas as tentativas de tirar o navio do porto, acaba dormindo, e no seu sonho aparece uma fada que lhe revela que o motivo dele não conseguir sair era porque o príncipe que ele estava levando quebrou a promessa feita à filha. Ao acordar, o capitão procura o príncipe e lhe conta do sonho. Este fica confuso com seu esquecimento, mas vai a gruta das fadas e transmite a mensagem de Zelolla. Aparece então uma bela jovem que lhe entrega “uma tâmara, uma sachola, um balde de ouro e uma toalha de seda”⁶².

Zelolla começa a cuidar da planta todos os dias e logo a tâmara⁶³ “ficou da altura de uma mulher”⁶⁴, se referindo ao tamanho da árvore, permitindo que de dentro saísse uma fada que lhe concedeu um desejo. A moça pede para que possa sair de casa sem ninguém ficar sabendo. A fada lhe ensina um encanto

⁶⁰ No original: “successe che si ridusse dalla câmera alla cucina e dal baldacchino al focolare, dai lussi di seta e d’oro agli stracci, dagli scettri agli spiedi, né solo cambiò stato.”

⁶¹ No original: “chiedendo che mi mandino qualcosa; e, se te lo scordi, possa tu non andare né avanti né indietro. Tieni a mente quello che ti dico: arma tua, mano tua.”

⁶² No original: “un dattero, una zappa, un secchiello d’oro e una tovaglia di seta.”

⁶³ A palavra tâmara tem origem hebraica, de *thamar* e significa palmeira. Estudiosos também atriuem o sentido de “alta”, em referência ao tamanho da árvore. Tâmara da Geórgia, foi rainha da Geórgia, entre 1184 e 1213, sendo a primeira mulher a ter poder total, tendo assim muita oposição. Acabou-se tornando símbolo do país. Foi canonizada pela Igreja Ortodoxa Georgina. É o nome de uma personagem bíblica do Antigo Testamento da Escritura Sacrada, por isso é tido como um nome bíblico.

⁶⁴ No original: “cresciuto dell’altezza di una donna.”

para que Zezolla possa usar sempre que quiser sair: “Tâmara minha, fruta dourada, com o sacho d’ouro, com o balde d’ouro foste regada, com a toalha de seda foste enxugada. Tira a tua roupa e deixe-me trajada!”⁶⁵, e ao voltar repete o verso mudando o final, “Tira a minha roupa e fica tu trajada!”⁶⁶. Esse encanto é o que permite que a montaria aconteça.

Acontece, então, o primeiro baile, e todas as filhas da mestra se enfeitam muito, com “lacinhos, guizinhos e berloques”⁶⁷ cheio de flores e diferentes odores. O estilo da época era o barroco, que vinha do poder político e econômico da França, que, após sair vitoriosa da Guerra dos Trinta Anos, passa a influenciar o gosto do resto da Europa. A riqueza era demonstrada, assim, pelas roupas, fazendo com que estas recebessem muitos adornos, tudo muito enfeitado com laços. Quando as irmãs saíram, Zezolla foi então até a sua planta, e disse o encanto, e logo se viu vestida como uma rainha. Ao chegar no baile, ninguém a reconheceu, mas ficaram encantados por sua beleza, inclusive o rei, que por destino, também estava no baile. No conto de Basile, o baile acontece como tradição da temporada e não somente para o que o príncipe ou rei encontre uma noiva. O rei pede, então, que seu criado descubra informações sobre a bela moça, e, prontamente, o serviçal ficou atrás dela, que acabou percebendo. Para escapar do homem, Zezolla jogou moedas de ouro no chão para distraí-lo, o que acaba funcionando, permitindo que ela vá para casa, deixando o rei furioso com seu criado.

O ritual para a festa se repete em uma segunda noite, e, ao dizer o encanto, “surge uma fileira de aias, ora segurando um espelho, ora segurando um frasco de água de abóbora, ora ferros para encaracolar os cabelos, ora batom, ora pente, ora alfinetes, ora vestidos, ora brincos e colares”⁶⁸, e a deixaram bela mais uma vez, consquistando o coração das irmãs e gerando

⁶⁵ No original: “Dattero mio dorato, con la zappeta d’oro t’ho zappato, con il secchiello d’oro t’ho innaffiato, con la tovaglia di seta t’ho asciugato: spoglia a te e vesti a me!”

⁶⁶ No original: “Spoglia a me e vesti a te!”

⁶⁷ No original: “tutte nastrini campanellini e collanelle.”

⁶⁸ No original: “chi con lo specchio, chi con la carafella d’acqua di zucca, chi con il ferro dei riccioli, chi con il panno del rosso, chi con il pettine, chi con le spille, chi con i vestiti, chi con il diadema e le collane.”

“fogo no peito do rei”⁶⁹. Mais uma vez o criado do rei fica no seu encalço. Desta vez ela atirou jóias e pérolas para distraí-lo, e como eram coisas que ele não poderia deixar passar, acabou perdendo Zezolla de vista, dando tempo para ela chegar em casa. Na terceira noite, ela causa admiração e inveja nas irmãs, e novamente o criado fica na sua volta, desta vez com mais determinação, pois o rei tinha prometido lhe bater caso voltasse sem informação. Zezolla, ao fugir para a carruagem, perde um tamanco, dos “mais belos e ricos que já se viram”⁷⁰. O criado leva, então, o tamanco para o rei, que fica maravilhado com tanta riqueza e imagina como seria a casa da garota. O nobre fica obcecado em descobrir quem ela é, primeiro por sua beleza, depois por ela conseguir fugir três vezes seguidas e, por último, por achar que ela possui uma grande riqueza.

O rei decreta que todas as mulheres devem ir a um banquete dado por ele. Após toda a comida ser servida e do brinde ser feito, ele começa a experimentar o tamanco em cada convidada. Não tendo sucesso na busca, ele entra em desespero e pede para todos voltarem no outro dia e que “se me quereis bem, não deixai mulher alguma em casa, seja ela quem for!”⁷¹. Seu desespero é tão grande para descobrir a identidade de Zezolla, que ele já não se importa se ela é ou não dona de uma fortuna, o que importa agora é o seu nome, se tornando assim uma questão de posse e poder entre ele e a personagem: ele, na condição de rei, tem o poder de exigir que todos se apresentem perante ele e, por achar que ela lhe pertence, faz uma busca pelo reino. O pai da menina então revela: “Tenho uma filha, mas está sempre ao pé do fogão porque é uma criatura desgraçada e sem valor e não é digna de se sentar à mesma mesa onde vós comeis”⁷².

Então, na próxima noite, todas as mulheres voltaram junto com as filhas da mestra e Zezolla. Ao vê-la, o rei teve uma sensação de a reconhecer. Após o jantar, veio a prova do tamanco: “ainda mal tinha sido colocado no pé de

⁶⁹ No original: “fuoco al petto del re.”

⁷⁰ No original: “e non si poteva vedere più bella cosa.”

⁷¹ No original: “Ma, se mi volete bene, non lasciate nessuna femmina in casa, sia chi sia!”

⁷² No original: “Ho una figlia, ma fa sempre la guarda al focolare, perché è disgraziata e da poco e non merita di sedere dove mangiate voi.”

Zezenia, se lançou como o ferro se lança para o íman⁷³. O rei, vendo o acontecido, a tomou em seus braços, levou para seu trono e colou-lhe a coroa, “ordenando a toda a gente que se curvasse perante ela e lhe prestasse reverência como a uma rainha⁷⁴. As irmãs, então, voltam para a casa da mãe em choque com o que tinha acontecido.

O conto demonstra, portanto, o quanto a riqueza e a aparência são importantes para as relações sociais durante esse período, bem como delinea a noção de que a bondade é recompensada no fim. Se a aparência é importante, a montaria, ainda que desencadeada pelo encantamento – um fator mágico –, torna-se necessária para que Zezenia possa ascender socialmente e circular pela corte.

2.2 Charles Perrault: monta-se uma princesa

No conto da *Gata Borralheira, ou o Sapatinho de Cristal (Cendrillon, ou La Petite Pantoufle*, 1697) de Charles Perrault, Cinderela é uma menina de uma bondade muito grande, que sofre na mãos das irmãs e da madrasta, sendo chamada de “traseiros de cinzas⁷⁵”.

O conto procura refletir sobre o modo com que a sociedade esperava que uma moça se comportasse ao apresentar uma menina de “uma doçura e de uma bondade ímpares⁷⁶”, que é sempre boa para com todos, apesar das maldades que acontecem com ela. A frase “mas ela era boa⁷⁷” é utilizada como artifício para mostrar que tudo bem se alguém lhe fizer mal, no fim você deve ser uma menina boa e aceitar. Além de sua bondade, a versão de Perrault carrega alguns dos estereótipos mais conhecidos que se tem do universo feminino, muitos sendo utilizados até hoje para segurar a atenção do público: temos a boa moça indefesa, personagem principal que sofre nas mãos das vilãs e espera ser salva no final; também destacamos a rivalidade entre as mulheres – não é de

⁷³ No original: “che non s’era neppure accostata al piede de Zezenia (...), come il ferro corre alla calamita.”

⁷⁴ No original: “comandando a tutte che le facessero inchini e riverenze, come alla loro regina.”

⁷⁵ No original: “Culcendron.”

⁷⁶ No original: “d’une douceur et d’une bonté sans exemple.”

⁷⁷ No original: “mais elle était bonne.”

hoje que a sociedade e cultura machista procura manter uma disputa entre mulheres. No conto a madrasta e suas filhas fazem a vida da Gata Borralheira um horror, mas ela ainda se mostra uma menina boa. Destacamos aqui um exemplo: ao receberem o convite para o baile, as irmãs zombam da moça por esta não poder ir, mas, ainda assim, ela continua a ajudá-las com seus preparativos, fazendo tudo muito bem, dando “os melhores conselhos do mundo”⁷⁸.

Além de ser vista como uma boa menina, Borralheira não se acha merecedora de ir ao baile, ou de coisa alguma, pois ela se acha inferior as outras: “Ai de mim!”⁷⁹, exclama ela quando as irmãs perguntam se ela não gostaria de ir, “senhoritas, zombais de mim, não é lá o meu lugar”⁸⁰. O baile era exclusivo para pessoas de famílias importantes, portanto, todos deveriam se vestir apropriadamente, e Cinderela não tinha nada para vestir, pelo contrário, “seriam muitos risos se visse uma Gata Borralheira indo ao baile”⁸¹. O baile acontece pela chegada do príncipe, e todas as mulheres do reino se movimentam para a grande noite, “ocupam-se elas, todas espevitadas, de escolher roupas e os penteados que lhe assentassem melhor”⁸².

Esse processo de montagem das irmãs se aproxima da montaria que temos da *drag*. No conto, a montaria se apresenta em razão do baile, o qual acontece por dois motivos: a primeira para que o príncipe encontre a sua noiva, o que ele faz ao escolher a mais bela, e a segunda para que as jovens mostrem seus vestidos e seus passos de dança, o que muito lembra o *drag ball*⁸³: “os bailes vieram apresentar um desfile conhecido como o ‘desfile das fadas’, que envolvia os concorrentes drag queens desfilando pelo auditório em preparação para a competição de vestuário”⁸⁴ (LAWRENCE, 2011, p. 3). No final, a que

⁷⁸ No original: “les conseilla le miux du monde.”

⁷⁹ No original: “Hélas.”

⁸⁰ No original: “Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi.”

⁸¹ No original: “on rirait bien si on voyait un Culcendron aller au Bal.”

⁸² No original: “les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux.”

⁸³ Entre 1989 e 1991, a cultura do *drag ball* e *voguing* acontecia no Harlem em Nova Iorque.

⁸⁴ No original: “the balls came to feature a procession known as the ‘parade of the fairies’, which involved drag queen contestants sashaying through the auditorium in preparation for a costume competition.”

melhor se apresentasse ganhava um prêmio. As irmãs da Gata Borralheira fazem de tudo para se apresentar como a mais bela, usam uma “cabeleira de qualidade, para fazer coques de dois andares, e compraram produtos para a pele ... romperam-se mais de doze cordões à força de apertá-las para tornar seu talhe mais miúdo”⁸⁵, para mostrar uma silhueta fina, tudo para desfilar pelo salão e garantir o prêmio: a atenção do príncipe, junto com um pedido de casamento.

Ao ver as irmãs indo para o baile, Borralheira começa a chorar. Sua Fada Madrinha, vendo a cena, pergunta se ela gostaria de ir, mas a moça não consegue responder, uma vez que chora muito. A fada, então, diz que lhe ajudará – “Pois bem, serás uma boa jovem?”⁸⁶ –, mostrando, portanto, que o que permite Borralheira ir ao baile é a sua bondade, a consequência dos seus bons atos. Ao ajudá-la, a fada madrinha intervêm no processo de montagem da personagem, transformando suas “miseráveis roupas”⁸⁷ em vestes de tecido de ouro e prata, inteiramente bordadas de pedrarias; deu-lhe em seguida um par de sapatinhos de cristal, “os mais lindos do mundo”⁸⁸. Em 1600, “a roupa, quanto forma, cor e substância, significou uma condição, uma qualidade, um estado” (DEL PRIORE, 2014, p. 190). A roupa era um instrumento político-social, revelando que, somente com as mudança nas vestes de Borralheira, ela poderia frequentar certos espaços reservados para a nobreza e não ser confundida com pessoas das camadas emergentes, uma vez que o uso de artigos de luxo como “tecidos e bordados era apanágio da aristocracia” (DEL PRIORE, 2014, p. 190).

Ao entrar no baile toda a atenção é voltada para Cinderela – “fez-se um grande silêncio; a dança cessou e os violinos pararam de tocar, tão grande era atenção dirigida à contemplação das grandes belezas daquela desconhecida”⁸⁹ –, como se ela estivesse se apresentado para o público tendo todo o controle da cena. Todavia, ninguém a reconhecia. A montaria funciona como um processo

⁸⁵ No original: “bonna coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse ... on rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue.”

⁸⁶ No original: “Hé bien, serás-tu bonne fille?”

⁸⁷ No original: “vilains habits.”

⁸⁸ No original: “les plus joiles du monde.”

⁸⁹ No original: “Il se fit alors un grand silence; on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue.”

de mascaramento que possibilita o encanto, que esconde o corpo plebeu e passa a mostrar um corpo nobre através das vestimentas e da sua aparência. A montaria permite que a Borracheira adentre o que seria o seu palco, representado pela sociedade da corte e, a partir da sua performance durante o baile, ela se coloca como um dos nobres. A performance acontece por meio de atos do corpo, ao dançar com graça, ao fazer cortesias para as irmãs e ao fazer reverência aos convidados, aparentando que ela já os tinha ensaiado anteriormente. Ela tinha a atenção de todos e, como a *drag*, estava comandando o seu público, principalmente o príncipe, que era o espectador foco, pois era ele o juri, uma vez que escolheria quem ganharia o prêmio do baile. Ela foi muito admirada: “nenhuma das damas desviava a atenção da consideração de seu penteado e de suas roupas, para já no dia seguinte possuir adereços semelhantes”⁹⁰. Sua estréia tinha sido um sucesso.

Na segunda noite, ela foi “ainda mais adornada do que a primeira vez”⁹¹ e, mais uma vez, os olhos e a atenção do príncipe se voltaram para ela. Ao chegar perto da meia noite, o relógio começa a dar as badaladas, e Borracheira corre para casa antes do feitiço ser quebrado. Ao correr deixa cair um dos seus sapatos de cristal, que o príncipe guarda com todo cuidado. Borracheira chega em casa toda desmontada, com suas roupas velhas e sem carruagem, somente com o outro par do sapato: ao sair do encanto da montaria ela volta para a sua realidade de plebeia. O príncipe estava realmente tão encantado pela “bela pessoa a quem pertencia o sapatinho”⁹², que anuncia uma busca no reino. O sapatinho é levado de casa em casa, mas sem sucesso. Chegando na casa das irmãs, elas fizeram de tudo para que o sapato servisse em seus pés, mas não conseguiram. Borracheira, ao reconhecer o sapato, “disse rindo: deixa-me ver se me serve; suas irmãs se olharam rindo e zombando dela”⁹³, mas o sapato serve

⁹⁰ No original: “Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa caiffure et sés habits, pour en avoir dès lendemain de semblables.”

⁹¹ No original: “mais encore plus parée que la première fois.”

⁹² No original: “la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle.”

⁹³ No original: “dit en riant: ‘Que jê voie si elle ne me serait pas bonne’, sés sœurs se mirent à rire et à se moquer d’elle.”

sem dificuldade “como se tivesse sido moldado em cera”⁹⁴. Em seguida, ela revela o outro sapato e o calça também.

De cima, chegou a madrinha, que, com um golpe de sua varinha nas roupas da Gata Borralheira, as fez tornar-se ainda mais magníficas do que todas as outras. Então suas duas irmãs a reconheceram como a bela pessoa que tinha visto no baile. Lançaram-se a seus pés para lhe pedir perdão por todos os sofrimentos que lhe haviam infligido. A Gata Borralheira ergueu-as e lhes disse, abraçando-as, que as perdoava de bom coração e lhes pedia que sempre a amassem.⁹⁵

Assim, ela é levada para o príncipe, “enfeitada como estava; ele a achou ainda mais bela”⁹⁶, e eles acabaram se casando dias depois. O curioso do conto de Perrault é o fato do príncipe nunca ter visto a Borralheira desmontada do feitiço, que a faz ser muito bela e ter um visual invejável. Como a *drag*, a Borralheira mantêm o corpo feminino desejável através de montaria, criando a ilusão de uma mulher que o padrão julga como normativo. Logo, a moral da história de Perrault enaltece a beleza que para a mulher “é um raro tesouro, de admirá-lo nunca se deixa”⁹⁷. Uma vez que o príncipe somente percebe o corpo feminino quando ele está montado, dentro dos padrões enaltecidos pela nobreza, é esse corpo o escolhido para ser o de sua noiva e é com esse corpo que ele se casa.

2.3 Irmãos Grimm: normatiza-se uma princesa

O conto *Gata Borralheira*⁹⁸ (*Aschenputtel*, 1812), dos irmãos Grimm (Jacob Grimm, 1785-1863; Wilhelm Grimm, 1786-1859), inicia com a morte da

⁹⁴ No original: “et qu’elle y était juste comme de cire.”

⁹⁵ No original: “Lá-dessus arriva la Marraine, que ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres. Alors sés deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu’elles avaient vue au Bal. Elles se jetèrent à sés pieds pur lui demander pardon de tous mauvais traitements qu’elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu’elle leur pardonnait de Bon cœur, et qu’elle les priaît de l’aimer bien toujours.”

⁹⁶ No original: “parée comme elle l’était: il la trouva encore plus belle que jamais.”

⁹⁷ No original: “est un rare trésor. De l’admirer jamais on ne se lasse.”

⁹⁸ A narrativa dos Grimm apresenta duas versões, uma de 1812, a qual trabalhamos nesta dissertação, e uma versão de 1819, na qual temos um novo final. A cena acontece durante o casamento, aonde as pombas furam os olhos das irmãs como forma de punição da inveja que elas tinham.

mãe de Cinderela. Como o seu último pedido, ela pede para que a filha seja sempre bondosa, com a lembrança de que “quando estiver no céu, sempre olharei por você”⁹⁹. Esse pedido da mãe nos traz novamente a idéia de bondade como sendo uma característica necessária às garotas, isto é, um comportamento desejado dessas e, aqui, ele já vem acompanhando de uma recompensa. E, Cinderela, continuou “boa e piedosa”¹⁰⁰.

Em homenagem a sua mãe, ela plantou uma árvore, a qual irá representar o corpo ausente da mãe e vai ser onde Cinderela irá procurar manter o vínculo com a mãe, uma vez que suas visitas à árvore eram diárias e com o intuito de chorar de saudade ou lamentar pelas coisas que lhe aconteciam. Podemos entender essa ligação existente entre o feminino e a terra, pelos ensinamentos do Sagrado Feminino¹⁰¹, essa espiritualidade feminina que não depende de religião e procura recuperar a vivência do feminino e a condição da mulher como ser completo por meio da espiritualidade do culto das Deusas. Essas divindades femininas representavam um feminino complexo, unidas pelas energias ligadas de amor e guerra, da criação e morte, da sexualidade, do poder, da beleza e da transformação, entre outras, todas ligadas ao feminino, que auxiliam a mulher na compreensão do seu corpo e da sua alma. No conto, essa relação com o Sagrado Feminino é intensificada com o elemento da magia: ao desejar um vestido para a árvore e com a sua relação com as pombas.

Um dos cerne do conto é a reprodução da rivalidade entre as irmãs e a Borralheira, descritas como “bonitas de aparência, mas orgulhosas, pretensiosas e más de coração”¹⁰². As irmãs fazem da vida da Gata Borralheira um pesadelo, uma vez que elas fazem a irmã trabalhar na cozinha para poder comer e jogam fora todas as suas roupas e a fazem vestir um vestidinho cinza, para parecer com um uniforme, montando assim, uma imagem negativa desse corpo, o assemelhando com o corpo uma serviçal, afirmando uma diferença de classe

⁹⁹ No original: “aber wenn ich oben im Himmel Bin, will ich auf dich herab sehen.”

¹⁰⁰ No original: “Fromm und gut.”

¹⁰¹ Temos a tradição Shaktas-tantrikas na Índia, tradições africanas e tradições nativas, que buscam renovar os conhecimentos do culto das Deusas, e reconectar com o feminino mais profundo.

¹⁰² No original: “die waren Von Angesicht schön, von Herzen aber stolz und hoffärtig und böse.”

entre elas. Para mais, ela precisa trabalhar duro, acordar cedo todos os dias, buscar água, fazer o fogo, cozinhar, lavar e aturar o tormento das irmãs. A maldade com a personagem aumenta nessa versão, colocando Borrallheira como uma escrava da família, não tendo direito a um quarto ou uma cama para dormir: ela dormia no chão entre as cinzas, por isso andava sempre suja. As irmãs, entretanto, somente se preocupavam com roupas elegantes, pérolas e jóias.

O rei anuncia um baile que duraria três dias, durante o qual o príncipe, o herdeiro, escolheria sua noiva. O baile de debutantes, como eram chamados, era o momento no qual as famílias apresentavam suas filhas à Corte, mostrando que agora elas passam a existir na sociedade nobre e que podem ser escolhidas pelos seus futuros noivos. Na sociedade do século XIX se estabelece a noção da família que temos hoje, com marido, mulher e filhos: “o casamento assume essa forma rigorosa como instituição social obrigatória” (ELIAS, 1994, p. 182) fazendo com que todos procurem o seu felizes para sempre. Esse pensamento animou as irmãs, “uma de nós irá se tornar sua esposa”¹⁰³, e assim fizeram Borrallheira trabalhar ainda mais para prepará-las, demandando que ela as penteasse, limpasse os calçados e amarasse as faixas dos vestidos. Elas ainda debochavam dela, “Você também não quer ir ao baile?”¹⁰⁴. Borrallheira disse que sim, mas que não teria nada para vestir. A irmã mais velha disse que ela não poderia ir,

eu não quero que você vá e seja vista por todos, aí nós teríamos de sentir vergonha quando as pessoas descobrissem que você é nossa irmã. Seu lugar é na cozinha, tome aí uma bacia de lentilhas, quando voltarmos quero que estejam selecionadas, e aí de você se restar uma estragada no meio, o castigo virá a galope¹⁰⁵.

Ela volta, então, para suas atividades na cozinha. Ao começar a escolher as lentilhas, as pombas entram voando e oferecem ajuda, assim ela termina

¹⁰³ No original: “und uns dazu geführt, uns eine Von uns word srine Gemahlin werden.”

¹⁰⁴ No original: “du gingst wohl gern MIT auf den Ball?”

¹⁰⁵ No original: “Nein, sagte die älteste, das wär mir recht, daß du dich dort sehen ließest, wir wüßten uns schämen, wenn die Leute hörten, daß du unsere Schwester wärest; du gehörst in die Küche, da hast du eine Schüssel voll Linsen, wann wir wieder kommen muß sie gelesen seyn, und hüt dich, daß keine Bose darunter ist, sonst hast du nichts Gutes zu erwarten.”

cedo e ainda consegue ver o baile do pombal, que é derrubado depois que as irmãs descobrem que ela conseguiu ver o baile sem ter ido. Borracheira precisa, novamente, arrumar as irmãs para a segunda noite do baile. Sua punição dessa vez é separar as favas, “separe as boas das ruins e não tenha preguiça. Se amanhã não estiverem bem separadas, vou jogá-las no meio das cinzas e você terá de passar fome até tirar todas de lá”¹⁰⁶. As pombas voltaram para ajudá-la e, ao terminarem, perguntaram se ela não gostaria de ir ao baile. Ela logo diz que sim, mas que não tem o que vestir. Elas dizem para ela ir até a árvore no túmulo de sua mãe e fazer um pedido, lembrando que ele expira à meia-noite. Borracheira então faz o que as pombas lhe disseram, vai até árvore de sua mãe e, por meio de um encanto, diz “árvore querida, por favor, balance. E roupas belas me lance”¹⁰⁷, e, desta maneira, “um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios surgiram na sua frente”¹⁰⁸. Ao chegar no baile, o príncipe fica fascinado com sua beleza. Todos a admiravam porém ninguém a reconheceu, todos acharam que era uma princesa desconhecida. O príncipe lhe tirou para dançar e não queria ficar com mais ninguém. Ao final da noite ele já sabia que queria casar com ela. Ainda no século XIX, temos o mito no amor romântico, de sofrer o mal de se estar apaixonado, “há um desenho alusivo a esses assuntos do coração” (ELIAS, 1994, p. 209) de achar que com uma simples troca de olhar se encontrou o amor verdadeiro. Novamente ao chegar da meia noite ela vai embora correndo.

