



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LITERATURA E ARTES – DLLARTES
COLEGIADO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E
LITERATURAS**

Lavinya Louise de Souza Praxedes

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM MULAN E BELA BELA OU O
CAVALEIRO AFORTUNADO: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Alagoinhas-Ba
2025

LAVINYA LOUISE DE SOUZA PRAXEDES

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM MULAN E BELA BELA OU O
CAVALEIRO AFORTUNADO: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade do Estado da Bahia, Campus II, como
requisito para a conclusão da graduação em Letras,
Língua Portuguesa e suas Literaturas.

Orientadora: Professora Doutora Dulciene Amparo
dos Anjos.

Alagoinhas-Ba
2025

RESUMO

Esta pesquisa é resultado de uma análise comparativa realizada entre a produção cinematográfica *Mulan* (1998), de Walt Disney e dirigida por Tony Bancroft e Barry Cook, e o conto *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado* (1698), da Baronesa D'Aulnoy. A investigação buscou compreender como se dá a representação do feminino nessas obras que, embora pertencentes a épocas distintas, com autorias e linguagens diferentes, apresentam um ponto de encontro significativo: a presença de uma protagonista que decide vestir-se de homem para lutar, honrar seu rei e proteger sua família, rompendo com o ideal feminino tradicionalmente imposto pela sociedade. A partir de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, foram realizados estudos críticos e análises sobre a gênese, o conceito e as transposições dos contos de fadas, assim como sobre autoria feminina e representações de gênero. Os resultados demonstram que, embora ambas as protagonistas transgridam os papéis de gênero ao se travestirem, o conto do século XVII e a animação do século XX elaboram modelos narrativos distintos de ação e poder feminino, refletindo os contextos sociais e os debates de suas respectivas épocas. Conclui-se, portanto, que as obras - situadas nos Salões Literários Franceses do século XVII e na cultura de massa do final do século XX - oferecem respostas singulares ao mesmo dilema. Cada uma, a seu modo, contribui para a construção de uma representação feminina que transcende estereótipos tradicionais de fragilidade, afirmando a mulher como figura ativa, corajosa e transformadora em sua própria jornada.

Palavras-chave: Contos de Fadas. Autoria feminina. Representação de gênero. Donzela Guerreira. Madame D'Aulnoy.

ABSTRACT

This research is the result of a comparative analysis between the animated film *Mulan* (1998) by Walt Disney, directed by Tony Bancroft and Barry Cook, and the fairy tale *Belle-Belle, or The Fortunate Knight* (1698) by the Baroness D'Aulnoy. The study aimed to understand the representation of femininity in these two works which, despite belonging to different historical periods and involving distinct authorships and narrative languages, share a meaningful common ground: a female protagonist who decides to disguise herself as a man to fight, honor her king, and protect her family, thereby breaking with the traditionally imposed feminine ideal. Through a qualitative bibliographic approach, critical studies and analyses were conducted concerning the genesis, concept, and transpositions of fairy tales, as well as female authorship and gender representations. The findings show that although both protagonists transgress gender roles through cross-dressing, the 17th-century tale and the 20th-century animation develop distinct narrative models of female agency and power, reflecting the social contexts and debates of their respective eras. Thus, it is concluded that each work – anchored respectively in the French Literary Salons of the 17th century and in late-20th-century mass culture – offers unique responses to the same dilemma. Each, in its own way, contributes to the construction of a feminine representation that transcends traditional stereotypes of fragility, affirming women as active, courageous, and transformative figures in their own journeys.

Keywords: Fairy Tales; Female Authorship; Gender Representation; Warrior Maiden; Madame D'Aulnoy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 8
CAPÍTULO 1 – CONTOS DE FADAS: DO ACERVO FOLCLÓRICO À ESCRITA LITERÁRIA E À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	p.11
1.1 Conceito e características dos contos de fadas	p.11
1.2 Origem e disseminação dos contos de fadas	p.13
1.3 Da tradição oral à escrita literária	p.15
1.4 Da escrita literária à produção cinematográfica	p.19
CAPÍTULO 2 – O PROTAGONISMO FEMININO NA TRANSLITERALIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS	p.24
2.1 A mulher no contexto sociocultural da França do século XVII.....	p.25
2.2 Sobre o protagonismo feminino na inauguração do gênero “contos de fadas autorais” - e o posterior processo de invisibilização histórica das autoras do gênero na cena literária francesa.....	p.28
2.3 Marie-Catherine Le Jumel Barneville: A Madame D’Aulnoy.....	p.32
CAPÍTULO 3 - OS PERFIS DO FEMININO EM BELA BELA OU O CAVALEIRO AFORTUNADO E MULAN	p.36
3.1 Sobre o enredo e a estrutura das narrativas literárias e cinematográfica	p.40
3.2 A representação do feminino em <i>Bela Bela</i> e <i>Mulan</i>	p.48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.57
REFERÊNCIAS	p.60

AGRADECIMENTOS

Só merece o propósito quem suporta o processo, mas eu jamais suportaria sem a força de Deus. Portanto, início agradecendo a Ele, pela minha vida e por ter me dado força nos momentos em que achei que jamais suportaria. Sou imensamente grata por Sua presença constante, mesmo nos momentos mais difíceis, pois foi Ele quem me sustentou e me guiou. Agradeço também à minha mãezinha, Nossa Senhora, por sua proteção e amparo incondicional. Uma mãe nunca desampara um filho, e em cada oração, em cada pensamento, sentir Seu carinho e apoio.

Minha gratidão se estende a todos os seres desse universo que me protegem, me amparam e guiam meus caminhos. Cada um, de alguma forma, contribuiu para que esse momento se tornasse possível. Agradeço com todo meu coração à minha mãe Josiete, por me gerar e ser minha força para viver e lutar pelos meus sonhos. Minha eterna gratidão ao meu pai, por todas as vezes em que disse “minha filha, estude, estude”, e por tudo que fez por mim. O senhor é a minha inspiração. Não posso deixar de agradecer à minha mãe Gal, que esteve ao meu lado durante toda a graduação, acompanhando de pertinho meu crescimento e minha luta. À minha mãe Duna, que, mesmo à distância, foi minha força nos momentos mais desafiadores.

Agradeço com muito carinho à minha querida Tia Ninha (*in memoriam*), que foi fundamental na minha trajetória e me inspirou a acreditar no poder transformador da educação. Sou imensamente grata à minha família inteira: meus irmãos, minhas primas e primos, tios e tias, mas em especial às minhas avós, minhas queridas Raimundas, que sempre me cuidaram com tanto amor.

Agradeço ao meu noivo Kinderman, que segurou minha mão e foi meu refúgio quando o mundo parecia cair sobre mim. E, claro, não poderia deixar de agradecer à minha turma, meus companheiros de jornada. Aos meus amigos mais queridos: Michelle, Nathielle, Vitória, Dagmar, Leila, Caique e Thalisson, vocês foram fundamentais.

Agradeço a minha fada madrinha, minha orientadora Dulciene... Não encontro palavras suficientes para expressar a imensidão da minha gratidão por ter a senhora em minha vida. Cada gesto, cada orientação, cada palavra sua foi um verdadeiro presente. Eu jamais te esquecerei, e vou carregar comigo para sempre o carinho e os ensinamentos que me proporcionou. Muito obrigada por tudo, por ser essa pessoa tão especial, que iluminou o meu caminho e me ajudou a chegar até aqui. Você é inesquecível!

E, por fim, gostaria de expressar minha eterna gratidão a todos os meus alunos, que, com tanto carinho e dedicação, contribuíram não apenas para o meu crescimento profissional, mas também para o meu desenvolvimento como ser humano. Cada um de vocês me ensinou algo único, e juntos, conseguimos construir uma jornada cheia de aprendizados e transformações.

Dedico esta pesquisa a todas as mulheres da minha família, em especial àquelas que, com amor e sabedoria, me criaram e educaram. Mulheres que sempre foram protagonistas das suas próprias histórias, desafiando as adversidades e traçando caminhos com coragem e resiliência. É uma honra imensa poder afirmar que venho de uma família onde a força feminina sempre se fez presente. Cada uma dessas mulheres é para mim uma fonte inesgotável de inspiração - e é com imenso respeito e gratidão que faço esta homenagem.

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho de pesquisa surgiu das inquietações nas aulas da disciplina “O Estético e Lúdico na Literatura Infantojuvenil”, quando fomos apresentadas(os) às narrativas feéricas escritas por mulheres nos séculos XVII, XVIII e XIX, praticamente desconhecidas por todas e todos nós, e descobrimos que, além de termos familiaridade com apenas um dos inumeráveis contos de fadas produzidos por essas escritoras (*A Bela e a Fera*, de Madame de Beaumont), jamais imaginávamos que foram elas que denominaram esse gênero literário e lideraram sua produção escrita no século XVII. Verificamos, naquele momento, a necessidade de conhecer não apenas o papel da mulher no processo de transposição dos contos de fadas folclóricos para a escrita literária, como também sua atuação e representação na vasta produção desse gênero literário. Mais que isso, questionávamos sobre os motivos que levaram ao apagamento histórico dessas mulheres. Como é possível que autoras fundamentais na criação e consolidação do conto de fadas escrito tenham sido relegadas ao esquecimento? Por que sabemos tão pouco sobre suas vidas, suas trajetórias e suas próprias histórias? Quais foram as razões - muitas vezes veladas - para o apagamento sistemático dessas pioneiras?

Como futuros(as) professores e professoras de literatura, consideramos de extrema importância, naquele momento, desenvolvermos estudos sobre contos de fadas escritos por mulheres, especialmente porque esses textos trouxeram perspectivas inovadoras para sua época. Assim, naquele primeiro semestre de 2022, um dos trabalhos apresentados no SIP, Seminário Interdisciplinar de Pesquisa do curso de Letras Vernáculas - Língua Portuguesa e suas Literaturas (evento semestral em que os estudantes de diferentes componentes curriculares no semestre apresentam pesquisas relacionadas a temas trabalhados nos respectivos componentes), foi exatamente o de minha equipe: eu e mais três colegas matriculadas em O Estético e o Lúdico na Literatura Infantojuvenil realizamos o *Estudo Comparativo do Perfil Feminino nos Contos Rapunzel (Irmãos Grimm) e Filagranata (Rachel Busk)*. Nosso objetivo foi confrontar duas versões do conto folclórico “A Donzela da Torre”, uma de autoria de Rachel Harriette Busk, uma escritora inglesa do século XIX, e outra dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, do mesmo século, com o propósito de identificar o perfil de gênero atribuído às personagens e observar as convergências e divergências quanto ao protagonismo das personagens femininas na versão de autoria feminina em relação à de autoria masculina.

Duas de nós resolvemos dar continuidade ao estudo sobre contos de fadas de autoria feminina e protagonismo feminino em nossos trabalhos de conclusão de curso - pois a experiência com o trabalho realizado no SIP acendeu mais ainda a nossa curiosidade pelas

histórias dessas mulheres, pelo seu protagonismo autoral numa época em que poucas mulheres começavam a ter acesso à escrita literária em termos de publicação e circulação de suas obras no espaço cultural, pelo interesse crescente em compreender o papel dessas mulheres na inauguração do gênero e na sociedade do seu tempo. Uma delas era eu, com o trabalho que ora se materializa nesta monografia.

O objetivo deste estudo, portanto, é realizar uma análise comparativa entre o conto *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado*, de Madame D'Aulnoy (1698), e a produção cinematográfica *Mulan*, de Tony Bancroft e Barry Cook (1998), buscando identificar, desta vez, como o mito da “Donzela Guerreira” se manifesta em ambas as obras de linguagens artísticas diferentes, de períodos históricos diferentes e produzidas por diferentes autorias: uma feminina e outra masculina. A intenção é comparar como se dá o desdobramento do mito da Donzela Guerreira nessas duas obras, que têm como personagem uma mulher que se traveste de homem para poder salvar ao invés de ser salva, com o propósito de buscar compreender em que medida no conto de fadas de autoria de Madame D'Aulnoy, ou Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a baronesa D'Aulnoy, produzido em 1697, antecipa ou não elementos de superação do modelo patriarcal do feminino, e como esses elementos dialogam com a animação dos estúdios Disney.

Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa que busca, através de um estudo comparativo, confrontar duas versões do conto classificado no sistema de classificação de Aarne-Thompson-Uther¹ como ATU tipo 514, classificação que corresponde "à mulher que se disfarça de homem e se torna um herói". Segundo Rodrigues et al. (2021, p. 221):

(...) a pesquisa qualitativa deriva de uma investigação, de uma situação-problema social e histórica, de uma coleta e análise de dados reais e concretos não estabelecidos em uma pesquisa rígida. Isto porque a condução do processo traz sempre novos elementos problematizadores que podem modificar as interpretações iniciais. Desse modo, o pesquisador, apoiado numa fundamentação geral e inicial, faz constantes revisões e aprofundamentos com o apoio de literaturas anteriores e a partir daí oportuniza o surgimento de novas teorias, sempre pautado pela investigação, indagação e dúvidas.

¹ O Aarne-Thompson-Uther (ATU) é o sistema de classificação mais importante e atualizado para contos populares e de fadas do mundo. Ele funciona como um catálogo universal e um sistema de indexação que agrupa narrativas por seus temas e motivos centrais, permitindo que estudiosos identifiquem, comparem e rastreiem variações de uma mesma história em diferentes culturas.

Para alcançar o objetivo deste estudo, antes de realizar o estudo contrastivo propriamente dito, buscamos, inicialmente, entender o que a literatura especializada compreende como conto de fadas, suas origens, conceito e características - assim como procuramos conhecer como se deu o processo de adaptação dos contos tradicionais da oralidade para a escrita, destacando, aqui, o que convencionalmente se conhece sobre esse processo a partir da participação de Charles Perrault e dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm neste processo. Buscamos também compreender como se deu o nascimento do cinema narrativo, quando passamos a encontrar nos filmes o maravilhoso em sua forma narrativa, como no caso de *Mulan*. O resultado dessa incursão encontra-se sistematizado no primeiro capítulo desta monografia, denominado “Contos de Fadas: do Acervo Folclórico à Escrita Literária e à Adaptação Cinematográfica”.

Em um segundo momento, buscamos conhecer a história “oculta” ou não amplamente difundida sobre o processo de constituição dos contos de fadas transliterados (ou adaptados da oralidade para a escrita), situando o papel das mulheres nesse contexto histórico específico, que remonta à França do século XVII, com a emergência dos Salões Literários inaugurados por mulheres da aristocracia que se tornaram conhecidas como “As Preciosas”, dentre elas, a Madame D’Aulnoy, que possui um protagonismo especial nessa trajetória. Também buscamos compreender, à luz dos estudos de gênero e/ou da crítica feminista, os fatores que contribuíram para o silenciamento e para a invisibilização histórica não apenas desse processo como também dessas escritoras. Esse percurso é apresentado em nosso segundo capítulo, intitulado “O Protagonismo Feminino na Transliteração dos Contos De Fadas”.

Finalmente, nos debruçamos ao estudo comparativo propriamente dito dos contos *Bela Bela e o Cavaleiro Afortunado* e *Mulan*. Lemos o conto e assistimos ao filme algumas vezes, com olhar investigativo, não apenas para elaborar um breve resumo dessas versões de *A Donzela Guerreira*, no intuito de situar o leitor deste estudo no enredo específico de cada versão aqui analisada, mas também para destacar elementos que se fizeram essenciais para a análise das narrativas quanto ao enredo, ao estilo e a representação identitária da figura feminina, a partir dos referenciais que nosso estudo teórico anteriormente realizou nos apresentou. Os resultados dessa trajetória investigativa encontram-se organizados em nosso terceiro e último capítulo: Os Perfis do Feminino em *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado* e *Mulan*.

Esperamos, com este trabalho, contribuir com os estudos de gênero e dar visibilidade a uma das escritoras de contos de fadas que foram silenciadas na história.

CAPÍTULO 1

CONTOS DE FADAS: DO ACERVO FOLCLÓRICO À ESCRITA LITERÁRIA E À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

1.1 Conceito e características dos contos de fadas

Os contos de fadas, orais ou impressos, vêm encantando gerações no mundo inteiro há muito tempo. Nos últimos séculos, temos assistido também ao despertar de um grande interesse investigativo por parte de muitos pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, como literatura, psicologia, folclore, educação sobre essas narrativas que transitam entre o bem e o mal e são povoadas por mistérios, animais e objetos encantados, príncipes e princesas, monstros, fadas e bruxas apavorantes. Mas, o que de fato é o conto de fadas? O que conhecemos sobre seu desenvolvimento histórico?

Ainda que seja um gênero familiar a muitos(as) de nós, o conto de fadas continua sendo objeto de muitas dúvidas e questionamentos, principalmente quando o assunto é a sua origem, disseminação e evolução ao decorrer do tempo. Antes, porém, de viajarmos na longa trajetória dos contos de fadas, é importante sabermos sobre seu conceito, conhecermos de onde vem a palavra fada, o que ela realmente significa e qual a sua relação com as histórias que carregam essa palavra em sua denominação. De acordo com Reis (2014 p.21),

A palavra fada, em língua portuguesa, ou *fæe*, *fés*, (francês), *hada* (espanhol), *feen* (alemão), *fata* (italiano) são nomes que vêm da mesma área semântica e têm a sua origem na palavra latina *fata*, do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo...).

