

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**Mestrado em Letras**

IZABELA FERNANDES SIMÃO

**RESSIGNIFICANDO PRINCESAS:**  
REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA RELEITURA FEMINISTA  
DE CONTOS DE FADAS *CRÔNICAS LUNARES*, DE MARISSA MEYER

São Paulo

2021

IZABELA FERNANDES SIMÃO

**RESSIGNIFICANDO PRINCESAS:**  
REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA RELEITURA FEMINISTA  
DE CONTOS DE FADAS *CRÔNICAS LUNARES*, DE MARISSA MEYER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar

São Paulo

2021

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Mackenzie  
com os dados fornecidos pela autora

S588r	Simao, Izabela Fernandes
	RESSIGNIFICANDO PRINCESAS : REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA RELEITURA FEMINISTA DE CONTOS DE FADAS CRÔNICAS LUNARES, DE MARISSA MEYER [recurso eletrônico] / Izabela Fernandes - Simao.
	575 KB ;
	Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade PresbiterianaMackenzie, São Paulo. 2022.
	1. Contos de Fadas; Releitura; Princesas; Ficção Científica; Feminismo. I. Aguiar, Cristhiano Motta, <i>orientador(a)</i> . II. Título.

Bibliotecário Responsável: Paola Alessandra r. Damato - CRB 8/6271

## Folha de Identificação da Agência de Financiamento

**Autor:** Izabela Fernandes Simão

**Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras**

**Título do Trabalho:** RESSIGNIFICANDO PRINCESAS: REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA RELEITURA FEMINISTA DE CONTOS DE FADAS CRÔNICAS LUNARES, DE MARISSA MEYER

O presente trabalho foi realizado com o apoio de <sup>1</sup>:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

<sup>1</sup> **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

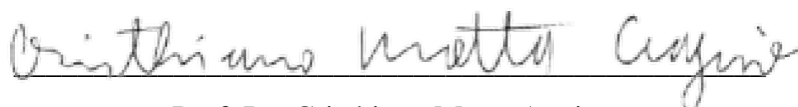
IZABELA FERNANDES SIMÃO

**RESSIGNIFICANDO PRINCESAS:**  
REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA RELEITURA FEMINISTA  
DE CONTOS DE FADAS *CRÔNICAS LUNARES*, DE MARISSA MEYER

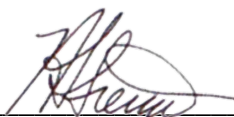
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 03 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dra. Ana Lúcia Trevisan  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Documento assinado digitalmente  
Luana Barossi  
Data: 22/02/2022 09:44:55-0300  
CPF: 029.149.829-92  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dra. Luana Barossi  
Universidade Federal de Santa Catarina

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, por sempre apoiarem e incentivarem incondicionalmente minha trajetória acadêmica; por me manterem alimentada e benquista, além de confiante na minha capacidade de concluir esta dissertação.

Às minhas amigas, a rede de apoio que me manteve sã nos dois anos que passei sentada dentro de um quarto, escrevendo em frente à tela de um computador.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie que enfrenta os anos letivos durante a pandemia com resiliência e rigor.

À Professora Doutora Aurora Gedra Ruiz Alvarez, admirada orientadora, que – como o nome – iluminou os caminhos desta dissertação com dedicação, respeito e precisão.

Ao Professor Doutor Cristhiano Motta Aguiar, por ter me recebido de volta e por continuamente acreditar e incentivar minha pesquisa acadêmica no mundo da fantasia.

Por fim, ao Instituto Presbiteriano Mackenzie, por oferecer todas as oportunidades para meu crescimento pessoal, acadêmico e profissional.

“– Talvez a princesa possa se salvar sozinha.

– Me parece uma ótima história também.”