O ritual da montaria se repete por mais uma noite, desta vez seu vestido é “todo de ouro e pedras preciosas e meias com bordados em dourado e sapatos dourados”¹⁰⁹, ela estava ainda mais deslumbrante. O príncipe já a

¹⁰⁶ No original: “Nein, sagte die älteste, das macht sie nur faul, da hast du einen Sack voll Wicken, Aschenputtel, da lese die guten und bösen auseinander und sey fleißig, und wenn du sie morgen nicht rein hast, so schütte ich dir sie in die Asche und du mußt hungern, bis du sie alle herausgesucht hast”.

¹⁰⁷ No original: “Bäumlein rüttel und schüttel dich, wirf schöne Kleider herab für mich!”

¹⁰⁸ No original: “lag ein prächtig silbern Kleid vor ihm, Perlen, seidene Strümpfe mit silbernen Zwickeln und silbern Pantoffel und was sonst dazu gehörte.”

¹⁰⁹ No original: “ganz Von Gold und Edelgesteinen, dabei goldgezzwickelte Strümpfe und goldene Pantoffel.”

esperava na escadaria. Ele desejava muito saber quem ela era, aonde vivia, e para isso colocou pessoas na saída para cuidar quando ela fosse embora. “E para que não pudesse descer as escadas correndo tão rápido, ele mandou passar piche nos degraus”¹¹⁰. Ele fica na volta dela a noite toda, sem olhar para as outras moças. O interesse do príncipe por Borracheira se inicia com base na imagem que a Borracheira passa, estando bem vestida e com acessórios, mostrando assim, pela sua montaria, que também faz parte da burguesia, e isso lhe dá uma garantia que ela vem de uma linhagem boa, pois vestida como uma serviçal existiria uma distância de sociabilidade da nobreza, e ele não a enxergaria como parte de seu grupo.

Ao ouvir o badalar, ela foge mas um dos sapatos fica preso no piche. Com medo, ela não volta para recolhê-lo. O príncipe vai atrás mas não a alcança, e seus guardas não viram nada. Ele pensa que pelo menos agora, com o sapato, vai conseguir “encontrar a noiva”¹¹¹. Logo, ele manda os mensageiros avisarem que se casaria com aquela que conseguisse calçar o sapato. Muitas tentaram, sem sucesso. Ao chegar a vez das irmãs, elas ficaram esperançosas pois apresentavam pés bonitos e pequenos. Quando o príncipe chegou na casa delas, a madrasta lhes deu uma faca e lhes disse para cortar um pedaço fora do pé se fosse necessário. A irmã mais velha cortou o dedão e a outra cortou o calcanhar para entrar, pois era muito largo. Os pés femininos eram alvos de olhares e atenções masculinas, eles tinham de ser “pequenos, os pés tinham de ser finos, terminando em ponta; a ponta era a linha de mais alta tensão sensual. [...] as carnes e ossos deviam revelar a pertença a determinado grupo social” (DEL PRIORE, 2014, p. 203). O ideal seria aparentar o corpo da Rainha Vitória, que era tida como exemplo para as mulheres. O príncipe nas duas ocasiões não percebe a diferença, por duas vezes ele precisa da ajuda da canção encantada dos pássaros para perceber que estava levando a princesa errada: eles diziam “A verdadeira ficou para trás”¹¹². E, ao perguntar se tinha mais alguém, a

¹¹⁰ No original: “und damit sie nicht so schnell fortlaufen könne, hatte er die Treppe ganz mit Pech bestreichen lassen.”

¹¹¹ No original: “die solle seine Gemahlin werden.”

¹¹² No original: “die rechte Braut sitzt noch daheim!”

madrasta diz que não, somente uma Gata Borralheira. O príncipe pede para chamá-la. A Borralheira, então, lavou suas mãos e face e foi experimentar o sapato e, para a surpresa de todos, ele lhe serviu. O príncipe anunciou, então, “Esta é a verdadeira noiva”¹¹³, o que faz com que as irmãs e a madrasta ficassem com muita raiva. Ele coloca Cinderela em sua carruagem e parte para o castelo. Ao passar pelos pássaros, eles novamente declamam o encanto, mas desta vez: “A verdadeira não ficou para trás”¹¹⁴.

2.4 Walt Disney: cristaliza-se uma imagem de Cinderela

Em 1950, quando a primeira versão de *Cinderella* (DISNEY, 1950, 1h20min) chega às telas através de uma animação dos Estúdios Disney, ela vai manter elementos importantes dos contos de Perrault e dos Grimm. Na nova narrativa, a personagem ainda é uma menina que aceita tudo que lhe acontece, sofrendo em silêncio pelo abuso das irmãs e da madrasta – mais uma vez a rivalidade entre as mulheres é colocada como arco da história, nessa versão a madrasta se torna uma verdadeira vilã.

Além de ser a primeira animação do conto, também é a primeira vez que temos uma descrição mais completa de Cinderela, visto que nos contos de Perrault e Grimm somente nos é dito que ela é bela. O perfil de beleza aqui é uma menina branca, com cabelos loiros, lábios rosados e olhos azuis, com um corpo de cintura fina e, ainda que esteja coberta de cinzas, é considerada linda, com uma beleza quase angelical, como indica a música de abertura da animação: “embora você esteja vestida em trapos / você ainda veste um ar de encanto”¹¹⁵ (DISNEY, 1950, 00:29s). Ela continua sendo descrita como bela, charmosa, gentil e amável, enquanto a madrasta e as filhas, por serem pessoas más, são conseqüentemente mulheres feias. E esse será o modelo fixado na cultura quando falamos de Cinderela.

¹¹³ No original: “das ist die rechte Braut.”

¹¹⁴ No original: “Die rechte Braut, die führt er heim!”

¹¹⁵ No original: “though you’re dressed in rags / you wear an air of queenly grace.”

Compreende-se que a preocupação da aparência física possa tornar-se para a menina uma verdadeira obsessão; princesas ou pastoras; é preciso sempre ser bonita para conquistar o amor e a felicidade; a feiúra associa-se cruelmente à maldade, e, quando as desgraças desabam sobre as feias, não se sabe muito bem se são seus crimes ou sua feiúra que o destino pune (BEAUVOIR, 2016, p. 37).

A personagem é representada como uma mulher passiva e essa característica vai ser colocada como virtude de uma boa moça, assim também se concretiza nos contos de Perrault e dos Grimm. Contudo, essa submissão se solidifica, aqui, como ordem, pois vemos a personagem aceitar toda a maldade, o descaso ou o aproveitamento dela sem expressar seu descontentamento: ela se resigna entre os abusos das irmãs e da madrasta e o desdém do pai. Somente quando está sozinha, ela se permite desejar por uma mudança. A animação aponta, desta maneira, para o fato de que as mulheres devem sofrer em silêncio, sem reclamar e esperar por uma solução chegar – um príncipe, um marido –, consolidando a ilusão do felizes para sempre somente por meio de um casamento, como nos três contos anteriormente analisados.

Quando o filme é lançado pós Segunda Guerra Mundial, existe uma resistência em manter uma imagem da mulher ainda sendo sustentada pelo marido e para ser considerada uma mulher boa, a jovem precisa seguir comportamentos já estabelecidos para o seu gênero, pois é esperado da mulher que ao retornar da guerra, ela retome o seu papel como a perfeita dona de casa, mãe de família. Essa visão é reiterada por Walt Disney em sua animação. Neste sentido, Zipes relata que Disney quer manter a imagem de “inocência e utopismo para reforçar o status quo social e político”¹¹⁶ (ZIPES, 1993, p. 74). Entre as suas características, Cinderela tem uma bela voz, está sempre cantando, é uma menina encantadora, pois trata todos com carinho, ainda costura, cozinha e faz todas as tarefas domésticas mesmo contra vontade, uma verdadeira dona do lar, que está “pronta” para casar.

A montaria da Cinderela ocorre com a ajuda da Fada Madrinha e dos seus amigos animais: usa um vestido rodado prata, as luvas e os brincos

¹¹⁶ No original: “innocence and utopianism to reinforce the social and political status quo.”

acompanham o mesmo modelo, seu cabelo é preso em um coque com uma tiara, e seu sapatinho vai ser feito de cristal (cf. Imagem 1).



Imagem 1: O encantamento da Fada Madrinha transforma Cinderela. Disponível em: <https://www.disneycentral.de/index.php/News/382-Walt-Disneys-Klassiker-CINDERELLA-heute-im-Disney-Channel/> Acessado em 12/12/2017.

Ao chegar no baile, ninguém a reconhece, mas ficam encantados com sua beleza. O príncipe se apaixona de imediato por Cinderela, graças ao processo de montaria de sua Fada Madrinha. Eles dançam durante a noite e ela se perde nas horas. Todavia, quando o relógio se aproxima da meia noite, ela foge, pois o encanto da Fada Marinha irá desfazer. Ao correr, ela deixa para trás um dos sapatinhos de cristal. É importante ressaltar que nos contos de Perrault e Grimm, a princesa vai ao baile por três noites. Aqui as visitas são encurtadas – somente uma vez –, como se fosse amor a primeira vista. Sem saber quem ela realmente é, o príncipe manda buscar a dona por todas as casas. A madrasta desconfia que Cinderela é a jovem do baile e a tranca em seu quarto no momento em que o ajudante do príncipe chega para verificar se o sapatinho serve nas irmãs, mas ele não serve. Os ratinhos, amigos de Cinderela, ajudam-na a sair do quarto, e quando ela se senta para experimentar o sapato, a madrasta faz com o que ajudante caia e derrube o sapatinho, que se quebra em diversos pedaços. Cinderela, todavia, mostra que tem o outro par e o

experimenta na frente de todos. A sequência é cortada e conduz-se logo para o casamento, momento em que a moça volta para sua montaria.

Ao investigarmos essas três narrativas de Cinderela, podemos encontrar semelhanças e diferenças feitas para acompanhar a geração de leitores/espectadores. Neste contexto, Zipes reflete que

embora o enredo variasse e os temas e personagens fossem alterados, o conto de fadas clássico para crianças e adultos reforçava a ordem simbólica patriarcal baseada em noções rígidas de sexualidade e gênero. Os estereótipos, não os arquétipos, retratados em versões impressas e encenadas dos contos de fadas, tendem a seguir noções esquemáticas de como os homens e as mulheres jovens deveriam se comportar. Embora seja um pouco simplista dizer, a maioria dos heróis são astutos, afortunados, aventureiros, bonitos e ousados; As heroínas são bonitas, passivas, obedientes, trabalhadoras e abnegadas¹¹⁷ (ZIPES, 2006, p. 194).

Existem, portanto, mudanças significativas entre as versões para que elas se adéquem melhor ao público-alvo, estabelecendo uma proximidade com a história sendo contada. Entretanto, elas ainda são contadas de forma a garantir que as mulheres busquem um determinado ideal de beleza, sejam obedientes e passivas. Beauvoir diz que “a mulher é a Bela Adormecida, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta” (BEAUVOIR, 2016, p. 37), sendo sua maior recompensa a sedução de um coração masculino e sua virtude, a sua beleza. Na versão Disney, a ideia de perfeição de menina é explorada desde o início da narrativa, desde seu comportamento até sua higienização. Enquanto nos contos de Perrault e Grimm, ela está sempre suja e coberta de cinzas, na animação ela se mantém limpa, revelando a importância que a sociedade estadunidense tem sobre sua imagem, deixando para trás a imagem francesa e alemã de épocas passadas. Na primeira sequência da animação, Cinderela acorda e arruma a cama, toma banho e se veste, partindo para as suas atividades da manhã, preparando o café da manhã das irmãs e da madrasta e levando de bandeja

¹¹⁷ No original: “Although the plots varied and the themes and characters were altered, the classical fairy tale for children and adults reinforced the patriarchal symbolical order based on rigid notions of sexuality and gender. The stereotypes, not archetypes, depicted in printed and staged versions of fairy tales tended to follow schematic notions of how young men and women should behave. Though it is somewhat of simplification to say, most of the heroes are cunning, fortunate, adventurous, handsome, and daring; the heroines are beautiful, passive, obedient, industrious, and self-sacrificial.”

para as mesmas, alimentando o gato e pegando as roupas para lavar. Existe, portanto, na versão Disney, uma leveza nas tarefas domésticas de Cinderela, pois ela as executa acompanhadas de músicas e com a ajuda de seus amigos da floresta, tirando o peso das atividades. Nas outras versões, as tarefas são descritas como pesadas, sendo assemelhadas com o trabalho escravo, uma vez que a personagem não tem descanso e muito menos uma cama; sua imagem é associada com o fogão por estar sempre suja, coberta de cinzas.

O sapatinho é o elemento que conecta as histórias, sendo apresentado nas quatro versões, ainda que em modelos diferentes: na história dos Grimm, ele é escolhido a partir da moda da época, em Basile ele é tido como um sapato que representa riqueza, enquanto Disney retoma o modelo de Perrault, do sapatinho de cristal, por representar a delicadeza. Por ser o único elemento que sobra da montaria de Cinderela, seu papel é fundamental, pois é somente através dele que o príncipe consegue encontrar Cinderela. É um objeto que a torna reconhecível aos olhos do público, enquanto a *drag* consegue ser reconhecível a partir de seu estilo, de sua performance ou de seu nome, o qual Cinderela nem consegue direito ter.

Os contos apresentam a mensagem que, no fim, todo o trabalho e sofrimento da Cinderela/Borracheira, enquanto mulher, ganha sua importância e que é possível ter o seu final feliz, mas esse é fixado no masculino, ao encontrar o seu príncipe encantado, e no ideal de um casamento perfeito, e que isso acontecerá somente se esta for uma boa moça.

3 “Quem conta um conto...”: novas Cinderelas?

A partir do reconhecimento dos elementos de construção de feminilidade dentro dos contos anteriores e da animação Disney, queremos olhar para as releituras com a finalidade de analisar as narrativas em relação às questões das representações de gênero dentro de seu contexto cultural, principalmente no que tange ao processo de montagem da personagem. Desta forma, a análise dos contos irá se concentrar em três aspectos: o eu, a família e o príncipe. Por meio desses recortes, esperamos identificar se podemos reconhecer uma nova categoria de princesas e um novo olhar para o feminino.

A escolha das autoras se apresentou durante a investigação de reescritas da Cinderela na medida em que suas ideias e estilos se encontram dentro da premissa feminista de releituras, justamente por todas elas fazerem parte do movimento feminista, seja como militante ou identificação pessoal, e procurarem, nos contos aqui utilizados, desconstruir a imagem da Cinderela, rejeitando o modelo feminino que é projetado excessivamente nas princesas nos contos de fada. Como afirmado por Crowley, “estas versões¹¹⁸ tentam contrariar a imagem de Cinderela como uma bela mas passiva e dócil jovem que é muitas vezes perpetuada na cultura popular e, ironicamente, nas versões clássicas do conto de fadas que foram transmitidas através dos séculos”¹¹⁹ (CROWLEY, 2010, p. 298).

Os contos a seguir apresentados ganham uma versão diferenciada da consagrada história de Cinderela. Alguns elementos serão mantidos para que haja uma conexão com Basile, Perrault, os Grimm e a Disney: a árvore, os amigos pássaros e o sapato (elemento cerne de todas as narrativas anteriores). Entretanto, cada autora escolheu o que manter e o que reescrever em sua versão, para que sua nova leitura se adaptasse ao pensamento feminista. As personagens, a seguir analisadas, apresentam *backgrounds* diferentes: Barbara

¹¹⁸ As versões que Karlyn Crowley cita em seu texto são as de Emma Donoghue, Francesca Lia Block e Barbara Walker.

¹¹⁹ No original: “These versions attempt to counteract the image of Cinderella as a beautiful but passive, docile young woman that is often perpetuated in popular culture and, ironically, in the classic versions of the fairy tale that have been handed down through the ages”.

Walker¹²⁰ relata em *Cinder-Helle* (1996) sobre o poder da menstruação feminina, e também sobre o poder da magia, elemento também importante em *Glass* (2000), de Francesca Lia Block¹²¹. Em *When the clock strikes* (1983), de Tanith Lee¹²², é assumido um tom mais sombrio para a história; já Emma Donoghue¹²³ apresenta, em *The Tale of the Shoe* (1999), uma versão *queer* da personagem, enquanto Jane Yolen¹²⁴ mostra, em *Cinder Elephant* (2000), que padrões de beleza devem ser quebrados.

3.1 O eu: quem é Cinderela?

Assim como nas narrativas analisadas no capítulo anterior, a descrição da personagem também é importante aqui para conseguirmos inseri-la no nosso imaginário. Atentando para como o *rewriting* é feito: quais contextos foram abordados em cada conto, ainda mantendo como pano de fundo o enredo original da Cinderela, observando como a montaria é muito pessoal de cada personagem, sendo construída a partir de elementos correspondentes com a sua história; aproximando-se, portanto, dos contos originários, uma vez que essa montaria acontece por intermédio da Fada Madrinha ou dos animais.

Com ajuda de magia, a personagem se transforma, assim como acontece com a *drag*, que utiliza das tecnologias para criar o seu corpo. Ambas utilizam um palco para mostrar essa transformação ao público/reino como seres performáticos que são. Os contos se (re)aproximam novamente da *drag* quando

¹²⁰Barbara Walker (1930), estadunidense e feminista, escreveu *The Woman's Encyclopdia of Myths and Secrets* (1983) e, em 1987, lançou *The Skeptical Feminist*. Quando escreveu *Feminist Fairy Tales* (1996), o fez porque buscava dar um foco maior nas mulheres e suas temáticas.

¹²¹A autora estadunidense Francesca Lia Block (1962) tem como perfil escrever personagens e normas femininas fortes, as quais levantam preocupações com a situação da mulher.

¹²²Tanith Lee (1947-2015) nasceu em Londres e foi muito conhecida por suas contribuições ao movimento feminista, visto que procurava, em seus textos, explorar a fluidez da sexualidade e do gênero. Em 1983, ela lançou, *Red as Blood or Tales of the Sisters Grimmer*, uma coleção de *rewritings* mais sombrios e modernos dos contos dos irmãos Grimm e de outros autores.

¹²³Emma Donoghue (1969) nasceu em Dublin. Tem muitos de seus textos apoiados nas idéias da terceira onda do feminismo sobre gênero. Lança *Kissing the Witch* em 1999. Ficou conhecida ao lançar *Room* (2010), o qual ganhou uma adaptação para os cinemas em 2015.

¹²⁴Autora estadunidense Jane Yolen (1939) já escreveu mais de 280 livros sobre fantasia e ficção científica. No livro *A Woolf at the door: and other retold fairy tales* (2010) reúne diversas versões dos mais conhecidos contos, no qual ela muda as definições de forte e bem sucedido em seu texto para trocar a imagem tradicional que temos das personagens.

se desvenda que a montagem é sempre bem sucedida, posto que, ao se colocar em destaque, não é reconhecida pelos resquícios do corpo original, cultivando o estado de ilusão da personagem, mantendo o domínio de quem lhe assiste. A montaria se torna completa, sendo destacados os vestidos e o sapatinho, o qual vai ser o único elemento que fica após se desmontar, sendo incompleto, pois apenas um dos elementos do par fica. As novas Cinderelas se destacam por suas novas habilidades e interesses em livros, esportes, danças e magia negra. Ainda que sejam consideradas belas e amáveis, não são esses os aspectos que as destacam.

No conto de Francesca, *Glass*, a personagem não possui um nome próprio, sendo chamada apenas de “ela” ou “esta garota”, sendo narrada na terceira pessoa. Reconhecemos que é uma história da “Cinderela” pelos elementos contidos nela. A personagem é uma contadora de histórias, atividade que é ligada a figura da mulher e da mãe, por repassar histórias de geração em geração. Ela cria aventuras e fantasias a partir da sua imaginação, pois nunca sai para o mundo e assim ela acha melhor, pois “ninguém poderia tocá-la”¹²⁵ (BLOCK, 2000, p. 11). Nas suas histórias secretas, as irmãs escutavam atentas mas não tentavam pegá-las. Ela não entendia o por que as irmãs adoravam usar jóias e maquiagem – “Ela era livre, entretanto, como uma criança, do jeito que se é antes de ser vista, e depois, você não consegue lembrar de quem é, a menos que alguém mostre para você”¹²⁶ (BLOCK, 2000, p. 11). A personagem contava as histórias para as irmãs, pois acreditava que assim elas iriam amá-la ou, no mínimo, necessitar dela.

A moça cuidava das tarefas da casa, achando que assim estaria agradando as irmãs. Entre as suas tarefas estavam “plantar lírios e glicínias, camélias e gardênias nos canteiros [...] organizar as flores [...] fazer salmão em molho de romã”¹²⁷ (BLOCK, 2000, p. 11). Entretanto, ela adorava fazer tudo isso, como também, “tirar a poeira das coisas, [...] polir os pisos de madeira ou

¹²⁵ No original: “no one could touch them.”

¹²⁶ No original: “She was free, still, like a child, the way it is before you are seen and then after you can never remember who you are unless someone else shows it to you.”

¹²⁷ No original: “plant the beds with lilies and wisteria, camellias and gardenias, [...] arrange the flowers. [...] make salmon in pomegranate sauce”

esfregar as panelas [...] limpar entre as telhas e iluminar as velas”¹²⁸ (BLOCK, 2000, p. 11). Ela gostava de tirar a poeira dos objetos, pois gostava de imaginar suas histórias. Certa vez, limpando uma caixinha de música de vidro, imaginou que um menino a tinha dado aos seus avós e que ela tinha pertencido a um homem que tinha dado à sua esposa que estava perdendo a visão. Ela finalizava suas tarefas diárias preparando o banho para as irmãs com sais de banho e lhes fazia massagem nos pés “com óleo de amêndoa, suavizando-as com suas palavras e desta maneira ela se sentia amada”¹²⁹ (BLOCK, 2000, p. 11). Isso mostra a dependência da personagem em relação às irmãs.

Um dia, uma mulher chegou, a Fada Madrinha, a qual encoraja a garota a sair e dividir o seu talento com o mundo, mas a alertou para as maldades que existiam. A ‘fada’ não faz vestido através de magia, mas a incentiva a fazer o seu próprio. É pelo pedido da fada madrinha que se possibilita o encontro com o príncipe. “A mulher com cabelos de rosas vermelhas, cabelos brancos como a nevasca. Ela era nova e velha. Ela era cega e podia ver tudo”¹³⁰ (BLOCK, 2000, p. 11), disse-lhe, “você não pode se esconder para sempre, embora você possa tentar,” visto que “você é aquela que transforma, que cria. Você pode sair no mundo e mostrar aos outros”¹³¹ (BLOCK, 2000, p. 12). A jovem resolve, desta forma, arriscar: “ela lavou a poeira e a cinza e a farinha e a lama e foi para o baile”¹³² (BLOCK, 2000, p. 12). A personagem cria seu vestido através da magia das suas histórias, após ouvir a fada madrinha,

faça esse vestido astral para servir o seu próprio corpo desta vez. E aqui estão os sapatos de vidro feitos a partir de suas palavras, as histórias que você contou como um vidreiro com a sua tocha formando

¹²⁸ No original: “dust the things, [...] polishing the wooden floors or scrubbing out the pots [...] cleaning between the tiles and lightning the candles.”

¹²⁹ No original: “with almond oil, smooth them with her words and this way she felt loved.”

¹³⁰ No original: “the woman with hair of red roses, hair of white like snowfall. She was young and old. She was blind and could see everything.”

¹³¹ No original: “you cannot hide forever, though you may try. [...] you are the one who transforms, who creates. You can go out in the world and show others.”

¹³² No original: “she washed off the dust and ash and flour and mud and went to the dance.”

as folhas de luz mais finas e translúcidas do que antes era areia¹³³ (BLOCK, 2000, p. 12).

Ao chegar, todos se encantaram com sua beleza e o príncipe foi ao seu encontro. Ela não sabia se tudo que ela via era resultado da sua criação ou se era real, inclusive ele: “ela não o criou, talvez ela fosse criação dele”¹³⁴.