“Fada”, portanto, é um termo que apresenta-se relacionado à noção de destino e que parece estar associado a episódios desafiadores extremos, como por exemplo, a morte da personagem principal, ou algum incidente que a conduza a uma situação fatalista que, por sua vez, será confrontada e/ou superada, para, ao final, a personagem voltar à vida e/ou a uma condição em que o desafio se soluciona, finalizando-se a história com um final feliz - o que nos leva a compreender que é preciso passar por desafios, ou pela desconstrução e/ou perda de conforto uma situação inicial, para se chegar a um novo patamar que reflete uma experiência de crescimento, ou à conquista de condições mais plenas de existir. E tudo isso numa trama que

é traçada de forma que, ao final, como mencionado, haja sempre a transmutação, uma solução satisfatória ou que conduza a um estado de realização.

O termo “fada” serve também para intitular seres com asas e varinha, que são as famosas personagens femininas mágicas que costumamos ver em filmes e desenhos de encantamento. Como destaca Coelho (*apud* 2014, p.22),

[...] as fadas são conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentam sob forma de mulher, dotadas de poderes sobrenaturais e aparecem e aparecem na vida das pessoas para ajudá-las em uma situação de perigo (as boas) ou podem aparecer como pessoas más, normalmente referidas como bruxas.

Entretanto, as autoras sinalizam que nem todo conto de fadas tem a presença de fadas, já que o que normalmente está mais presentes nesses contos a que nos referimos são pessoas, objetos ou animais falantes que aparecem nos enredos para ajudar a personagem principal quando ela é colocada em uma situação difícil, ou melhor, em apuros. Martins (2015) salienta que, segundo Marina Warner, não é necessariamente a presença de fadas que vai caracterizar o termo “conto de fadas”, mas sim, a metamorfose presente neles, o que converge com o que Reis (2014) nos esclarece, conforme anunciado acima.

Ainda que nem sempre essa distinção se faça entre os estudiosos, o conto de fadas e o conto maravilhoso possuem algumas características particulares muito sutis que os diferenciam. Coelho (2002, p.172-173) esclarece que, enquanto no conto maravilhoso, que teria vindo do Oriente, através de coletâneas como “As mil e uma noites”, o percurso do herói ou da heroína está voltado para questões de natureza material ou social (como por exemplo a recompensa de um bem material ao final de toda luta e sofrimento, como ocorre em “O Gato de Botas” ou “Aladim”), no conto de fadas, que remonta à Antiguidade Clássica e que tomou forma na Idade Média, o percurso do herói ou heroína está, desta vez, mais voltado a questões de ordem espiritual e existencial, já que “o herói ou heroína encontra o amor, transcende uma condição negativa e se purifica por meio das provas enfrentadas” (como é o caso de “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “Cinderela”...).

Então, o que, de fato, é o conto de fadas? Segundo Reis (2014, p.21), os contos de fadas

são narrativas com ou sem a presença das fadas (mas sempre com o maravilhoso), cujos enredos desenvolvem-se dentro da magia, com reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida e têm, como eixo gerador, uma problemática existencial.

A autora explica, ainda, que se trata de “narrativas curtas cujas histórias giram em torno de uma temática central [...]”, sendo “frequentemente iniciados pela expressão ‘Era uma vez’, a fim de alertar o leitor sobre o fato de o tema narrado não se referir ao tempo e espaço presentes (p.30). Possuem uma estrutura linear que obedece a uma sequência de início, meio e fim e geralmente apresentam poucas personagens opostas “por motivação simples como por exemplo a generosidade e o egoísmo, a confiança e a traição, o amor e o ódio e, ao final, as boas condutas são gratificadas com recompensas, enquanto a malvadeza implica duros castigos sobre seus agentes” (p.32).

Para Ana Maria Machado (*apud* Merege, 2010, p. 15), “[...] o conto de fadas seria a história popular, de origem diferenciada em relação aos clássicos, que surgiu anonimamente no seio do povo e foi sendo recontada durante séculos”. Ao destacar que “[...] o conto de fadas é também a história autoral, escrita ou narrada segundo o modelo aceito para o conto de fadas e evocando a mesma atmosfera de sonhos, ideal e sobrenaturalidade”, Merege (2010, p.05) chama a atenção para o fato de que há, também, contos de fadas que, diferentemente das narrativas seculares que têm se difundido de geração em geração e atravessado os séculos no anonimato, possuem um autor ou uma autora específico(a), como por exemplo aqueles publicados por Marina Colasanti, talvez a maior escritora do gênero na contemporaneidade, aqui no Brasil.

1.2 Sobre a(s) origem(ns) e disseminação dos contos de fadas

Falar sobre a gênese dos contos de fadas sempre será algo desafiador para os estudiosos e interessados pela área/gênero, pois a sua origem, passagem e disseminação no tempo é algo que ainda causa muitas dúvidas e incertezas. Não se conhece, ao certo, como surgiram essas narrativas e como elas se perpetuaram ao longo dos séculos. Quando o assunto é a origem dos contos de fadas, portanto, não existe uma unanimidade a respeito, ainda não foi possível se chegar a um consenso com relação ao tema. Alguns falam que o conto de fadas surgiu séculos antes de Cristo, no período do paganismo, outros falam que surgiu em uma determinada tradição, às vezes persa, ou suméria, porém, não determinam um período, ou seja, não existe uma cronologia que marque o seu surgimento, tal como a passagem dos contos no tempo.

Até hoje, o que muitos pesquisadores e estudiosos que se debruçam a pesquisar os contos de fadas sabem ou deduzem a respeito dos mesmos é que essas narrativas são bem antigas e que possivelmente vieram da tradição oral, folclórica e anônima, tendo sido passados

de uma geração para outra, recontadas por pessoas e pessoas, e assim foi se modificando, ora incorporando elementos de determinadas culturas, ora adequando-se a valores e ideais de determinadas sociedades, para transmitirem às novas gerações aquilo que se acreditava importante para a formação do seu espírito - até chegar às versões que hoje conhecemos.

De acordo com Martins (2015, p.20),

Apesar de todos os esforços nesse sentido, não tem sido fácil a tarefa de tentar traçar a genealogia dos contos de fadas desde os seus primórdios. Como suas origens se encontram na tradição oral de contar histórias, muita já se perdeu, e várias alterações significativas ocorreram ao longo do tempo até que os contos de fadas alcançassem a época atual, sendo impossível o resgate completo do que viria a ser a história dos contos de fadas.

Segundo Reis (2014, p.21), “as raízes ou fontes geradoras dos contos de fadas têm origem universais, estando presentes em textos que nasceram séculos antes de Cristo, na Índia, Egito, Grécia Clássica, Império Romano, Pérsia, Irã, Turquia e Arábia”. A autora explica que há reminiscências muito antigas desses contos, como versões de Cinderela que são datadas de mais de 2.000 anos a.C., além de outras em sânscrito e também algumas das terras do Oriente.

Também para Merege (2010 p. 07) “[...] o conto de fadas tem origem muito antigas, possivelmente pré-históricas, tendo se iniciado com histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo.” Só de pronunciarmos ou ouvirmos a palavra conto, já é possível associá-la às histórias contadas, algo que é contado por alguém, reafirmando a parte oral que esse gênero representa.

Merege (2010 p.07) ainda afirma que, “nesse período, os relatos do cotidiano se confundiam com os mitos e os rituais, principalmente os de iniciação no mundo adulto, por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício”, o que deixa transparecer que existe uma grande possibilidade de que, como assinalou Vladimir Propp (1994, *apud* Merege 2010), esses contos sejam reminiscências dos rituais de iniciação dos povos ancestrais. A hipótese de Propp é que, quando deixaram de ser sacralizados, esses ritos se converteram em narrativas profanas que se fragmentaram em contos.

Reis (2014, p. 26) esclarece que, no formato popular como passamos a conhecê-lo,

O conto de fadas surge na Europa, durante a Idade Média, e tem por fonte a tradição oral, provavelmente as narrativas primordiais que ficaram registradas na memória dos povos e foram transmitidas através dos tempos. Muitos contos revelam a afinidade com os ritos iniciáticos dos povos primitivos, em que o iniciado, para alcançar outra etapa da vida, submete-se a inúmeras provas cuja superação comprova o seu amadurecimento.

Para essa autora, a origem medieval e popular dessas narrativas fica bem clara quando os seus heróis e as suas heroínas são sempre apresentados em uma situação de inferioridade no meio em que vivem e somente com a ajuda de elementos mágicos conseguem superar essa condição, o que reflete a realidade e as aspirações dos camponeses da época.

Os contos de fadas, de início, não eram destinados para o público infantil, eles se tornaram um gênero infantil através das adaptações por que passaram. Segundo os estudiosos, essas histórias eram contadas entre adultos em rodas de fogueira e em outras situações como forma de entretenimento e traziam como conteúdo passagens de violência, de alto teor sexual, de canibalismo, de incesto etc., sem que houvesse nenhuma moralidade. Mas, como até o século XVII, não havia um conceito social de infância que permitisse que as crianças fossem consideradas em suas necessidades e características próprias (Zilberman, 1988), elas também participavam dessas rodas de histórias e escutavam essas narrativas de cunho adulto.

Com as mudanças ocorridas no final da Idade Média, e que contribuíram para a transformação da sociedade, surge um novo modelo de família baseado em um núcleo menor. Esse fato gera um novo modo de compreender a infância, de modo que a criança passa a ser reconhecida em suas particularidades e também a ter uma educação orientada para o seu desenvolvimento, de acordo com a expectativa e os valores que a sociedade acreditava que era importante para a sua formação (Zilberman, 1988). É nesse contexto que surgem os primeiros textos destinados às crianças, como as versões escritas dos contos de fadas que foram adaptadas do registro oral para o escrito.

1.3 Da tradição oral anônima à escrita literária

Como explica Zilberman (1988), no processo de adaptação da oralidade para a escrita, os contos de fadas foram remodelados de acordo com os interesses cristãos e burgueses, passando a ter um papel importante no sentido de “ensinar” as crianças os comportamentos e os valores que os adultos achavam necessários para a sua “boa” integração na sociedade, funcionando como um instrumento pedagógico para auxiliar na formação da criança. Considerado o pioneiro na tarefa de adaptar versões orais dos contos populares, o francês Charles Perrault (1628-1703) foi, por esse feito, consagrado “o pai da literatura infanto juvenil” com a publicação, em 1697, dos *Contes de ma mère l'Oye* (Contos da Mamãe Gansa).

Entretanto, é importante considerar, como pontua Benedetti (2012, p.), “[...] que a publicação de Perrault não se destinava [originalmente] a crianças, e sim a adultos. Personalidades importantes da corte eram apaixonadas por tais histórias inverossímeis.” Como ainda esclarece Benedetti, Perrault dedicou a sua publicação à sobrinha de Luís XIV, a Mademoiselle de Chartres (Isabel Carlota de Orléans), na época, com 21 anos.

O professor da Universidade de Dijon Jean-Pierre Collinet (1981, p. 181 *apud* Mendes 2000, p. 116) assinala que, no processo de adaptação do folclórico e popular para o literário², Perrault utilizou uma linguagem

ao mesmo tempo simples como a dos narradores populares e literariamente trabalhada como a dos poetas, para que o prazer da leitura (função poética da linguagem) facilitasse a recepção da mensagem, como bem definiu o próprio Perrault (1989), ao dizer que os contos "encerram uma moral útil, e o estilo agradável com que eles foram contados foi a forma escolhida para fazê-los entrar suavemente no espírito, de maneira a instruir e divertir ao mesmo tempo”.

O resultado, como salienta Mendes (2000), é uma escrita simples e ingênua, com traço de ironia, e muito próxima da fala do povo e das crianças. Isso favoreceu que os contos se consolidassem, posteriormente, como literatura típica da cultura da infância, em pleno desenvolvimento no século XVII. Trata-se de um texto que apresenta “o máximo de rendimento emocional com um mínimo de manifestação verbal” (p.117). No final de cada conto, dos oito publicados no livro “Contos da Mamãe Gansa” (1967), Perrault incorporou uma moral, deixando muito clara a sua intenção de utilizar a literatura como um instrumento que ajudasse na formação moral. “Logo, não há ‘contos de Perrault’ como histórias propriamente inventadas por ele. Mas pode-se, sim, falar em morais de Perrault” (Benedetti, 2015, p.11).

Reis (2014, p.27) também esclarece que os “Contos da Mamãe Gansa” tinham o propósito de contribuir para a formação moral. E voltando-se para o fato de a imagem da capa

² Ventura e Leslie (2019, p.42 e 43) esclarecem que, de acordo com Câmara Cascudo, “os contos populares são aqueles que possuem quatro características básicas: antiguidade (no que se refere à temática dos textos), anonimato (de autoria), divulgação (transmissão oral, de modo contado ou cantado) e persistência (capacidade de persistir ao longo do tempo). Já os contos de fadas ‘literários’ (aspas nossas) [...] têm autoria: alguém munido da intenção de criar uma história que pode ou não ter como ponto de partida um conto popular que se escutou de alguém ou que leu em algum livro, usa seu talento para fixar sua obra pela escrita”. Apesar de ser recorrente a denominação “contos literário” em oposição a contos populares, para não gerar equívocos com relação à nossa compreensão, que também considera literários os contos populares que foram transpostos para a linguagem escrita, optaremos por utilizar o termo “transliterados” (e não “literário”, como o utilizam alguns estudiosos) para designar tais versões submetidas a estilizações quando fixados em linguagem escrita.

de os “Contos da Mamãe Gansa” apresentar uma contadora de histórias sentada em uma cadeira de balanço e rodeada por crianças e jovens, assim escreveu:

Essa mãe gansa era uma figura folclórica que contava histórias para crianças e, devido a uma prática popular de mulheres que contavam histórias enquanto teciam, passou-se a pensar que ela seria uma mulher, não uma gansa. Em vários países, ela ganhou outros nomes, como *Carochinha*, *a fiadeira*, referência à figura da mitologia africana, Anansi, uma aranha fiadeira contadora de histórias. Nos Estados Unidos e Inglaterra, ela continuou sendo “*Mother Goose*” (*Mamãe Ganso*).

Se antes de Perrault os contos populares e folclóricos, como seu próprio nome esclarece, eram narrativas que circulavam entre camponeses, entre a classe popular, à época de Perrault, como trataremos a seguir, passaram a ser narrados e desfrutados nos Salões Literários da Corte de Luís XIV. No processo de dar tratamento estilístico às versões orais e deixá-las apropriadas à nova classe social a que se eles agora se destinavam (nobres e burgueses), Perrault retirou as passagens das versões populares que eram consideradas vulgares, violentas ou erotizadas e, por outro lado, trouxe para os textos que adaptou vários elementos do ambiente e dos costumes burgueses. Tatar (2002) observa que

Perrault foi um intermediário inspirado entre a cultura camponesa adulta de narrativa de histórias e as infantis contadas para os filhos de aristocratas sofisticados. Incorporou a seus contos mensagens sobre comportamento, valores, atitudes e maneiras de interpretar o mundo [...]

Dessa forma, Perrault agradava a classe alta, visto que, trazia em seus contos histórias educativas de como se tornar um adulto de excelência.

Outra característica que é importante mencionar, no que diz respeito a essas adaptações realizadas por Perrault, é que ele acabou por modificar o perfil da figura feminina no sentido em que trouxe para os seus textos um modelo de mulher muito mais passivo e submisso em comparação às personagens das versões populares, deixando muito claro que o que a sociedade da época esperava da mulher era um ideal de bondade, beleza, submissão e passividade (Mendes, 2000; Martins, 2015). Como diz Martins (2015, p. 22),

Nas mãos de Perrault, os contos populares perderam muitas vezes o seu colorido original erótico e satírico, tornando-se fontes de lições morais bastantes claras e instrumentos de transmissão padrões e expectativas de comportamentos masculinos e femininos, definidos dentro de moldes nitidamente patriarcais.

Assim como Perrault, um século depois, os Irmãos Grimm, também coletaram e publicaram contos populares, desta vez os que faziam parte do folclore alemão, povoando o imaginário de muitos de nós com versões de contos já estilizados por Perrault e muitos outros em seus dois volumes de “Contos da infância e do lar”, publicados respectivamente em 1912 e 1915. Apesar de ser amplamente difundida a intenção inicial de Jacob Grimm e Wilhelm Grimm de buscarem preservar o elemento folclórico desses contos, já que os Irmãos Grimm eram grandes filólogos e pesquisadores da cultura alemã que buscavam uma “identidade da língua na Alemanha [...] [e] identificação com a linguagem oral” (Cotta, 2016 p. 183), estudiosos esclarecem que tal intenção ocorreu sobretudo na primeira edição, mas se perdeu em revisões posteriores.