(Marissa Meyer)

## RESUMO

A palavra “princesa” no século XXI carrega diferentes significados. Em especial, ela pode nos remeter às adaptações dos contos de fadas realizadas pela empresa norte-americana *Walt Disney Animation Studios*. Até 80 anos atrás, os estereótipos de mulheres representados nessas animações reforçaram uma herança do patriarcado entranhada na mentalidade da sociedade ocidental: do sexo frágil, da donzela em perigo. Hoje, tais representações seguem um caminho de celebração da força feminina, contribuindo com as reivindicações feministas a respeito do papel da mulher na sociedade. Com o intuito de examinar em que medida as narrativas do *corpus* podem somar ou não às vozes de resistência, esta dissertação objetiva verificar como ocorre a atualização dos papéis atribuídos às personagens femininas ao longo dos séculos. E analisar de que maneira as conquistas feministas impactam tais enredos. Para tanto, o *corpus* literário escolhido são os contos de fadas “Cinderela” e “Branca de Neve” e as releituras propostas pela autora americana Marissa Meyer na série de ficção científica *Crônicas Lunares*, nos livros *Cinder* (2013) e *Winter* (2016). Com a revisão bibliográfica, pretende-se, além de confrontar as personagens principais dos textos originais com as protagonistas das releituras, analisar de que maneira o trabalho de Meyer transforma temas e figuras dos contos tendo em vista uma nova proposta para as princesas. É esperada, com essas análises, uma discussão de gêneros e papéis sociais, essencial em todos os níveis intelectuais, mas principalmente no do entretenimento.

**Palavras-chave:** Contos de fadas; Releitura; Princesas; Ficção Científica; Feminismo.



## ABSTRACT

The word “princess” in the 21st century carries different meanings. It can refer to adaptations of fairy tales created by the North American company *Walt Disney Animation Studios*. Until 80 years ago, the stereotypes of women portrayed in these animations reinforced a patriarchy’s heritage ingrained in the mentality of Western society: the weaker sex, the damsel in distress. Today, such representations celebrate female strength, contributing to feminist claims regarding the role of women in society. In order to examine to what extent the chosen narratives may or may not add to the voices of resistance, this dissertation aims to verify how the roles assigned to female characters are updated over the centuries. And to analyze how feminist achievements impact such plots. Therefore, the chosen corpora are the fairy tales “Cinderella” and “Snow White” as well as the rereadings by the American author Marissa Meyer in the science fiction series *The Lunar Chronicles*, in the books *Cinder* and *Winter*. With the bibliographical review, it is intended, in addition to confronting the main characters of the original texts with the protagonists of the rereadings, to analyze how Meyer's work transforms themes and figures in the tales to her new proposal of princesses. With these analyses, a discussion of genders and social roles is expected, essential in all intellectual levels, but especially in entertainment.

**Keywords:** Fairy tales; Rereading; Princesses; Science fiction; Feminism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 ERA UMA VEZ: CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO CONTO DE FADAS</b> .....	17
<b>2 E AS MULHERES VÃO À LUTA: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO FEMINISMO</b> .....	22
2.1 AUTORIA FEMININA NA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	25
<b>3 FELIZES PARA SEMPRE? AS RELEITURAS DE MARISSA MEYER</b> .....	30
3.1 CINDER, A REVOLUCIONÁRIA.....	30
3.1.1 Características gerais: nome, etnia e aparência.....	30
3.1.2 Relações familiares.....	31
3.1.3 Gata borralheira <i>versus</i> mecânica.....	32
3.1.4 Preparação para o baile: pedido e tarefas.....	35
3.1.5 O príncipe e o baile real.....	38
3.1.6 Sapatinho <i>versus</i> pé mecânico.....	42
3.1.7 Princesa ou revolucionária? Ou as duas configurações?.....	44
3.1.8 A coroação e o encontro final com a família adotiva.....	49
3.2 WINTER, A REBELDE.....	51
3.2.1 Características gerais: nome, etnia e personalidade.....	51
3.2.2 Relações familiares: a inveja da madrasta.....	56
3.2.3 A encomenda do assassinato.....	60
3.2.4 A maçã envenenada.....	61
3.2.5 Princesa amada e rebelde.....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	68
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71

## INTRODUÇÃO

A contação de histórias é uma das mais antigas formas de compartilhamento de conhecimento entre seres humanos. Antes mesmo da escrita, o homem primitivo registrou em desenhos nas paredes de cavernas cenas de seu cotidiano, como uma caçada bem-sucedida, os instrumentos utilizados, algumas sementes e ciclos de plantação: ou seja, informações essenciais para a conservação de um bem-estar coletivo. Afirmar que as pinturas rupestres surgiram com esse propósito está além desta dissertação, no entanto, segundo Nancy Huston (2010, p. 19), “A narratividade se desenvolveu em nossa espécie como uma técnica de sobrevivência.”