Ele tinha cachos densos e lábios cheios e macios e olhos brilhantes como um animal do bosque e um corpo musculoso e ela podia ver que ele era gentil, ele era gentil como um menino, embora ele pudesse levantá-la em suas mãos. Ele a segurou e ela se sentiu seu peito duro e seu estômago e seu quadril e ela sentiu seu coração forte batendo como o som de todas as histórias que ela desejaria contar. Talvez ela não o tenha criado, talvez ela fosse criação dele e tudo o que sonhou, sonho dele. Ou talvez eles tenham feito um ao outro¹³⁵ (BLOCK, 2000, p. 12).

O encontro dos dois foi de muita intensidade, e a narrativa sugere que eles se relacionaram sexualmente, ao revelar que, “ele plantou nela uma semente de uma flor branca”¹³⁶ (BLOCK, 2000, p. 12), como se tivesse sido penetrada, e a semente¹³⁷ representando um óvulo pronto para gerar a vida. Após esse episódio, é revelado que o vidro dos espelhos e o cristal das miçangas de dentro da bolsa haviam se quebrado. Isso significa metaforicamente a perda da virgindade da menina. Freud acusa que “as genitálias femininas são simbolicamente representadas por todos os objetos que compartilham sua característica rodear um espaço oco que pode levar algo em

¹³³ No original: “make that astral dress to fit your own body this time. And here are glass shoes made from your words, the stories you have told like a blower with her torch forming the thinnest, most translucent sheets of light out of what was once sand.”

¹³⁴ No original: “she had not created him, maybe she was his creation.”

¹³⁵ No original: “He had dense curls and soft full lips and bright eyes like a woodland beast and a body of a lithe muscle and mostly she could see he was gentle, he was gentle like a boy though he could lift her in his hands. He held her and she felt his hard chest and stomach and hipbones and she felt his strong heart beating like the sound of all the stories she could ever hope to tell. Maybe she had not created him, maybe she was his creation and all she dreamed, his dream. Or maybe they had made each other.”

¹³⁶ No original: “He planted in her a seed of a white flower.”

¹³⁷ Na tradição Pagã, a semente é adorada por seus trabalhos, que são agradecidos durante a *Harvest Mother* – sendo ela a semente, o útero e o solo, representando o início e o fim, da vida e da morte. O festival acontece antes do inverno chegar.

si mesmo”¹³⁸ (FREUD, 1916, p. 82), como recipientes, caixas, bolsos, bolsas, entre outros. E o vidro ao ser quebrado, significa o rompimento do hímen.

“Agora ela tinha tudo”¹³⁹ (BLOCK, 2000, p. 12): as histórias, as irmãs, o príncipe, um(a) possível filho(a), teria, então, uma família, um casamento, o final perfeito, e isso causou inveja nas irmãs, pois elas também tinham histórias para contar e elas também queriam ter alguém. Esse ciúme das irmãs aumenta, fazendo com que elas passem a criticar a irmã, principalmente o seu corpo, quanto ao tamanho, tipo de pele e cabelo, expondo a falta de sororidade entre elas. Sentir a inveja das irmãs foi demais para a jovem, e isso a quebrou. Ela não tinha como terminar sua história, ela sentia que elas a odiavam pelo que ela tinha. Ela se deprime tanto com as críticas sofridas, que diz para si mesma, “cale-se sua garota má, sua garota feia, você não merece nada disso”¹⁴⁰ (BLOCK, 2000, p. 13). Em silêncio, sem palavras, sem histórias, o feitiço, portanto, se quebra e ela vai embora, as palavras não faziam sentido para ela, ela não entendia o porquê de estar sendo culpada, ouvindo coisas como, “muito gorda, muita magra, não é inteligente, é muito inteligente, não é uma contadora de histórias, nem uma criadora, não é bonita, não é mulher, não, não, não”¹⁴¹ (BLOCK, 2000, p. 13). A partir do sofrimento da personagem como pano de fundo, podemos ler uma crítica ao mundo machista e misógino, no qual nunca nada é suficiente quando se é mulher, tendo a sua própria feminilidade colocada a prova e alvo de críticas. De tal modo, ela decide que o melhor é ir embora, pois sem as irmãs ela não se sente segura. Nesse momento, ela perde um dos seus sapatos de vidro, ao deixar cair como uma palavra perdida, a qual faria sua história completa:

Não importa, ela se diz, rasgando o vestido que ela fez. Não importa, estou segura. Sozinha e segura. As irmãs não me odeiam. Eu sou pequena e segura, ninguém vai me odiar, entendeu?, ninguém pode

¹³⁸ No original: “Das weibliche Genitale wird symbolisch dargestellt durch alle jene Objekte, die seine Eigenschaft teilen, einen Hohlraum einzuschließen, der etwas in sich aufnehmen kann.”

¹³⁹ No original: “Now she had everything.”

¹⁴⁰ No original: “shut up you bad bad girl ugly and you don’t deserve any of this.”

¹⁴¹ No original: “too fat, too thin, not smart, too smart, not good, not a storyteller, not a creator, not beautiful, not a woman no no no.”

me quebrar por partir, por levar embora a semente dele, a promessa da flor de jasmim a desabrochar no jardim¹⁴² (BLOCK, 2000, p. 13).

A passagem revela que a gravidez aconteceu e sua decisão de ser mãe solteira e abandonar o mundo das histórias (rasgar o vestido por ela mesmo tecido com palavras) se dá graças ao medo de não ser amada. Todavia, ele tinha o sapato e foi atrás dela, tomando cuidado para não o quebrar, pois era muito frágil. Ele a encontra, coberta de cinzas e penas, com os pés descalços, somente seus olhos brilhavam, “revelando, não refletindo”¹⁴³ (BLOCK, 2000, p. 13). Ela o fez chorar enquanto caminhava ao seu encontro. Ele desejava saber como a história terminaria, sua habilidade de narrar prende o príncipe e não a sua aparência, como nas narrativas anteriormente analisadas, fazendo com que ele não possa mais viver sem ela. Ele, logo, se ajoelha e a pede em casamento, as irmãs observam ele “segurando o único sapato, sem respirar, tentando não quebrar”¹⁴⁴ (BLOCK, 2000, p. 13-14) e percebem o quanto ele precisava dela, e que se tentassem de alguma maneira o tirar dela, elas só perderiam, pois “não teriam mais nada, elas iriam passar fome, elas iriam se quebrar, elas não iriam nunca mais acordar”¹⁴⁵ (BLOCK, 2000, p. 14). Elas também estavam ligadas à irmã contadora de histórias. Ao aparecer, a fada madrinha lhes diz que “vocês devem alcançar dentro de vocês mesmas”¹⁴⁶ (BLOCK, 2000, p. 14), para buscar a própria felicidade.

O conto de Yolen, logo em seu título, *Cinder Elephant*, revela uma personagem que quebra o estereótipo de princesa ao fugir dos padrões tradicionais. A narrativa revela que a personagem era “uma adorável garota grande [...] Mas embora ela fosse maior que a maioria, a menina tinha um rosto

¹⁴² No original: “It doesn’t matter, she tells herself, shredding up the dress she made. It doesn’t matter, I am safe. Alone and safe. The sisters don’t hate me. I am small and safe, no one will hate me, hear me, no one can break me by leaving, by taking away his seed, the promise of the jasmine blossom in the garden.”

¹⁴³ No original: “revealing, not reflecting.”

¹⁴⁴ No original: “holding the one shoe, not breathing, trying not to crush.”

¹⁴⁵ No original: “have nothing left, they would starve, they would break, they would never wake up.”

¹⁴⁶ No original: “you must reach inside yourselves.”

doce, um coração amoroso, uma disposição gentil e pés grandes”¹⁴⁷ (YOLEN, 2000, p. 17), utilizando de um discurso muito comum da sociedade que vangloriosa o corpo magro e definido e que não enxerga o gordo como belo, recorrendo para outras características para poder elogiá-lo. A personagem aqui recebe o nome Eleanor (chamada muitas vezes de Elly) e, apesar de ter outro nome, os elementos originários de Cinderela estão presente. A representação que Yolen faz para corpos maiores – *plus size* – é de extrema importância, mostrando que o padrão de mulher magra não deve ser a única representação para o feminino. A escolha por uma personagem empoderada se enquadra dentro dos ideais do movimento feminista, que procura ajudar mulheres a aceitarem seus corpos.

Em nenhum momento Elly relata sua insatisfação com seu corpo ou busca ficar como as irmãs, descritas como “duas filhas magras [...] uma era magra como uma palha. Uma era magra como uma cana”¹⁴⁸ (YOLEN, 2000, p.18); ela desmontra ser feliz com o seu corpo. Ser gorda, portanto, não era um problema para Elly, somente para outros que se incomodavam por sua aparência não ser como eles desejavam que fosse, e seu interesse por esportes é simplesmente por ela ter prazer em atividade física, não como um meio de transformar o seu corpo. A historiadora Mary Del Priore reflete que “a indústria cultural ensina às mulheres que cuidar do binômio saúde-beleza é o caminho seguro para a felicidade individual. É o culto ao corpo na religião do indivíduo, em que cada um é simultaneamente adorador e adorado” (DEL PRIORE, 2014, p. 240). O que acontece com a personagem é a desconstrução desse binômio, pois Elly demonstra que pode ser feliz e encontrar felicidade mesmo não seguindo os padrões de beleza estipulados por uma sociedade que venera a magreza dos corpos.

No conto também há uma reflexão acerca da relação de Elly com o pai (ver 3.3.1), que se inicia com uma ligação forte, na qual os dois compartilham dos mesmos gostos e fazem muitas coisas juntos. Todavia, isso muda logo após

¹⁴⁷ No original: “a lovely big girl (...) But though she was bigger than the most, the girl had a sweet face, a loving heart, a kind disposition, and big feet.”

¹⁴⁸ No original: “two skinny daughters [...] one was skinny as a straw. One was skinny as a reed.”

o casamento e com a chegada das novas irmãs, Reen e Rhee, visto que Elly é feita de empregada: “elas faziam ela lavar a louça. Elas faziam ela arrumar as camas. Elas até a faziam ela sentar perto da lareira, onde ela ficou coberta de fuligem e cinzas”¹⁴⁹ (YOLEN, 2000, p. 18). Eleanor fazia todo o trabalho sem reclamar e, à noite, lia seus livros, “sobre futebol americano e basebol, livros sobre tênis e golfe”¹⁵⁰ (YOLEN, 2000, p. 19). Além dos esportes, Elly adorava observar os pássaros, atividade que desenvolveu com seu pai: ela sabia reconhecer as espécies e identificar o seu canto.

A vida com a nova família não era fácil, mas Elly aprendeu a não chorar. Um dia, dois pássaros azuis apareceram na janela da cozinha, um dia que traria mudanças, pois se acredita, em certas culturas indígenas, que pássaros azuis simbolizem que uma mudança está para acontecer, um novo capítulo está para se iniciar, e que, com a presença deles, essa decisão lhe trará felicidade. Após dar algumas migalhas para os pássaros, Elly é repreendida pela madrasta, que afirma: “Cinder Elephant, isso é tudo o que você irá jantar. Fazer dieta vai lhe fazer muito bem, você me agradecerá depois”¹⁵¹ (YOLEN, 2000, p. 19). E virando-se para as filhas, anuncia que o príncipe estava de volta ao reino.

Após o anúncio do baile, Reen e Rhee começaram a se preparar para encontrar o príncipe, Junior. Ele que usava ótimas roupas e tinha os dentes retos, algo que era difícil de se achar, ele também adorava esportes e observar pássaros, e seu único interesse em *balls* (em inglês a palavra pode ser utilizada para bolas e para bailes) eram bolas de futebol ou beisebol. Junior achava que não queria casar, pois não estava apaixonado, mas o rei insistiu afirmando que já era hora. Assim, convites foram enviados para todos, sendo a entrada somente permitida com ele. As irmãs, por maldade, rasgaram o convite de Elly, e, no dia do baile, elas escolheram um vestido amarelo, de tão magras que eram

¹⁴⁹ No original: “they made her do the dishes. They made her make the beds. They even made her sit in the fireplace, where she got covered with soot and cinders.”

¹⁵⁰ No original: “about football and baseball, books about tennis and golf.”

¹⁵¹ No original: “Cinder Elephant, this is all you will get for your dinner. Dieting will do you a world of good, and you thank me for it later.”

ficaram “magras como palhas e parecendo duas vassouras”¹⁵² (YOLEN, 2000, p. 21).

Elly, como não tinha o que vestir, e nem convite, ficou em casa olhando para as cinzas, mas às dez horas, os pássaros azuis apareceram na janela da cozinha novamente: “Você nos deu algo gostoso para comer. Agora estamos de volta com um agrado maravilhoso”¹⁵³ (YOLEN, 2000, p. 22).

Adentro voaram os pássaros azuis com todos os seus amigos pássaros carregando um grande vestido feito de penas de pintassilgo, penas verdes de verdelhão e penas marron de coruja. [...] Com todas aquelas penas, Elly parecia mais uma galinha gorda. [...] Adentro voaram os pássaros azuis com todos os seus amigos pássaros, carregando dois grandes chinelos feitos de galhos e grama, que eles colocaram nos pés de Elly. [...] Ela parecia uma galinha gorda sentada em um ninho¹⁵⁴ (YOLEN, 2000, p. 23).

O vestido de Elly não poderia ter sido diferente dada a sua admiração por pássaros. Todavia, é descrita como uma “grande galinha gorda”. Destacamos aqui um significado possível para a representação da galinha, podendo ser o “amor maternal ideal e amor cristão: ela é abnegada, afetiva, protetora e reconfortante”¹⁵⁵ (DAVIS, 2002, p. 1), uma vez que Elly cuida de todos da família, sem se recusar e ainda sofrendo *bullying* por eles, tem um coração grande, ajuda sem olhar a quem. Elly chega voando ao baile, com ajuda dos pássaros, pois sem convite, ela precisa entrar escondida.

“Desculpe por dar um *end run*¹⁵⁶ em volta dos guardas na porta”, disse Elly.

“Você conhece futebol!” disse o príncipe.

“E beisebol,” disse Elly.

“E o que acha de tênis?” perguntou o príncipe.

¹⁵² No original: “skinny as straws and looking like brooms.”

¹⁵³ No original: “You give us something yummy to eat. Now we are back with a marvelous treat.”

¹⁵⁴ No original: “In flew the bluebirds with all their bird friends carrying a large gown made of feathers from the goldfinches, green feathers from greenfinches, and brown feathers from the owls. [...] With all those feathers, Elly looked more like a big fat hen. [...] In flew the bluebirds with all their bird friends, carrying two big slippers made of twigs and grass, which they slipped on to Elly’s feet. [...] She looked like a big fat hen sitting on a nest.”

¹⁵⁵ No original: “maternal love and Christian love: she is self-sacrificing, nurturing, protective, and comforting.”

¹⁵⁶ *End run* é um termo do futebol americano, é uma jogada com o jogador que está carregando a bola tenta evitar ser atacado, correndo fora da linha ofensiva.

“Adoro”, ela admitiu. “Golfe, também”
Príncipe Junior não estava tão seguro sobre golfe. Então ele perguntou maliciosamente: “E bolas de naftalina?”
“Fedem como algo podre”, disse Elly.
“Eu acho que te amo”, disse o príncipe, sorrindo para Elly com seu sorriso com dentes perfeitos.¹⁵⁷ (YOLEN, 2000, p.25)

Entretanto, Elly não consegue responder, pois um forte vento bate e a faz voar, deixando cair um de seus sapatos. Ao chegar em casa, ela guarda o outro par. As irmãs chegam do baile revoltadas e gritando que o príncipe está apaixonado por uma galinha gorda. Elly não lhes diz nada, somente sorri para as cinzas. O príncipe acha o outro sapato e vai procurar a dona. Ele procurou por todos os lugares, mas todas as garotas tinha o pé pequeno demais, pois ter pés grandes não era muito feminino ou não era pé de mulher. Ao chegar na casa de Elly, as irmãs experimentaram, mas seus pés também eram pequenos, mesmo elas tendo amarrado algodão e papel nos seus pés e passado cola e fita adesiva no sapato. O sapato acaba caindo no chão e se desfazendo, o que deixa Príncipe Junior arrasado ao ver o que aconteceu, pois agora não sabe como vai achar a dona. Elly é chamada para limpar e, quando ela termina, parte para cozinha buscar o outro par e mostrar para o príncipe quem ela é, mas ao chegar para pegar o sapato, viu que este tinha sido transformado em ninho e já contia três pequenos ovos. Assim, ela desiste. Mas, prontamente, os pássaros azuis chegam e começam a conversar e a gritar. O Príncipe Junior reconhece o som e vai até a cozinha.

“*Sialia sialis*”, disse Elly, que é o nome científico que apenas os observadores de pássaros parecem saber ou se preocupar¹⁵⁸ (YOLEN, 2000, p. 28), no entanto, Príncipe Junior sabia, e ao olhar para o ninho e depois para Elly, o encanto acontece, e ele a reconhece: eles se beijam. Elly e Junior acabam se

¹⁵⁷ No original: “Sorry to make an end run around the guards at the door,” said Elly.

“You know football!” said the prince.

“And baseball,” said Elly.

“What about tennis?” asked the prince.

“Adore it,” she admitted. “Golf, too”

Prince Junior was not so sure about golf. So he asked slyly: “And mothballs?”

“Stink something fierce,” said Elly.

“I think I love you,” said the prince, smiling at Elly with his perfect teeth.”

¹⁵⁸ No original: “*Sialia sialis*,” said Elly, which is the scientific name that only bird watchers seem to know or care about.”

casando e tendo quatro filhos, que nomeiam de acordo com os quatro pássaros que fizeram o vestido de Elly. Ela convidou as irmãs e a madrasta para visitar o castelo, o que nunca fizeram, “seus lábios eram muito finos para pedir perdão e suas mentes muito malvadas para entender o amor”¹⁵⁹ (YOLEN, 2000, p. 28).

A personagem de *The Tale of the Shoe* (1997) questiona como deve ser o comportamento de uma garota ao estar diante de outras pessoas. Ela entende que todos os seus atos – como dançar, comer ou não comer, de como falar – já são programados para acontecer. Nessa versão do conto, a personagem não segue com a tradição heteronormativa já esperada dela, pois rompe com a certeza do final feliz mediante um casamento entre homem e mulher, ao não aceitar o pedido do príncipe. Ela decide ir embora com sua fada madrinha, dando assim visibilidade ao corpo lésbico.

O conto mostra como a perda da mãe e sua experiência com o luto influenciam a vida da personagem, pois não conseguia dormir ou falar, ouvia vozes na sua cabeça, os dias simplesmente passavam por ela: “Eu esfregava e varria porque não tinha mais nada para se fazer. Eu limpava a lareira com minhas unhas e esfregava o chão até meus joelhos sangrarem. Eu contava os grãos de arroz e separava o feijão marrom do preto”¹⁶⁰ (DONOGHUE, 1997, p. 1-2); o que leva a crer que ela estava sozinha. Temos a sua perspectiva do acontecido, pois a narrativa é em primeira pessoa. A personagem-narradora revela que ninguém a mandava fazer nada ou lhe punia, ela mesmo o fazia, ficando entre as cinzas, chegando as vezes a pensar em tirar a sua própria vida.

O início da sua transformação se dá pela chegada de uma estranha, uma mulher mais velha: “Seus olhos tinham chamas em seus centros, e suas sombrancelhas estavam cobertas de cinzas”¹⁶¹ (DONOGHUE, 1997, p. 3). A estranha revela que conheceu a mãe da jovem quando essa era viva e lhe mostrou a árvore de avelã que era dela. Guacira revela que, “as mudanças da

¹⁵⁹ No original: “their lips were too thin to ask forgiveness, and their minds too mean to understand love.”

¹⁶⁰ No original: “I scrubbed and swept because there was nothing else to do. I raked out the hearth with my fingernails, and scoured the floor until my knees bled. I counted grains of rice and divided brown beans from black.”

¹⁶¹ No original: “Her eyes had flames in their centers, and her eyebrows were silvered with ash.”

viagem podem afetar os corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas” (LOPES, 2008, p. 15), e, logo que a estranha chega, se instala um processo na personagem, “Como posso começar a descrever a transformação? Meu antigo eu poeirento tornou-se novo. Esta mulher enrolou meus membros em veludo azul. Eu estava dançando em pontos de vidro transparente”¹⁶² (DONOGHUE, 1997, p. 3). Ela pede para a mulher lhe levar ao baile: “Não é isso que as garotas devem pedir?”¹⁶³ (DONOGHUE, 1997, p. 3), utilizando de um certo sarcasmo ao colocar a ida ao baile como o único interesse de meninas.

As mudanças começam a aparecer durante seu comportamento no baile. Ao longo das três noites em que participa do baile, vemos a personagem com uma montaria e um comportamento diferente: na primeira noite, ela estava decidida a ir, repetindo o tom de ironia ao dizer, “Eu sabia exatamente como eu deveria me comportar”¹⁶⁴ (DONOGHUE, 1997, p. 4), já sabendo qual era o papel da mulher em um baile. Ela usava luvas longas e seu vestido era de veludo azul, mesmo tecido que a mulher a enrola quando se conhecem. “Eu sorri graciosamente quando as grandes portas se abriram para me anunciar”¹⁶⁵ (DONOGHUE, 1999, p. 4), afirma agindo como uma atriz em cena.

Eu recusei um canapé e mantive minha barriga contraída. Sob os mil candelabros de cristal, dancei com dez cavalheiros idosos que não tinham nada para dizer, mas isso não os impedia. E eu respondia apenas, Certamente e Sim sim e Você acha isso?¹⁶⁶ (DONOGHUE, 1999, p. 4).

Esse comportamento é o que ela acredita ser esperado dela, de ser simpática e achar graça mesmo não achando, de comer somente o que seria necessário para manter uma barriga com aparência magra. Ela entendia que

¹⁶² No original: “How can I begin to describe the transformation? My old dust self was spun new. This woman sheathed my limbs in blue velvet. I was dancing on points of clear glass.”

¹⁶³ No original: “Isn’t that what girls are meant to ask for?”

¹⁶⁴ No original: “I knew just how I was meant to behave.”

¹⁶⁵ No original: “I smiled ever so prettily when the great doors swung wide to announce me.”

¹⁶⁶ No original: “I refused a canapé and kept my belly pulled in. Under the thousand crystal candelabras I danced with ten elderly gentlemen who had nothing to say but did not let that stop them. And I answered only, Indeed and Oh yes and Do you think so?”

esse deveria ser seu comportamento, para assim talvez conseguir um marido, pois confiava que ela era “uma menina com a sua fortuna para fazer”¹⁶⁷ (DONOGHUE, 1997, p. 4). Ao se aproximar da meia noite, ela vai ao encontro da fada madrinha na escada para ir embora, as vozes na sua cabeça começaram a tagarelar, cada uma dizia uma coisa diferente, ela não sabia o que entender daquilo. Indecisa, ela pede para voltar na próxima noite.

Antes de ir novamente ao baile, elas se encontram na casa da jovem, onde a mulher lhe dá de comer na boca, e elas desenham figuras nas cinzas do chão: “Ela me mostrou o brilho nos meus olhos, o quão larga a minha saia poderia se espalhar, como dançar valsa sem ficar tonta”¹⁶⁸ (DONOGHUE, 1997 p. 4-5), mostrando, assim, um lado mais maternal. Embora a jovem soubesse que ela poderia ter a idade para ser sua mãe, algo lhe parecia estranho. Na segunda noite, ela se sente um pouco mais segura de si, usando um vestido de cetim verde.

Naquela noite no baile, eu logo entrei no ritmo das coisas. Eu ri das piadas velhas do rei; Eu aceitei uma única asa de frango e mordisquei delicadamente. Eu dancei três vezes com o príncipe, cuja mão vacilou na parte inferior das minhas costas. Ele perguntou a minha cor favorita, mas não consegui pensar em nenhuma¹⁶⁹ (DONOGHUE, 1999, p. 6).

Ele pergunta por seu nome, mas ela não consegue lembrá-lo. Mais uma vez, ao chegar da meia noite, os pés da jovem começam a doer e ela vai encontrar a fada madrinha para ir embora. Na volta, a garota encosta sua cabeça no ombro dela, que retribui ao colocar sua mão sobre sua orelha, como se estivesse lhe acariciando. As vozes já não incomodavam mais. A jovem pede para voltar na próxima noite, pois sabia o que iria acontecer, “meu futuro estava

¹⁶⁷ No original: “a girl with my fortune to make.”

¹⁶⁸ No original: “She showed me the sparkle in my eyes, how wide my skirt could spread, how to waltz without getting dizzy.”

¹⁶⁹ No original: “That night at the ball I got right into the swing of things. I tittered at the old king’s jokes; I accepted a single chicken wing and nibbled it daintily. I danced three times with the prince, whose hand wavered in the small of my back. He asked my favorite color, but I couldn’t think of any.”

prestes a acontecer”¹⁷⁰ (DONOGHUE, 1997, p. 5): já imaginava que iriam lhe pedir em casamento.