De acordo com Tatar (2004), a primeira edição dos *Contos da infância e do lar* foi fortemente influenciada pelas aspirações eruditas e pelo patriotismo dos irmãos Grimm. No entanto, críticas recebidas ainda durante o processo de publicação levaram sobretudo Wilhelm a revisar e editar os textos. Alguns críticos apontaram a presença de influências estrangeiras, como as francesas e italianas, enquanto outros criticaram o conteúdo por ser excessivamente sentimental e de gosto duvidoso, chegando a recomendar que a obra fosse mantida fora do alcance das crianças. Já intelectuais como August Wilhelm Schlegel e Clemens Brentano manifestaram insatisfação com o tom rude dos contos e sugeriram estratégias para torná-los mais atrativos ao público.

Assim, graças às duras críticas que os Grimm receberam com a publicação do primeiro volume, nas edições seguintes trataram de retirar dos contos o tom grosseiro, o humor vulgar, as passagens de teor sexual, as referências à gravidez antes do casamento, dando lugar a um texto mais elaborado, “higienizado”, mais condizente com a moral cristã da época e com o objetivo de, de fato, serem literatura para a infância e para o lar. Às vezes, os contos modificados passaram a contar com o dobro do tamanho da edição original, o que acarretou muitas modificações com relação a sua versão oral e popular.

Martins (2015, p. 22) destaca que

Os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), filólogo, linguista e folclorista, por sua vez, apesar de terem partido do desejo de preservar o material folclórico original, como forma de registrar os costumes e práticas do povo alemão, acabaram também por conduzir suas adaptações de acordo com sua própria visão de mundo, alterando sensivelmente as histórias provenientes da tradição oral.

É importante mencionar o que ainda esclarece Martins (2015) sobre a coleta dos irmãos Grimm. Segundo essa autora, os Grimm não fizeram uma coleta direta aos camponeses, como

difundido. Eles se valeram de contadores que foram convidados a narrar os contos que conheciam, mas podemos dizer que na verdade esses contadores eram, em maioria, contadoras, sendo que uma das suas principais foi Dorothea Viehmann, o que atesta a participação feminina na difusão desse gênero. Assim como Martins, Tatar (2004, p. 351) também esclarece que muitas vezes as informantes dos Irmãos Grimm foram mulheres cultas de sua própria classe social - mas eles recolheram também histórias narradas por contadores populares, a exemplo da própria Dorothea Viehmann. Neste sentido, podemos inferir que algumas versões que foram apresentadas aos Grimm se diferenciavam devido à linguagem utilizada por suas narradoras e narradores, já que as versões das informantes cultas se diferenciavam e muito “da linguagem rude, do humor obsceno e dos lances indecentes das versões [dos narradores] populares” (Tatar, 2004, p.351).

Até os nossos dias, quando se fala ou se escuta sobre contos de fadas, é comum se associar a esse gênero literário o nome de Perrault ou do Irmãos Grimm, e algumas vezes também ao de Andersen, o dinamarquês que, no século XIX, além de adaptar contos folclóricos e populares, criou algumas dessas narrativas. Sobre Andersen, Tatar (2004, p.347) destaca que “diferentemente de Perrault e dos Grimm, Andersen reivindicava a autoria das histórias que contava. Admitindo que algumas eram inspiradas pelos contos que ouvia na infância, afirmava também o poder de seu próprio gênio e imaginação para elaborar contos de fadas literários.”

1.4 Da escrita literária à produção cinematográfica

Com o contínuo avanço das tecnologias e as inovações criadas pelo ser humano, os contos, em especial os contos de fadas, transcenderam a forma escrita que tradicionalmente se conhecia nos livros, ganhando novos contornos e dimensões. Esses relatos, antes restritos ao universo literário, há mais de um século se expandem para o campo das produções fílmicas e cinematográficas, proporcionando uma nova maneira de vivenciar e reinterpretar essas histórias imortais:

[...] os contos de fadas que hoje conhecemos percorreram uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault e dos irmãos Grimm, chegando a uma sofisticação tecnológica em versões fílmicas como as de Walt Disney (Martins, 2015, p. 19).

Já sabemos que os contos foram originalmente transmitidos por meio da tradição oral e, com o passar do tempo, transliterados para a linguagem escrita, ainda que preservassem marcas características da oralidade. Nas produções audiovisuais, observa-se um encontro entre essas duas formas de expressão. No caso do cinema, por exemplo, cada obra é precedida por um roteiro, que é a materialização escrita da narrativa e que serve como base para a construção oral e imagética da história, de modo a articular os elementos da escrita, da fala e da performance visual.

De acordo com registros históricos, o cinema considerado oficial teve início em 28 de dezembro de 1895, quando ocorreu, no Salão Grand Café, em Paris, uma exibição de curta-metragem atribuída à invenção dos Irmãos Lumière. No entanto, a concepção de cinema antecede esse marco, pois já no século XVI o espetáculo de fantasmagoria, realizado por meio da lanterna mágica, funcionava como um dispositivo pré cinematográfico. Assim, a ideia de imagem em movimento era conhecida antes mesmo dos Lumière, sendo posteriormente aperfeiçoada pelo trabalho de Georges Méliès (Silva, 2021).

Sadoul (1963 *apud* Silva 2021) explica que, dois anos após a inauguração oficial do cinema, ao fazer sua primeira adaptação fílmica da literatura (pois os irmãos Lumière focavam em produzir documentários), Méliès utilizou-se da técnica do ilusionismo e trucagens fotográficas, adaptando ao cinema maquetes que eram utilizadas em teatros ou circos e realizando filmagens através de um aquário. Porém, quando, em 1899, apresentou Cinderela (A Gata Borralheira) se transformando mágica e instantaneamente de uma figura humilde para uma princesa vestida para o baile, ele próprio teve consciência de que havia realizado um grande feito: permitiu que a mudança de cenário e figurino ocorresse através de ilusão de magia - técnica que foi refinada com “emenda de filme” para garantir continuidade visual e evitar rupturas bruscas na narrativa, realizando o prodígio de integrar os efeitos a uma história coerente, baseada no conto de fadas. A transformação da personagem, portanto, deixa de ser apenas um truque para converter-se em parte essencial da trama, de modo que Méliès inaugura o uso do cinema para contar histórias fantásticas, estabelecendo bases para o cinema de ficção e marcando a transição do cinema de atrações para o cinema narrativo. A esse respeito, assim também se pronuncia Jozef (2010, p.241 *apud* Silva, 2021, p.18):

Quando o cinema engatinhava, Georges Méliès, inventor da animação, dos *fades*, *fast* e *slow motion*, fez, em 1900, algo diferente do que se fazia então: decidiu usar o filme para contar uma história e realizou *Cinderella*. O filme nada mais era que a ilustração do célebre conto de fadas, à maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos fílmicos.

Outros filmes do universo dos contos de fadas que Méliès realizou foram *Le Petit Chaperon Rouge* (O Chapeuzinho Vermelho) e *Barbe-Bleue* (O Barba Azul).

Literatura e cinema, como esclarecem Moraes e Amorin (2022), estão inscritos em sistemas de signos diferentes unidos pelo maravilhoso, uma vez que, como assinala Marinho (2009, p. 11 *apud* Moraes e Amorin, 2022, p.4), o maravilhoso “é dotado de uma estrutura muito similar tanto no campo cinematográfico quanto no literário”. Se por um lado, na literatura, o modo de se expressar, ocorre por meio das palavras, de modo que a linguagem descritiva possibilita que o maravilhoso seja imaginado, no cinema, por sua vez, se expressa por meio de imagens, cores e sons, de modo que o maravilhoso é evidenciado através dos efeitos especiais. Assim, literatura e cinema são duas modalidades de comunicação artística diferentes que se divergem na maneira de expressar o conteúdo, possuindo, com suas linguagens específicas, diferentes modos de manipular o maravilhoso.

Marinho (2009 *apud* Moraes e Amorin, 2022) assinala que o cinema aprendeu a narratividade do maravilhoso com a literatura, principalmente quando começou a adaptar para suas telas histórias que pertenciam ao universo do maravilhoso, passando a usar a literatura primordial, permeada de magia e encanto, para adaptar e criar história:

[...] o cinema narrativo mantém uma estreita proximidade com a literatura, na medida em que esta não só lhe serviu de inspiração para adaptações dos textos literários às telas [...], como também para sua proposta de contar histórias. O modo de narrar, no entanto, não está concentrado [...] [somente] na palavra, mas também em uma estrutura organizada pelas imagens e seus elementos essenciais (Marinho, 2009, p. 62 *apud* Moraes e Amorin, 2022, p. 62).

Entretanto, se, por um lado, pode-se dizer que o cinema aprendeu a narrar com as obras literárias que foram levadas às telas, por outro, também pode-se afirmar que a literatura se difundiu e tornou-se mais conhecida por meio do cinema, especialmente quando obras literárias começaram a ser exibidas em versões cinematográficas.

Com o nascimento do cinema narrativo, passamos a encontrar nos filmes o maravilhoso em sua forma narrativa, marcado não apenas por elementos sobrenaturais como também por um modo específico de narrar, determinado por uma lógica interna própria, como esclarece Marinho (2009, p. 110 *apud* Moraes e Amorin, 2022, p. 4):

O cinema classificado como ficção científica, o cinema de fantasia, o cinema de animação e algumas vezes o cinema de aventura ou ação vão rerepresentar o maravilhoso sob uma nova luz. Recursos de linguagem, como os efeitos especiais, ajudam na construção de outras modalidades de maravilhoso, apoiado pelo resgate da

mesma estrutura presente nos contos do gênero e nos mitos. Ou seja, o que se conta e se mostra é a saga de heróis deixando seu lugar de origem, vencendo obstáculos, realizando feitos extraordinários com a cumplicidade de ajudantes e objetos mágicos e encontrando, no desfecho, a redenção através do encontro amoroso.

Se antes da consolidação da animação, contos de fadas já eram adaptados para o cinema live-action (com atores reais) ou com técnicas híbridas de teatro e ilusionismo, como o fez Georges Méliès, na França, ao utilizar truques cinematográficos para criar efeitos mágicos em curtas-metragens inspirados em contos, como Cinderela, a animação começou a ganhar forma entre as décadas 10 e 20 do século passado, com pioneiros como Émile Cohl (França) e Winsor McCay (EUA), que produziam curtas animados sem narrativas complexas, focados em humor e fantasia. Portanto, a passagem dos contos de fadas tradicionais para as animações, especialmente no cinema, foi um processo evolutivo que ocorreu principalmente nas primeiras décadas do século XX. Mas a figura central nessa transição foi, sem dúvida, Walt Disney (1901-1966), que revolucionou, principalmente nas décadas de 1930 a 1950, em seu estúdio, a adaptação de contos de fadas para a animação, tornando-os populares em contexto global.

“Branca de Neve e os Sete Anões”, de 1937, foi o marco definitivo da passagem dos contos de fadas para as animações. Este foi o primeiro longa-metragem animado em cores da história produzido por Walt Disney, baseado no conto dos Irmãos Grimm, integrando som sincronizado, cores vibrantes (tecnologia Technicolor) e narrativas fluidas, afastando-se dos estilos mais rudimentares das décadas anteriores. Seu estúdio também adaptou outros contos nesse período, como "Cinderela" (1950) e "A Bela Adormecida" (1959)³, consolidando o gênero e incentivando outros estúdios e outros países a produzirem adaptações animadas.

Apesar da criação da animação, os contos de fadas continuaram a ser adaptados em live-action, mas a animação continuou como o meio dominante para esse gênero devido à sua capacidade de visualizar magia e fantasia de forma mais livre, com elementos como animais falantes, transformações mágicas e cenários surrealistas, que eram complexos de reproduzir em live-action na época. Mas, principalmente a partir dos anos 2010, os estúdios Disney e outros produtores passaram a investir massivamente em remakes em live-action de seus clássicos animados. Atualmente, o live-action ganhou espaço e hoje coexiste, de forma relevante, ao lado das animações, cada um com seu estilo próprio.

³ Vale considerar que, após 1959, apenas em 1989 - ou seja, três décadas depois -, os estúdios Disney retomaram, com “A Pequena Sereia”, a produção de animações adaptadas de contos de fadas clássicos, lançando quase que anualmente (ou no máximo com três anos de lacuna) um novo longa metragem inspirado em um conto de fadas.

Os estúdios Disney popularizaram os contos de fadas através da animação, criando um arquétipo de "princesas Disney" que influenciou gerações. Dentre essas animações, além de "Mulan", que é objeto deste estudo, também se encontra o longa metragem "A Bela e a Fera", um conto de fadas de autoria de Madame de Beaumont, talvez o único conto de fadas clássico de autoria feminina comumente incluído nas seleções de contos de fadas que atravessam os tempos - embora, como veremos a seguir, as mulheres tenham tido uma participação fundamental na inauguração e constituição do gênero contos de fadas transliteralizados.

CAPÍTULO 2

O PROTAGONISMO FEMININO NA TRANSLITERALIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS

Os contos que ficaram imortalizados nas coletâneas de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen - muitas vezes graças também às adaptações realizadas pelos estúdios Disney - ficaram registrados em nossa memória coletiva de tal forma que praticamente não conhecemos outras versões além dessas. São essas versões que, desde o século XVII, se fixaram em nosso imaginário, e que estão até hoje nas coletâneas de contos de fadas que conhecemos. Entretanto, ainda que tenham se consagrado como as referências em se tratando de contos de fadas, Perrault, Grimm e Andersen não foram os únicos a se dedicarem ao gênero. Ainda que, ao que parece, tenha havido um esforço para restringir às produções de contos de fadas a autores do gênero masculino, as mulheres, desde a antiguidade, vêm desempenhando um papel importantíssimo com relação à disseminação desses contos - seja ele em sua modalidade oral ou escrita. Como diz Mendes (2000, p. 22),

[...] a mulher sempre teve um papel de destaque no mundo das histórias, seja como personagem, seja como deusa ou sacerdote num ritual sagrado, ou como simples ama, tia, mãe, avó que, enquanto fiava, ia traçando com palavras os fios das narrativas populares, transmitidas de geração a geração.

Para além de aparecerem nas narrativas como parte do enredo, as mulheres sempre foram consideradas boas narradoras: não se deve esquecer que quem mais contribuiu para o acervo dos Irmãos Grimm, como já mencionado, foi uma mulher. Muitos estudiosos citam, em seus textos, que a mulher vem, desde muitos e muitos anos, contando histórias: é, em geral, a mãe que lê uma história para o filho dormir, a avó que conta as histórias do seu passado aos seus netos (sejam elas reais ou fictícias, ou até uma mistura do real com o imaginário). É muito difícil falar em conto e não imaginar uma mulher rodeada de pessoas atenciosamente ouvindo suas histórias, como sugere a própria capa do “Contos de Mamã Gansa”, de Perrault - e é muito raro não encontrar a figura feminina em um conto.

Num primeiro momento, sua participação foi na narração das histórias; depois, na própria escrita, na inauguração do gênero. Como explicam Ventura e Léslie (2019), quando se fala sobre o tempo histórico de Perrault e do contexto de surgimento dos contos de fadas

trasliteralizados, não se pode deixar de mencionar “As Preciosas”- as escritoras que criaram a moda dos contos de fadas nos Salões Literários do século XVII, na França, e que foram responsáveis pela autoria de 74 dentre os 114 contos de fadas publicados entre 1690 a 1715.

Mas, quem são “As Preciosas”? E, se as mulheres tiveram também esse protagonismo na inauguração dos contos de fadas autorais, como se deu esse fenômeno? Qual foi o contexto sociocultural que favoreceu esse feito? E, por que, uma vez conquistado esse protagonismo, essas escritoras tornaram-se invisíveis historicamente, a ponto de sequer serem mencionadas no estado da arte dos contos de fadas? Por que suas obras não chegaram até nós?

2.1 A mulher no contexto sociocultural da França do século XVII

Ao longo da história, o espaço social, político, cultural, científico e artístico sempre esteve reservado aos homens, não por opção ou impossibilidade da própria mulher de se fazer representativa nesses círculos. Como esclarece Rossini (2014, p.288), “em decorrência da política do patriarcalismo, a mulher foi silenciada, excluída e vitimada por preconceitos e estereótipos lançados em sua imagem ao longo da história (...), tendo sua capacidade intelectual sempre colocada em questionamento”.

No patriarcado, a diferença sexual entre homem e mulher foi (e sabemos que muitas vezes ainda tem sido) utilizada para justificar a opressão e a subordinação da mulher pelo homem, que além de exercer controle do corpo feminino para fins sexuais e reprodutivos, passou a confinar a mulher ao espaço privativo do lar, sob a justificativa de que as mulheres possuíam determinadas qualidades “naturais” decorrentes de distinções corporais (e/ou também ligadas à maternidade) que faziam do espaço doméstico o seu espaço característico, legitimando, assim, a atribuição de espaços e práticas sociais diferenciados para homens e mulheres (Piscitelli, 2009). Desse modo, a mulher era classificada como um ser destinado à maternidade, a ela recaía a atribuição de zelar do lar, sendo esse praticamente o único espaço social que lhe era reservado de direito.