Assim, com o passar do tempo e com o aprimoramento da escrita, chegamos a um modelo de narrativa que se tornou muito familiar: os contos de fadas. A versão oral dessas histórias, conservadas e transmitidas inicialmente na esfera doméstica pela voz feminina, colocava em palavras conhecimentos que facilitariam a transição da adolescência para a idade adulta, principalmente de jovens mulheres (PAULINO, 2018). Tal ligação entre passado e presente, essencial para a continuidade da vida humana, oferece conselhos e ilumina caminhos, a fim de tornar essa transição etária menos traumática.

Essas histórias, porém, sofreram inúmeras transformações quando foram registradas em papel. Simone Campos Paulino, em sua tese, *Tecendo e destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti*, descreve tal processo: “Os contos de origem popular, camponesa, que versavam de forma burlesca e vulgar sobre a vida, foram transplantados para um círculo de literatura estilizada e extravagante.” (2018, p. 31). Censuradas, modificadas e moralizadas, as narrativas que sobreviveram aos séculos foram aquelas escritas por homens para o público aristocrata e cristão.

São esses os contos de fadas que permeiam nosso imaginário, as narrativas que guardam “[...] a expressão mais pura e simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.” (FRANZ, 1990, p. 9). São desses textos dos séculos XVII em diante, responsáveis por immortalizar os arquétipos de princesa, bruxa má e príncipe encantado, que centenas de adaptações e releituras se originaram.

Com isso em mente, uma indagação que deu origem a esta dissertação toma forma: o que significa ser uma princesa no século XXI? Socialmente, a palavra pode nos remeter à realeza, a regras de comportamento, a casamentos arranjados; comercialmente, a festas à fantasia e, possivelmente, às adaptações dos contos de fadas realizadas pelos Estúdios Disney. Até 80 anos atrás, um dos maiores sonhos de uma garotinha seria encontrar seu príncipe

encantado e ambos viverem “felizes para sempre”. Esse sonho, uma herança do patriarcado entranhada na mentalidade da sociedade ocidental que dita a toda mulher que o casamento é um dos maiores, se não o maior, objetivos de sua vida, é reforçado pelos estereótipos de mulheres representados nas antigas animações da empresa norte-americana *Walt Disney Animation Studios*.

O imaginário coletivo por trás de conceitos como princesas e “felizes para sempre” se deve, em parte, a essas adaptações de contos de fadas destinadas ao público infantil. O pioneiro foi *Branca de Neve e os sete anões*, lançado em 1937. Algumas músicas de sua trilha sonora sintetizam a idealização amorosa e o fato de que uma princesa não poderia existir sem um príncipe (encantado), como “I’m wishing” (“I’m wishing/ For the one I love/ To find me”<sup>1</sup>) e “Someday my prince will come” (“Someday my prince will come/ Someday we’ll meet again/ And away to his castle I go/ To be happy forever I know”<sup>2</sup>). Esses versos elucidam a limitação da perspectiva da personagem feminina retratada nesse gênero. Tudo o que a jovem Branca de Neve deseja é ser encontrada por seu verdadeiro amor e, assim, em atitude expectante, aguarda esse homem que a conduzirá a um ambiente de dependência, passividade e proteção – entendimento do que seria o feliz para sempre.