Na última noite, o seu vestido era feito de seda vermelha. A escolha da cor vermelha para o último vestido estaria ligada à sexualidade e ao prazer das personagens, da garota e do príncipe, como sendo “símbolo de uma transferência prematura de atração sexual” (BETTELHEIM, 2002, p. 186). Segundo o dicionário dos símbolos, a cor vermelha representa o

noturno, feminino, secreto e o limite, centrípeto; não representa a expressão, mas o mistério da vida. [...] É também a lâmpada vermelha antiga, das casas que podem parecer contraditórias, uma vez que, em vez de proibir, elas convidam, mas não é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da proibição mais profunda do tempo em questão, a proibição de impulsos sexuais, libido, instintos apaixonados¹⁷¹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 831).

O príncipe se manteve mais próximo, mas a jovem parecia não se importar em criar nenhuma imagem de si mesma: ela dançou como uma bailarina rodopiante, ao som da orquestra que tocava sem parar, ela sorriu “até o meu rosto torcer”¹⁷² (DONOGHUE, 1997, p.6). Ela comeu tudo que era oferecido e, devido à expectativa do que aquela noite significaria, ela vomitou tudo, uma forma de repúdio de tudo o que acontecera e que estava para acontecer. Não teve tempo para se limpar, pois o príncipe foi ao seu encontro, levou-a para a luz do luar e propôs casamento. O estímulo para essa decisão é visível em sua linguagem corporal, que pode ser descrita como impulsiva, pois seu nervosismo é visível: “Seus longos bigodes começavam a tremer; ele parecia um ator em um palco rangendo”¹⁷³ (DONOGHUE, 1997, p. 6) e suas mãos a tocavam. Ela sabia que sua resposta deveria ser sim, “Sim Sim Sim diga Sim antes que perca a sua

¹⁷⁰ No original: “my future was about to happen.”

¹⁷¹ No original: “est nocturne, femelle, secret et, à la limite, centripète; il représente non l’expression, mais le mystère de la vie. [...] C’est aussi l’ancienne lampe rouge des maisons closes, ce qui pourrait paraître contradictoire, puisqu’au lieu d’interdire, elles invitent, mais ne l’est pas, lorsqu’on considère que cette invite concerne la transgression du plus profond interdit de l’époque concernée, l’interdit jeté sur les pulsions sexuelles, la libido, les instincts passionnels.”

¹⁷² No original: “till my face twisted.”

¹⁷³ No original: “His long moustaches were beginning to tremble; he seemed like an actor on a creaking stage.”

chance”¹⁷⁴ (DONOGHUE, 1997, p. 7), e que um futuro com ele significaria ser “confortável como neblina”¹⁷⁵ (DONOGHUE, 1997, p. 7). Entretanto, ao abrir a boca, ela não emitiu nenhum som. Ela conseguia ver seu futuro e, embora fosse seguro, ela não se via nele. Ao baladar do sino a meia noite ela vai embora e, ao descer as escadas, deixa um sapato para trás. A personagem não foge ao ouvir o relógio, como acontece nos originais, ela simplesmente deixa o baile, o príncipe e um futuro já traçado. Ao passar pelos arbustos seu vestido é rasgado, voltando ao seu trapo original: sua montaria é, então, desfeita.

Ao chegar perto do ponto de encontro da fada madrinha, ela percebe: “Eu tinha entendido a história toda errada. Como eu poderia não ter notado que ela era linda?”¹⁷⁶ (DONOGHUE, 1997, p. 7). A mulher estava surpresa, perguntou pelo sapato, “Estava cortando o meu calcanhar”¹⁷⁷ (DONOGHUE, 1997, p. 8); perguntou pelo príncipe, “Ele encontrará alguém”¹⁷⁸ (DONOGHUE, 1997, p. 8); não obstante ela pergunta, “E quanto a mim?”¹⁷⁹ (DONOGHUE, 1997, p. 8), a mulher acredita que sua idade poderia ser um empecilho, ao dizer que ela poderia ser a mãe da jovem, que replica, “Você não é minha mãe [...] Tenho idade suficiente para saber disso”¹⁸⁰ (DONOGHUE, 1997, p. 8). A jovem joga o outro par do sapato entre os arbustos. Ela não quer e não precisa ser encontrada, e elas partem juntas para casa. O conto aponta para um final em que elas ficam juntas, em que a personagem compreende que um destino heteronormativo não se enquadrava no seu futuro e que, ao encontrar a fada madrinha, ela percebe que sua vida mudará, a tristeza do luto dará lugar para recomeço, as incertezas que as vozes representavam irão cessar, a personagem percebe que “até que ela veio, tudo estava frio”¹⁸¹ (DONOGHUE, 1997, p. 1), e que agora ela não vai estar mais sozinha.

¹⁷⁴ No original: “Yes Yes Yes say Yes before you lose your chance.”

¹⁷⁵ No original: “comfortable as fog.”

¹⁷⁶ No original: “I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful.”

¹⁷⁷ No original: “It was digging into my heel.”

¹⁷⁸ No original: “He’ll find someone.”

¹⁷⁹ No original: “What about me?”

¹⁸⁰ No original: “You’re not my mother (...) I’m old enough to know that.”

¹⁸¹ No original: “Till she came it was all cold.”

O conto de Lee, *When the Clock Strikes* (1983), é narrado em primeira pessoa, como se alguém estivesse a recontar a história para outro alguém, fazendo em alguns momentos perguntas para o leitor. O tom da narrativa lembra uma história de terror, com elementos como bruxaria, Satanás, e uma promessa de vingança. Há a narração de eventos que se passaram duzentos anos antes do relato da personagem: a última vez que o relógio tocou, ele tinha o pedestal de “ébano e o mostrador de porcelana fina”¹⁸² (LEE, 1983, p. 47), os ponteiros eram representados por figuras, “na primeira hora, eles são, nesta ordem, uma menina, um anão, uma jovem, uma dama e um cavaleiro”¹⁸³ (LEE, 1983, p. 47); depois temos a rainha, o rei, uma abadessa, um bruxo, e o último, à hora doze, era a Morte. Acreditava-se que o relógio era sinal de mau agouro e trouxe desgraça para a cidade que era rica e próspera.

Existia um rumor de que o Duque tinha conseguido o seu posto matando todos os homens da sua linhagem: “ele havia cumprido a tarefa maliciosamente, contratando assassinos talentosos com venenos e punhais”¹⁸⁴ (LEE, 1983, p. 48). Outro rumor que rondava a cidade, era que ele não tinha sido cuidadoso, se esquecendo de alguém, “tão obscuro que ele não o rastreou – pois era uma mulher”¹⁸⁵ (LEE, 1983, p. 48), que lhe prometeu vingança.

Por sua segurança, e disfarce, ela se casa com um comerciante rico, que não imagina que ela tenha jurado fidelidade a Satanás. Logo, ela lhe dá uma filha e, durante a noite, vai para a torre praticar suas feitiçarias contra o Duque. Depois de muito tentar, ela tem o resultado esperado e o Duque fica doente. Ao sentir que poderia morrer, ele nomeia o seu filho, de dezesseis anos, para ser seu herdeiro. Nesse mesmo período, a mulher corrompe a sua filha para o lado da magia negra: “Aos seis ou sete, a criança já estava murmurando o rito satânico junto com a mãe. Aos catorze anos, você pode imaginar, a menina era

¹⁸² No original: “ebony and the face of fine porcelain.”

¹⁸³ No original: “at the first hour, they are, in this order, a girl-child, a dwarf, a maiden, a youth, a lady and a knight.”

¹⁸⁴ No original: “he had accomplished the task slyly, hiring assassins talented with poisons and daggers.”

¹⁸⁵ No original: “so obscure he had not traced her – for it was a woman.”

bem versada nas Artes Negras”¹⁸⁶ (LEE, 1983, p. 49). A personagem é descrita como sendo “surpreendentemente bela”¹⁸⁷ (LEE, 1983, p. 49) e, ao contrário das outras Cinderelas, ela não realiza nenhum tipo de trabalho doméstico, de fato “ela não era como as outras garotas”¹⁸⁸ (LEE, 1983, p. 49). Nele temos Ashella, como ela se autoneomeia, uma menina muito apegada à mãe (ver 3.3.2) e que procura não se envolver com outras pessoas, passando seus dias lendo no jardim. Sua aparência também muda: seu cabelo foge do convencional loiro – tradição Disney – e passa a ser vermelho, um tom de cobre, não ligava para roupas e jóias, vestia somente roupas pretas.

O pai de Ashella nunca desconfiou que a esposa pudesse estar ligada à bruxaria, “ele se alegrava com sua esposa bela e aristocrática”¹⁸⁹ (LEE, 1983, p.48), porém, começou a desconfiar da filha, pois ela não mostrava interesse em casamento, ou por roupas e jóias, e gostava muito de ler, coisa que ele não sabia. Um dia ao voltar de um jantar, ele viu a sombra da filha na torre e foi ver o que ela estava fazendo. Ao ouvir a voz de sua esposa mudando de tom, ele se espanta, uma vez que imagina o que estava acontecendo, ele então bebe três taças de vinho para criar coragem e vai buscar os vizinhos e a guarda. Ao perceberem que seriam apanhadas, a mãe faz a filha prometer que vai dar continuidade ao seu trabalho e confia nesse vínculo para deixar seu legado de feitiçaria e sua vingança para com o herdeiro,

“Me escute minha filha” – gritou ela – “e ouça atentamente, pois os minutos são curtos. Se você fizer como lhe digo, você poderá escapar da ira deles e somente eu precisarei morrer. E se você viver eu estarei satisfeita, pois você levará meu trabalho adiante. Deixarei contigo minha vingança e minha feitiçaria para que cuide. De fato, eu prometo a você poderes maiores que os meus. Irei implorar ao meu senhor Satanás para isso, e ele não me negará, pois ele é justo, na sua maneira, e eu o servi muito bem. Assim sendo, você irá escutar?”¹⁹⁰ (LEE, 1983, p. 50).

¹⁸⁶ No original: “At six or seven, the child had been lisping the Satanic rite along with her mother. At fourteen, you may imagine, the girl was well versed in the Black Arts.”

¹⁸⁷ No original: “astonishingly beautiful.”

¹⁸⁸ No original: “she was not like the other girls.”

¹⁸⁹ No original: “he rejoiced in his handsome and aristocratic wife.”

¹⁹⁰ No original: “Listen to me, my daughter,’ she cried, ‘and listen carefully, for the minutes are short. If you do as I tell you, you can escape their wrath and only I need die. And if you live I am satisfied, for you can carry my labor after me. My vengeance I shall leave you, and my witchcraft

A filha promete que vai seguir seus passos, e sua mãe crava uma faca no coração. Quando os moradores chegam no quarto, Ashella está pronta e desmaia quando a porta é aberta: “Certamente que ela é inocente, disse este homem. Ela era adorável o suficiente que era difícil acusá-la”¹⁹¹ (LEE, 1983, p. 50). Os anos se passaram e Ashella se fechou para o mundo e para todos,

As pessoas esqueceram sua beleza. Ela teve o cuidado de ocultá-la. Movia-se como uma mulher idosa, um trapo sobre a cabeça, sujeira manchando as bochechas e a testa. Ela escolheu dormir em um sótão frio e abarrotado e passava todo o dia ao redor de uma fornalha na cozinha. Quando alguém implorava para que ela lavasse o rosto, vestisse roupas adequadas e sentasse nos outros aposentos da casa, ela sorria modestamente, puxando o pano ou uma mecha do cabelo sobre o rosto. “Eu juro”, ela dizia: “Sou grata por ser humilde diante de Deus e dos homens”. Eles a consideravam devota e a consideravam simples. Passaram-se dois anos. Eles desconsideraram sua beleza completamente e a supunham feia. Era difícil para eles dizer quem era ela exatamente, enquanto ela estava ao redor das cinzas, ou se arrastava sozinha pelas ruas como uma mulher idosa¹⁹² (LEE, 1983, p. 52).

Quando seu pai se casa novamente com uma viúva, esta e suas filhas mudam para a casa de Ashella. Ele espera que as novas companhias consigam animá-la (ver 3.3.4), mas isso não acontece. Ao completar dezessete anos, Ashella se tornou uma moça muito bela, ainda que “abaixo da imundície e sujeira que ela estava, incrivelmente, estava mais bonita, embora ninguém pudesse vê-la”¹⁹³ (LEE, 1983, p. 53). Seus poderes também foram ampliados.

to exact in by. Indeed, I promise you stronger powers than mine. I will beg my lord Satanas for it, and he will not deny me, for he is just, in his fashion, and I have served him well. Now, will you attend?”

¹⁹¹ No original: “Surely she is innocent, this man said. She was lovely enough that it was hard to accuse her.”

¹⁹² No original: “People forgot her beauty. She was at pains to obscure it. She slunk about like an aged woman, a rag pulled over her head, dirt smeared on her cheeks and brow. She elected to sleep in a cold cramped attic and sat all day by a smoky hearth in the kitchens. When someone came to her and begged her to wash her face and put on suitable clothes and sit in the rooms of the house, she smiled modestly, drawing the rag or a piece of hair over her face. “I swear,” she said, “I am glad to be humble before God and men”. They reckoned her pious and they reckoned her simple. Two years passed. They mislaid her beauty altogether, and reckoned her ugly. They found it hard to call to mind who she was exactly, as she as sat in the ashes, or shuffled unattended about the streets like a crone”.

¹⁹³ No original: “under the filth and grime she was, impossibly, more beautiful, although no one could see it.”

Ela andava pelas ruas e ninguém a reconhecia, seu visual lembrava o de uma mendiga. Colocava-se a viver em um luto eterno pela mãe, mas fingia para todos e para o pai que não, “nunca pense que lamento minha miserável mãe. É meu próprio pecado involuntário que eu lamento”¹⁹⁴ (LEE, 1983, p. 51).

O Duque acaba morrendo, e o filho assume o trono. Após um longo e difícil inverno, o príncipe anuncia um grande baile, para o qual os homens influentes e suas famílias foram convidados. O comerciante, pai de Ashella, fez todas as vontades das mulheres da casa, “ele queria que suas mulheres aparentassem o seu melhor”¹⁹⁵ (LEE, 1983, p. 56): as irmãs usaram vestidos e jóias, tudo do melhor. Todavia, ninguém se preocupou em chamar Ashella para ir ao baile, pois “eles sabiam como ela reagiria, murmurando entre os seus cabelos sobre o seu pecado e sua penitência, esfregando suas mãos na cinza gordurosa para esfregar no seu rosto”¹⁹⁶ (LEE, 1983, p. 56). Eles não sabiam que aquela seria a noite dela também.

Sua montaria acontece pelo seus poderes em magia negra e com ajuda do relógio. No jardim, abaixo da torre, tinha uma árvore de avelã, “A árvore tornou-se forte, apesar do inverno severo. Agora a garota assentiu com a cabeça. Ela cantou em voz baixa. Por fim, um luz pálida começou a brilhar, muito abaixo, onde as raízes da árvore se mantiveram no chão”¹⁹⁷ (LEE, 1983, p. 56). De lá saiu um pássaro negro que sentou-se no seu ombro e, juntos, eles encontraram uma banheira pronta, “A banheira fumegava com água perfumada (...) Os perfumes raros, o ruído das vestes, o brilho das gemas ainda invisíveis encheram e não preencheram o ar inquieto”¹⁹⁸ (LEE, 1983, p. 56-57). O banho de Ashella faz parte de um ritual Wicca de purificação para tirar a sujeira física e espiritual, sempre realizado antes de algo importante, como cerimônias,

¹⁹⁴ No original: “never think I regret my wretched mother. It is my own unwitting sin I mourn.”

¹⁹⁵ No original: “he wanted his women to look their best”

¹⁹⁶ No original: “they knew how she would react, mumbling in her hair about her sin and her penance, paddling her hands in the greasy ash to smear her face.”

¹⁹⁷ No original: “It had become strong, the tree, despite the harsh winter. Now the girl nodded to it. She chanted under her breath. At length a pale light began to glow, far down near where the roots of the tree held to the ground.”

¹⁹⁸ No original: “The tub steamed with scented water (...) Rare perfumes, the rustle of garments, the glint of gems as yet invisible filled and did not fill the restless air.”

utilizando de ervas e aromas. Quem a banha não é uma fada madrinha, mas várias “formas que não eram reais e que quase não se enxergavam flutuavam sobre. [...] Um lhe banha, outro a aninha, outra traz suas roupas e enfeites”¹⁹⁹ (LEE, 1983, p. 57).

Quando o relógio marca dez horas, a hora do bruxo, os dançarinos e a música param, e a porta se abre, sua entrada no palácio faz todos virarem a cabeça para ver quem é a bela vestida com um casaco branco de pele, e ao removê-lo, ela revela um “vestido de brocado de damasco com bordado grosso de ouro. Suas luvas e o corpete do seu vestido foram cortados sobre cetim de marfim costurado com grandes pérolas rosadas”²⁰⁰ (LEE, 1983, p. 57-58).

O príncipe ficou encantado por ela, quase que como se estivesse hipnotizado. Levantou-se e foi até ela,

“Senhora,” disse ele. “Seja bem vinda. Senhora,” disse ele, “diga-me quem você é”.

Ela sorriu.

“Minha posição,” disse ela. “Você saberia disso, meu senhor? É semelhante a sua, ou seria se eu fosse senhora do palácio de minha mãe morta. Mas, infelizmente, um homem sem escrúpulos causou a queda da nossa casa.”

“Desastre, de fato,” disse o príncipe. “Me diga seu nome. Deixe-me corrigir o mal lhe feito.”

“Você irá,” disse a garota. “Confie em mim, você irá. Em relação a meu nome, prefiro mantê-lo em segredo por enquanto. Mas você pode me chamar, se você quiser, pelo apelido que me dei – Ashella.”²⁰¹ (LEE, 1983, p.58)

Ao perceber os olhares de outros, ele a tirou para dançar. Foram muitas danças e, quando Ashella dançava com outros, ele não desgrudava o olhar. Ao bater a hora da bruxa, ele não quis que ela dançasse com mais ninguém, com

¹⁹⁹ No original: “Shapes that were not real and barely seen flitted about. (...) One bathes her, another anoints her, another brings her clothes and ornaments.”

²⁰⁰ No original: “gown of apricot brocade embroidered thickly with gold. Her sleeves and the bodice of her gown were slashed over ivory satin sewn with large rosy pearls.”

²⁰¹ “Madam,” he said. “You are welcome. Madam,” he said, “tell me who you are”.

She smiled.

“My rank,” she said. “Would you know that, my lord? It is similar to yours, or would be where I now mistress in my dead mother’s palace. But, unfortunately, an unscrupulous man caused the downfall of our house.”

“Misfortune indeed,” said the prince. “Tell me your name. Let me right the wrong done to you.”

“You shall,” said the girl. “Trust me, you shall. For my name, I would rather keep it secret for the present. But you may call me, if you will, a pet name I have given myself – Ashella.”

medo de perdê-la no salão. Ele, então, a leva para a sacada e ordena que coloquem uma mesa com uma variedade de doces e vinho para a bela. O príncipe nota que ela fala baixo e pergunta o que ela está dizendo, ela revela que está “dizendo um feitiço para te prender a mim”²⁰² (LEE, 1983, p. 59), ele responde, “mas eu já estou preso”²⁰³ (LEE, 1983, p. 59). Nesse momento, Ashella explica que não é tão fácil assim, pois a dívida é muito grande. Ele diz que se casará com ela e devolverá os direitos tirados dela. Ao soar da meia noite, horário da Morte, ela sorri e diz: “Eu te amaldição em nome de minha mãe. [...] Eu te amaldição em meu próprio nome. [...] e em nome daqueles que seu pai matou [...] e em nome de meu Mestre, que governa o mundo”²⁰⁴ (LEE, 1983, p. 60). Ao terminar as badalas, o príncipe vê a moça se transformar na própria Morte e desaparecer diante de seus olhos, deixando somente um sapato: “um sapato com o qual nenhuma mulher poderia ter dançado. Pois era feito de vidro”²⁰⁵ (LEE, 1983, p. 60). Um sapato com o qual ninguém conseguiria dançar sem se cortar, ou se machucar, sem que estivesse protegido por alguma magia, apontando para a escolha de Perrault e Disney, ao escolherem esse modelo que mostra fragilidade e que pode se quebrar a qualquer momento.

O príncipe fica obcecado em descobrir quem é a verdadeira Ashella e começa procurá-la. Sua busca o deixa enlouquecido, chegando a matar a quem tentar tirar isso de sua cabeça. Devido ao seu poder e a sua loucura, todas as mulheres foram obrigadas a experimentar o sapato, mesmos as casadas, as mais velhas, as empregadas, não havia qualquer distinção, e elas não tinham escolha. Contudo, o sapato era encantado, fazendo com que ele mudasse de forma toda vez que alguém o experimentava, não servindo em ninguém, somente no pé original ele manteria sua estrutura. Aqui vemos uma explicação para o fato do sapato só caber em um único pé. O pai de Ashella sabia que o sapato era dela, pois desde a noite do baile ela havia desaparecido. Ele, então, confiou sua história ao padre, o qual, por ser fiel ao príncipe, fez o comerciante

²⁰² No original: “saying a spell to bind you to me.”

²⁰³ No original: “but I am already bound.”

²⁰⁴ No original: “I curse you in my mother’s name. [...] I curse you in my own name” [...] “And in the name of those your father slew” [...] “and in the name of my Master, who rules the world.”

²⁰⁵ No original: “A shoe no woman could ever have dance in. It was made of glass.”

lhe contar tudo sobre sua ex-esposa e filha. O feitiço parecia ter virado, no início é Ashella que se veste como uma mendiga, agora, ao olhar para o príncipe, “suas roupas estavam sujas e mal-cuidadas. Seu rosto estava manchado de suor e poeira”²⁰⁶ (LEE, 1983, p. 62).

O príncipe corre pela cidade até a casa do comerciante e, de tão esbaforido, deixa o sapato cair, quebrando-o em mil pedaços. Ninguém nunca mais ouviu falar de Ashella e a cidade é arruinada, saqueadores e vilões acabam com ela. Somente o palácio se mantém durante os anos: ele e o relógio. E nunca mais se ouviu falar de Ashella, a bruxa. A narrativa deixa de lado o final feliz mais tradicional de Cinderela e opta por contar uma história de vingança e bruxaria, na qual demonstra que qualquer tipo de obsessão tem consequências.

Cinder-Helle (1996) propõe um conto que toca em questões de poder entre o Cristianismo medieval e cultos espirituais pagãos. A mãe da personagem foi uma sacerdotisa, sendo que ela e seu grupo “estabeleceram o sistema ético, davam conselhos, mantinham registros, mediavam disputas, prescreviam medicamentos, faziam partos, mantinham a paz e realizavam outros mil serviços sociais e físicos que mantinham o mundo em equilíbrio”²⁰⁷ (WALKER, 1996, p. 191). As pessoas as adoravam e adoravam suas deusas, mas nem todos estavam felizes com essa liderança, principalmente os líderes cristãos. Os sacerdotes lideraram os exércitos e perseguiram o povo, dando a seguinte alternativa, “entre aceitar seu novo deus masculino ou ter suas cabeças cortadas”²⁰⁸ (WALKER, 1996, p. 191). Neste sentido, vemos que a narrativa faz uma conexão entre os cultos pré-cristãos e o feminino bem como entre a cristandade e o masculino. Assim sendo, o rei aboliu os templos das Deusas, mas isso não impediu as pessoas de as adorarem em segredo.

Uma das sacerdotisas se casou com um homem rico, e juntos tiveram Helle, cujo nome era um dos muitos nomes da Deusa Helle, conhecida também como Holle, Ella ou Hel, que era filha da Mãe Terra, a Deusa com incêndios

²⁰⁶ No original: “His clothes were filthy and unkempt. His face was smeared with sweat and dust.”

²⁰⁷ No original: “established the ethical system, gave advice, kept records, mediated quarrels, prescribed medicines, delivered babies, kept the peace, and performed a thousand other physical and social services that held the world in balance.”

²⁰⁸ No original: “between accepting their new male god or having their heads sliced off.”

regenerativos reduzidos a cinza. Era um nome, segundo a sacerdotista, “de grande santidade (...) isso traria a sua filha bençãos para toda a vida”²⁰⁹ (WALKER, 1996, p. 191). Infelizmente, não é assim que a história se desenrola, pois logo que sua mãe morre, o pai de Helle se casa novamente com “uma mulher arrogante e ganaciosa, chamada Christiana”²¹⁰ (WALKER, 1996, p. 191), sendo esta a primeira vez que sabemos o nome da madrasta. O nome “Christiana” estaria ligado à influência do Cristianismo, sendo a nova igreja. A mulher tem duas filhas, Nobilita e Ecclesia, a primeira significando o estado, os nobres, e a outra a igreja, corpo e prédio.