Até muito recentemente, ações como frequentar escola, ler e escrever eram compreendidas como tarefas exclusivamente masculinas: os homens eram considerados os seres pensantes, sábios e o único gênero com potencial de realizar grandes contribuições à humanidade e sua história. Eles e apenas eles tinham a liberdade de tomar decisões e opinar. Tedeschi (2016, p. 154 e 155) menciona que

Durante muito tempo, a escrita e o saber estiveram - e ainda, talvez, continuem - relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentaram ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista.

Na França do século XVII, como pontuam Ventura e Leslie (2019, p.59), o estudar, para as mulheres, era, com poucas exceções, uma atividade restrita ao ambiente doméstico e, ainda assim, restrita aos primeiros anos de vida, pois se acreditava que “muita inteligência só serviria para deixá-las aborrecidas” e “muito conhecimento poderia torná-las loucas, estimular sua curiosidade e impedir que fossem felizes no amor”.

Garcia (2015 *apud* Berndt, 2021) e Zechlinski (2015) assinalam que, fundada em 1635, a Academia Francesa, que estabeleceria novos padrões para a língua e para a literatura francesa, não permitia em nenhuma hipótese a participação das mulheres, o que deixa ainda mais evidenciada a exclusão que sofriam por parte das instituições oficiais daquela época.

Entretanto, mesmo com todas imposições de uma sociedade extremamente patriarcal, muitas mulheres não aceitavam tão confortavelmente a posição às quais eram colocadas, como sujeitos inferiores. Tedeschi (2016, p. 155) destaca que, ao longo da história “(...) o discurso hegemônico do patriarcalismo não conseguiu abafar determinadas vozes, principalmente de algumas mulheres insatisfeitas com o rótulo de o “segundo sexo” e que, por isso, não se submeteram à subordinação”, de modo que as intervenções feministas (mesmo que esse conceito ainda não existisse), começam justamente quando essas mulheres não aceitam continuar no lugar em que foram colocadas. Assim, as mulheres já davam sinais de atitudes feministas muito antes de o feminismo⁴ se despontar enquanto movimento político e social, muito antes de as primeiras feministas reivindicarem alguns direitos, como o de votar e ter o mesmo tempo de escolaridade com relação aos homens.

Assim aconteceu com algumas mulheres da corte francesa que, embora fizessem parte da elite social, não participavam da elite cultural. Mas, desejosas por instrução, se empenharam em aprender a escrita e a leitura por iniciativa pessoal, com a ajuda de preceptores, e começaram

⁴ Segundo Silva (2008), Piscitelli (2009), Brito (2021), o feminismo é um movimento social, político e cultural que busca igualdade de direitos entre homens e mulheres, combatendo as diversas formas de opressão, discriminação e desigualdade de gênero, sendo caracterizado por três momentos, denominados ondas: a primeira, que ocorreu entre fins do século XVIII, no século XIX e início do XX, com o propósito de lutar pela igualdade dos direitos políticos e trabalhistas; a segunda, entre 1960 e 1980, que buscou desmistificar e combater os ideais de inferioridade “natural”, relacionadas à sexualidade, e ao combate à violência e a discriminação no mercado de trabalho; e a terceira, que teve seu início nos anos 90 e que tem como principal característica o reconhecimento de que a opressão sofrida pela mulher varia de acordo com raça, classe, sexualidade, identidade de gênero e outros fatores.

a organizar reuniões em salões que eram frequentadas por um público misto de homens e mulheres (diferente do que acontecia nas academias), com o objetivo de praticar uma educação informal e colaborativa que, além de lhes possibilitar novas formas de socialização, lhes permitia debater sobre literatura, música, moral, filosofia e outros assuntos recorrentes na época (Berndt, 2021; Ventura e Léslie, 2019; Zechlinsky, 2015a, 2015b). Esses espaços ficaram conhecidos como Salões Literários e se consolidaram como locais de grande importância para o progresso intelectual não apenas das mulheres, mas de muitos expoentes da cultura letrada, como escritores e artistas em geral. Sobre os Salões e a participação feminina nesses espaços, assim se coloca Zechlinsky (2015, p. 25):

Os salões literários que começaram a se delinear na França do século XVII funcionavam nas residências de mulheres aristocratas, as *salonnières*, e posteriormente nas residências das mulheres burguesas, que recebiam semanalmente pessoas letradas para conversações e apreciação de textos literários. Pelo fato de os salões serem espaços mistos, deles participando tanto homens como mulheres de letras, tornaram-se locais que os aproximaram e que possibilitaram àquelas mulheres bem educadas participar dos debates intelectuais.

Esclarece Garcia (2015 *apud* Berndt, 2021) que essas mulheres influentes dos Salões Literários passaram a ser conhecidas como *As Preciosas*, denominação que passa a ser utilizada para designar aquelas que, frequentadoras e/ou anfitriãs desses espaços, reivindicavam também para si o conhecimento e a instrução que antes lhes eram negados, estimulando novos comportamentos e novas formas de se colocarem na sociedade como mulheres. Essa alcunha lhes foi atribuída em função do Preciosismo, que foi um movimento literário que ganhou força entre 1650 e 1660 e que buscava um fazer literário mais refinado. Ventura e Léslie (2019, p.13) assinalam que o precioso “seria aquele capaz de transformar a realidade banal, dura e plana em palavras belas, brilhantes e únicas”. A esse respeito também se pronuncia Berndt (2021, p. 28-29):

o preciosismo [...] serviu de terreno para o cultivo de literaturas emergentes, novos tipos de formas literárias desenvolvidas principalmente por mulheres, gêneros e subgêneros extremamente diversos e diferentes com reação ao que se produzia até então: romance galante heroico, romance psicológico, romance picaresco, romance epistolar, romance histórico, contos de fadas, sem contar o aumento na produção no teatro e na poesia (Berndt, 2021, p. 28-29).

Berndt menciona ainda que

um dos primeiros salões a ganhar fama no início do século XVII foi o da Marquesa de Rambouillet. [...]. Com o intuito de se desvincular dos vícios de uma corte corrupta, que não atendia às demandas femininas, a inauguração do Hotel da Rambouillet na capital francesa configurar-se-ia como uma alternativa que marcaria uma nova etapa

na sociedade francesa, influenciando tanto a geração de mulheres escritoras daquele momento como as que viriam nas décadas seguintes. (p. 24-25).

Foi nos Salões Literários que as mulheres começaram a experimentar uma escrita autoral, o que era amplamente estimulado nesse espaço, e que acabou por abrir espaço para que pudessem ter meios não apenas de se expressar como também de publicar seus escritos autorais, passando a ter um lugar especial no ambiente letrado como também podendo tornar públicas suas próprias obras.

2.2 Sobre o protagonismo feminino na inauguração do gênero “contos de fadas autorais” - e o posterior processo de invisibilização histórica das autoras do gênero na cena literária francesa

Ventura e Leslie (2019, p. 190) esclarecem que, nos Salões Literários organizados pelas mulheres da corte francesa, era comum a brincadeira do “Jogo do Romance”, em que algumas palavras desconectadas eram lançadas aos participantes e, com elas, se deveria começar uma narrativa - ou, ainda, uma pessoa continuava a contar uma história a partir do ponto em que outra tinha parado. Nesses momentos literários, os contos de fadas começaram a ser apresentados oralmente, com grande participação feminina, para em seguida serem escritos, publicados, lidos.

Charles Perrault, membro ativo da corte de Luís XIV, era um grande apoiador e frequentador desses Salões Literários, e participava com afínco desses jogos. Perrault era destacado como o grande expoente dos modernos na querela entre os antigos e os modernos⁵, e defendia, ao contrário dos antigos (para quem o bom gosto literário estava associado à herança da Antiguidade e, portanto, à valorização dos autores gregos), e como maior representante dos modernos, a importância da inovação e da originalidade dos autores, prezando a criação individual e, desse modo, atuando como um grande apoiador d’As Preciosas, que começavam a se despontar como autoras de romances (gênero novo, ainda sem tradição na história literária, que se despontava na época - ainda que considerado pelos antigos como “permissivo” literária

⁵ “Trata-se de um extenso e virulento debate ocorrido dentro da Academia Francesa, cuja disputa se dava entre um pensamento que colocava autores da antiguidade clássica como superiores (representado por Nicolas Boileau) e outro que privilegiava autores modernos (representado por Charles Perrault)” (Berndt, 2021, p. 30).

e moralmente) e dos contos de fadas (uma vez que sua participação era majoritária no Jogo do Romance).

Ainda que, por sua participação nos Salões, por sua participação nos Jogos do Romance, e por ter escrito e publicado, em 1697, a coletânea “Contos da Mamãe Gansa” (que o atrelou para sempre ao surgimento e à história da literatura infantil, como já mencionado), não coube a Perrault o papel de “divisor de águas na história desse gênero literário”. Segundo Zechlinski (2015), além de inaugurarem o gênero literário “romance”, as mulheres eram também mais numerosas e mais representativas na criação e/ou transliteração dos contos de fadas. Essas mulheres, em grande parte anfitriãs dos Salões Literários (já que os encontros aconteciam em suas residências - ou em casas alugadas para este fim), se reuniam nesses Salões para participar do Jogo do Romance e/ou compartilhar suas obras, inaugurando a participação das mulheres em grande escala no mercado editorial da época com publicações individuais, coletâneas ou em revistas e magazines, onde passaram a assinar seus próprios escritos e ao invés de adotarem pseudônimos masculinos ou o nome dos seus maridos, como era comum àquelas que ousassem se aventurar pela escrita. A respeito da profícua produção de contos de fadas realizada pelas “Preciosas”, assim se pronuncia Marina Warner, citada por Martins:

Quantas pessoas sabem, por exemplo, que, entre as centenas de fábulas publicadas na série de 41 volumes de *Le cabinet des fées*, nos séculos XVII e XVIII, período áureo do gênero, mais da metade dos autores eram do sexo feminino?; e que, apesar de ser considerado o pioneiro, Perrault era, na verdade “um escritor entre um grande número de escritoras, que em muitos casos até o procederam? (Warner, 1999, p. 14 *apud* Martins, 2015, p.23).

Para Berndt (2021), as escritoras da França do século XVII, mais conhecidas como “As Preciosas”, podem, por essas conquistas, ser consideradas como “protofeministas”. Segundo o autor, apesar de o feminismo e a crítica feminista não existirem na época, essas mulheres cumpriram esse papel, pois reivindicaram esse espaço social para a mulher, ainda que apenas para a mulher aristocrática e burguesa, assim como assumiram a escrita literária, uma atividade que era exclusivamente masculina. Embora não possuíssem o intuito de realizar uma crítica combativa à sociedade da época de uma forma organizada politicamente, como aconteceu a partir do século seguinte, elas reivindicaram para si e para outras mulheres espaços e práticas culturais que estavam reservadas ao gênero masculino. Em muitos dos seus escritos, como menciona Zechlinski (2009), se entrelaçavam pensamentos, indagações, motivações e necessidades que eram próprias da experiência feminina, já que elas escreviam de acordo com

seu modo de ver o mundo, e do lugar que ocupavam nesse universo, o que acabou por desestabilizar algumas representações sociais estruturadas a partir da dominação masculina.

Spivak (2010 *apud* Rossini, 2014, p. 296), em conformidade com Berndt (2021) e Zechlinski (2009), menciona que

o lugar tradicionalmente reservado à mulher, legitimado pelo discurso hegemônico, é o do silenciamento; mas com a produção literária de autoria feminina, as personagens narradoras ganharam o direito à voz no discurso e passaram a representar uma experiência feminina que se distancia da perspectiva hegemônica masculina.

Vale considerar que, além de seu protagonismo autoral nos gêneros do romance e dos contos de fadas, “As Preciosas” passaram a expandir sua importância e atuação nos círculos letrados a ponto de também terem passado a ocupar um lugar de destaque nos espaços letrados dos modernos. Como observa Berndt (2021), não havia debate literário, nesses grupos, que as ignorasse.

Recorrendo a Beasley (2006), Zechlinsky (2015) também chama a atenção para outro papel que essas mulheres passaram a exercer nesses círculos: o de críticas literárias. Um papel que dava a elas enorme visibilidade na cena literária da época a ponto de consagrados homens de letras frequentemente se referirem a elas como especialistas no julgamento de suas obras. A autora também assinala como as primeiras feições do cânone foram resultado dessa influência, já que elas também foram as autoras de antologias e de listas de escritores bem aceitas pela maior parte da sociedade letrada. Acrescenta Zechlinsk (p.18):

Até o final do século XVIII os salões usufruíam de autonomia suficiente e influência no meio literário para fazer vingar uma primeira lista de autores na qual figuravam mulheres. Enquanto o salão manteve-se como um dos espaços mais importantes de publicação de obras literárias e enquanto produziu a maior parte da crítica, pode-se dizer que as mulheres fizeram parte do cânone.

Grandes homens das letras passaram com frequência a se referirem às Preciosas como especialistas no julgamento de suas obras. Entretanto, a abertura de espaço dado às mulheres pelos Salões e pelo Preciosismo, essa influência consolidada das mulheres na cultura e na arte literária francesa, começou a incomodar sobretudo os representantes dos Antigos, na Querela mencionada. Para os Antigos, “a tradição literária devia ser a expressão do ‘bom gosto’ francês, cumprindo a tarefa de provar a herança da Antiguidade que os franceses carregavam” (Zechlinski, 2015, p. 8). Essa “herança” deriva da ideia “de que o mérito das obras dos escritores

greco-latinos era incontestável e insuperável, de modo que os escritores dos séculos das luzes nada poderiam fazer senão tentar imitá-los” (Ribeiro Filho, 2021, p. 4).

Por causa dessa visão, a escrita de autoria feminina começou a ser criticada, pois as autoras traziam novos gêneros e novas narrativas à sua obra - algo mal visto pelos Antigos, para quem o valor máximo vinculado à produção e à análise crítica das obras deveria estar assentada em “praticar uma mimese dos escritos greco-latinos e analisá-los”. Uma vez que As Preciosas, nem mesmo como eruditas, se dedicavam a publicar obras de análise sobre autores da Antiguidade - trabalho que exigia “uma instrumentalização mais especializada recebida por um intenso treinamento” (Zechlinski, 2015, p. 9) -, nem se apegavam ao modelo greco-latino para produzir suas obras, essas mulheres passaram progressivamente a serem desvalorizadas pelos Antigos e seus defensores. Uma grande parte dos autores homens e acadêmicos do segmento dos Antigos passou a associar “As Preciosas” e o Preciosismo ao puritanismo e ao mau gosto, com o propósito de tornar a literatura de autoria feminina algo negativo e não relevante, recorrendo, para isso, ao fato de terem uma narrativa “caudalosa, exuberante, fantasista, sem nenhum ‘espírito de ordem’, nenhuma ‘objetividade’, nenhum ‘racionalismo organizador’” (Coelho, 1985, p.56-57 *apud* Ribeiro Filho, 2021, p. 2).

Como esclarece Zechlinski (2015), as representações da cena literária na França mudaram drasticamente se se observa comparativamente as antologias do final do século XVII (em que figuravam as mulheres, como autoras e críticas) e as coletâneas que foram compiladas no final do século XVIII e no início do século XIX (quando essas mulheres foram invisibilizadas). As Preciosas deixaram um grande legado para a literatura, mas, a partir do final do século XVIII, elas e suas histórias ficaram para trás, e muitas pessoas hoje nem imaginam que elas um dia existiram e contribuíram tanto para a difusão dos contos de fadas.

Felizmente, principalmente após a segunda onda do feminismo, quando se buscou compreender as raízes culturais das desigualdades, da subordinação feminina e do seu apagamento histórico, após as contribuições das investigações acadêmicas sobre gênero e da crítica feminista, tem se verificado um esforço de estudos e pesquisas no sentido de dar visibilidade às mulheres cientistas, autoras, artistas, escritoras que sofreram com o processo de alijamento sociocultural, científico político e artístico, principalmente decorrente da dominação masculina característico do patriarcalismo. Esse cenário tornou possível uma releitura da época das Preciosas e da importância dessas mulheres no cenário do surgimento dos contos de fadas transliteralizados, possibilitando a inauguração de uma tarefa quase de arqueólogo, no sentido de lhes resgatar das pás de terra que encobriram suas histórias e feitos, relegados, há séculos, às

profundidades e aos porões da história. Sobre isso, assim se pronunciam Ventura e Léslie (2019, p.15):

Há muito, muito tempo, viveram as primeiras mulheres que publicaram contos de fadas e ficaram conhecidas como “as preciosas”. Quase todos os seus contos foram esquecidos e, com eles, seus nomes e a história de suas vidas, que foram atribuladas e repletas de acontecimentos. Se elas foram felizes ou infelizes, nem sempre é possível saber. Porém, agora podemos saber um pouco mais sobre elas, ler suas histórias e pensar sobre o que significam hoje para nós.

Dentre os estudos em curso sobre “as mulheres que criaram a moda dos contos de fadas”, estão alguns que se dedicaram a conhecer a vida e obra de uma d’As Preciosas que escreveu um dos textos em análise neste estudo: Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame D’Aulnoy, autora de *Bela Bela* ou *O Cavaleiro Afortunado*.