Inspirado no conto dos Irmãos Grimm, publicado em 1812, o longa adapta-o de maneira a deixá-lo apazível ao público, principalmente o infantil. Um exemplo disso é a modificação do órgão exigido pela rainha para comprovar que Branca de Neve está mesmo morta: na versão dos Grimm, o caçador deve trazer de volta os pulmões e o fígado da princesa; na versão da Disney, a madrasta exige o coração: o que não deixa de ser ainda terrífico para uma criança, mas agrega um simbolismo relacionado à vida e ao amor. De qualquer forma, permanece uma estrutura “original”, como um ideal moralizante de que o bem e o justo prevalecem sobre o mal (nas duas versões, a “bruxa má” morre), e um guia para o bom comportamento feminino, como o “não aceitar presentes de estranhos” ou o “conselho” para desenvolver versatilidade no trabalho doméstico. Afinal, tanto no conto como no filme, a estadia da Branca de Neve na casa dos anões é garantida porque ela sabe limpar, bordar e cozinhar: “– Se cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e organizado, pode ficar conosco, e nós vamos dar-lhe tudo o que precisa.” (ÁVILA, 2019, p. 95).

Quase 85 anos depois de seu lançamento, a sociedade não é mais a mesma. Tanto que as animações lançadas pelos Estúdios Disney agora retratam princesas como Merida (*Valente*,

---

<sup>1</sup> Eu desejo que aquele que eu amo me encontre (tradução nossa).

<sup>2</sup> Algum dia meu príncipe virá, algum dia nós nos encontraremos, e eu sei que irei para seu castelo e serei feliz para sempre (tradução nossa).

2012), Elsa (*Frozen*, 2013) e Moana (*Moana – um mar de aventuras*, 2016), as quais, diferentemente de Branca de Neve, defendem seus pontos de vista, sabem lutar e desejam mais da vida do que encontrar o amor. É interessante notar que elas não são adaptações diretas<sup>3</sup> de contos de fadas, mas sim criações originais do estúdio, o que desvela uma preocupação de se manter relevante no mercado.

Obviamente, tal mudança só foi possível graças às reverberações da luta feminista. O esforço de inúmeras mulheres pela conquista dos direitos iguais para os sexos chega até as esferas do entretenimento, mostrando às garotas que elas podem almejar por mais do que um casamento e uma vida doméstica. Isso dá voz à verdade de que, apesar de o patriarcado constantemente limitar as opções de vida para mulheres, há outros caminhos a serem explorados no mundo.

Fonte tanto de adaptações como de releituras, o conto de fadas é consagrado como um gênero literário infantil graças ao trabalho de domesticação de histórias orais realizado por autores como Charles Perrault (século XVII, na França) e Wilhelm e Jacob Grimm (século XIX, na Alemanha). Considerado como um registro de época, costumes, crenças e morais antigos estão urdidos no enredo e nos discursos das personagens dessas histórias.

Para explicitar a ligação entre passado e presente literários, relembramos que a linguagem se constrói no seio de uma sociedade, alimentando-se de seu quadro de valores. O surgimento de novos modos de pensar o mundo, por vezes configurados esteticamente em diferentes gêneros, orienta a sociedade à transformação cultural. É dessa troca contínua entre o homem e o gênero literário que Mikhail Bakhtin (2018, p. 121) sustenta que este “[...] é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa da literatura e em cada obra individual de um dado gênero”.

Um exemplo dessa renovação é o revisionismo dos contos de fadas a partir de uma ótica feminista. Um dos trabalhos recentes nesse estilo é o da autora americana Marissa Meyer. Sua série *Crônicas Lunares* apresenta releituras de contos de fadas no gênero ficção científica, em um futuro pós Quarta Guerra Mundial. Suas protagonistas são inspiradas nas histórias de Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel e Branca de Neve, porém adaptadas à proposta futurística e feminista da autora.