A madrasta e suas filhas fazem com que a vida de Helle não seja nada fácil, elas a obrigam a usar “um vestido em pedaços, a fazer todo o serviço de casa e tudo o que elas pedem”²¹¹ (WALKER, 1996, p. 191). Com o passar dos anos, Helle vai crescer e se tornar uma bela mulher, o que causa ciúmes nas irmãs (ver 3.4.4) que buscam oprimí-la de qualquer jeito: elas “esfregaram cinzas e fuligem em seu rosto e seus cabelo para esconder sua beleza, então elas a chamaram de Cinder-Helle”²¹² (WALKER, 1996, p. 192). As irmãs utilizavam de punições extremas. Por exemplo, Nobilita utilizava chicotes e adagas para impor suas ordens, como um oficial faria, e Ecclesia, punia os “pecados” de Helle de maneira mais cruel.

Mesmo o rei banindo os templos, o festival da colheita²¹³ que honrava as Deusas Hallow²¹⁴ Eve²¹⁵ ainda era mantido e celebrado com um baile. O conto apresenta ligações com o *Wheel of the Year*, o ciclo anual dos festivais da estação dos Pagãos modernos; existem oito²¹⁶. Aqui encontramos o Samhain, os festivais envolvem colheitas, rituais, deuses e deusas, e adoração à lua e ao

²⁰⁹ No original: “of great holiness (...) it would bring her daughter lifelong blessings.”

²¹⁰ No original: “an arrogant, greedy woman, named Christiana.”

²¹¹ No original: “dress in rags, do all the housework, and wait on them hand and foot.”

²¹² No original: “rubbed ashes and soot on her face and into her hair to conceal her beauty, so they called her Cinder-Helle.”

²¹³ O festival da colheita, originalmente uma tradição Celta chamada *Samhain*, acontecia no final da estação da colheita como parte do Ano Novo Celta, quando as pessoas se preparavam para o inverno.

²¹⁴ A palavra *Hallow* é um palavra antiga para santo ou pessoa santa.

²¹⁵ Popularmente conhecido como Halloween

²¹⁶ Os ciclos que consistem o *Wheel of the Year* são: *Minwinter*, *Imbolc*, *Vernal Equinox*, *Beltane*, *Midsummer*, *Lammas*, *Samhain*.

sol. Uma das variações do Samhain é o movimento religioso pagão conhecido como Wicca, que teve seu início no século XX na Inglaterra. Os Wiccas celebravam o festival da luz e da fertilidade e também veneram as Deusas, como no caso da mãe de Helle, tendo os seus próprios templos. Entre as suas práticas, os Wiccas agem com rituais, que envolvem magia para invocação de guardiões.

Em certa ocasião, o baile foi muito especial, pois o jovem e lindo príncipe Populo anunciou que escolheria sua noiva naquela noite, sendo primeiramente coroada *Hallow Eve Queen* e depois sua noiva oficial. Todas as moças foram convidadas e os preparativos começaram. Helle perguntou, “mas o que devo vestir?”²¹⁷ (WALKER, 1996, p. 192), Nobilita a irmã mais nova respondeu, “você usará seus trapos, como de costume, e ficará em casa como de costume entre as cinzas. Você não pode ir ao baile”²¹⁸ (WALKER, 1996, p. 192). Helle protestou,

“mas o convite é endereçado para todas as jovens damas da casa”,
“mas você não é uma dama. Você é uma criada”
“Eu sou tão dama quanto você”, Cinder-Helle declarou. Com isso, ambas as irmãs colocaram-se sobre ela com tapas, belisques e puxões de cabelo, finalmente empurrando-a para fora da sala. ‘Volte para as suas cinzas, bruxa!’ Ecclesia gritou. ‘Você não pode ir ao Baile, e isso é final!’²¹⁹ (WALKER, 1996, p. 192)

A tradição de princesa pacienzosa é desconstruída quando Helle mostra que é uma garota de personalidade forte e demonstra que estava se cansando dos abusos sofridos. Com a chegada do baile, as irmãs e a madrasta colocaram Cinder-Helle para fazer seus vestidos, pois queriam estar belas para serem escolhidas. Ao partirem para o baile, Helle leva uma abóbora ao túmulo de sua mãe como oferenda. Ela fez o encanto da colheita que ela aprendeu com sua

²¹⁷ No original: “but what shall I wear?”

²¹⁸ No original: “you’ll wear your rags, as usual, and stay home as usual among the cinders. You can’t go to the ball.”

²¹⁹ No original: “but the invitation is addressed to all the young ladies of the house”,
“but you’re not a lady. You’re a servant.”

“I’m as much a lady as you”, Cinder-Helle declared. At this, both sisters set upon her with slaps, pinches, and hair-pullings, finally shoving her out of the room. ‘Go back to your cinders, witch-spawn!’ Ecclesia shrieked. ‘You can’t go to the Ball, and that’s final!’

mãe, “esvaziando uma abóbora e colocando uma vela dentro dela para representar a brilhante lua cheia da colheita. Então, ela levou a abóbora como uma oferenda ao túmulo de sua mãe”²²⁰ (WALKER, 1996, p. 193). De repente, a árvore começa a falar com ela e diz que ela poderá ir ao baile se ela fizer o que a árvore pedir, e assim ela fez. A árvore então, se torna sua guardiã, que a ajuda no ritual para montaria, ela diz para Helle,

Leve sua abóbora *Hallow Eve* de volta para casa e apague a vela. Coloque dentro da abóbora duas teias de aranha do celeiro, duas gotas de orvalho do beiral, um pedaço de carvão da grelha, uma minhoca do jardim, um rato da armadilha e seis besouros de debaixo da lareira. Polvilhe todos com seu próprio sangue lunar e veja o que acontece²²¹ (WALKER, 1996, p. 193).

Para que o encanto funcione, há a necessidade de utilizar elementos bem específicos, como gotas de orvalho, que são a “expressão da benção celestial, é essencialmente a graça vivificante”²²² (CHEVALIE; GHEEBRANT, 1982, p. 825), a teia de aranha aparece como “uma epifania lunar”²²³ (CHEVALIE; GHEEBRANT, 1982, p. 60), o carvão é o “símbolo de fogo oculto, de energia oculta; (...) representa uma força material ou espiritual”²²⁴ (CHEVALIE; GHEEBRANT, 1982, p. 211), a minhoca significa “vida renascida”²²⁵ (CHEVALIE; GHEEBRANT, 1982, p. 1001) depois de algo ruim ter acontecido, os ratos por muitas culturas “são usados para a divinação”²²⁶ (CHEVALIE; GHEEBRANT, 1982, p. 904) em diversos rituais, e os besouros, além de serem símbolo egípcio sagrado, representam a ressurreição e a sabedoria divina. Todos esses ingredientes são postos dentro da abóbora, com forma de um caldeirão, e

²²⁰ No original: “hollowing out a pumpkin shell and putting a candle inside it to represent the glowing orange harvest moon. Then she took the pumpkin as an offering to her mother’s grave.”

²²¹ No original: “Take your Hallow Eve pumpkin back home, and blow out the candle. Put into the pumpkin two cobwebs from the barn, two dewdrops from the eaves, a lump of coal from the grate, an earthworm from the garden, a mouse from the trap, and six beetles from under the hearthstone. Then sprinkle them all with your own moon blood, and see what happens.

²²² No original: “expression de la benediction celeste, elle est essentiellement la grace vivifiante.”

²²³ No original: “une épiphanie lunaire.”

²²⁴ No original: “symbole du feu caché, de l’énergie occulte; (...) une force matérielle ou spirituelle contenue.”

²²⁵ No original: “vie renaissant.”

²²⁶ No original: “sont utilisées pour la divination.”

são banhados pelo sangue de Helle, mostrando que seu sangue havia descido, como sendo um rito de passagem: ela já não é uma menina, mas uma jovem fértil.

A fada madrinha explica a Helle, “Você está no seu tempo da lua”²²⁷ (WALKER, 1997, p. 193), o *moon time*, como é chamado pela tradição dos Nativos Americanos, é um período sagrado durante o qual a energia da mulher se renova junto com o seu ciclo ao se reconectar com a fertilidade da Mãe Terra, rito de passagem que deve ser celebrado. O sangue menstrual é considerado uma fonte de força feminina. Portanto, durante esse período, Helle carrega a magia com ela, o que a permite lançar o feitiço que lhe ajudará com a montaria para ir ao baile; sendo necessário que ela siga as direções deixadas pela fada madrinha.

Ao seguir passo a passo, Cinder-Helle ficou admirada ao ver seus trapos se transformarem em um “belo vestido de baile e casaco correspondente de seda cinza prateado, generosamente costurado com rubis cintilantes que congelaram das gotas de sangue”²²⁸ (WALKER, 1997, p. 193), o sangue, aqui mais uma vez representando o sangue da personagem, combinado com um par de sapato de cristal decorados com rubis, um colar de pérolas negras, um bracelete dourado e uma tiara dourada com rubis.

Ela limpou-se e vestiu-se e foi em direção ao baile em sua carruagem. Ao entrar no salão, todos os olhos se voltaram para ela, Prince Populo lhe deu as boas vindas e dançou somente com ela. Ele tentou saber mais sobre a princesa, mas ela nada respondia por vergonha da sua vida diária. Todos assistiam, inclusive as irmãs, enquanto o príncipe escolhia Helle para ser a *Hallow Eve Queen*. Durante a cerimônia, feita como parte do festival, pediram a Helle que tirasse um de seus sapatos para que fosse inserido um cetro como forma de união entre eles. O preenchimento do sapato de cristal com o cetro simboliza que os dois estão prontos para iniciar sua vida sexual, já que Helle não é mais

²²⁷ No original: “You are in your moon time.”

²²⁸ No original: “beautiful ball gown and matching cloak of silver gray silk, lavishly sewn with sparkling rubies that congealed from the drops of blood.”

considerada criança, ao mostrar um objeto fálico sendo inserido em um objeto com um orifício, podendo indicar uma menção à fertilidade da personagem.

Sem demora, o relógio começou a marcar meia noite e Helle lembrou que o encanto terminaria. Ela, então, foge, deixando o sapatinho nas mãos de Populo, que nos dias que se seguiram fez com que todas as moças o experimentassem, anunciando que iria se casar oficialmente com a dona, pois a união deles já estava celada pelo ritual do cetro. Chegando na casa de Helle, suas irmãs fizeram de tudo para impressioná-lo, “com sua erudição, seus gostos cultivados e seu auxílio as artes”²²⁹ (WALKER, 1996, p. 195). Todavia, ele não estava impressionado por nada daquilo. Enquanto experimentavam o sapatinho, ele notou Helle sentada no seu lugar de sempre, mascarada pelas cinzas e suas roupas rasgadas. Ele ficou intrigado com a moça e pediu para que ela tentasse calçar o sapatinho. Neste momento, a madrasta intervem dizendo que ela “não é senão uma camponesa desleixada, nem chega perto como estas duas lindas donzelas aqui”²³⁰ (WALKER, 1996, p. 193), mas ele insistiu mais uma vez, dessa vez ordenando. Cinder-Helle então colocou o sapatinho que a serviu perfeitamente, e ele declara, “Esta é a minha noiva”²³¹ (WALKER, 1996, p. 193). Após o casamento, a Rainha Cinder-Helle reinstalou o templo das Deusas, fez um santuário para sua mãe e declarou que a árvore de avelã seria considerada sagrada.

O processo de montaria é muito singular de cada personagem, a escolha dos vestidos reflete a personalidade de cada personagem e, assim como a *drag*, elas utilizam materiais e meios que estão a sua disposição para criar seus trajes. Seja utilizando penas, magia ou da forma clássica, o vestido representa o que cada princesa traz de novo para os modelos de femininos dentro dos contos de fada. Além disso, algumas personagens fogem da ordem ao escolherem não ficar com o príncipe. O baile é a primeira vez que vemos a personagem interagir com outras pessoas fora do seu núcleo familiar e é por meio dessa experiência

²²⁹ No original: “with their erudition, their cultivated tastes and their patronage of the arts.”

²³⁰ No original: “is nothing but a slatternly peasant, nowhere near as suitable as these two lovely maidens here.”

²³¹ No original: “this is my bride.”

que se nota como os atos performados já fazem parte de seu imaginário, dando destaque para como modelos de comportamento de mulheres são mantidos pela repetição através do tempo.

Dentro da arte e magia utilizada para que montaria aconteça, existe um momento no qual a “*drag* baixa” (LOURO, 2008, p. 85), o seu corpo toma forma e ilusão se materializa, o baile se torna seu palco, elas conduzem o público ao seu modo, nunca revelando a sua verdadeira identidade, chamando a atenção de todos os convidados com seus trajes e beleza. O príncipe em um primeiro momento também fica fascinado por ela, mas é por seus diferenciais que ele realmente se encanta, colocando a aparência em outro plano.

3.2 Entre rupturas e continuidades

O impacto que Cinderela, junto com seu sapatinho de cristal, tem ao redor do mundo é muito grande, sendo aceita como modelo por milhares de meninas. Por consequência disso, as narrativas aqui analisadas tematizam papéis femininos definidos social e culturalmente.

Em *Glass*, a dificuldade do feminino em se colocar no mundo é representada, fazendo uma alusão ao mundo profissional e também aos locais ocupados por mulheres. Enquanto Cinderela fica escondida em seus afazeres, nada lhe acontece, todos a amam, visto que ela se reserva para as coisas do lar, abraçando um lado mais maternal ao cuidar das irmãs, mas quando ela se permite andar pelo mundo, tudo muda. Existe um cuidado ao mostrar que a aceitação não é bem acolhida, principalmente pelas outras mulheres no conto, posicionando-se pela falta de sororidade entre elas e também para uma sociedade que alimenta essa rivalidade, sobretudo quando existe a presença masculina. A fada madrinha prepara a personagem para o que pode acontecer, alertando para os males de uma cultura machista e misógina: “será muito difícil, você deve enfrentar o ciúmes e as vezes raiva, desejo e amor, que podem

machucar acima de tudo pelo que pode ser levado embora”²³² (BLOCK, 2000, p. 12).

A crítica é, portanto, sobre como a mulher é vista em relação ao outro, dentro de uma sociedade produzida por uma masculinidade hegemônica, avaliando como a imagem da mulher é comercializada dentro da cultura, que ainda que sua presença seja “aceita” dentro do mercado de trabalho, ou nos espaços considerados masculinos, ela é preenchida de impasses. E que a mulher “deve usar sapatos”²³³ (BLOCK, 2000, p. 12), sendo eles uma metáfora para ser incluída nessa sociedade. Ela deve se portar como o esperado dela. Neste sentido, Del Priore argumenta que

As mulheres do século XXI são feitas de rupturas e permanências. As rupturas empurram-nas para a frente e as ajudam a expandir todas as possibilidades, a se fortalecer, e a conquistar. As permanências, por outro lado, apontam fragilidades. Criadas em mundo patriarcal e machista, não conseguem enxergar fora do foco masculino. Vivem pelo olhar do homem, do “outro” (DEL PRIORE, 2014, p. 7).

Essa visão do mundo a partir do olhar masculino colabora para a falta de sororidade entre as mulheres dos contos, a madrasta, as irmãs e Cinderela (ver 3.3.2), e também de como a personagem se enxerga dentro dessa cultura que tanto lhe exige. No conto de Block, a ida de Cinderela ao baile revela o pior das irmãs, pois ao perceberem que o príncipe se encanta pela jovem, elas demonstram uma inveja que antes não existia entre elas: “ela não era perfeita, ela não era tão bonita. Sua pele estava manchada e seu corpo era muito magro, ou não magro o suficiente, e ela não era perfeitamente simétrica e seu cabelo era fino e quebradiço”²³⁴ (BLOCK, 2000, p. 13). As críticas feitas causam um mal muito grande em Cinderela, isso a destrói, de acordo com o texto, e podem ter causado uma depressão nela, pois seu próximo passo é não se achar digna e se

²³² No original: “and it will be harder you must face jealousy and sometimes rage and desire and love which can hurt most of all because of what can then be taken away.”

²³³ No original: “must wear shoes.”

²³⁴ No original: “she wasn’t perfect, she wasn’t so beautiful. Her skin was blemished and her body was too thin, or not thin enough, and she wasn’t perfectly symmetrical and her hair was thin and brittle.”

isolar, pois sozinha ela se sente segura: “sozinha e segura”²³⁵ (BLOCK, 2000, p. 13).

A narrativa aponta para o fato de que os padrões impostos não foram feitos para serem alcançados, mas sim para manter um controle sobre os corpos. O discurso apresentado no conto de Block mostra o quanto é exigido da mulher, ainda muito nova,

gorda demais, muito magra, não era inteligente, muito inteligente, não é boa, nem uma contadora de histórias, nem uma criadora, nem bela, nem uma mulher não não não. Todas as coisas que as meninas sentem quando elas não são, elas temem que elas se tornem, se elas são, elas não serão mais amadas²³⁶ (BLOCK, 2000, p. 13).

Há aqui uma reavaliação da exigência que as mulheres fazem delas mesmas, procurando agradar ao outro e nunca a si mesma, sentindo que nunca se é suficiente, seja com sua aparência, seja como profissional ou como mãe; em todas as áreas da vida, as mulheres são postas à prova, não alcançando o modelo “mulher de verdade”.

Ao lançar *Cinder Elephant*, Yolen opta por apresentar uma princesa *plus size*. Na história, Elly é a quinta geração de uma linhagem de mulheres gordas em sua família e todas tinham apelidos que remetiam ao seu tamanho, “Sua mãe havia sido chamada *Agradavelmente Gorda*. Sua avó havia sido chamada *Rosie Redonda*. Sua bisavó havia sido chamada de *Sunny Forte*. E sua tataravó havia sido chamada de *Gorda!*”²³⁷ (YOLEN, 2000, p. 17) e, para a personagem, suas irmãs escolheram “Elly, Elly, grande barriga gorda, Cinder Elephant”²³⁸ (YOLEN, 2000, p.18). A palavra gorda é utilizada na narrativa mediante dois significados: 1. as irmãs utilizam a palavra com a intenção de diminuir e machucar Elly, ao apontarem para algo que consideram negativo, e 2. ao ser

²³⁵ No original: “Alone and safe.”

²³⁶ No original: “too fat, too thin, not smart, too smart, not good, not a storyteller, not a creator, not beautiful, not a woman not not not. All the things that girls feel they are not when they fear that if they become, if they are, they will no longer be loved.”

²³⁷ No original: “Her mother had been called *Pleasingly Plump*. Her grandmother had been called *Round and Rosie*. Her great-grandmother had been called *Sunny and Solid*. And her great-great-mother had been called *Fat!*”

²³⁸ No original: “Elly, Elly, big fat belly, Cinder Elephant.”

utilizada na descrição da personagem, procura-se apontar para uma das suas características físicas, dando representatividade a ela, ressignificando o efeito da palavra a partir do conto. Elly sabe que as irmãs só usam a palavra para magoá-la, mas não compreende a razão do seu corpo incomodar os outros, já que ela se sente bem com ela mesma: em nenhum momento existe uma queixa por parte dela, quem demonstra desconforto é a sua família e a do príncipe, pois acreditam que ela nunca será feliz se não perder peso. É mostrando como o outro se posiciona frente daquilo que ele estranha que a narrativa critica como a sociedade encara corpos grandes e não lhes dá a devida representatividade. Yolen ainda coloca a personagem como alguém que ama esportes e gosta de praticá-los, mas que nem por isso deixa de ser grande, desmistificando, portanto, o imaginário de que todo esportista precisa apresentar um corpo sarado.

Ao ir ao baile, Elly faz uma grande entrada: como não tinha convite, ela voou até o gramado com ajuda dos pássaros azuis. Logo ela encontra o príncipe e eles começam a conversar sobre esportes. Ele fica encantado por ela gostar das mesmas coisas que ele e se apaixona. O que não vai ser bem quisto pelas irmãs e madrasta, pois estas acreditavam que ele deveria escolher sua noiva pela aparência, ou seja, aquela que elas considerassem mais bonita. Ao afirmarem – “ELE ESTÁ APAIXONADO POR UMA GALINHA GORDA”, elas gritaram juntas”²³⁹ (YOLEN, 2000, p. 26) –, além de mostrar sua desaprovação, as mulheres mostram raiva e julgam a escolha do Príncipe Junior, pois não se conformam que ele não escolha uma princesa magra: “PRINCÍPE JUNIOR É UM MERGULHÃO”²⁴⁰ (YOLEN, 2000, p. 26). Após Elly ter sido chamada de “galinha”, o Príncipe Junior é chamado de “mergulhão”, indicando o outro simbolismo com pássaros, as duas aves apontadas são ornitófolos, e segundo a tradição dos Nativos Americanos, o mergulhão é símbolo²⁴¹ de tranquilidade, serenidade, e de que sonhos se tornam realidade, muito do que o é descrito do príncipe na narrativa. Quando Junior revela aos pais que vai casar com a galinha

²³⁹ No original: “HE IS IN LOVE WITH A FAT HEN,’ they yelled together”

²⁴⁰ No original: “PRINCE JUNIOR IS A LOON”

²⁴¹ <https://spiritsofthewestcoast.com/collections/the-loon-symbol>

na qual o sapato de grama servir, eles desaprovam: “Príncipes casam com cisnes – não galinhas”²⁴² (YOLEN, 2000, p. 26), repudia o pai. Ao final, Junior acaba encontrando Elly e os dois se casam, mas, mesmo assim, a família de Elly não aceita o casamento por ela ser a gorda casada com um príncipe.

O conto de Yolen encontra-se em conformidade com o movimento *body positivity*²⁴³, ao optar por representar corpos diferentes e dar vozes a esses. Ao retratar o empoderamento da mulher gorda, do corpo *plus*, a narrativa mostra uma princesa indo contra a ditadura da moda, a qual muitas mulheres estão presas.

Buscando promover o pensamento sobre corpos que importam, Donoghue proporciona a representatividade do corpo lésbico, uma representação ainda limitada entre os contos de fada. Em *The Tale of the Shoe* temos uma Cinderela que está se descobrindo enquanto mulher e enquanto mulher lésbica. O conto é narrado pela própria Cinderela, que revela haver vozes em sua cabeça, que indicam ser as vozes que representam a sociedade na qual ela está inserida, vinda de todos os lados: “Faça isso, faça aquilo, sua pilha de sujeira preguiçosa. Eles conheciam cada pergunta para cada resposta”²⁴⁴ (DONOGHUE, 1999, p. 2), e que indicam como ela deve viver sua vida.

A transformação apresentada se estabelece pela chegada de uma mulher mais velha. A viajante traz consigo a novidade, o que atrai a personagem, pois ela se mostra diferente dos outros, desencadeando seus pensamentos e sentimentos para novas possibilidades. No conto, ela se apresenta como uma garota que tem conhecimento da construção do seu gênero e o que é esperado dele. Ela desmonstra isso ao se colocar em uma posição que exige dela uma performance, “E então, porque eu pedi, ela me levou ao baile. Não é isso que as garotas devem pedir?”²⁴⁵ (DONOGHUE, 1999, p. 3). Sua participação no baile é marcada por diferentes momentos: na primeira noite, ela age como é esperado,

²⁴² No original: “Princes marry swans – not hens.”

²⁴³ O movimento existe desde 1996; <https://www.thebodypositive.org/>

²⁴⁴ No original: “Do this, do that, you lazy heap of dirt. They knew every question to every answer.”

²⁴⁵ No original: “And then, because I asked, she took me to the ball. Isn't that what girls are meant to ask for?”

aceitando aquele modelo padrão de comportamento imposto ao feminino; na segunda, ela decide quebrar alguns desses paradigmas; e, na última noite, ela decide não seguir com a fantasia de que seu futuro estava garantido.

Eu tinha me enganado completamente. Como eu poderia não ter notado que ela era linda? Devo ter abandonado todas as minhas palavras nos arbustos. Eu estendi a mão.
Eu podia ouvir a surpresa em sua respiração. E o sapato? Ela perguntou.
Estava machucando o meu calcanhar, eu disse a ela.
E o príncipe? Ela perguntou.
Ele encontrará alguém que sirva, se ele procurar o suficiente.
E quanto a mim? Ela perguntou. Tenho idade para ser sua mãe.
Seu dedo raspando suavemente na parte de trás do meu pescoço. Você não é minha mãe, eu disse. Tenho idade suficiente para saber disso.
Eu joguei o outro sapato nas plantas, onde ficou pendurado, brilhando.
Então, ela me levou para casa, ou eu a levei, ou nós duas fomos de alguma forma levadas²⁴⁶ (DONOGHUE, 1999, p.7-8).

Ela deixa, assim, de se “conformar ao sistema de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada” (LOURO, 2008, p. 17) e rompe com a tradição dos contos de fada ao ir embora com a fada madrinha.