Afinal, quem foi Madame D’Aulnoy? E qual o seu papel na consolidação dos contos de fadas como um gênero da escrita literária?

2.3 Marie-Catherine Le Jumel Barneville: A Madame D’Aulnoy



In: <https://www.mujiresenlahistoria.com/2011/07/habia-una-vez-madame-daulnoy-1651-1705.html>

Madame D’Aulnoy, como publicamente é conhecida Marie-Catherine Le Jumel Barneville, teve uma vida um tanto conturbada, cheia de turbulências, e deixou sua marca registrada nos contos de fada transliterados e autorais.

Nascida na França no ano de 1650, filha de um casal de nobres, foi vítima de um casamento arranjado na pureza da sua juventude: aos 14 anos, como era de costume na época, foi obrigada a se casar com um homem que tinha 3 vezes a sua idade, o também nobre François de La Motte, o Barão d’Aulnoy, responsável pelo título que a tornou a Baronesa ou Madame D’Aulnoy. Teve 5 filhos ao decorrer da sua vida, frutos desse casamento que considerava infeliz, e por essa razão fez uma falsa denúncia sobre o marido, com a colaboração da mãe, porém, três anos após essa denúncia, o marido conseguiu provar sua inocência e deixar a prisão (Ventura e Leslie, 2019, 2022).

Com mandados de prisão expedidos contra ela e a mãe, conseguiu deixar a França em direção ao Reino Unido e à Espanha, locais onde viveu por aproximadamente vinte anos. Ao retornar a seu país, passou a receber, em casa, artistas e amigos, fundando um Salão Literário. “Segundo testemunhas da época, ela era uma oradora brilhante e também incentivava muito outras mulheres a escreverem e publicarem suas obras. A atmosfera colaborativa de seu Salão tornou-a uma figura querida e central na vida cultural francesa (Ventura e Leslie, 2019, p.63).

De volta à França, começou a dedicar-se à escrita literária. Como destaca Ribeiro Filho (2021, p.5), sua primeira publicação, datada de 1690, foi um romance de aventuras (*História de Hipólito, Conde de Douglas*) no qual havia uma narrativa menor, *A Ilha da Felicidade*, uma espécie de *frame story* (episódio narrado de modo independente em uma narrativa maior), que é considerado o primeiro conto de fadas literário. Trata-se de uma história em que um príncipe russo, sempre ajudado por Zéfiro, o deus-vento do oeste, vive uma aventura amorosa numa ilha inacessível que era governada pela princesa Felicidade. É entre 1696 e 1697 que ela lança a primeira edição de seus *Contos de Fadas*, em quatro tomos, com quinze contos de fadas e duas novelas. No ano de 1698, “publica *Novos Contos* ou *A Moda das Fadas*, que trazem mais oito contos de fadas (o quarto desses contos é justamente *Bela Bela* ou *O Cavaleiro Afortunado*) e mais uma novela.

Como ainda assinala Ribeiro Filho (2023, p. 5), “a primeira associação do termo conto de fadas em uma narrativa fantasista foi feita há séculos e por uma mulher, a Marie Catherine Le Jumel de Barneville (1652-1705), Madame d’Aulnoy”: foi, portanto, uma mulher, conforme explica esse autor, a cunhadora do termo “conto de fadas”. Madame D’Aulnoy é, historicamente, a autora do primeiro conto de fadas literário - e também a responsável por utilizar, por primeira vez, o termo conto de fadas para esse tipo de produção de natureza fantasiosa que começou a ser produzido no contexto dos Salões Literários do século XVII, e dos quais, como já mencionado, Charles Perrault era assíduo frequentador:

Na mesma época em que Charles Perrault começava a publicar seus Contos, também em Paris, a jovem baronesa Marie d’Aulnoy (de vida extremamente aventureosa e cheia de escândalos) põe em moda os ‘contos de fadas’. Mantendo um Salão mundano, bastante famoso, ela estreia em 1690 com um romance ‘precioso’, aventureso, bem ao estilo patético em moda. *História de Hipólito, conde de Douglas* [...]. Cinco anos depois, inicia a publicação de oito volumes de contos maravilhosos que, desafiando o racionalismo clássico e o ‘modelo dos antigos grecolatinos’, lançavam a ‘moda das fadas’ entre os adultos. Moda que vai durar anos. É entre 1696 e 1698 que Mme. D’ Aulnoy publica: *Contos de fadas; Novos contos de fadas ou As fadas em moda* [...], livros que lançam histórias hoje célebres: ‘O Pássaro Azul’, ‘A Princesa dos Cabelos de Ouro’, ‘O Ramo de Ouro’ etc. Há centenas de outros que não se divulgaram com o mesmo sucesso e que são narrativas em estilo ‘precioso’ (rebuscado e extravagante) que imperava nos salões da moda (Coelho, 1985, p 75-76 *apud* Ribeiro Filho, 2021, p.7)

Como se anuncia na citação acima, o estilo de escrita de Madame D’Aulnoy e das demais Preciosas era caracterizado por ser “rebuscado e extravagante”. Seus textos se caracterizavam pela grande extensão, fazendo com que tivessem “dezenas ou até centenas de páginas”: eram cheios de reviravoltas e metamorfoses, com enredos complexos e com linguagem mais elaborada, culta, repletas de expressões rebuscadas e metáforas (Ventura e Leslie, 2019; Ribeiro Filho, 2021). Frequentemente abordavam temas como o amor cortês, a galanteria, a virtude e a moralidade, o amor sempre retratado de maneira idealizada e associado à nobreza de sentimentos e à elevação espiritual (Berndt, 2021).

Segundo Ribeiro Filho (2021), durante o século XVIII, na Inglaterra, as traduções dos contos de fadas de Madame d’Aulnoy foram mais populares do que os de qualquer outro autor francês, inclusive Perrault - o que demonstra o alcance das suas obras, na época, e a importância do legado das Preciosas não apenas em seu país de origem.

Dentre os contos de Madame D’Aulnoy publicados em português, talvez os mais conhecidos sejam “A Ilha da Felicidade”, “O Pássaro Azul”, “A Princesa dos Cabelos de Ouro”, “O Ramo de Ouro”, “A Gata Branca” e “O Carneiro”. Suas obras, que são mais voltadas para um público adulto do que para crianças, retratam um mundo de magia, fadas e noivos animais, onde os heróis superam grandes obstáculos para alcançar a felicidade. Recentemente, a partir de 2023, a editora Teoria das Fadas tem se dedicado a publicar, numa série que contará com um total de oito volumes, sendo esta a primeira edição impressa da contística completa de Madame D’Aulnoy em tradução integral para a Língua Portuguesa.

Antes de Madame D'Aulnoy, autora do conto que é objeto de estudo desta pesquisa, outras mulheres já haviam se consagrado escritoras de contos de fadas, como Madame de Beaumont (autora da versão de *A Bela e a Fera* que conhecemos), Mademoiselle De La Force (autora de *Salsita*, versão de *Rapunzel* que inspirou o autor da versão utilizada pelos Irmãos Grimm), Mademoiselle Bernard (autora de uma versão de *Riquete de Topete* anterior à de Perrault), Mademoiselle Lhéritier (sobrinha de Charles Perrault), Mademoiselle De Lubert (correspondente de Voltaire), para citar apenas algumas delas.

No capítulo a seguir, após considerações sobre o conto de fadas *Bela Bela* ou *O Cavaleiro Afortunado* e do longa metragem de animação *Mulan*, nos dedicaremos a analisar em que medida o conto eleito, de autoria de Madame D'Aulnoy, dialoga com a atual produção cinematográfica no que diz respeito ao enredo e à representação identitária da figura feminina.

CAPÍTULO 3

OS PERFIS DO FEMININO EM *BELA BELA OU O CAVALEIRO AFORTUNADO E MULAN*

O conto de fadas, como já mencionado, é um texto popular que foi transliterado para a linguagem escrita após passar de geração para geração em diferentes culturas e que ganhou novas configurações midiáticas a partir do avanço das tecnologias, passando não apenas a fazer parte do acervo escrito, como também do acervo cinematográfico, há mais de um século. Este capítulo será dedicado a uma análise das convergências e das divergências presentes na trajetória das protagonistas do longa-metragem de animação estadunidense *Mulan*, uma produção da Walt Disney Pictures com a direção de Tony Bancroft e Barry Cook (1998), que ganhou o prêmio Annie Award de melhor filme de animação em 1998, e de *Bela Bela* ou *O Cavaleiro Afortunado*, um dos contos de Madame D'Aulnoy que compõem a publicação “Novos Contos ou A Moda das Fadas” (1698), no que diz respeito à representação da mulher presente nessas duas obras de suportes midiáticos distintos e de épocas diferentes. Para este estudo, a tradução de *Bela Bela* utilizada foi apresentada por Suzana Ventura e Cássia Léslie na publicação “Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII” (2019).

A animação é baseada na lenda chinesa de Hua Mulan (ou Fa Mulan), em que uma heroína disfarçada de guerreiro se une a um exército, como narrado no poema chinês “A Balada de Mulan”, datado do século VII durante a dinastia Tang, que governou a China entre 618 a 907. A coleção de cantos originais se perdeu, mas há uma versão posterior que consta em uma antologia de poemas do século XI ou XII. De acordo com o Sistema Aarne-Thompson-Uther, que é um catálogo internacional que agrupa contos populares de acordo com os seus temas e motivos, Mulan pode ser considerado como ATU tipo 514, classificação que corresponde “à mulher que se disfarça de homem e se torna um herói”, também conhecida como “A Donzela Guerreira”, ou seja, contos que envolvem uma heroína que desafia papéis de gênero ao se disfarçar de homem para cumprir um dever familiar ou social, frequentemente envolvendo aventuras militares ou missões heroicas.

A seguir, uma breve sinopse das narrativas, para então nos dedicarmos à análise da sua estrutura e, enfim, ao confronto entre os perfis das suas protagonistas.

Mulan, o longa metragem de Walt Disney



A versão cinematográfica da Disney se passa na China Imperial e conta a história de Fa Mulan, uma jovem aventureira que vive com seus pais e sua avó.

Preocupado com a falta de delicadeza da filha e com a honra da família, seu pai pede aos ancestrais que a ajudem a impressionar a casamenteira, com quem teria encontro marcado. No entanto, Mulan se atrasa para o encontro e se envolve em uma série de confusões e desastres. Indignada, a casamenteira declara que Mulan jamais conseguirá honrar sua família. Durante a visita, Mulan recebe um grilo que, segundo sua avó, a traria sorte.

Triste e decepcionada, Mulan volta para casa. Pouco depois, sua família recebe uma ordem do imperador: cada lar deveria enviar um homem para lutar contra o impiedoso líder Huno Shan Yu, que havia invadido o país. Sabendo da frágil saúde do pai já idoso e preocupada com a honra da família após o fracasso com a casamenteira, Mulan corta os cabelos, pega a espada e a armadura de seu pai e, disfarçada de homem, sob o nome de "Ping" toma seu lugar no exército, partindo secretamente, sem a permissão dos pais. Ao descobrir que Mulan fugiu, sua família pede ajuda aos ancestrais, que designam um guardião, o Grande Dragão, para protegê-la, porém, é o pequeno e falante dragão Mushu que, acidentalmente, assume essa função.

No campo de treinamento, Mulan precisa manter seu disfarce não apenas ao lado de seus novos companheiros, Yao, Ling e Chien-Po, como também para o Capitão Li Shang. Durante sua jornada, Mulan enfrenta grandes desafios. Com muito treinamento e a ajuda de novos amigos, ela gradualmente se torna uma grande guerreira, conquistando, por sua determinação e sua inteligência, a admiração e o respeito de Li Shang, inicialmente frustrado com seu desempenho.

Mulan usa a inteligência para causar uma avalanche que soterra o exército Huno, mas é ferida e sua verdadeira identidade é revelada. Quando a verdadeira identidade de Mulan é descoberta, Shang se sente profundamente traído e furioso. Ele a poupa da execução, conforme exigia a lei, mas a expulsa do exército, revelando um conflito entre seu dever e um sentimento mais profundo que já nutria por Mulan. Mas, mesmo expulsa, Mulan não desiste: lidera seus amigos para infiltrar o palácio e derrotar Shan Yu, salvando o Imperador e a China.

Após Mulan salvar o Imperador e toda a China, Li Shang a defende publicamente. Como reconhecimento, o imperador lhe entrega uma medalha e a espada do líder inimigo, uma grande ~~o~~ prova de gratidão por ter salvado sua vida e o destino de toda a China. Mulan, enfim, retorna para casa com a honra restaurada.

Sob o pretexto de devolver um capacete, Li Shang decide ir até a casa da família Fa. A história termina com Li Shang aceitando o convite para jantar com a família, deixando claro seu interesse romântico por ela.

Bela Bela ou o Cavaleiro Afortunado, de Madame D'Aulnoy



Já a versão literária, escrita por Madame D'Aulnoy, narra a história de *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado*, uma jovem que vivia tranquilamente com seu pai, um conde já idoso aos seus oitenta anos, e suas duas irmãs mais velhas. Tudo muda quando o rei emite uma ordem exigindo que um homem de cada família se aliste em seu exército para recuperar o que foi roubado de seu reino por um imperador vizinho, denominado Matapá.

Ao receber o decreto, o conde entra em desespero, pois não vê como atender à exigência. Diante disso, sua filha mais velha se oferece para se disfarçar de homem e ir em seu lugar. No entanto, durante o trajeto, se depara com uma pastora e sua ovelha atolada, a quem recusou ajuda, e é desmascarada em seu disfarce. A jovem volta para casa, e o mesmo acontece com a filha do meio. Por fim, resta à filha mais nova assumir a missão. Com um coração piedoso, ela

salva a ovelha e conquista a simpatia da pastora, que na verdade era uma fada, e que a ajuda, emprestando-lhe um cavalo (denominado Camarada) “que conhece o passado, o presente e o futuro” (p.74), ricamente ornamentado com “uma manta de veludo verde bordada com diamantes e rubis, [e] uma sela igualmente bela, rédeas cobertas de pérolas, com o freio e todas as ferragens de ouro” (p.74), e um baú de marroquim oriental “decorado com tachas de ouro [...] [e] forrado por dentro com camurça perfumada, toda bordada”, onde havia trajes cobertos de pedrarias (p. 74-75). O baú era encantado e obedeceria ao seu chamado e aos seus desejos. A bondosa fada também lhe escolheu um nome: Cavaleiro Afortunado.

Ao longo do percurso, Camarada e o Cavaleiro Afortunado sequencialmente iam se deparando a cada vez com um dos Sete Bem Dotados, homens com dons especiais concedidos pelas fadas, que deveriam acompanhá-la e auxiliá-la em sua jornada.

Ao conhecer o rei, que logo o promoveria a seu grande escudeiro e lhe revelaria seu grande afeto, Cavaleiro Afortunado enrubescou: era “o mais belo dos príncipes do mundo e todos os seus modos eram gentis” (p.86). Porém, a jovem rainha e irmã do rei se apaixona por Cavaleiro Afortunado e, não se sentindo correspondida, passa a conspirar contra o Cavaleiro, destinando a ele missões de guerra impiedosas e colocando sua vida em risco diversas vezes. Entretanto, mesmo diante das armadilhas da rainha, que contava com sua dissimulada e maliciosa aia Florida (que também competia disfarçadamente com a rainha pelo amor do Cavaleiro), Afortunado supera, com ajuda de Camarada e dos Sete Bem Dotados, todos os obstáculos e por fim, consegue recuperar toda a riqueza roubada pelo Imperador Matapá.

A maldosa rainha, que junto com a aia Florinda consegue atrair Afortunado para seu quarto, com a intenção de se casar com ele, se enfurece ao ter seu desejo contrariado e se fere, acusando-o falsamente de tê-la agredido. Afortunado é condenado em julgamento pela agressão à rainha. No ato da execução, ao ser despido para que se realizasse a sentença de receber três punhaladas em seu coração, todos descobrem se tratar de “uma moça inocente, acusada injustamente” (p.125). A aia envenena a rainha. O rei, enfim, resolve se casar com Bela Bela, agraciada com a presença especial da fada, que viera, em uma carruagem “cheia de pérolas e topázios, puxada por vinte e quatro carneiros com mantas de fios de ouro muito brilhantes e correias de cetim carmesim, coberta de esmeraldas” (p.126), para as suas núpcias, acompanhada do seu pai e suas irmãs. Cabriolando à frente da carruagem estava Camarada, que certo dia havia simplesmente desaparecido.

A história termina, assim como nos contos de Perrault, com versos (Ventura e Leslie, 2019, p. 127):

O mais cruel leão da ardente Líbia,
 Sentindo o caçador ao seu encalço,
 É de se temer menos que aquela
 Que vê seus atrativos desprezados.
 Ferro envenenado é a menor vingança
 Que haverá de exigir a sua ira
 Para que se lhe acalme a violência.
 Terei visto seus funestos efeitos:
 Apesar de inocente, Afortunado
 Foi condenado pelo maior crime.