Os *rewritings*, ao se encontrarem com as questões do feminismo, articulam com um lado mais real da vivência do feminino, seja em questões do corpo, ao buscar uma montaria a qual reflita essa existência, seja saindo de padrões já demarcados pela cultura quando tratamos de contos de fada, em especial, da Cinderela, onde o imaginário do leitor já tem um modelo próprio. A proposta das autoras, aqui escolhidas, é romper com elementos da tradição do

²⁴⁶ No original: “I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful? I must have dropped all my words in the bushes. I reached out. I could hear surprise on her breath. What about the shoe? She asked. It was digging into my heel, I told her. What about the prince? She asked. He’ll find someone to fit, if he looks long enough. What about me? She asked very low. I’m old enough to your mother. Her finger was spelling on the back of my neck. You’re not my mother, I said. I’m old enough to know that. I threw the other shoe into the brambles, where it hung, glinting. So then she took me home, or I took her home, or we were both somehow taken to the closest thing.”

conto da Cinderela, justamente para que esse imaginário se molde e o conto se aproxime mais do leitor.

Tabela 1: Resumo da comparação das narrativas: montaria, casamento e desenvolvimento da personagem

	Contos originários Perrault, Basile, Grimm, Disney	<i>Rewritings</i> Lee, Walker, Donoghue, Block, Yolen
Montaria	A montaria é feita de maneira tradicional, apresenta modelos inspirados na moda da época. Os sapatos seguem o padrão, sendo feito de cristal. Em Basile a personagem usa um tamanco.	Busca incluir na montaria elementos que colaborem para a identificação da personagem. O sapato muda de acordo com a personagem, tendo o sapato de vidro ou o de penas e galho.
Casamento	O final feliz acontece para todas, o príncipe é quem salva a personagem dos abusos e de uma vida servindo as irmãs e a madrasta.	Acontece por outras motivações, quando acontece. Lee – a personagem não se casa, e nunca mostrou interesse Walker – o casamento acontece depois do ritual da colheita, aonde é selado a união dos dois em uma cerimônia simbólica Donoghue – ela deixa o príncipe e vai embora com a fada madrinha Block – O príncipe é quem se torna dependente dela ao se encantar por suas histórias, e tudo leva a crer que os dois fizeram sexo antes Yolen – o príncipe se apaixona por Elly ao descobrir que eles têm muito em comum, principalmente sua paixão por pássaros.
Desenvolvimento da Personagem	A personagem só vive para as tarefas e para servir as irmãs e a madrasta, esperando por algum tipo de salvação. No início do conto de Basile, vemos ela, por um breve momento, cuidando do seu destino, quando assassina a primeira madrasta, mas depois ela passa a sofrer nas mãos da nova.	Cada conto traz a personagem com uma proposta diferente, ainda que todos sofram os abusos e trabalhem para as irmãs e a madrasta. Lee – Ashella é uma bruxa, passa os dias lendo, promete devoção a Satanás, busca vingança para a mãe. Walker – Helle é filha de uma sacerdotisa, após seu casamento, reinstaura o templo das Deusas. Donoghue – a personagem quebra com a tradição ficando com a fada madrinha.

		Block – a personagem é uma contadora de histórias. Yolen – Elly traz representação <i>plus size</i> para o conto, gosta de ler e de esportes.
--	--	--

3.3 A família

O apelo duradouro de ‘Cinderela’ deriva não apenas da trajetória dos trapos para riqueza da heroína do conto, mas também do modo como a história envolve conflitos familiares clássicos²⁴⁷ (TATAR, 2002, p. 29).

Os contos originários apresentam como a família de Cinderela se reestrutura após o segundo casamento do pai de Cinderela, mas pouco é dito sobre a relação entre pai e filha, mesmo antes da morte da mãe. Logo, a chegada da madrasta e das filhas vai apontar para uma interferência na integração da estrutura familiar, principalmente na vida de Cinderela. Veremos nos *rewritings* como as mesmas transformam a presença do pai, da madrasta e das irmãs em relação à personagem e como isso irá influenciar e moldar a sua vida.

3.3.1 O pai

A figura paterna dentro do universo dos contos de fada, como um todo, é pouco explorada. Ao buscarmos nas versões de Cinderela, essa personagem não se faz muito presente: o laço pai e filha não recebe a atenção que deveria, pois muito se está atrelado a constituição familiar, na qual o pai cuida da casa, ao trazer o dinheiro e trabalhar fora, e a mãe cuida dos filhos, ganhando assim mais destaque na vida da personagem. Basile mostra o pai de Zezolla preocupado com sua educação, mas ao se casar novamente, acaba negligenciando a filha. Em Perrault, sabemos que ela o teme, pois não se atreve a reclamar das maldades feitas pelas irmãs e a madrasta. No conto dos irmãos

²⁴⁷ No original: “The enduring appeal of ‘Cinderella’ derives not only from the rags-to-riches trajectory of the tale’s heroine but also from the way in which the story engages with classic family conflicts.”

Grimm, ele não acredita que ela possa ser a bela do baile, por ser a criada da casa, e na versão de Disney, o pai morre logo no início do filme, sem termos a oportunidade de vê-lo em cena. Junto com as demais narrativas de Cinderela e outros contos de fada, o pai é colocado como sendo “tão ausente quanto possível enquanto existam e cuja as ações não afetam o enredo além de uma introdução para a madrasta”²⁴⁸ (MANCINO, 2013, p. 16-17).

Ao buscarmos nos *rewritings* a figura paterna, percebemos que ele recebe um atenção extra em três contos²⁴⁹: *Cinder Elephant*, *When the Clock Strikes* e *Cinder-Helle*. Nessas narrativas ele é representado dentro da mesma premissa dos contos originários, como o único provedor da família, trabalhando fora do reino, tendo que se ausentar muitas vezes para cuidar dos negócios, e assim manter o status social da família, principalmente da madrasta e suas filhas.

Em *Cinder-Helle*, demonstra-se como essa preocupação em manter as aparências sociais custou a relação de pai e filha, e que se, talvez, ele tivesse prestado mais atenção em Helle, os abusos não teriam acontecido,

O pai de Helle dificilmente notava ou se importava. Muitas vezes, ele estava longe de casa, viajava por negócios e sempre estava preocupado com seus próprios assuntos. Ele precisava ganhar muito dinheiro para sua nova e altamente avarenta família²⁵⁰ (WALKER, 1996, p. 191)

Zipes argumenta, em *Why Fairy Tales Stick* (2006), que mesmo que o pai não lhe faça mal fisicamente,

Ele contribui para o sofrimento dela através de negligência benigna e abandono. Falando em geral, ele não faz nada para ajudá-la ou protegê-la. Seja como for, ele permite que a madrasta e as irmãs explorem Cinderela e a degradem. Em outras palavras, ele contribui para o abuso ao se ausentar do lado da filha²⁵¹ (ZIPES, 2006, p. 115).

²⁴⁸ No original: “as absent as is possible while still existing, and whose actions do not impact the plot other than as an introduction for the stepmother.”

²⁴⁹ No conto *The Tale of Shoe e Glass*, a figura do pai não é mencionada.

²⁵⁰ No original: “Helle’s father hardly noticed or cared. He was often away from home, traveling on business, and was always preoccupied with his own affairs. He needed to earn a lot of money for his new, highly avaricious family.”

²⁵¹ No original: “He does contribute to her suffering through benign neglect and abandonment. General speaking, he does nothing to help her or to protect her. If anything he enables the

Essa ausência se intensifica quando ele se casa novamente. Com a perda da primeira esposa marcas ficaram entre eles e com eles, e o pai entendeu que, para seguir em frente, precisava de uma nova esposa, acreditando que seria melhor para ele, pois não ficaria sozinho, e para a filha, que teria um modelo feminino em quem pudesse se espelhar. Contudo, não é isso que acontece, pois por consequência de uma dependência emocional e doméstica, ele acaba negligenciando sua filha.

No final do segundo ano, o comerciante de seda casou-se. Era inevitável, pois ele era um homem que não gostava de viver sozinho. [...] Nesta ocasião, sua escolha era uma viúva inofensiva. Ela já tinha duas filhas, muito bonita em um estilo não significativo. Talvez o comerciante tenha esperado que elas iriam confortá-lo pelo que havia passado antes²⁵² (LEE, 1983, p. 52).

Embora, na maioria das versões, o pai não tenha nenhuma influência na vida de sua filha, em *Cinder-Elephant* a relação dos dois demonstra que Elly e seu pai tinham uma afinidade, faziam diversas coisas juntos e provavelmente ele tenha apresentado essas atividades para ela: “Agora, Elly e seu pai faziam tudo juntos. Eles passeavam e subiam pelas colinas. Eles observavam pássaros e lavavam a louça e pescavam truta e faziam pedidos para as estrelas juntos”²⁵³ (YOLEN, 2000, p. 17). Essa forma de amizade dividida por eles é apresentada de forma cuidadosa, pois logo se revela que não será duradoura, pois ele sente a falta de alguém da sua idade, que divida os mesmos gostos e com quem ele possa conversar.

Mas um dia o pai de Elly sentiu-se solitário, sentindo falta de alguém da sua idade; alguém que ri das mesmas piadas; alguém que sabe a letra

stepmother and stepsisters to exploit Cinderella and to degrade her. In other words, he contributes to the abuse by absenting himself from his daughter’s side.”

²⁵² No original: “At the end of the second year, the silk merchant married again. It was inevitable, for he was not a man who liked to live alone. [...] On this occasion, his choice was a harmless widow. She already had two daughters, pretty in an unremarkable style. Perhaps the merchant hoped they would comfort him for what had gone before.”

²⁵³ No original: “Now Elly and her father did everything together. They rambled and scrambled over the rolling hills. They bird-watched and dish-washed and trout-fished and star-wished together.”

das mesmas músicas; alguém que sabe os passos de dança como “turkey trot” e “mashed potato”²⁵⁴ e não pensa que são apenas grupos de comida²⁵⁵ (YOLEN, 2000, p. 18).

Isso faz com que pai e filha se afastem, e esse distanciamento vai se repetir em *When the Clock Strikes*, mas, aqui, em nenhum momento eles foram próximos. Logo após a morte da mãe de Ashella, eles se tornam dois desconhecidos sob o mesmo teto. Durante a montaria das personagens, somente o pai de Ashella a reconhece por trás da montaria, que acontece somente por estar sob um feitiço do coração, em reconhecer a magia que continha na mãe de Cinderela.

No exterior do salão do baile, o comerciante de seda estava sentado, pálido como um fantasma, pensando em um fantasma, o fantasma vivo de sua verdadeira filha. Ninguém mais poderia reconhecê-la. Só ele. Algum truque do coração permitiu que ele a reconhecesse. Ele não disse nada²⁵⁶ (LEE, 1983, p. 59).

A participação do pai é quase nula na vida da personagem, o que lhe custa muitas coisas. É de se imaginar que essa posição exista devido ao fato da cultura limitar os gêneros a papéis muito específicos, nos quais a filha mulher é mais ligada à mãe, e o filho homem ao pai: enquanto ela cuida do lar, ele trabalha fora, isso fica bem delimitado nos contos originários. Nos *rewritings*, a escolha por manter esses modelos demonstra que pouco mudou, os “pais permanecem figuras nobres que raramente cometem atos de maldade premeditados”²⁵⁷ (TATAR, 1987, p. 151), mas que também não evitam o que pode acontecer, mantendo-se negligentes ou distantes.

²⁵⁴ Turkey Trot e Mashed Potato são passos de dança que fizeram sucesso nos anos 60 nos Estados Unidos.

²⁵⁵ No original: “But one day Elly’s father grew lonely for someone his own age; someone who laughed at the same jokes; someone who knew the words to the same songs; someone who knew the steps dances like turkey trot and the mashed potato and didn’t think those were just food groups.”

²⁵⁶ No original: “At the periphery of the ballroom, the silk merchant sat, pale as a ghost, thinking of a ghost, the living ghost of his true daughter. No one else could recognize her. Only he. Some trick of the heart had enabled him to know her. He said nothing of it.”

²⁵⁷ No original: “fathers remain noble figures who rarely commit premeditated acts of evil.”

3.3.2 A mãe

Se a relação filha/pai é marcada pelo distanciamento e negligência, a relação com a mãe apresenta laços muito fortes e, ainda que essa relação tenha sido interrompida pela morte, ela não se torna esquecida. Existe uma intenção nos contos originários e nos *rewritings* em manter a imagem da mãe intacta e constantemente presente, seja por magia, ou uma árvore plantada em sua homenagem, ou até mesmo por pássaros, uma vez que a presença por meio mágico e a não presença física marcam as mudanças na vida da personagem. Adrienne Rich aponta em seu livro *Of Woman Born* (1986) que

mães e filhas sempre trocaram umas com as outras – além da sabedoria transmitida verbalmente da sobrevivência feminina – um conhecimento que é subliminar, subversivo, pré-verbal; o conhecimento que flui dentre corpos semelhantes, um dos quais passou nove meses dentro do outro²⁵⁸ (RICH, 1986, p. 220).

E quando essa ligação é descontinuada, o luto vai ter um peso muito grande na vida de Cinderela: “Desde que minha mãe morreu, a cama feita de penas ficou dura como um chão de pedra”²⁵⁹ (DONOGHUE, 1999, p. 1). Em *The Tale of the Shoe*, a perda se torna um fardo na vida da garota, pois existe um vazio de quem se foi e, para mostrar que ela entende essa perda, ela se coloca em um estado de solidão e lamentação, pois acredita que assim ela preserva o espírito da mãe com ela. A fada madrinha da personagem é uma mulher mais velha, e sua chegada permite que a personagem comece a acomodar algumas dores, percebendo que as vozes que a jovem escuta começam a diminuir, uma vez que a mulher a acolhe, lembrando muito como uma mãe agiria, ao cuidar dela, lhe dando o que comer, ao dar conselhos e ao ensinar coisas que envolvem o mundo das mulheres. Essa relação é o mais próximo que a personagem sente de um amor de mãe, ou no que ela confia ser, visto que ela acredita em dois esteriótipos maternos: idade, sendo mais velha portanto com

²⁵⁸ No original: “mothers and daughters have always exchanged with each other – beyond the verbally transmitted lore of female survival – a knowledge that is subliminal, subversive, preverbal: the knowledge flowing between two alike bodies, one of which has spent nine months inside the other”

²⁵⁹ No original: “Ever since my mother died the feather bed felt hard as a stone floor”

idade suficiente para ser mãe, e instinto maternal, pelos atos que a fada madrinha performa. Contudo, no final do conto, ela mesmo percebe como seu pensamento era errôneo, que essas características não a definem como mãe. Assim, ela compreende que o amor que ela sente pela fada madrinha não é de filha, mas de mulher, se tornando assim sua amante.

A personagem em *Cinder-Helle*, também lamenta a morte da mãe, não chegando a extremos, mas demonstra como sua presença lhe fazia falta,

Às vezes, quanto tinha alguns minutos para si mesma, Cinder-Helle ia ao túmulo de sua mãe e falava com ele, despejando seus problemas. Um gracioso salgueiro²⁶⁰ cresceu do túmulo, e quando seus ramos sussuravam com o vento, Cinder-Helle imaginava que o espírito de sua mãe estava lhe dizendo palavras de conforto²⁶¹ (WALKER, 1997, p.192) [...] ela chorava enquanto contava seus incômodos para o espírito da mãe ²⁶² (WALKER, 1997, p. 193)

Helle preserva a lembrança da mãe, ao manter a árvore, e a continuar as suas tradições e orações. No final, ela honra a memória da mãe ao restabelecer os templos das Deusas, fazendo um altar em sua homenagem, para que seja sempre lembrada. No conto *When the Clock Strikes*, a filha procura honrar a mãe por meio de vingança. A união delas resulta em um pacto entre as duas: “a menina e a mãe eram muito próximas, como carne e unha. Seus jogos na velha torre as uniram ainda mais”²⁶³ (LEE, 1983, p. 49). Inicialmente, o casamento com o comerciante é fachada para fugir do Duque: “Por sua segurança e disfarce, há muito tempo atrás ela se casou com um comerciante rico da cidade e, recentemente, deu uma filha para o homem”²⁶⁴ (LEE, 1983, p. 48). Contudo, ao jurar obediência e fidelidade a Satanás, ela percebe o valor de ter uma filha

²⁶⁰ Em inglês a palavra para salgueiro é *willow*, Hans Christian Andersen escreveu uma história chamada *Under the Willow Tree (1853)*, na qual crianças faziam perguntas a uma árvore que elas chamavam de “willow-father” e também a outra chamada “Elder-mother”.

²⁶¹ No original: “Sometimes, when she had a few minutes to herself, Cinder-Helle went to her mother’s grave and talked to it, pouring out her troubles. A graceful willow tree had grown up from the grave, and when its branches gently rustled in the wind, Cinder-Helle imagined that the mother-spirit was speaking words of comfort to her.”

²⁶² No original: “she wept as she told her troubles to the mother-spirit.”

²⁶³ No original: “the girl and her mother were close as gloves in a box. Their games in the old tower bound them closer.”

²⁶⁴ No original: “For her safety and disguise, she had long ago wed a wealthy merchant in the city, and presently bore the man a daughter.”

mulher, pois esta ficaria ao seu lado. Desta forma, ela coloca a filha a seguir seus passos: “ela tinha uma ajudante. Era sua própria filha, uma criada de catorze anos, que ela tinha recrutado para os seus serviços logo que a criança começou a caminhar”²⁶⁵ (LEE, 1983, p. 49).

Ashella se torna muito habilidosa com a magia, o que deixa a mãe orgulhosa. No entanto, sua ligação não é apenas em razão da magia, a influência da mãe é muito grande na garota, que mesmo após sua morte, continua fazendo as suas vontades, abrindo mão da sua vida, para vingá-la.

Nos contos que não trazem a relação direta com a mãe, a fada madrinha vai ser encarregada de representar a figura materna. Mesmo não havendo uma união de sangue, o cuidado e o carinho se igualam ao de uma mãe, pois ajudam a personagem a buscar seu lugar no mundo, alertando para os problemas que encontrará pelo caminho, como também ajudando a se preparar para o baile, com a montaria, repassando a sabedoria de uma mulher mais experiente sobre questões do feminino. A fada madrinha de *The Tale of the Shoe* foge à regra, ela não só se torna uma referência de feminino ao ajudá-la, mas com o desenvolvimento romântico da personagem, cria um laço de intimidade muito maior e intenso, que resulta no envolvimento das duas.

Então ela apareceu novamente quando a sopa estava fervendo, ela pegou uma colher de prata do bolso para me alimentar. Nossos dedos desenharam nas cinzas da lareira, formas vagas de pássaros e ilhas. Ela me mostrou o brilho nos meus olhos, quão larga a minha saia poderia se espalhar, como dançar valsa sem ficar tonta. (...) minha própria mãe não teria me reconhecido²⁶⁶ (DONOGHUE, 1999, p. 5).

Os laços entre mãe e filha guiam a narrativa. É somente entre elas que existe algum tipo de companheirismo entre mulheres no conto, mas que está ligado ao amor materno, aquele que não julga, que acolhe, caindo muitas vezes no esteriótipo maternal. Ainda temos o fator luto envolvido, que gera o

²⁶⁵ No original: “she had one helper. It was her own daughter, a maid of fourteen, that she had recruited to her service nearly as soon as the infant could walk.”

²⁶⁶ No original: “So she appeared again just when the soup was boiling over, she took a silver spoon from her pocket to feed me. Our fingers drew pictures in the ashes on the hearth, vague shapes of birds and islands. She showed me the sparkle in my eyes, how wide my skirt could spread, how to waltz without getting dizzy. (...) my own mother would not have recognized me.”

sentimento de abandono e solidão na personagem. Mesmo que a presença da mãe só exista em memória, ela vai ser mantida. Nos contos *When the Clock Strikes* e *Cinder-Helle*, é notável a participação da mãe mesmo depois de sua morte. No primeiro, existe uma quebra do esteriótipo, pois a mãe se sacrifica não por amor a filha, mas por ser fiel a Satanás, e pede a filha que dê continuidade a sua vingança, não por amor materno mas por interesse, enquanto no outro a filha conserva os rituais que sua mãe fazia e, quando o poder lhe é dado, ela reestabelece o templo de sua mãe.

3.3.3 A madrasta

As madrastas são uma fonte permanente de maldade em inúmeros contos de fada, e não é por acaso que se classificam entre os vilões mais memoráveis²⁶⁷ (TATAR, 1987, p. 141).

A presença de uma segunda esposa representa uma quebra na vida de Cinderela. Essa nova mulher ocupa, fisicamente, o lugar de alguém e se torna uma constante lembrança do que foi perdido. Com essa combinação, tornar a figura da madrasta alguém mau ou perverso funciona muito bem para o conto: “a fantasia da madrasta malévola não só preserva a boa mãe intacta, mas também evita ter que se sentir culpado pelos desejos irados em relação a ela”²⁶⁸ (BETTELHEIM, 1977 p. 69). A vilania é deixada de lado nos contos de Lee, Donoghue e Block, nos quais a participação da madrasta no enredo é quase ou totalmente nula. Entretanto, no conto de Yolen, a madrasta ganha uma roupagem mais atual se assemelhando aos *bullies*, e somente no conto de Walker veremos a madrasta como uma típica vilã.

Se a figura é designada como madrasta ou bruxa, ela assume um única função bem definida em contos de fadas – que se limita à esfera

²⁶⁷ No original: “Stepmothers stand as an abiding source of evil in countless fairy tales, and it is no accident that they rank among the most memorable villains.”

²⁶⁸ No original: “the fantasy of the wicked stepmother not only preserves the good mother intact, it also prevents having to feel guilty about one’s angry wishes about her.”

conhecida como vilania e que magnifica e distorce todos os males associados com às mães²⁶⁹ (TATAR, 1987, p. 142).

Ao anunciar a presença da segunda esposa, o lado negativo é exposto, já a separando da mãe, que é colocada como boa e generosa. A madrasta vai ser ruim, mantendo um tom de desaprovação ao ser introduzida no conto, “Seu pai então se casou com uma mulher arrogante e gananciosa chamada Christiana”²⁷⁰ (WALKER, 1996, p. 191). O conto tematiza a questão da religiosidade na medida em que ironiza ao nomear alguém ganancioso com o nome de seguidor de Cristo. A fantasia da madrasta perversa não só conserva intacta a imagem da mãe, como também impede Cinderela de ter qualquer relação com ela. Outra razão que contribuiu para o afastamento das duas é pelo fato da madrasta manter um padrão de comparação entre suas filhas e Cinderela, mostrando seu desprezo pela menina. Coloca-se, portanto, que o destino para uma madrasta cruel é a morte – “Quanto à Christiana, ela morreu insatisfeita”²⁷¹ (WALKER, 1996, p.196) –, não recebendo nenhum tipo de perdão ou se arrependendo de suas maldades para com Cinder-Helle.

No conto de Yolen, a madrasta é descrita como o oposto de Elly, “uma mulher tão fina, que ela precisava de três tentativas para fazer uma sombra”²⁷² (YOLEN, 2000, p. 18), que não aceita que a enteada seja acima do peso e a recrimina por isso, pois não entende como alguém iria se apaixonar por um corpo grande e que ela não considera desejável. Sua crueldade está vinculada com o fator da aparência de Elly, pois não gosta de como ela é e acredita que somente ao emagrecer ela vai ser feliz. A desaprovação da madrasta ao ver que Elly encontrou amor não permitiu que ela deixasse seu preconceito de lado.

Percebemos que na história de Lee, *When the Clock Strikes*, a madrasta é descrita de maneira diferente das outras, ao mostrar que o pai, ao se casar novamente, escolhe “uma viúva inofensiva. Ela já tinha duas filhas, bonitas de

²⁶⁹ No original: “Whether a figure is designated as a stepmother or a witch, she takes on a single well-defined function in a fairy tales – one that is limited to the sphere known as villainy and that magnifies and distorts all the perceived evils associated with mothers.”

²⁷⁰ No original: “Her father then married an arrogant, greedy woman named Christiana.”

²⁷¹ No original: “As for Christiana, she died unsatisfied.”

²⁷² No original: “a woman so thin, it took her three tries to throw a shadow.”

um modo comum”²⁷³ (LEE, 1983, p. 52). Todavia, Ashella não lhes confere nenhum tipo de confiança ou tenta alguma aproximação. É importante observar que a madrasta, durante o conto, tem consciência do papel que seria atribuído a ela quando se casou com o comerciante: “As pessoas dirão que eu e minhas filhas somos responsáveis por sua condição e que eu tratei mal a empregada por ciúmes da sua mãe morta”²⁷⁴ (LEE, 1983, p. 53), e prontamente pede a ele para tentar fazer alguma coisa pela garota que vive escondida com seus trapos e sempre suja de cinzas. A relação entre elas não se desenvolve, pois Ashella também não quer isso, uma vez que o laço com a mãe é tão forte que ela não consegue desviar a atenção para os outros.

Ao escolherem manter o conflito enteada e madrasta, os dois primeiros contos, de Walker e Yolen, sustentam a imagem que está culturalmente atada a essa relação e, embora no conto de Lee se reflita a posição dela, mudanças não são inseridas para que se desconstrua esse estereótipo.

3.3.4 As novas irmãs

Enquanto a presença da madrasta traz, para Cinderela, a lembrança de que a mãe se foi, a das irmãs demonstra como a sua vida realmente vai mudar, visto que o convívio familiar ganha uma nova dinâmica com a chegada delas. Nas versões originárias, as duas irmãs são descritas como maldosas, o que é mantido nos *rewritings*. Elas são as vilãs que tornam a vida de Cinderela um tormento. A única exceção, aqui, acontece na versão de Tanith Lee, que nos revela as irmãs como “doces, um pouco bobas”²⁷⁵, que adoram roupas e casamentos, mas que tentam conquistar Ashella:

seus corações sofriam por sua condição, fizeram grandes esforços para conseguir sua amizade. Elas imploravam que ela saísse da cozinha ou do sótão. Ao falharem, às vezes elas arriscavam se juntar a

²⁷³ No original: “a harmless widow. She already had two daughters, pretty in an unremarkable style.”

²⁷⁴ No original: “People will say that I and my daughters are responsible for her condition and that I ill-treat the maid from jealousy of her dead mother.”

²⁷⁵ No original: “sweet, rather silly.”

ela, seus vestidos finos de seda arrastando pelo chão engordurado. Elas pentearam o seu cabelo, exclamando, quando algumas das cinzas e sujeiras foram removidas da sua cor. Mas assim que elas se afastavam, a menina juntava punhados de cinzas e fuligem e esfregava em seus cabelos. De vez em quando, as irmãs tentavam fazer com que sua excêntrica parente se interessasse em uma pulseira, um vestido ou uma música atual. Elas falavam com ela sobre os jovens que haviam visto nos jantares ou nos bailes, que eram dados regularmente pelas famílias ricas da cidade. A menina ignorou tudo²⁷⁶ (LEE, 1983, p. 52).

Os papéis aqui se invertem. Em outras versões é Cinderela que faz tudo por elas, desde a limpeza até cuidados pessoais. Aqui, elas fazem tudo isso para agradar Ashella, que só demonstra desprezo por elas, que acabam desistindo e a deixando sozinha. Já as irmãs no conto de Walker fazem de tudo para tornar os dias de Helle um martírio. Nobilita e Ecclesia, uma das poucas vezes que o nome das irmãs é revelado, além de usarem de vestidos belíssimos, com as melhores sedas, tinham um certo prazer em maltratar Helle: Nobilita andava armada com chicote e o utilizava quando dava suas ordens, enquanto Ecclesia era a mais esperta e, ao invés de utilizar armas como tortura, mexia com o psicológico de Helle, dizendo coisas como: “Sua mãe era uma bruxa, sua velha Deusa está morta, e você não é mais que empregada coberta de cinzas”²⁷⁷ (WALKER, 1996, p. 192).

O poder de controle sobre Cinder-Helle se torna muito maior nas mãos das irmãs ao longo dos anos: “[e]nquanto Helle crescia para se tornar uma bela jovem, suas não tão belas irmãs a oprimiam cada vez mais por ciúmes”²⁷⁸ (WALKER, 1996, p. 192). Para deixar a irmã feia, elas esfregavam cinzas e fuligem em seu rosto e em seu cabelo, o que faz com que ela ganhe o apelido

²⁷⁶ No original: “their heart grieved by her condition, went to great lengths to enlist her friendship. They begged her to come from the kitchens or the attic. Failing in that, they sometimes ventured to join her, their fine silk dresses trailing on the greasy floor. They combed her hair, exclaiming, when some of the ash and dirt were removed, on its color. But no sooner had they turned away, than the girl gathered up handfuls of soot and ash and rubbed them into her hair again. Now and then, the sisters attempted to interest their bizarre relative in a bracelet or a gown or a current song. They spoke to her of the young men they had seen at the supper or the balls which were then give regularly by the rich families of the city. The girl ignored it all.”

²⁷⁷ No original: “Your mother was a witch, your old Goddess is dead, and you’re nothing but a cinder-maid.”

²⁷⁸ No original: “As Helle grew into a beautiful young woman, out of jealousy her less-than-beautiful stepsisters oppressed her more than ever.”

de Cinder-Helle. São elas que não permitem a ida de Helle ao baile por maldade: “Você não pode ir ao baile, ponto final!”²⁷⁹ (WALKER, 1997, p. 192).

Mesmo não consentindo com sua presença no baile, elas obrigam Helle a fazer os seus vestidos para o festival. Não satisfeitas, elas a repreendem por achar que Helle fazia um vestido mais belo para uma do que para outra, pois existia ainda uma rivalidade entre elas para tentar conquistar o príncipe: “Elas invejosamente almejavam superar uma a outra”²⁸⁰ (WALKER, 1997, p. 193). A chegada dele após o baile, para experimentar o sapato, movimenta a todas, as quais o recebem da melhor maneira possível e tentam impressioná-lo:

Nobilita trouxe um album de retratos de membros ilustres de sua família. Ecclesia enumerou para ele suas obras de caridade e realizações espirituais. Ambas tentaram impressioná-lo com sua erudição, seus gostos cultivados e seu patrocínio das artes²⁸¹ (WALKER, 1997, p. 195).

Todavia, ele não dá muita atenção para esses artifícios e logo percebe a presença de Helle, a qual as irmãs se referem como uma ninguém e uma criada suja, pois querem manter a atenção do príncipe somente para elas. Ainda que a relação entre elas não crie laços fraternos, quando Cinder-Helle se torna princesa, ela lhes dá outra chance:

Ela fez de Nobilita uma secretária-companheira para a duquesa mais rica do reino, [...] Eventualmente, Nobilita abandonou suas afetações e se tornou algo como uma pessoa real. A princesa Helle também fez Ecclesia viver de acordo com suas pretensões de piedade, fazendo um voto de pobreza e ministrando aos doentes. Eventualmente aprendeu a se sentir útil nesta vida e tornou-se uma pessoa verdadeira, quase santa²⁸² (WALKER, 1997, p. 196).

²⁷⁹ No original: “You can’t go to the ball, and that’s final!”

²⁸⁰ No original: “They jealously craved to outshine one another.”

²⁸¹ No original: “Nobilita brought forth an album of portraits of illustrious members of her family. Ecclesia enumerated for him her charitable works and spiritual accomplishments. Both tried to impress him with their erudition, their cultivated tastes, and their patronage of the arts”

²⁸² No original: “She made Nobilita a secretary-companion to the wealthiest duchess in the kingdom, [...] Eventually, Nobilita abandoned her affectations and became something like a real person. Princess Helle also made Ecclesia live up to her pretenses of piety by taking a vow of poverty and ministering to the sick. Eventually, Ecclesia learned to feel useful in this life and became a sincere, almost saintly person.”

O conto de Yolen apresenta um pensamento mais atual ao tematizar a gordofobia. Elas diminuem Elly a chamando de “grande barriga gorda” e “Elefante Cinza”²⁸³ (YOLEN, 2000, p. 18). Assim como a mãe, as duas garotas são muito magras: “uma era magra como uma palha. Uma era magra como uma cana”²⁸⁴ (YOLEN, 2000, p. 18), e também não aceitam o fato dela ser uma garota grande e o príncipe a ter escolhido para ser sua esposa. As novas irmãs também fazem Elly trabalhar para elas e não a acham digna de ir ao baile, por isso destroem o convite de Elly e a fazem limpar a sujeira. No baile, ficam furiosas ao saber que o príncipe estava apaixonado por “uma galinha gorda”. Assim que Elly se casa com Príncipe Junior, ela convida as irmãs para visitá-la no palácio, pois não guardava nenhum rancor, mas elas nunca vão, pois ainda não aceitavam o fato de sua irmã gorda ter se casado com um príncipe: “Seus lábios eram muito finos para pedir perdão, e suas mentes muito mesquinhas para entender o amor”²⁸⁵ (YOLEN, 2000, p. 28).

A manutenção da rivalidade entre as irmãs aponta para a falta de sororidade entre as mulheres nas histórias. Embora alguns elementos precisem estar presentes nas narrativas, para que o imaginário do leitor seja ativado a ponto de reconhecer o conto como um *rewriting* de Cinderela, manter-se fiel a certos ideais passados, ainda que estejam ligados a uma crítica, não colabora com o feminismo atual, uma vez que somos ensinadas a criar “nossas filhas para enxergar as outras como rivais” (ADICHE, 2015, p. 34). E, principalmente, para ter a atenção masculina, ao querer casar com um príncipe rico, não se apegando aos ideais de cumplicidade e igualdade entre mulheres.

Existe no conto de Block uma certa mudança ao relatar a relação das irmãs, havendo ali uma dependência por parte da Cinderela com as duas. Ela confia suas histórias a elas e acredita que, assim, as irmãs irão amá-la ou precisarão dela. Enquanto Cinderela pertence a elas, fazendo suas vontades, as

²⁸³ No original: “big fat belly” e “Cinder Elephant”.

²⁸⁴ No original: “one was as skinny as a straw. One was as skinny as a reed.”

²⁸⁵ No original: “Their lips were too thin to ask forgiveness, and their minds too mean to understand love.”

irmãs a amam, mas ao perceberem a atenção que ela recebe ao sair para o mundo, o ciúme faz com que o pior brote nelas.

Agora, ela tinha tudo e as irmãs olhavam com ciúmes, secretamente, em seus espelhos até que o vidro se rachou, apertaram os pequenos sacos que ela havia feito para elas até que as contas de cristal se espalhassem e quebrassem – elas também tinham histórias que gostariam de contar. Elas gostariam de fazer alguém chorar, desmaiar e girar com amor pelo que elas fizeram. Quem era ela para tirar isso delas? Como ela se atrevia a vestir os sapatos de vidro? Elas podiam ver o que estava de errado com ela. Ela não era perfeitamente simétrica e seu cabelo era fino e quebradiço e por que ele estava olhando para ela daquele jeito? Era só porque ela sabia como fazer as coisas. Ou nem mesmo isso – apenas reorganiza, imitava²⁸⁶ (BLOCK, 2000, p. 13).

Esse sentimento das irmãs muda quando elas percebem o mal que fizeram a Cinderela ao isolá-la, pois do mesmo modo que Cinderela precisa delas para contar suas histórias, elas precisam ouvi-las, se tornando uma dependência mútua.

Quando as irmãs o viram se ajoelhando diante dela segurando o sapato, sem respirar tentando não esmagar nada, viram como ele a olhava, como ele precisava dela, eles sabiam que se tentassem tirar isso dela nunca saberiam, nada restaria, elas morreriam de fome, elas quebrariam, elas nunca acordariam²⁸⁷ (BLOCK, 2000, p. 14).

O destino das irmãs acaba se repetindo como nos contos originários, não havendo nenhum tipo de reconciliação entre elas. No conto Lee existe essa possibilidade, mas que é perdida pela vingança de Ashella. O que se nota dos contos, é a falta do discurso de perdão entre Cinderela e as irmãs que já não faz

²⁸⁶ No original: “Now she had everything and the sisters eyed her jealously, secretly, in their mirrors until the glass cracked, clutched the little bags she had made for them until the crystal beads scattered and broke – they had stories, too, they’d like to tell. They’d like to make someone cry and swoon and spin with love for what they made. Who was she to take this away from them? How dare she wear the glass shoes? They could see what was wrong with her. She wasn’t perfectly symmetrical and her hair was thin and brittle and why was he looking at her like that? It was just that she knew how to make things. Or not even that – just rearrange, imitate.”

²⁸⁷ No original: “When the sisters saw him kneeling before her holding the one shoe, not breathing, trying not to crush anything, saw how he looked at her, how he needed her, they knew that if they tried to take this from her they would never know, have nothing left, they would starve, they would break, they would never wake up.”

parte da narrativa. Ainda que em *Cinder-Elephant* a personagem não guardasse rancor, nada é dito sobre perdão.

3.4 ‘So this is the miracle that I’ve been dreaming of’²⁸⁸: a esperança de uma liberdade

A espera pelo príncipe encantado faz parte do sonho de muitas meninas, mulheres e homens que esperam um dia encontrar um verdadeiro amor. Os contos de fada contribuíram, em grande parte, para que esse imaginário ganhasse forma através do estereótipo masculino da figura do jovem atraente, valente, branco e rico dos contos, mas sua imagem ganha um modelo na animação de Cinderela. Na história, ele é posto como um herói, pois liberta Cinderela da vida injusta e dos abusos que sofre. Sua participação é evidencialmente tida para indicar que a mulher precisa de alguém que a salve, aqui um homem cis, pois sozinha ela talvez não consiga. Todavia, esse homem que a salva não pode ser qualquer figura masculina, pois como se sabe, o pai não a salva, pelo contrário, some da narrativa muito antes do baile acontecer. Esse “salvador” precisa ser alguém que a salve pela garantia de um casamento. Esse acaba sendo o objetivo final para os dois. Entretanto, esse objetivo é mais importante para ela, já que é por meio do casamento que ela vai poder viver tranquila. Essa personagem feminina é posta sempre em relação ao masculino, passando dos cuidados do pai, por se manter em sua casa, para os cuidados do marido.

Nos contos originários, nada nos é apresentado sobre o príncipe, apenas sabemos de sua condição social, nada nos é dito sobre sua aparência e muito menos das coisas que ele faz, o que restringe a sua posição de ser o homem libertador para a personagem. Ele é apresentado somente no baile. Nesse momento, ele detém o poder de escolher com que irá se casar: na versão de Perrault, o casamento com o príncipe é posto como um prêmio para as jovens do reino, como fonte de um futuro melhor; em Basile, o príncipe se encanta

²⁸⁸ Trecho da canção da animação *Cinderella* (1950) – *So this is Love*, composta por Mack David, Jerry Livingston e Al Hoffman. Cantado por Ilene Woods e Mike Douglas.

muito mais pela jovem por achar que ela tem dinheiro ao ver suas roupas e sapatos de ouro; o conto dos Grimm aposta em mostrar o poder detido pelo príncipe, ordenando que até as escadas sejam sabotadas para descobrir quem ela é; Disney aponta uma versão mais romântica do príncipe, embora não seja ele quem vai atrás dela, mas sim um dos seus criados. Alguns desses modelos serão mantidos pelos *rewritings*.

The Tale of the Shoe reproduz o artifício de utilizar o príncipe como pano de fundo para salvar a personagem de um futuro indesejável. A interação dos dois acontece na segunda noite, quando dançam e o príncipe tenta lhe fazer algumas perguntas. Na terceira noite, prontamente se sabe que ele irá pedi-lá em casamento, pois já é esperado que ele faça isso. Ele então se aproxima dela, que tinha terminado de vomitar, e as palavras começam a sair de sua boca. A jovem o descreve como “um ator em um palco rachado”²⁸⁹ (DONOGHUE, 1999, p. 6). O seu pedido de casamento funciona como um despertar para ela, ainda que naquele instante ela não saiba ainda o que queria, ela sabe que seu futuro não é com ele, e nem o dele com ela. Ela admite que ele “encontrará alguém para se completar, se ele procurar o suficiente”²⁹⁰ (DONOGHUE, 1999, p. 8).

O conto de Yolen, *Cinder Elephant*, é o que se destaca quando buscamos um novo olhar para o príncipe nas histórias da Cinderela. Sabemos inicialmente que seu nome é Junior e que entre os seus passatempos estava praticar esportes e observar os pássaros, sendo este último um dos seus *hobbies* favoritos. Deparamos-nos, também, com o fato de que ele não quer se casar, pois não está apaixonado. O casamento é ordenado por seu pai, o rei, pois quer que o filho cuide dos interesses do reino.

“Hora de se casar”, disse o rei. “Hora de crescer. Hora de cuidar do reino.” O rei sempre falava assim com seu filho: curto e direto ao ponto. Observações pontuadas eram sua especialidade.

“Eu não estou apaixonado”, disse Príncipe Junior.

“Não importa”, disse o rei.

“Nem estou perto disso”, disse o Príncipe Junior.

“Não importa”, disse o rei.

“Eu nem conheço nenhuma garota”, disse Príncipe Junior.

²⁸⁹ No original: “an actor on a cracking stage.”

²⁹⁰ No original: “will find someone to fit, if he looks long enough.”

“Isso importa”, disse o rei.²⁹¹ (YOLEN, 2000, p. 20).

Para ele, o baile não era importante, ele preferia ficar observando pássaros. Para Junior, o casamento somente importava se ele realmente amasse a pessoa escolhida e, para isso, ele precisava conhecê-la além do seu visual para o baile. Ele se encanta por Elly em dois momentos: no primeiro quando a vê montada de pássaro e, depois, quando descobre que ela também gosta tanto de esportes quanto ele. Ao decidir se casar com Elly, o rei e a rainha são contra, pois não gostam da ideia de uma princesa *plus size* representar seu reino.

“Eu quero me casar com a galinha que se encaixa nessa sapatilha de grama”, disse ele a seus pais.

“Sapatilhas de vidro são mais comuns”, disse sua mãe.

“Príncipes se casam com cisnes – não galinhas”, acrescentou seu pai²⁹²(YOLEN, 2000, p. 26).

O casal real demonstra que a preocupação está em manter as aparências, não pensando na felicidade do filho ou respeitando sua decisão. Ele, em pessoa, vai atrás da dona do sapato, não se utilizando dos criados. Ao chegar na casa da Elly, ele tenta nas irmãs primeiro, mas como um delas estava usando super cola nos pés, o sapato não agüentou e caiu, se desfazendo no chão, ele se entristece com o acontecido: “E agora como vou encontrar o meu verdadeiro amor?”²⁹³ (YOLEN, 2000, p. 27). Ao ouvir o som dos pássaros azuis, ele corre para a cozinha, e fica os observando. Ao ouvir Elly dizer um termo que somente observadores de pássaros conhecem, ele a reconhece: “Minha querida

²⁹¹ No original: “Time to get married”, said the king. “Time to grow up. Time to run the kingdom”. The king always spoke that way to his son: short and to the point. Pointed remarks were his specialty.

“I am not in love”, said Prince Junior.

“Doesn’t matter,” said the king.

“I am not even in like,” said Prince Junior.

“Doesn’t matter,” said the king.

“I don’t even know any girls,” said Prince Junior.

“That matters,” said the king.

²⁹² No original: “I want to marry the hen who fits this grass slipper,” he told his parents.

“Glass slippers are more usual,” said his mother.

“Princes marry swans – not hens,” added his father.

²⁹³ No original: “Now how will I find my own true love?”

galinha”²⁹⁴ (YOLEN, 2000, p. 28); eles então se beijam. Príncipe Junior e Elly se casam e são felizes para sempre. Príncipe Junior foge do masculino que idealiza um padrão de beleza feminina. Em nenhum momento do conto ele se refere a Elly como gorda ou grande, pois sua admiração por ela é maior que isso. Todavia, o casamento para sempre ainda aparece na narrativa de forma idealizada.

A versão que mais se diferencia no que se refere à figura do príncipe é a de Lee, *When the Clock Strikes*. Sabemos que ele tinha dezenove anos, era valente, inteligente, e ainda, “era daquilo tipo de aparência bastante trivial que se encontra aqui no norte, mas alto, magro e com os olhos claros. [...] O príncipe era liberal, encantador e inteligente”²⁹⁵ (LEE, 1983, p. 54). Todavia, o destino do rapaz estava marcado para receber a vingança dos crimes de seu pai. Quando Ashella entra no baile, todos os olhares se voltam para ela, inclusive o do príncipe. Ele é atraído para junto dela por entre os convidados que abriam passagem para ele, como se estivesse sendo arrastado por ela com uma corrente. Os dois dançam e conversam durante a hora da bruxa e ele se prende cada vez mais a ela. Próximo da meia noite ele revela:

“Estou sendo tolo,” disse o príncipe para Ashella no terraço. “Mas talvez eu tenha o direito de ser tolo, apenas uma vez na minha vida. O que você está dizendo?” Pois a menina estava falando baixo do lado dele, e ele não conseguia entender suas palavras.

“Estou dizendo um feitiço para te prender a mim”, ela disse.

“Mas eu já estou preso”.

“Fique preso então. Nunca seja livre.

“Eu não desejo”, disse ele. Ele beijou as mãos dela e disse. “Eu não conheço você, mas eu irei me casar com você. É essa a prova que o seu feitiço funcionou? Eu vou me casar com você, e devolver os direitos que você perdeu”²⁹⁶ (LEE, 1983, p.59).

²⁹⁴ No original: “My dear hen.”

²⁹⁵ No original: “was of that rather swarthy type of looks one finds here in the north, but tall and slim and clear-eyed. [...] The prince was liberal, charming and clever”

²⁹⁶ No original: “I am being foolish,” said the prince to Ashella on the terrace. “But perhaps I am entitled to be foolish, just once in my life. What are you saying?” For the girl was speaking low beside him, and he could not catch her words.

“I am saying a spell to bind you to me,” she said.

“But I am already bound.”

“Be bound then. Never go free.”

“I do not wish it,” he said. He kissed her hands and he said, “I do not know you, but I will wed you. Is that proof your spell has worked? I will wed you, and get back for you the rights you have lost.”

Ele se sente na obrigação, enquanto herói apaixonado, mas de fato preso por um feitiço, de prometer que iria recuperar o que ela perdeu, mesmo não sabendo do que se tratava. Ele volta a se mostrar nessa posição de salvador quando vai procurar por todos os cantos pela dona do sapatinho, mas aqui ele busca se salvar, pois é ele quem precisa dela. Assim que Ashella lança sua maldição e por tudo que ele presencia, “o príncipe enlouquece”²⁹⁷ (LEE, 1983, p. 60). Isso faz com que ele comece a perder tudo. Acreditando que Ashella tenha deixado um sapatinho como prova de seu amor, ele confia que seu destino é salvá-la da morte. O sapato era um teste para o príncipe, que ele descobriria quem ela era através dele, e isso lhe custou tudo: “Seu intelecto desabou totalmente como apenas um intelecto profundo pode. Como um lunático, ele cavalgou sobre a cidade. Ele atacava aqueles que discutiam com ele”²⁹⁸ (LEE, 1983, p. 61). De herói ele passa a ser um assassino, todos o temem, o reino se perde, e agora é ele que veste os trapos.

Ainda que receba um novo olhar, o papel do príncipe ainda se aproxima da origem de salvador, talvez um pouco mais egoísta, pois aqui ele busca salvar a si mesmo, seja da família que deseja um casamento, por achar que esse é o seu destino, seja para recuperar a sua sanidade. Ainda temos em *Glass*, o personagem que se torna dependente da contadora de histórias, não conseguindo viver sem o encanto de suas palavras e, em *Cinder-Helle*, aquele que procura seguir com as tradições.

²⁹⁷ No original: “The prince lost his mind.”

²⁹⁸ No original: “His intellect had collapsed as totally as only a profound intellect can. A lunatic, he rode about the city. He struck out at those who argued with him.”

3.5 Cinderelas remontadas e desmontadas: uma análise comparada

Buscando olhar para todos os modelos de Cinderela apresentados nesta dissertação, cabe perceber o que ficou na tradição e o que as novas propostas querem exaltar.