Nova metamorfose, porém,
 Desarmou toda a cólera de um povo.
 Então reconheceu-se Bela Bela
 Sob os trajes do bom Afortunado.
 Em vão quis a rainha seu suplício.
 O céu sempre protege a inocência:
 Castiga o vício e coroa a virtude.

3.1 Sobre o enredo e a estrutura das narrativas literária e cinematográfica

Para melhor examinar a estrutura dessas narrativas, será apresentado, a seguir, um quadro com as principais diferenças quanto ao enredo das duas narrativas.

Quadro 1: Diferenças do enredo nas versões de *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado* e *Mulan*

MULAN	BELA BELA ou O CAVALEIRO AFORTUNADO
Família composta por pai, mãe, avó e a filha, Fa Mulan.	Família composta por um pai e três filhas. Não há menção à figura materna.
A família deseja que Mulan arrume um bom marido para honrar o nome da família.	A família vive tranquilamente, mesmo com dificuldades financeiras. Não há menção de interesse em casamentos.
Mulan decepciona a família ao falhar com a casamenteira. Mesmo com muito esforço, é considerada pela casamenteira uma desgraça e uma desonra para sua família.	Não há indícios de que o pai deseje casar suas filhas para honrá-lo.
A China sofre um ataque dos Hunos após a construção da Muralha da China.	O poderoso imperador Matapá invade o reino vizinho, rouba suas riquezas, aprisiona seus soldados, deixando o dono do reino desolado.

O rei envia uma ordem de convocação de alistamentos e manda chamar todos os reservistas. Ordena que toda família envie um homem para lutar a favor da China.	O rei do reino invadido e roubado por Matapá convoca um homem de cada família para se juntar ao seu exército e reaver o que foi perdido.
Fa Zu, o único homem da família, já idoso, está doente e fragilizado, mas se prepara para ir à guerra. A família de Mulan corre o risco de perder a terra se não enviar um homem para a guerra.	O pai de Bela Bela, um conde inteligente, porém debilitado pela idade, entra em desespero, pois não pode lutar. Se não enviar alguém, perderá as posses que lhe restam.
Na madrugada, Mulan corta o cabelo, rouba a armadura e as armas do pai e parte sozinha para o alistamento, disfarçada de homem.	Ao ver o sofrimento do pai, a filha mais velha do conde decide ir em seu lugar, disfarçada de homem. No entanto, ao encontrar no caminho uma velha pastora que tentava desatolar uma de suas ovelhas (que na verdade, uma fada disfarçada), ela se recusa a ajudá-la e é imediatamente desmascarada pela fada. O mesmo se passa com a filha do meio. Por fim, a filha mais nova, a mais querida, a mais bela e amada pelo conde, conhecida como Bela Bela, decide ir no lugar do pai, ajuda a pastora/fada, e é agraciada pela fada.
Não há evidência da presença de uma fada, Mulan só conta com a ajuda do seu cavalo preto, do Grilo da Sorte dado pela avó, de Mushu (o dragão enviado pelos antepassados por engano), Li Shang (o comandante da tropa por quem Mulan se apaixona) e os três amigos do exército: Yao, Ling e Chien Po.	Há presença de um elemento mágico, a fada, que ajuda Bela Bela em sua missão, emprestando seu cavalo Camarada providenciando-lhe trajes ricamente ornamentados e tratando de colocar em seu caminho os Sete Bem-Dotados: Fortespinha, Ligeiro, o Bom Atirador, Finorelha, Impetuoso, Bebedor e Comilão.
Disfarçada, Mulan adota o nome "Ping", escolhido por Mushu.	Bela Bela recebe da fada o nome "Cavaleiro Afortunado", considerado digno de sua aparência nobre.
Ping/Mulan passa por momentos difíceis no treinamento até se tornar um bom guerreiro, conquistando, por sua determinação e sua inteligência, a admiração e o respeito do Capitão Li Shang, inicialmente frustrado com seu desempenho.	O Cavaleiro Afortunado é logo reconhecido por suas qualidades e promovido a escudeiro do rei, que lhe tem muita estima.
Há indícios de interesse romântico de Mulan para com Li Shang.	Bela Bela nutre o amor e desejos secretos pelo rei, que revela sempre ter muita afeição ao seu escudeiro.
	Além dos desafios para honrar o rei, Afortunado sofre com a perseguição da rainha que, não correspondida em seu amor, decide vingar-se, lançando-o a missões impossíveis (como enfrentar um terrível dragão e reaver, somente com seus sete auxiliares, as posses do rei), sempre vitoriosas com a ajuda de Camarada e os Sete Bem-Dotados. Com ajuda do seu cavalo e dos Bem-Dotados, consegue recuperar toda a riqueza roubada pelo Imperador Matapá.

	Após atrair Afortunado para o seu quarto com a ajuda da aia maldosa (que também se mostrava apaixonada pelo Cavaleiro) em intenção de desposá-lo e ser contrariada, a rainha se enfurece e se fere, acusando-o falsamente de tê-la agredido. Por essa calúnia, Afortunado é condenado por um tribunal com sentença de morte.
Mulan usa a inteligência para causar uma avalanche que soterra o exército Huno, mas é ferida ao salvar Li Shang e tem sua verdadeira identidade revelada.	No momento da execução, ao despirem O Cavaleiro Afortunado para a condenação de morte com três punhaladas no peito, a sua real identidade é revelada.
	A aia envenena a rainha.
Mulan é expulsa da tropa após ter sua identidade revelada, mas, com a ajuda dos seus amigos, consegue salvar a China, honrando a sua família, e volta para casa condecorada.	
Li Shang decide visitar Mulan na casa de sua família e é convidado para jantar, havendo indícios de um clima romântico ao final.	O rei decide se casar com Bela Bela e, para a surpresa de Bela Bela, Camarada (que havia desaparecido) reaparece em companhia da fada que, em sua carruagem, trazia seu pai e suas irmãs para a cerimônia de seu casamento.

Como pudemos observar, ambas as narrativas, a literária e a cinematográfica, seguem o padrão estrutural observado pelo etnólogo russo Vladimir Propp (2002) e que é sempre uma constante nos contos maravilhosos e/ou de fadas, padrão esse aqui sintetizados por Coelho (2002) e Merege (2010): a aspiração ou o desígnio (o que impulsiona o herói a ação); a viagem (quando se dá a partida do herói de seu lar para realizar sua jornada); o desafio ou obstáculo (o impedimento físico e natural ou sobrenatural que se apresenta ao herói para afastá-lo da conquista do seu objetivo); o mediador (o objeto encantado ou um ser mágico que auxilia o herói) e a conquista do objetivo (quando o herói alcança o seu propósito). O quadro a seguir busca identificar os padrões invariantes nessas narrativas:

Quadro 2: As invariantes estruturais nas narrativas, de acordo com Propp (2002)

	MULAN	BELA BELA OU O CAVALEIRO AFORTUNADO
A aspiração ou o desígnio	Salvar a vida de seu pai idoso e debilitado, substituindo-o no exército para lutar contra os Hunos, mesmo sabendo que a descoberta de sua identidade significaria a morte.	Salvar sua família da ruína total e do desonra, poupar a vida de seu pai idoso, que, já falido e com três filhas, não tem nem dinheiro para pagar a pesada multa caso não envie um filho homem para lutar pelo rei na guerra contra o imperador vizinho.
A viagem	Após cortar seus cabelos, tomar a espada e a armadura de seu pai, Mulan monta em seu cavalo e abandona sua família, seu lar, sua vila e seu mundo conhecido para embarcar em sua missão.	Após cortar os cabelos e se apropriar da armadura e da espada de seu pai, Bela Bela monta em seu cavalo magro e parte para a corte do rei , abandonando seu lar seguro (embora empobrecido) em direção ao mundo perigoso e masculino da cavalaria e da guerra.
O desafio ou obstáculo	O obstáculo principal é Shan Yu , o líder dos Hunos. Ele é a força antagonista física e sobrenatural.	A rainha maldosa , que tem o seu amor por Afortunado não correspondido, busca arruiná-lo, instigando o rei a enviá-lo a missões praticamente impossíveis de serem cumpridas, como lutar contra um terrível dragão e, sem soldados suficientes, enfrentar o temido imperador.
O mediador	Mushu , o pequeno dragão, que é enviado (mesmo que por engano) pelos ancestrais: ele é um ser mágico e falante cuja função narrativa é auxiliar Mulan em sua jornada, aconselhando-a e ajudando-a a manter o disfarce. Também o grilo da sorte, que age como um amuleto ou talismã contra o azar.	A Fada (disfarçada de pastora), que provê a Bela Bela os meios para ter sucesso em suas missões, emprestando-a seu cavalo mágico Camarada (que fala e tem o dom de conhecer o presente, o passado e o futuro, sendo seu sábio conselheiro) e promovendo seu encontro com os Sete Bem-Dotados, que tiveram participação fundamental em suas conquistas.
A conquista do objetivo	Mulan derrota Shan Yu e salva o Imperador e a China. Ela é reconhecida publicamente como a heroína da nação e recebe do	Bela Bela cumpre todas as provas com bravura. Ela derrota o dragão e vence o imperador, recebendo honras

	Imperador o símbolo do poder de Shan Yu (a espada do líder Huno) e o selo do Imperador, tornando-se uma figura de grande honra.	e sendo recompensada com uma coroa e com a decisão do rei de casar-se com ela.
--	--	--

Podemos constatar que em essência a estrutura das narrativas é a mesma, pois “o esqueleto” da história aparece inalterado, ainda que com contextos e personagens distintos. Entretanto, guardadas as diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica, observamos que a narrativa de autoria feminina tem grande extensão, contrariando o que geralmente acontece nos contos de fadas clássicos, que recorrem ao princípio da economia narrativa, com uma linguagem simples e foco na ação: são sessenta páginas de uma narrativa longa e dinâmica, cheia de reviravoltas, bem ao estilo barroco característico da época e do gênero então emergente “romance”. Como assinalou Zechlinski (2015), As Preciosas tiveram uma participação fundamental não apenas na consolidação dos contos de fadas transliterados, como também lançaram as bases para o romance moderno (gênero que se desenvolveu no século seguinte) com sua estrutura longa, à exemplo das obras *Clélie* e *Le Grand Cyrus*, de Madame de Scudéry. Neste sentido, identificamos na extensão da narrativa de Madame D’Aulnoy - o conto possui oitenta páginas - uma forte característica do gênero romance: uma narrativa longa, em prosa, que desenvolve uma história complexa com personagens, enredo, tempo e espaço. Talvez essa influência possa ser compreendida pelo fato de que tanto os contos de fadas transliterados quanto o romance eram gêneros emergentes e que se afirmavam na escrita das mesmas autoras, de modo que características de um gênero se mesclavam com as do outro.

Não apenas por sua longa extensão, mas levando também em consideração que, na narrativa de madame D’Aulnoy há passagens com forte insinuação erótica (como se pode observar em “não pode evitar de enrubecer” (p.85), “Afortunado não conseguia evitar, de vez em quando, dar uma olhada no rei [...]. Bela Bela, que não havia deixado de ser mulher ao cobrir-se com traje que escondia seu corpo, sentia uma verdadeira atração por ele” (p.86), “Não hesitaria em deixar o reino se a atração fatal que sentia pelo rei não o impedisse” (p.94), é possível identificar que não se trata de uma literatura intencionalmente pensada para o público infantil, como o que veio a se tornar, culturalmente, os contos de fadas, com suas adaptações para a infância.

Já a animação *Mulan* enquadra-se perfeitamente nas produções culturais midiáticas para a infância, com seu enredo linear, sua linguagem simples e passagens apenas romantizadas, mas não erotizadas. Apesar de envolver guerra em sua trama, as cenas de violência são moderadas

e as consequências mais graves são apenas insinuadas e não exibidas. Por ser um musical tradicional dos estúdios Disney, onde as canções são parte fundamental da narrativa, possuem também um apelo para o público infantil.

É importante mencionar que a narrativa de Madame D'Aulnoy, além de trazer “uma moral” em forma de versos ao final, bem ao gosto da época, também apresenta duas canções em seu enredo.

Assim, enquanto em *Bela Bela* a autora realiza uma descrição minuciosa dos eventos, com atenção aos detalhes das vestimentas da jovem e de seu cavalo, Camarada, ou da própria fada, em seu estilo romancado de escrita, a obra *Mulan*, talvez pela especificidade da linguagem cinematográfica, tem um estilo menos focado na detalhamento descritivo. Abaixo, algumas passagens que deixam evidente o estilo bastante minucioso de descrever que é característico da autora:

Imediatamente, Camarada estava coberto por uma manta verde, bordada com diamantes e rubis, uma cela igualmente bela, rédeas cobertas de pérolas, cm o freio e todas as ferragens de ouro (p.74).

A princesa apareceu em uma grande alameda de três léguas de comprimento entre as laranjeiras e tão bem coberta de areia que não se via nem uma pedrinha do tamanho de uma cabeça de alfinete. Usava um vestido leve de tafetá cor-de-rosa, repleto de pequenas estrelas bordadas em ouro e prata. Seus cabelos estavam amarrados para trás por uma fita e caíam displicentemente sobre os seus ombros. Ela calçava belos sapatinhos sem salto e usava um cinto de pedrarias que marcava bem sua cintura, pra fazer ver que jamais houve outra tão bela (p.115).

Ao invés das personagens planas, como no conto tradicional, a autora francesa recorre à personagens mais complexas, como *Bela Bela*, e a conversas longas e cheias de sutilezas e à busca de palavras que possam descrever o seu estado de alma, deslocando o eixo narrativo da ação e da aventura épica para a análise dos sentimentos, dos conflitos passionais e de nuances da psicologia feminina (como o gênero romance emergente), talvez fruto do “laboratório social” que acabou sendo os Salões Literários, espaços em que se discutiam também ideias sobre amor, casamento, educação feminina e relações sociais, que depois seriam tematizadas em sua escrita.

São muitas as personagens do conto de Madame D'Aulnoy, como observamos no quadro a seguir, mas todas elas estão estritamente relacionadas à trama da personagem central, não havendo, ao contrário do que acontece com o Dragão Mushu, a personagem mágica de *Mulan*, desdobramentos na narrativa que explorem os seus dilemas próprios.

Quadro 3: Personagens de *Bela Bela* ou *O Cavaleiro Afortunado* e *Mulan*

<i>Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado</i>	<i>Mulan</i>
O rei - descrito como um homem poderoso, doce e amável.	O rei - Imperador de toda China.
Matapá - imperador do reino vizinho, muito poderoso, que atacou o reino e se apoderou das riquezas, soldados e posses do rei.	Fa Mulan, - jovem e filha única, a protagonista da história.
O pai de Bela Bela - um conde de oitenta anos cheio de inteligência e sabedoria, pai de três belas filhas, sendo a caçula Bela Bela.	Fa Zu - o pai de Fa Mulan.
A irmã mais velha.	Fa Li - a mãe de Fa Mulan.
A irmã do meio.	Vovó Fa - avó de Fa Mulan.
Bela Bela - a filha mais nova do conde e protagonista da história.	Cri-Kee - o grilo da sorte.
A fada disfarçada de pastora - uma bela mulher, encantadora.	
Camarada - o cavalo do Cavaleiro Afortunado, um cavalo muito inteligente e com habilidades especiais, portador dos conselhos mais sábios.	Shan Yu - o líder impiedoso do exército Huno.
Os Sete Bem Dotados - homens com dons especiais concedidos pelas fadas, que acompanharam e auxiliaram a protagonista em seus desafios <ul style="list-style-type: none"> • Fortespinha (seu dom era a grande força física), • Ligeiro (seu dom era a rapidez) • Bom Atirador (seu dom era a mira infalível) • Finorelha (seu dom era a super audição) • Impetuoso (seu dom era o fôlego inesgotável) • Bebedor (seu dom era a capacidade de ingerir grande quantidade de líquido) • Comilão (seu dom era a extraordinária capacidade de alimentar-se de grandes porções). 	Mushu - o dragão ancestral de Mulan, frequentemente confundido com um lagarto.
A rainha honorária - a irmã do rei.	Li Shang - o comandante da tropa do exército chinês.
Florida - aia da rainha, que também se apaixonou pelo cavaleiro afortunado.	General Li - o pai de Li Shang.
	Yao - amigo de Ping.
	Ling - amigo de Ping.
	Chien Po - amigo de Ping.

Observamos que, diferente do filme *Mulan*, onde a trama é simplificada e não há menção às irmãs da protagonista, o conto de autoria feminina recorre à figura do(a) terceiro(a) filho(a), geralmente o/a caçula, que triunfa onde os(as) mais velhos (as) falham, sendo este um dos símbolos mais universais e ricos em significado nos contos de fadas, como "Os Três Porquinhos", "O Gato de Botas" ou "Cinderela" (onde ela é a terceira "filha" em relação às irmãs). Poderíamos pensar, em termos de significado simbólico, que número 3 é um número sagrado que anuncia completude, totalidade, integração (a Trindade, as três fases da lua, passado-presente-futuro), de modo que a história precisa dos dois fracassos iniciais (das duas irmãs da protagonista) para que o terceiro ato (da protagonista e terceira filha) traga a resolução completa e a harmonia restabelecida (Von Franz, 1990).

Deste modo, também os Sete Bem Dotados no conto *Bela Bela ou o Cavaleiro Afortunado* podem ser considerados aqui mais do que simples ajudantes. A missão de Bela Bela é dupla: salvar seu pai (objetivo familiar) e provar seu valor em um mundo masculino (objetivo existencial). Para isso, ela não pode contar apenas com a força bruta, mas com um conjunto de habilidades e estratégias que, por sua vez, podem estar representados por cada um dos Bem Dotados:

Quadro 4: Um exercício de interpretação Simbólica dos Sete Bem Dotados

PERSONAGEM	DOM "LITERAL"	SIMBOLISMO
Fortespinha	Força Física	Resiliência e força de caráter necessárias para suportar as adversidades, a pressão e as provações.
Ligeiro	Rapidez	Agilidade mental e prontidão, habilidade de pensar e reagir rapidamente, de se adaptar às situações e de aproveitar oportunidades que surgem inesperadamente.
Bom atirador	Mira Infalível	Capacidade de foco e precisão. Representa o definir um objetivo claro (seja um alvo físico, seja a meta de salvar o pai) e não se desviar dele, acertando sempre no que é essencial.
Finorelha	Super Audição	Percepção aumentada. Representa a habilidade de perceber e captar informações.
Impetuoso	Fôlego Inesgotável	Persistência e energia inabalável, capacidade de não desistir, de seguir em frente mesmo quando exausta.

Bebedor	Ingerir Grande Quantidade de Líquidos	Capacidade de absorver e processar conhecimentos e experiências.
Comilão	Alimentar-se de grandes porções	Representa a capacidade de "devorar" desafios, de consumir problemas e de transformar recursos escassos (como comida) em energia massiva para a jornada.

Ainda que possua uma trama menos rica em termos de elementos com significados simbólicos, Mulan também traz, na personagem de Mushu, o dragão que sem possuir as características que geralmente são apresentadas a esse animal lendário nas narrativas tradicionais (ameaçador, perigoso, depredador - ou sábio e majestoso, como nas narrativas chinesas), é pequeno, falho, inseguro e cômico, talvez representando uma força que vence pela inteligência e pela persistência, mas não pelo poder ou pela força. Ou talvez represente também a voz do inconsciente de Mulan, já que aparece quando ela está vulnerável (após a consulta com a casamenteira) e de certa forma representa o seu lado impulsivo - com que ela precisa lidar em sua jornada para ser bem sucedida. É o dragão quem fala o que Mulan não pode falar, de modo que ele pode ser a expressão de sua coragem, que vai se materializando .

Realizada a análise sobre a estrutura e o enredo das narrativas, resta-nos, enfim, nos debruçarmos sobre a representação do feminino nas personagens principais das narrativas de Madame D'Aulnoy e da adaptação cinematográfica Mulan.

3.2 A representação do feminino em *Bela Bela e Mulan*

Filha mais nova e preferida do conde, que lia para divertir o pai, Bela Bela é descrita como uma personagem piedosa, simples, corajosa e cheia de virtudes, como evidencia o quadro abaixo:

Quadro 5: Características das protagonistas

Protagonista	Aparência	Características	Habilidades
Bela Bela	Beleza impecável, capaz de chamar atenção de qualquer um.	Dedicada, cuidadosa, inocente, doce, simples, corajosa, leal com um coração invejável de tão puro.	Leitora, caçadora, inteligente.
Mulan	De estatura média, cabelos pretos,	Rebelde, desastrada, sem jeito para tarefas	Inteligente, engenhosa: ocupada

	longos e liso, pele de cor parda, olhos pretos e puxados.	de casa, desleixada e com um jeito muito particular seu. É amigável, competitiva, determinada, leal.	em inventar uma tecnologia para alimentar os animais.
--	---	--	---

Como podemos observar, a narrativa *Bela Bela e o Cavaleiro Afortunado* apresenta uma protagonista caracterizada por um perfil de mulher que atende às “qualidades” típicas do ideal de feminino, bem ao gosto da ideologia patriarcalista (Mendes, 2020; Martins, 2015): é dedicada, cuidadosa, inocente, doce, simples, corajosa, leal e com um coração invejável de tão puro. Bela Bela poderia ser considerada a “personificação da beleza”, a encarnação desse ideal que naturaliza virtudes específicas para as mulheres e que geralmente associa as virtudes à beleza. Talvez essa "perfeição" moral da personagem funcione como um contrapeso narrativo que torna sua transgressão - o ato de travestir-se - socialmente “palatável”, pois parte de uma "boa mulher".

Bela Bela tinha, como mencionado, uma missão dupla: salvar seu pai (objetivo familiar) e provar seu valor em um mundo masculino (objetivo existencial). Nessa jornada, ela não pode contar com a força bruta, mas sim com um conjunto de habilidades e estratégias que, por sua vez, podem estar representados por cada um dos Bem Dotados.

Se, no plano simbólico, podemos fazer essa leitura, no plano literal, o travestimento de Bela Bela pode ser o início de uma jornada, mas não confere a ela as competências físicas do mundo masculino. Ainda que a personagem seja apresentada como boa caçadora - um atributo “eminentemente masculino”, todos os seus feitos heroicos são realizados por figuras auxiliares masculinas (os Bem Dotados e o cavalo Camarada), o que reforça as concepções de feminino que remetem à cultura da dominação masculina, ao compreende as diferenças entre os gêneros como resultantes dos condicionantes biológicos que atribuem ao corpo feminino uma fragilidade inerente (Piscitelli, 2009). Consequentemente, a partir desta ideologia, jamais seria possível que uma mulher pudesse desenvolver seu corpo e torná-lo apto a enfrentar os desafios e batalhas enfrentadas pelo sexo oposto.

Nesta direção, a narrativa de Madame D’Aulnoy apresenta uma personagem que, não conformada com a proibição social de lutar em lugar de seu pai (um Conde já idoso que não possuía filhos homens) e que se rebela contra essa imposição social travestindo-se de homem e assim partindo em direção à defesa da honra da família, mas que explicitamente não “pode” exercer plenamente as funções consagradaamente atribuídas ao masculino. Em realidade, todos

os desafios que a heroína enfrenta são solucionados pelos Bem Dotados (no plano físico) e pelo seu cavalo encantado Camarada (no plano estratégico), de modo que a única e verdadeira transformação a que se submete está em seu corte de cabelo.

Mulan, por sua vez, enquanto uma narrativa fílmica de 1998, apresenta uma protagonista que se aproxima mais da imagem de mulher não idealizada que se associa a outras representações do feminino, neste caso, mais condizentes com as necessidades e os anseios do feminino em seu contexto histórico de produção. Apresenta uma personagem que possui atributos e virtudes: é inteligente, amigável, competitiva, determinada, leal e muito engenhosa, a ponto de implicar-se em buscar uma tecnologia para alimentar os animais, como observamos logo no início da película de animação - e aqui já identificamos uma ruptura com os papéis tradicionalmente atribuídos, pela cultura, ao masculino. Porém, mostra-se rebelde, desastrada e desleixada, não preenchendo os requisitos de uma “boa mulher” ou boa “dona de casa”, ideais consagrados para a virtuosa mulher do lar. Disse-lhe a casamenteira: “Você é uma desgraça. Poderá ser uma noiva, mas nunca trará honra e glória à sua família”. Como ilustra excertos da canção da casamenteira apresentados abaixo, Mulan teria muito o que aprender para converter-se ao modelo feminino valorizado em sua comunidade:

“Este caso é muito raro
 Mas jeito sempre tem
 Um banho perfumado
 E vai ficar bem (...)

Mas terá que ser bem calma
 Obediente
 E ter vigor
 Com bons modos e com muito amor
 Traz mais honra a todas nós.”

Esse dilema é frequentemente enfrentado pela personagem protagonista, a quem se recomenda “dobrar a língua na presença dos homens”, é exposto. Observamos uma personagem em conflito por não preencher os requisitos para “honrar” a família através da performance convencionalmente atribuída ao feminino, que seria tornar-se uma boa esposa e uma diva do lar, e que busca por sua identidade, como explicita uma das canções da animação, conforme se pode observar a seguir:

“Olhe bem
 A perfeita esposa jamais vou ser
 Ou perfeita filha
 Eu talvez tenha que me transformar

Vejo que
 Sendo só eu mesma
 Não vou poder
 Ver a paz reinar no meu lar

Quem é que está aqui?
 Junto a mim, em meu ser
 É a minha imagem?
 Eu não sei dizer

Como vou desvendar? Quem sou eu?
 Vou tentar
 Quando a imagem de quem sou
 Vai se revelar?

Quando a imagem de quem sou
 Vai se revelar?”

Assim, em *Mulan*, a crítica feminista é bastante explícita em diálogos, canções e na apresentação da problemática pessoal da personagem, que não se adequa ao papel social que lhe cabe na sociedade tradicional e conservadora a que pertence e que quer prepará-la para o casamento e as funções tradicionalmente atribuídas à mulher, a partir da ideologia da dominação masculina que lhe querem impor.

Mulan, ao contrário de Bela Bela, não é apresentada com qualidades que exaltam sua beleza física, já que a sua aparência apenas reflete traços condizentes com a sua origem étnica: é apresentada como uma personagem de estatura média, cabelos pretos, longos e liso, pele de cor parda, olhos pretos e puxados. Entretanto, vale ressaltar que os marcadores de magreza e juventude são também aqui preservados.

É possível observarmos, portanto, que a personagem Mulan não integra a categoria das princesas clássicas da Disney, conforme destacou Lopes (2025 *apud* Both; Chaves, 2018) em seu estudo, que são aquelas que protagonizam as animações produzidas entre 1937 e 1959 pelos estúdios Disney, e que se mostram em conformidade com os ideais de “uma sociedade tradicionalista, baseados no perfil esposa-mãe-dona de casa, cujos únicos objetivos são o encontro com o príncipe encantado e o cuidado familiar” (p.111). “(...)É apresentada como uma personagem destemida e corajosa que transcende a fragilidade feminina típica das narrativas

tradicionais (*Idem*, p.114). Segundo a autora, Mulan faz parte do segundo grupo, o das princesas rebeldes, ou seja, as protagonistas dos filmes produzidos entre período entre 1989-1998 e que quebram regras impostas, libertando-se do conformismo, e buscam a independência, realizando atos de coragem e força e coragem - e que, portanto, evidenciam a mudança culturalmente vivenciada pela sociedade com as conquistas do movimento feminista. São personagens que se encaixam bem no modelo de buscar “ser as protagonista de sua própria vida”.

Uma das principais diferenças que verificamos na caracterização dessa personagem é que a narrativa fílmica reflete explicitamente os ideais contrários à naturalização na noção de diferença sexual ao apresentar uma personagem que, após travestir-se e integrar-se ao exército guerreiro, participa dos desafios de um intenso treinamento físico e desenvolve as habilidades necessárias para o posto que passa a ocupar ao lado dos demais guerreiros, do sexo masculino - diferente de Bela Bela, que recorre aos seus Bem Dotados e ao cavalo Camarada na realização dos seus feitos.

Ao contrário do que foi sinalizado com a relação à personagem Bela Bela, os ajudantes Mushu e Cri-Kee, na trama, possuem um papel complementar e cômico. Eles ajudam a protagonista, mas o sucesso depende do esforço, astúcia e coragem pessoal de Mulan. E, enquanto a personagem do conto de fadas setecentista tem sua jornada sustentada por uma fada (ser mágico feminino), que representa uma aliada potencial, Mulan luta sozinha contra estruturas patriarcais: as outras mulheres da trama (a mãe, a casamenteira) representam o sistema opressor que ela precisa superar. Como assinala Ramos (2018, p. 190), “cada vez mais a donzela em perigo tem se salvado sozinha nas produções culturais que fazem referência ao universo dos contos de fadas, sejam obras para a infância ou para adultos”.

Observamos, ao compararmos as duas narrativas, que enquanto a jornada de transformação de Bela Bela é externa e social, ou seja, o ato de travestir-se funciona como um disfarce funcional, sua identidade feminina é preservada no final e reafirmada com triunfo, Mulan passa por uma transformação em direção à busca de sua autêntica identidade: o disfarce gera um conflito e seu “eu verdadeiro” começa a emergir ao longo da trama. A missão de Bela Bela é uma crítica à sociedade do Antigo Regime: ao ter sucesso onde os homens falharam (derrotando o dragão), ela demonstra que a coragem e a inteligência não são inerentes ao gênero. Bela Bela apropria-se da identidade masculina como máscara social para transitar na corte, sem rejeitar a feminilidade tradicional, enquanto que Mulan, narrativa que reflete os anseios do feminino no contexto histórico-social do momento histórico de sua produção, desafia abertamente os papéis de gênero impostos, tanto no espaço doméstico quanto no militar.

Assim, se, em *Bela Bela*, há, ao final, uma restauração da ordem social, um triunfo por sua reintegração honrosa na estrutura existente (a personagem salva a família, é perdoada pelo rei e celebrada), em *Mulan* há a criação de uma nova ordem, uma mudança do sistema: ela não apenas salva o país, mas redefine o que significa trazer honra, sendo aceita por ser quem é: o foco, aqui, é a autoaceitação e a mudança social. Em síntese, *Bela Bela* representa um modelo de poder feminino por astúcia e integração estratégica. Ela opera dentro do sistema, subverte-o por suas virtudes e é recompensada por ele. Já *Mulan* representa um modelo de poder feminino por autenticidade e ruptura transformadora. Ela confronta o sistema, prova que suas regras são falhas e, ao final, o altera pela força de seu caráter e ações.

Entretanto, observamos também que, tanto na obra de Madame D'Aulnoy, do século XVII, quando na produção cinematográfica, do século XX, as personagens femininas ainda são direcionadas ao matrimônio enquanto destino, o que evidencia as raízes patriarcalistas que se apresentam nas duas versões aqui analisadas: o desfecho clássico, que recorre ao “casamento feliz”, aponta, portanto, o casamento como o caminho para a realização feminina e o único destino socialmente aceitável para lhe conferir valor e status social.

Deste modo, ainda que as produções Disney do período compreendido entre 1989-1998 - que corresponde ao período das “princesas rebeldes” (Lopes, 2025 *apud* Both; Chaves, 2018) - quebrem regras impostas, busquem independência e evidenciem um certo empoderamento feminino, como *Mulan*, elas ainda não preenchem as características das produções realizadas a partir de 2009 pelos estúdios Disney, que trazem princesas contemporâneas investidas na busca de

um equilíbrio entre sua individualidade já conquistada e a tentativa de revisitar alguns valores tradicionais. Essas princesas são independentes, sabem quem são e quais seus objetivos. Buscam relações de cumplicidade, em que o amor verdadeiro nem sempre é o amor romântico (Both; Chaves, 2018, p. 112).

São exemplos de produções Disney compatíveis com tal representação as princesas contemporâneas que buscam a conquista da individualidade, a independência feminina e relações de cumplicidade, em que o amor verdadeiro nem sempre é o amor romântico, tais como Tiana (*A Princesa e o Sapo*, 2009), Merida (*Valente*, 2012), Anna (*Frozen*, 2013), Moana (*Moana*, 2016). Segundo Barbosa (2009, *apud* Both; Chaves, 2018), nessas novas produções contemporâneas, há uma nova perspectiva no que se refere às identidades de gênero com a emancipação feminina, nova perspectiva em relação ao matrimônio, a desmistificação do príncipe encantado e a reconstrução dos modelos de beleza. Os finais felizes distanciam-se “do

clássico casamento entre a princesa e o príncipe desconhecidos um do outro, rompendo com a tradição do casamento romântico” (Carvalho; Rodrigues, 2015 *apud* Both; Chaves, 2018).

Ambas as narrativas, portanto, reproduzem a crença de que a instituição família deve ser o anseio e a aspiração da mulher, ignorando-se outras formas de realização pessoal. Mas avançam, ambas, na perspectiva de que “o príncipe” já não mais é um desconhecido, e que o amor entre “príncipes e princesas” já não retrata o amor romantizado entre desconhecidos, mas sim algo construído na interação entre eles e mediado por qualidades como respeito e gentileza.

Ambas as narrativas avançam também, quanto ao protagonismo feminino, no fato de que são destemidas e corajosas, superando a fragilidade feminina das narrativas tradicionais, e no fato de superar a necessidade “de um herói que as salve”: embora em *Bela Bela*, como sinalizamos, os desafios que a heroína enfrenta sejam solucionados pelos Bem Dotados e Camarada, em *Bela Bela*, tais personagens não a salvam em nenhum momento. *Bela Bela* e *Mulan* são personagens que não necessitam do resgate do “herói” masculino e nesse ponto se aproximam bastante das narrativas revisionistas contemporâneas alinhadas com a atual (ou atualmente desejada) representação do feminino.