Tabela 2: Análise comparada das personagens

	Contos originários Perrault, Basile, Grimm, Disney	<i>Rewritings</i> Lee, Walker, Donoghue, Block, Yolen
Cinderela	Assume uma posição passiva, passa os dias como a empregada da casa. Somente quando o príncipe aparece é que se liberta dos abusos. Na animação da Disney, mantém uma amizade com os animais para os quais lamenta a vida que leva, mas acredita que um dia isso irá mudar.	Embora no início ela pareça ser passiva, isso logo muda. Em Waker, ela mantém certa postura, mas a vemos ter um momento de descarrego ao se pegar aos tapas com a irmã. Toma decisões importantes após o casamento. Já Yolen levanta questões do corpo <i>plus</i> , além de apresentar a personagem com gostos diferentes do que é esperado dela. Em Donoghue, Cinderela quebra a tradição ficando com a fada madrinha após o baile. Depois, em Block, ela é uma contadora de histórias, que acredita estar grávida antes do casamento com o príncipe. Já em Lee, temos a garota que quer vingança pela mãe e mantém uma ligação com seu mestre Satanás.
Pai	Seu papel é cuidar da casa, sustentá-la, e manter o conforto da esposa e das filhas dela. Trabalha com negócios, tendo que se ausentar da casa com frequência. Neglencia a própria filha a deixando passar pelos abusos.	Ainda é o único que traz o sustento para a casa. É citado em três contos: em Yolen sua relação inicial com a filha é muito boa, mas, após o casamento, ele a deixa de lado; em Lee, ele é o único que a reconhece no baile; e, em Walker, ele não se faz muito presente.
Mãe	Sua memória é mantida pela filha, em sua maioria uma árvore é plantada em sua homenagem.	Sua influência é muito forte em dois contos: em Walker, seu templo é reconstruído e ela ganha um santuário em sua homenagem; e, em Lee, a união entre elas faz com que a filha carregue a vingança da mãe. No conto de Donoghue, ela é o único membro da família que é mencionado.
Madrasta	Colocada como vilã da história, junto das filhas, faz de Cinderela sua empregada e a maltrata, não permitindo que ela vá ao baile. Em Basile, a primeira madrasta é assassinada.	Sua participação ainda é muito vinculada com a perda da mãe. Em Yolen e Walker ainda é colocada como vilã. Já em Lee, ela sabe o que sua presença significa e se mantém

		afastada da enteada
Irmãs	Fazem da vida da personagem um martírio e exigem que ela as apronte para o baile	Nos contos Walker e Yolen, sua relação é a mesma dos contos originários: no primeiro chegam a usar outros métodos de abuso. Em Lee, elas se afastam da menina após tentarem ajudá-la a sair do luto. Em Block, existe uma relação de dependência entre as três.
Príncipe	Seu papel é o de salvador, mesmo que sua motivação possa variar de conto para conto. Em Basile, além de querer saber sua identidade, ele acredita que ela seja portadora de grande riqueza. No conto dos Grimm utiliza de seu poder e nome para garantir que seus empregados descubram a identidade dela. Na animação da Disney, ele manda que seu criado faça a busca	Ele segue com sendo o salvador, mas aqui ele procura se salvar, ao querer encontrar a dona do sapato. Em Lee, ele acaba enlouquecendo e a procura para acabar com a maldição, enquanto, em Block, ele é dependente das histórias que ela conta e não consegue mais viver sem ela. Em Yolen, ele se salva de um casamento sem amor, pois encontra alguém que realmente ama e com quem divide diversos interesses em comum. Contudo, em Walker, ele vai atrás dela, pois o casamento já foi consumado durante a cerimônia simbólica do festival. Enquanto em Donoghue, ele a pede em casamento pois é o que se espera dele.
Fada Madrinha	É por sua interferência que Cinderela consegue atingir a montaria para ir ao baile, única referência materna que jovem tem. Em Basile, sua influência sobre a menina será muito forte, fazendo com que ela assassine a madrasta e faça que o pai se case com ela.	Ajuda a personagem a se preparar para o baile por meio de encanto, feitiço ou auxílio. Em Donoghue acaba ficando com ela no final.

A tradição acaba exigindo que as primeiras versões de Cinderela se aproximem, havendo uma ou outra diferença, que vai ser influenciada pela sociedade na qual esse conto vai estar inserido, mas há poucas alterações substanciais. O que não acontece com os *rewritings*, que ao visar uma proposta feminista, apresentam uma nova personagem, sem que o leitor esqueça que estamos falando da mesma Cinderela que Basile, Perrault, Grimm e, principalmente Disney, tornaram famosa.

Suas mudanças mais significativas ficam por conta de uma nova representação para a personagem feminina: em seu corpo e em seu modo de

pensar. Essa nova representatividade das princesas ganha cinco novos modelos que fogem do padrão internalizado pelo cânone da Disney. Acontece que, nos *rewritings*, é possível se ter personagens um pouco mais elaborados, ou com um carga maior. Os contos femininistas sabem do seu papel como agentes da cultura. Desta maneira, autoras e autores elaboram “escolhas sociais e alternativas para homens e mulheres. Como indicadores de mudanças sociais, psicológicas e políticas”²⁹⁹ (ZIPES, 2012, p. xii).

Nota-se que, ao incluir novas perspectivas para a narrativa, alguns paradigmas históricos são desconstruídos. Enquanto nos contos originários vemos que o casamento é tido para que se mantenha uma tradição, tanto religiosa como para se manter um padrão heteronormativo, induz-se também que esse é o único cenário final possível para a personagem, além de contribuir para a ilusão do amor romântico, com ideias de amor a primeira vista ou com o meu verdadeiro amor. Contudo, ao olharmos nas versões pós primeira e segunda onda feminista, encontramos o que Crowley chama de “reformulação de gênero”³⁰⁰ (CROWLEY, 2010, p. 298): Cinderela não precisa mais se casar, como acontece no conto de Lee; ela não precisa casar virgem, como desmonstra Block; e ela não precisa casar com alguém do sexo oposto, como em Donoghue.

Ao entender que contos de fada “são documentos sociais”³⁰¹ (CROWLEY, 2010, p. 299), a premissa passiva da personagem já não sustenta o que as autoras feministas esperam dela, por isso a reescrevem buscando um novo feminino, seja tornando ela uma bruxa, uma mulher lésbica, uma mulher gorda, uma contadora de histórias ou uma sacerdotisa, assumindo, assim, uma ligação com a história das mulheres.

Esses contos são os primeiros a buscar uma representação mais atual dos modelos de feminino e, ainda assim, não temos o corpo da mulher negra ou da mulher trans sendo representado. Nesse sentido, é preciso lembrar que

²⁹⁹ No original: “social choices and alternatives for both males and females. As indicators of social, psychological, and political change.”

³⁰⁰ No original: “gender refashioning.”

³⁰¹ No original: “are social documents.”

“contos de fada sempre estiveram em um estado de reencarnação”³⁰² (CROWLEY, 2010, p. 298) e precisam estar para que outros corpos ganhem o mesmo espaço.

Tabela 3: Comparação das montarias

	Contos originários Perrault, Basile, Grimm, Disney	<i>Rewritings</i> Lee, Walker, Donoghue, Block, Yolen
Montaria	Segue as tendências da moda da época. Perrault- vestes que demonstram sua condição dentro da sociedade. Basile – representava o poder político econômico. Grimm – mostrava o que era considerado elegante. Disney – opta por um vestido clássico, que indica delicadeza e fragilidade	Reflete o que a personagem está passando. Lee – utiliza magia negra para criar seu vestido de ouro. Walker – utiliza de um encanto antigo para criação, cada objeto possui um simbolismo. Donoghue – usa um vestido vermelho, ligando-o com a sua sexualidade. Block – ela mesmo produz seu vestido astral. Yolen – os pássaros a ajudam com o vestido de penas.

O conto da Cinderela é universalmente conhecido pela garota que perde o sapatinho nas escadas. Contudo, essa cena só acontece porque antes existiu uma montaria para ajudar a criar esse momento. Por essa razão, afirma-se que a personagem somente existe montada, visto que sem isso ela nunca iria ao baile e sua vida nunca mudaria.

A montaria é a única maneira que ela encontra para se expressar. Nos contos originários, isso fica um pouco restringido, em razão de que os modelos ali postos seguem uma moda histórica, incorporando tendências da época em que estão inseridos, não levando em conta quem a personagem é, e acabam não incluindo isso no seu processo de criação. Ao analisarmos esse processo nos *rewritings*, encontramos uma montaria muito particular para cada personagem. Ashella usa um lindo vestido de ouro e se enfeita com pérolas, símbolo de longa vida ou imortalidade, fugindo da imagem convencionalizada que se tem das bruxas. Cinder-Helle também usa pérolas e ouro e seu vestido contém rubis, que

³⁰² No original: “Fairy tales have always been in a state of reincarnation.”

simbolizam seu sangue. Elly ganha um vestido de penas, visto seu amor por pássaros. No conto de Donoghue, ainda que a personagem utilize um vestido simples, ele representa a sua sexualidade. E no conto de Block, a contadora de histórias cria seu vestido com suas próprias palavras.

O que acontece com a montaria das personagens são interpretações que elas têm femininidade, onde o elemento paródico é deixado de lado e a *drag* assume um posto de modificar contextos sociais e culturais por meio da criação de uma persona. No caso de Cinderela, ela assume uma nova atitude ao se montar, seja como meio de criar coragem e tomar decisões por si só ou de assumir uma postura mais sexual.

Assumir essa identidade *drag* da personagem é assumir que nós, enquanto seres sociais e culturais, também somos *drags*, visto que uma vez ou outra, ou até mesmo todos os dias, assumimos essa montaria para lidarmos com o mundo, criando uma persona através da qual queremos que os outros nos vejam.

A montagem estratégica extrapola os limites de uma escolha pessoal, de uma simples agência auto definidora do sujeito, pois é feita em meio às exigências que o universo social lhes impõe como uma das possibilidades de encontros afetivos-sexuais e também de sobrevivência? (COLLING, 2015, p. 465).

A partir da montaria, a pessoa utiliza táticas que lhe permitem navegar pela sociedade, utilizando-se dela como bem queira. No caso de Cinderela, ela a utiliza como uma fuga da realidade, assim como a *drag*, ao passar a noite no baile sem que seus problemas lhe persigam, andando sem ser reconhecida, assumindo uma nova identidade.

Considerações finais

Ao iniciarmos essa dissertação com algumas reflexões acerca da influência dos contos de fada e a importância cultural desses, percebemos que eles produzem grande parte do que uma criança entende de comportamento social, sendo a partir dessas histórias e dos padrões ali representados que ela vai entender a sua relação com o mundo e qual o seu papel nele, assumindo assim uma posição de sujeito cultural. Averigou-se que o que faltava durante esse processo de recepção de modelos era uma representatividade maior das questões de gênero, principalmente no que diz respeito ao feminino. Buscamos, através das considerações de Stuart Hall entender essa limitação de representação e, também, como a propagação de estereótipos de corpos femininos e masculinos limita o sujeito a repetir sempre o mesmo padrão.

Essa padronização de sujeitos vai ser muito utilizada nos contos de fada. Ao analisarmos o conto “Cinderela”, as narrativas de Basile, Perrault e dos Grimm reproduziram o contexto social e incorporaram em seus textos os papéis recorrentes de gênero; no caso da animação da Disney, sua intenção foi a de encenar na tela uma volta aos “bons costumes”, redelimitando qual era o papel da mulher no período pós-guerra. Em todas essas primeiras narrativas, há uma grande falta de representatividade, tanto em corpos femininos como em masculinos.

A questão do gênero norteou grande parte de nossa análise, principalmente a questão do corpo feminino e como ele é delimitado na cultura. Voltamos nossa atenção para o pensamento de Beauvoir e ao que compete o *ser mulher* dentro de uma sociedade patriarcal. Gênero é, portanto, uma construção social e tudo já foi estabelecido por uma cultura heteronormativa, como afirma Butler. Isso será visto em Cinderela, pois essa personagem foi mantida e criada por essa cultura e as narrativas originárias reproduzem esse discurso.

Ao observar o caminho percorrido pelas mulheres, através das ondas do feminismo, ficou claro que os *rewritings* dos contos precisavam conter uma premissa feminista para contar com uma representatividade maior dos gêneros,

desconstruindo parâmetros e expandindo o escopo de temas tratados. Contemplando as questões de representatividade, ao analisarmos a personagem de Cinderela, vemos que o *rewriting* é construído de forma a dar espaço para diversos modelos e contribuir para crescimento de muitos outros. Nesse sentido, entendemos que são bem sucedidos, pois ao lidar com os temas que rodeiam a personagem, não cedem espaço aos estereótipos. Encontramos, assim, temas muito ligados ao feminino, como a religião – bruxaria, paganismo e adoração a Deusa –, questões mais ligadas ao corpo, ao apresentarem uma Cinderela *plus size* e à sexualidade, ao representarem uma Cinderela lésbica. Temos, ainda, uma Cinderela que não se casa virgem e, ao que tudo nos leva a crer, esteja grávida, além de outra que não se casa. Os contos buscaram representar uma maior gama de identidades do que somente aquela da empregada coberta de cinzas dos contos originários. Os *rewritings* falam de mulheres que tem gosto pela leitura, praticam esportes, observam pássaros, contam histórias, praticam bruxaria, decidem seus destinos.

Contudo, não é em todos os aspectos que os *rewritings* do conto são satisfatórios, pois falham no momento de representar a relação da personagem com a família: não existe uma reaproximação com o pai, a madrasta ainda assume uma posição de estranha, as vezes de vilã, e, fora o conto de Lee, a sororidade entre as irmãs não é explorada, deixando margem para a disputa feminina criada pela cultura. A relação com a mãe é a única que é devidamente explorada e que é presente na vida da Cinderela.

A participação do príncipe, principalmente nos contos de Yolen e de Lee, recebe um espaço maior na narrativa, pois ao sabermos um pouco mais da sua história e seu envolvimento com a personagem, ele se torna um pouco mais real do que os contos originários. A personagem de Donoghue, ao descartar o príncipe pela fada madrinha, quebra com a tradição heteronormativa até então presente.

Um dos focos dessa dissertação foi a construção da personagem, pois analisamos a Cinderela a partir da montaria de *drag queen*. Ao compreendermos que a montaria encenada em Cinderela era para que essa conseguisse escapar

de sua realidade, de uma maneira que ninguém a reconhecesse, tornou-se claro que ela também era uma *drag queen*. Cinderela também se coloca em palco para ver se alguém desconfiava de quem ela fosse, mesmo que essa não tenha sido nitidamente sua intenção. Ela comanda o *show* e, ao se desmontar, volta para sua realidade, deixando somente um sapato para trás, sapato este símbolo de feminilidade, símbolo da montaria, que a liga mais uma vez com a *drag queen*. A utilização de tecnologias para montar-se, seja por meio de bruxaria, fada madrinha, pássaros ou de encantos, permite que a personagem assuma uma nova identidade.

Procuramos, com esta dissertação, revelar a influência dos contos de fada para a cultura, pois assim como Zipes, acreditamos que eles formam um discurso de poder dentro da sociedade, contribuindo para manutenção de comportamento dos corpos (constatamos essa conservação feita especialmente em meninas e o que se espera delas). A partir dos *rewritings*, percebeu-se que é possível haver uma mudança no modo como os contos de fadas são apresentados, sendo a perspectiva feminista uma das colaboradoras dessas novas construções ao atentar para estereótipos e fugir da manutenção de modelos, dando uma representação válida para todos e todas, a partir de um conto que converse com a atualidade.

Ao assumir que Cinderela é um corpo *drag*, admitimos que esse corpo passa por processo(s) de montaria que visa(m) esconder sua identidade real e, que nós, enquanto seres inseridos em um ambiente social, também participamos dessa montaria, com fins de servir ao que a cultura espera de nossos corpos. Ainda que esse corpo siga uma ordem normativa ou escolha ser um corpo estranho ou queer, ele assume a ilusão criada para ele. RuPaul, certa vez, afirmou em entrevista que “Estamos todos em *drag*”³⁰³ e, somente por estarmos e nos apresentarmos assim, é que conseguimos navegar pelo mundo.

³⁰³ No original: “We’re All in Drag”

Referências bibliográficas

Literatura primária

BASILE, Giambattista. La Gatta Cenerentola. In: _____. **Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe**. Tradução de Benedetto Croce. Roma: Laterza, 1974.

BLOCK, Francesca Lia. Glass. In: _____. **The rose and the beast: Fairy Tale Retold**. Nova Iorque: HarperCollins, 2000.

DONOGHUE, Emma. The Tale of the Shoe. In: _____. **Kissing the Witch: Old Tales in New Skins**. Nova Iorque: HarperTeen, 1999.

Cinderella [DVD] Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1950. (75 min), son., cor, legendado.

GRIMM, Brüder. Aschenputtel. In: _____. **Kinder und Haus Märchen Band 1**. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.

GRIMM, Jacob. A gata borralheira. In: _____. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tradução: Christine Rohrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEE, Tanith. When the Clock strikes. In: _____. **Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer**. Nova Iorque: Daw Books, 1983.

PERRAULT, Charles. Cendrillon ou La petite pantoufle de verre. In: _____. **Les Contes de Perrault**. França. 1697.

PERRAULT, Charles. A Gata Borralheira ou o Sapatinho de Cristal. In: _____. **Contos de Perrault**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Paulus, 2005.

WALKER, Barbara. Cinder-Helle. In: _____. **Feminist Fairy Tales**. Nova Iorque: HarperOne, 1997.

YOLEN, Jane. Cinder Elephant. In: DATLOW, Ellen; WINDLING, Terri (ed.). **A Wolf at the Door and other retold Fairy Tales**. Nova Iorque: Alladin Paperbacks, 2000, p. 17-29.

Literatura secundária

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todas Feministas**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras. 2015. 63p.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: mitos e fatos. 3 ed. Tradução: Sérgio Millet; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: A experiência vivida. 3 ed. Tradução: Sérgio Millet; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEE, Helen. **A Criança em Desenvolvimento**. Tradução: Antônio Carlos Amador Pereira; Rosane de Souza Amador Pereira. São Paulo: Editora Harpere & Row do Brasil LTDA, 1977, 338p.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16 ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 445p.

BETTELHEIM, Bruno. **The Uses of Enchantment**: The Meaning and Importance of Fairy Tales. Nova Iorque: Random House, Vintage Books, 1977, 328p.

BUTTERWORTH-MCDERMOTT, Christine. Reformulating Happily-Ever-After: Fairy Tales & Sexuality in YA Literature. **Cabinet des Fées**, Volume 2, p.132-144, Nov. 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10 ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, 287p.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discourse limits of "sex". Nova Iorque: Routledge, 1993, 288p.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**: mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont/Júpiter, 1982, 1059p.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas. OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen**: um estudo sobre a configuração da identidade queer. Estudos da Psicologia, V.9 (3), 2004, p.471-478.

COELHO, Nelly. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. 6d. São Paulo: Ática, 1993. 247p.

COLLING, Ana Maria. **Dicionário Crítico de Gênero**. Porto Alegre: Editora Multilivros, 2015, 682p.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global** – Compreendendo o Gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo. Tradução de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015, 335p.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. Porto Alegre: Editora Artmed, 2006, 328p.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e pratica**. São Paulo: Contexto, 2006

CROWLEY, Karlyn; PENNINGTON, John. **Feminist Frauds on the Fairies?: Didacticism and Liberation in Recent Retellings of "Cinderella"**. *Marvels & Tales*. V.24 (2), Wayne State University Press, 2010, p.297-313.

CUTOLO, Raffaele. **Voice and Identity in the Fairy Tale: Emma Donoghue's Kissing the Witch**. *Journal of Law, Literature and Culture*. V. 6 (2)Harvard University, 2012, p. 207-223.

DAVIS, Karen. **The Dignity, Beauty, and Abuse of Chickens: As Symbols and in Reality**. New Haven, CT, EUA: Yale university, 2002. Disponível em: <https://www.upc-online.org/thinking/dignity.html>

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de mulher**. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014. 303p.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América**. **Competência: Revista Estudos Feministas**, V.14 (1), Universidade de Santa Catarina, SC, 2006, p. 287-293.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma história dos Costumes**. Tradução: Ruy Jungman; revisão e apresentação. Renato Janine Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 279p.

FRANK, Arthur W. **Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology**. Chicago, EUA: The University of Chicago Press. 2010. 218p.

FREUD, Sigmund. **Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse**. Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1916, 251p.

FOCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque e J.A. Guilhaon Alburquerque. Rio de Janeiro, RJ. Graal, 1999, 152p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987, 288p.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and signifying practices**. Reino Unido: Sage Publications & Open University, 1997, 400p.

HANSON, Rebecca. Duct Tape, Eyeliner, and High Heels: the reconstruction of gender and sexuality in a drag show. **Alabama-Mississippi Sociological Association**. V.1. Universidade de Montevallo. 2005.

HIRATA, Helena; LABOIRE, Françoise; LE DOARÉ; Hélène; SENOTIER, Danieèle; **Dicionário Crítico do Feminismo**. Sao Paulo: Editora UNESP, 2009, p.342.

JORGENSEN, Jeana. **Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales**. *Marvels & Tales*, V.22 (1), 2008, p.27-37.

KUYKENDALI Leslee Farish; STURM, Brian W. We Feminist fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales. **Children and Libraries**. v. 5 (3), Estados Unidos, 2007.

LAWRENCE, Tim. “**Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before**’: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing”. Londres: Soul Jazz, 2011.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis,RJ: Vozes, 2007, 101p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 1.ed. Autêntica. Belo Horizonte, MG. 2008, 90p.

MANCINO, Katie. **Dads, Daughters, And Disney: The Historical Trajectory of Fairy Tale Fathers And Daughters**. Universidade de Bucknell, Pensilvânia, USA, 2013. 107p.

MARTINS, Maria Cristina. “E a bela dançou...”:subvertendo o belo feminino dos contos de fadas. **Estudos Feministas**, V.24 (1), Florianópolis, 2016, p.351.

MARQUES, Ana Maria. Feminismos e gênero: uma abordagem histórica. **Revista Trilhas da História**, V.4 (8), Três Lagoas, 2015, p. 06-19.

MARCELO, Marli Lemos. **A influência dos contos de fada na Formação do Caráter Infantil**. 2012. Dissertação da Pós-Graduação “Lato Sensu” em Docência do Ensino Superior - Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

MENESES, Ramiro Délio Borges. A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia. **Universitas Philosophica**. Universidade Pontifical de Javeriana. Bogotá, Colômbia, 2013, p.177-204.

OLIVEIRA, Osmar Nascimento de. OLIVEIRA, Terezinha. **O processo civilizador segundo Nobert Elias**. IX ANPED SUL, Caxias do Sul, RS, 2012

ORME, Jennifer. **Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma's Donoghues's Kissing the Witch.** *Marvels & Tales*, V.24 (1), 2010, p.116-130.

PARSONS, Linda T. *Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender - Appropriate Behavior.* **Children's Literature in Education**, V.35, Suíça, 2004.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Tradução: Ângela M. S. Corrêa. 2d. São Paulo: Editora Contexto, 2017, 190p.

PINTO, Celi Regina Jardim. *Feminismo, história e poder.* **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, PR, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PRINS, Baukje; MEIJER, Iren. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler.* Tradução: Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, V.10 (1), Universidade de Santa Catarina, SC, 2002.

PORTER, Roy. *História do Corpo.* In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História.** Tradução de Magda Lopes, *Novas Perspectivas.* São Paulo: UNESP, 1992, p. 291-326

RICH, Adrienne. *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision.* **Women, Writing and Teaching.** V.34 P. 18-30. National Council of Teachers of English, 1972.

RICH, Adrienne. **Of a Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.** Norton & Company. New Yoek, 1986, 322p.

ROSO, Adriane; STREY, Marlene Neves; GUARESCHI, Pedrinho; BUENO, Sandra M. Nora. *Cultura e Ideologia: A mídia revelando estereótipos de gênero.* **Psicologia & Sociedade.** V.14 P. 74-94. Pontifícia Universidade de Porto Alegre. 2002.

RUBIN, Gayle. *Tráfico sexual – entrevista.* **Cadernos Pagu.** V.21 P. 157-209. Universidade Federal de Campinas. 2003

SANTOS, Jocélio Teles dos. **“Incorrigíveis, afeminados, desenfreiados”:** *Indumentária e travestismo na Bahia do século XIX.* *Revista de Antropologia*, V.40 (2), USP, São Paulo, 1997, p.145-182.

SALIH, Sara; **Judith Butler e a Teoria Queer.** Tradução de Guacira Lopes Louro. Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2015, 237p.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife. 1995. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%A0Anero-Joan%20Scott.pdf acessado em 21 de março de 2017.

SHOWALTER, Elaine. **Tendências e Impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 292p.

TATAR, Maria. **The Annotated Classic Fairy Tales**. W.W. Norton & Company. Nova Iorque, EUA, 2002. 449p.

TATAR, Maria. **The Classic Fairy Tales** – History and Criticism. W.W. Norton & Company., Nova Iorque, EUA. 1998. 398p.

TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales**. Princeton University Press, New Jersey, EUA, 1987. 177p.

TELES DOS SANTOS, Jocélio. Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. **Revista de Antropologia**. V.40 P. 145 – 182. Universidade de São Paulo. 1997.

TERRA, Kenner; Memória, texto e cultura: interpelações para a leitura de textos sagrados. **Estudos de Religião**. V.28 P. 66-86. Universidade Metodista de São Paulo. 2014.

TOSI, Laura. Smart Princesses, Clever choices. The deconstruction of the Cinderella paradigm and the shaping of female cultural identity in adult and children's contemporary rewriting of fairy tales. **Miscelânea: a journal of English and American Studies**. V. 24. P. 93-106. Universidade de Veneza. 2001

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do *closet*: o camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu**. V.24 P. 227 – 247. Universidade Estadual de Campinas. 2005.

WALKER, Barbara. **Women's Encyclopedia of Myths and Secrets**. EUA, Book Sales, 1996, 1121p.

ZIPES, Jack David. **Don't Bet on the Prince** – Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England. Routledge Taylor & Frances Group. New York, EUA, 2012, 271p.

ZIPES, Jack David. **Fairy Tale as a Myth**: Myth as a Fairy Tale. The University Press of Kentucky. Kentucky, 1993. 164p.

ZIPES, Jack David. **The Brothers Grimm**: from enchanted forests to the modern world. Palgrave Macmillan. New York, 2002, 331p.

ZIPES, Jack David. **Why Fairy Tales Stick**: the evolution and relevance of a genre. Routledge Taylor & Frances Group. New York, 2006, 332p.