Vale, ainda, chamar a atenção para um detalhe particular e que não pode ser passado despercebido na narrativa francesa: trata-se do fato de *Bela Bela* ser uma filha que “lia para divertir o pai”. Esse detalhe, talvez minúsculo para quem não leu nosso segundo capítulo, revela muito sobre os anseios e as conquistas das mulheres do século XVII, assim como sobre a representação do feminino no conto *Bela Bela e o Cavaleiro Afortunado*. Como vimos, antes do século XVII, a realidade da mulher em relação à leitura era marcada por fortes restrições (a alfabetização era um privilégio raro, e o acesso à leitura estava intimamente ligado à classe social e aos papéis de gênero rigidamente definidos), de modo que essa habilidade mencionada à protagonista, além de refletir o ideal de muitas mulheres da época (o acesso à leitura), foi, como vimos, uma das reivindicações e transgressões de muitas aristocratas da época (inclusive algumas d’*As Preciosas*), que muitas vezes haviam buscado preceptores para iniciá-las nessa habilidade que consistia em uma atividade restrita ao gênero masculino.

Neste sentido, o fato de apresentar uma personagem leitora era uma transgressão para a época, o detalhe da filha leitora não é mera casualidade da trama: é um sinal poderoso de que a mulher leitora e intelectualmente ativa já começava a se fazer presente na ficção como uma aspiração feminina no século. Essa característica reflete a crescente demanda por educação e participação intelectual feminina - que, como vimos, era uma das bandeiras d’*As Preciosas* - e em nosso estudo um dado que aponta para a subversão sutil das normas de gênero operada por Madame D’Aulnoy. Ao conceder a *Bela Bela* o acesso à cultura letrada, a autora inscreve na

ficção um modelo alternativo de agência feminina, onde a inteligência e a astúcia intelectual tornam-se as verdadeiras armas da heroína, permitindo-lhe navegar e desafiar um mundo restrito aos homens.

Finalmente, podemos dizer que a análise comparativa das protagonistas Bela Bela e Mulan realiza um diálogo revelador entre dois séculos e duas estratégias de representação do feminino frente ao patriarcado. Embora ambas compartilhem o arquétipo da "Donzela Guerreira" e desafiem, através do travestismo, as fronteiras de gênero de seus respectivos contextos, os perfis que emergem e os mecanismos de autonomia são profundamente distintos.

Bela Bela, produto do imaginário literário do século XVII, opera uma subversão sutil. Sua força reside na astúcia, na liderança e em virtudes morais condizentes com o ideal patriarcal da "boa mulher". Esta caracterização, longe de ser um acaso, funciona como um contrapeso que torna sua transgressão possível para a época. Seu poder físico é totalmente mediado por figuras masculinas (os Bem Dotados e o Cavalo Camarada), reforçando a crença na fragilidade física inerente ao corpo feminino. Seu triunfo final, o casamento com o rei, representa uma reintegração honrosa na ordem social vigente. Ainda assim, gestos como sua condição de leitora são significantes potentes, antecipando as demandas por educação e participação intelectual d'As Preciosas e inscrevendo na ficção um modelo alternativo de autonomia feminina baseado na inteligência.

Em contraste radical, Mulan, como produção cultural da década de 1990, encarna uma crítica explícita e uma transformação direta. Sua jornada é de empoderamento pessoal e busca identitária, onde o conflito com os papéis tradicionais é verbalizado em canções e diálogos. Diferente de Bela Bela, Mulan desenvolve, através do esforço próprio, a força física e as habilidades necessárias para triunfar no mundo masculino. Seus auxiliares (Mushu e Cri-Kee) têm papel complementar e cômico, nunca substitutivo de sua capacidade. Seu sucesso redefine o conceito de honra para sua sociedade e culmina não em uma simples restauração, mas na criação de uma nova ordem que aceita sua autenticidade.

Esta divergência fundamental não é simplesmente narrativa, mas é histórica. Mostra-se bem alinhada com as conquistas e o discurso do movimento feminista consolidado até aquela década. Diferente de sua fonte lendária, que enfatizava o cumprimento do dever filial acima de tudo, a animação da Disney desloca o eixo narrativo para a busca da identidade e autenticidade da protagonista - uma questão central da terceira onda feminista dos anos 1990. A mensagem explícita de empoderamento feminino que acompanha toda a narrativa e a quebra de estereótipos de gênero demonstram como o filme não apenas reflete, mas também promove os valores de igualdade e autodeterminação feminina do contexto sociocultural de sua produção.

A trajetória de Mulan, que culmina, como vimos, na aceitação de seu "eu verdadeiro" e na transformação da percepção social sobre o que significa "honra", ilustra metaforicamente a transição histórica da mulher de um papel social predeterminado para o de protagonista de sua própria vida, uma conquista fundamental do feminismo.

Enquanto Bela Bela opera uma crítica alegórica dentro dos limites de um sistema que não pode romper, Mulan é um produto e um vetor de um sistema em transformação, onde a mulher pleiteia e conquista, na ficção, o direito de ser protagonista plena de sua própria história, sem mediações ou justificativas morais.

Portanto, confrontar Bela Bela e Mulan é mais do que comparar duas heroínas; é mapear a evolução de um imaginário. De uma subversão interior e limitada no século XVII, testemunhamos, com Mulan, o florescimento de uma narrativa de ruptura e afirmação direta no final do século XX. Ambas são marcos em sua travessia, mas é Mulan que, encarnando as conquistas concretas do movimento feminista, traduz na tela a possibilidade - ainda que ficcional - de uma heroína cujo poder emana integralmente de si mesma e cujo destino final é a aceitação de sua identidade singular, para além dos papéis predefinidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou analisar, de forma comparativa, as representações do feminino quanto ao papel de gênero nas narrativas *Bela Bela e o Cavaleiro Afortunado*, de Madame D'Aulnoy (século XVII), e *Mulan*, dos Estúdios Disney (século XX). O nosso propósito foi compreender, através de um estudo bibliográfico, como se dá a representação do feminino nessas duas obras, variantes da Donzela Guerreira, que se caracterizam por possuir linguagens distintas e pertencerem a períodos históricos também distintos.

A partir da análise, constatamos que ambas as protagonistas utilizam o travestimento como mecanismo para transgredir espaços socialmente masculinos. No entanto, os perfis que emergem, o protagonismo das heroínas e o desfecho das histórias são em grande medida distintos, refletindo os diferentes contextos histórico-culturais e os distintos projetos literários de suas respectivas autorias.

Em primeiro lugar, é fundamental destacar o papel pioneiro e praticamente invisibilizado de autoras como Marie-Catherine D'Aulnoy e suas contemporâneas, mais conhecidas como "As Preciosas". Como mencionado, essas mulheres não foram meras narradoras, mas sim autoras que exerceram um protagonismo fundamental na consolidação dos contos de fadas e do romance moderno como gêneros literários. A intensa produção literária do período (1690-1715), marcadamente feminina, e a atuação dessas mulheres como críticas literárias e formadoras de um cânone inicial que as incluía desmontam a narrativa tradicional que atribui a gênese do gênero apenas a expoentes do gênero masculino, como Charles Perrault. O estilo próprio de escrita de Madame D'Aulnoy - que, como vimos, é marcado pela narrativa longa e romanceada, pela minúcia na descrição, pela abordagem psicológica das personagens e pelo foco nas sutilezas do sentimento e do discurso - é um testemunho dessa autoria inovadora. Seu conto, com suas oitenta páginas, é ele mesmo uma manifestação da liberdade formal e do entrecruzamento dos gêneros "conto" e "romance" que As Preciosas experimentavam, refletindo o que era o "laboratório" de ideias nos Salões Literários Franceses do século XVII.

Nossa análise revelou que *Bela Bela* realiza uma subversão sutil e estratégica dentro dos rígidos limites do Antigo Regime, o contexto histórico também retratado em seu conto. Seu triunfo não reside na imitação da força física masculina - que é projetada nas figuras auxiliares dos Bem Dotados -, mas em sua astúcia e sua inteligência, ainda que a personagem se apresente com virtudes morais que a aproximam do ideal patriarcal da "boa mulher". Esse contraponto narrativo tornava sua transgressão socialmente aceitável. Sua vitória culmina no casamento

com o rei, que aponta para uma reintegração honrosa na ordem social vigente - e aqui identificamos um princípio recorrente dos contos de fadas tradicionais (também identificado na animação cinematográfica): a realização máxima do destino feminino no amor romântico, embora “não romantizado”, pois, diferente do que é recorrente nas narrativas clássicas tradicionais, o amor aqui é construído na interação, no convívio e no respeito mútuo, não se configurando como algo “instantâneo” que é fruto de um encontro único e inusitado. Talvez, uma sutil e consistente crítica da autora francesa que denuncia, aqui, o *modus operandi* dos casamentos “arranjados” da época. Outros gestos aparentemente menores, como o fato de ser uma filha leitora, são também altamente significativos na perspectiva desse estudo. Eles marcam na ficção a aspiração por educação e participação intelectual feminina, bandeira D’As Preciosas, propondo um modelo de “agência feminina” que transgride os papéis socialmente atribuídos aos diferentes gêneros no momento histórico de produção do conto, já que, à época, poucas mulheres tinham acesso à leitura e à escrita, habilidades consagradas ao masculino.

Porém, se *Bela Bela* ilustra uma estratégia de subversão interior e negociada, própria de um universo socialmente rígido como o do Antigo Regime na França, *Mulan*, por sua vez, encarna um ideal de autoafirmação e transformação explícitas. Sua jornada é de empoderamento pessoal e busca identitária, onde o conflito com os papéis tradicionais é explicitamente verbalizado em canções e diálogos. Diferente de *Bela Bela*, *Mulan* desenvolve, através do esforço próprio, a força física e as habilidades necessárias para triunfar no mundo masculino. Seu sucesso redefine o conceito de honra para sua sociedade e culmina não em uma simples restauração, mas na criação de uma nova ordem que aceita sua autenticidade - reflexo de um momento histórico em que as pautas feministas ganhavam novo fôlego e visibilidade midiática.

Ora, a animação foi produzida em pleno final da década de noventa, época da emergência da terceira onda do feminismo no mundo, em que se desenvolvia uma nova compreensão e uma nova política de gênero. Quando “*O Segundo Sexo*” (Beauvoir, 1949), uma das obras de referência que apresenta uma consistente e bem formulada crítica aos mitos de inferioridade “natural” da mulher, já havia sido publicada - e que a célebre afirmação “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, da autora, já apresentava à sociedade um deslocamento a respeito da condição feminina, a partir da compreensão de que a desigualdade e a subordinação da mulher seriam decorrentes das maneiras como a mulher é construída socialmente e que, portanto, por não se tratar de algo “natural”, inato ou fixo, é uma condição que pode ser modificada. A protagonista do cinema não apenas reflete, mas ativamente promove, através de

sua narrativa de superação pessoal e questionamento aberto dos papéis de gênero, os valores de autonomia e igualdade característicos de sua época.

Assim, guardadas as diferenças fundamentais nos mecanismos de poder que cada história apresenta, em virtude do contexto histórico que as situa, essas narrativas apresentam um terreno comum a uma: a rejeição da passividade feminina. Ambas as heroínas são arquitetas de seus próprios destinos, enfrentando perigos e tomando decisões que as afastam radicalmente do estereótipo da fragilidade. E embora o desfecho romântico e familiar identicadas nas duas narrativas ainda sirva como horizonte narrativo, ele é significativamente ressignificado nessas obras. O afeto é apresentado menos como um fim predeterminado e mais como um laço que se constrói no respeito e no reconhecimento da coragem e da individualidade da mulher. Dessa forma, cada obra, à sua maneira, contribui para alargar o imaginário sobre o feminino, apresentando-o como força ativa e transformadora.

Por fim, esperamos que esta pesquisa contribua para o amplo e necessário movimento de resgate histórico-literário que busca restituir o lugar de autoras como Madame D'Aulnoy e As demais Preciosas. Mulheres que, embora fundamentais na gênese e consolidação do conto de fadas escrito, foram progressivamente apagadas das narrativas canônicas. Como mulher, jovem e professora de literatura, compreendo a urgência pedagógica de levar para a sala de aula narrativas de autoria feminina. Tais textos não apenas ampliam o cânone apresentado aos (às) estudantes, mas também - e sobretudo - oferecem às alunas espelhos potentes onde podem visualizar outras possibilidades de ser e de agir. Trata-se de confirmar, através da literatura, que a voz feminina sempre ecoou, resistente e criativa, narrando não apenas mundos ficcionais, mas também o direito de existir com autonomia e autoria.

REFERÊNCIAS:

BENEDETTI, Ivone. Introdução da tradução para o português de “Contos da Mamã Gansa”. IN: CHARLES, Perrault. **Contos da Mamã Gansa**. Porto Alegre: L&PM, 2012, p7-24.

BERNDT, André Luís Leite de Menezes. **(Re)escrituras feéricas: tradução comentada de dois contos de Mademoiselle de La Force**. 2021. 194 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

BOTH, Lucas M.; CHAVES, Juliana. **As representações identitárias de gênero nas animações cinematográficas dos contos de fadas**. *Sociedade e Cultura*, Rio Grande do Sul, p. 105-119, 2018.

BRITO, Mariana Gonçalves Campos de. **Literatura de autoria feminina na América Latina**. 2021. 33 f. Monografia (Especialização) - Curso de Letras Português/Espanhol, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em:
<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/14541/1/MGCBrito.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**. Teoria. Análise. Didática. São Paulo: Moderna, 2002.

COTTA, Maria Amélia Castro. Das Pesquisas Acadêmicas sobre os Contos de Fadas no Universo Político e Literário dos Irmãos Grimm. **Nuances: Estudos sobre Educação**, [S.L.], v. 27, n. 2, p. 172-191, 20 fev. 2017. Nuances Estudos Sobre Educação. Disponível em:
<https://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/3519>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)escrituras: “Era outra vez”...** In: MARTINS, M. C. *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. cap. 1 e 2, p. 13-37.

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

MEREGE, Ana Lúcia. **O conto de fadas: abordagem e definições**. In: MEREGE, A. L. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010. cap. 1, p. 7–20.

MULAN. Direção: Tony Bancroft; Barry Cook. Produção: Pam Coats. Burbank: Walt Disney Pictures, 1998. 1 DVD (87 min), color.

PISCITELLI, Adriana Gracia. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (org.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. p. 116-148.

RAMOS, Samira dos Santos. Aço mais brando que a seda: papéis de gênero e a donzela travestida nos contos de fadas. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 188–205, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/literartes/article/view/168896>. Acesso em: 13 dez. 2024.

REIS, Simone de C. **O que são contos de fadas**. Recife: Editora UFPE, 2014. p. 21-37.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. MARIE-CATHERINE D’AULNOY: a precursora de um gênero literário. **Revista Água Viva**, [S.L.], v. 6, n. 2, p. 1-16, 13 ago. 2021. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/aguaviva.v6i2.38290>.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. Marie-Catherine D’Aulnoy: a precursora de um gênero literário. **Revista Água Viva**, São Paulo, v. 6, n. 2, ago. 2023.

RODRIGUES, Tatiane D. de F. Faria; OLIVEIRA, Guilherme S. de; SANTOS, Josely A. dos. **As pesquisas qualitativas e quantitativas na educação**. *Revista Prisma*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 154-174, 2021.

ROSSINI, Tayza Nogueira. A representação de gênero na literatura de autoria feminina brasileira. **Jornal for Brazilian Studies**. [S.L.], p. 288-312, jul. 2014.

SILVA, Alair P. da. **Literatura e Cinema: A simbologia e a representatividade das personagens do conto de fadas Branca de Neve dos Irmãos Grimm e suas adaptações cinematográficas**. 2021. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. **Raído**, Mato Grosso do Sul, v. 10, n. 21, p. 153-164, jun. 2016.

VENTURA, Susana; LESLEI, Cássia. **Na companhia da Bela**: contos de fadas dos séculos XVII e XVIII. Londrina: Florear Livros, 2019.

VON FRANZ, M. Louise. **A Interpretação dos Contos de Fada**. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

ZECHLINSKI, B. P. **Escritoras e cultura literária na França, no século XVII: questões sobre o cânone**. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 12, n. 2, 2015.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. O romance moderno e o “gosto feminino” - instabilidade no espaço letrado francês do século XVII. **Anais...** ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1985.

FOLHA DE APROVAÇÃO

LAVINYA LOUISE DE SOUZA PRAXEDES

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *MULAN* E *BELA BELA OU O CAVALEIRO AFORTUNADO*: UM ESTUDO COMPARATIVO

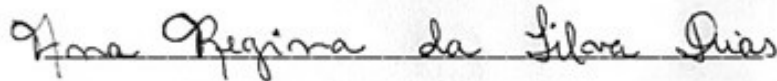
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciado/a em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas – Licenciatura, do Departamento de Linguística, Literatura e Artes (DLLARTES), Campus II – Alagoinhas, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Aprovado em: 18/12/2025

Banca Examinadora:



Prof.^a Dra. Dulciene Amparo dos Anjos - Orientadora
Universidade do Estado da Bahia



Prof.^a Dra. Ana Regina da Silva Dias - Examinadora
Universidade do Estado da Bahia



Prof.^a Dra. Iramayre Cássia Ribeiro Reis - Examinadora
Universidade do Estado da Bahia