Para esta dissertação, foram selecionados dois livros, *Cinder* (2013) e *Winter* (2016). Poder analisar as similitudes e diferenças entre essas obras e os contos que inspiraram seus enredos é uma rica oportunidade, pois tais intertextualidades gerarão discussões a respeito do

---

<sup>3</sup> Elsa é inspirada na protagonista do conto “A rainha da Neve”, de Hans Christian Andersen, de 1844.

papel da mulher na sociedade e, conseqüentemente, de seus registros ao longo da prática literária. Com esse material, contrastando séculos XIX e XXI, poderemos verificar se estamos diante da elaboração de novos significados para a palavra “princesa”, ao compararmos enredos e ações das personagens, confirmando se ocorre um posicionamento feminista nas releituras desses contos de fadas, ou se ainda encontraremos um discurso machista em tais projetos literários, nos quais apenas se atualiza a história, mas as personagens continuam sendo representadas segundo o paradigma patriarcal.

A hipótese com que se trabalha é que a releitura *Crônicas Lunares*, de Marissa Meyer, efetivamente atualiza a representação feminina do fim da adolescência e do começo da vida adulta, público leitor da autora. Igualmente, acreditamos que o gênero ficção científica facilita algumas escolhas de atualização de personagens femininas, oferecendo contextos para atribuição de papéis tradicionalmente associados a homens para mulheres, como mecânico e rebelde, sendo essas, respectivamente, as ocupações e os traços identitários de Cinder e Winter, protagonistas de Meyer.

Isso posto, o objetivo geral desta dissertação é entender como a representação de personagens femininas foi alterada ao longo dos séculos, bem como examinar alguns desdobramentos dessa mudança, quer de resiliência da sociedade, quer de enfrentamento da mulher, tendo como *corpus* literário os contos de fadas e as releituras de Meyer. Para compreendermos a amplitude da discussão que se propõe, alinhamos os seguintes objetivos específicos: (i) confrontar as personagens principais e seus contextos dos textos originais com os das releituras; (ii) analisar de que maneira as releituras transformam temas e figuras dos contos originais; (iii) verificar até que ponto a constituição feminina fictícia, tanto dos contos quanto das releituras, dialoga com a realidade, na qual o ser humano é visto como um ser em processo, cheio de dúvidas, oscilações e fragmentações que, por vezes, levam à letargia; (iv) explicitar a veia patriarcal dos contos de fadas e, simultaneamente, (v) perceber de que maneiras o feminismo se manifesta nas releituras.

Questionar o *status quo* do patriarcado na sociedade ocidental do século XXI parece um rito pelo qual quase toda mulher passa em algum momento de sua vida. Tentar compreender como ela foi colocada em determinado local social, quais foram as condições que a levaram até lá e que direcionamentos tomar a partir de então são indagações de um lugar de privilégio. Algumas mulheres não têm bagagem intelectual ou vivência que lhes permitam sequer questionar; acabam, então, presas a situações adversas. Outras, apesar de desconfiarem de sua

situação desfavorável, não encontram uma saída: são dependentes financeira e emocionalmente de parceiros abusivos, por exemplo.

Com o livro *Mulheres, mitos e deusas*, a socióloga Martha Robles traça uma história do feminino ao longo dos séculos, comentando as figuras mais significativas dos períodos selecionados para seu estudo.

Mulheres e deusas, compartilhamos do mesmo destino entrançado com a fatalidade. Não importa quando nem como um membro de nosso sexo se subleve, sonhe ou batalhe, sempre irá se deparar com o invariável desafio da subcondição de debilidade que lhe é atribuída pelos homens, [...]. (ROBLES, 2019, p. 14)

A sensação que se tem é a de que a crença da inferioridade da mulher é estabelecida desde o início dos tempos. As figuras femininas comentadas pela pesquisadora, tanto ficcionais quanto reais, guardam em comum uma repetição exaustiva de suas histórias sob o ponto de vista masculino. O que Robles faz é apresentar uma outra versão, agora sob o ponto de vista feminino, de figuras como Lilith e Eva (dos mitos de origem), Circe e Medeia (das tragédias), Virgem Maria e Teresa de Jesus (das histórias de santas), por exemplo, confrontando as narrativas que se consolidaram como verdade e que justificam todo e qualquer controle masculino do mundo. Como aceitar uma mulher em qualquer lugar de liderança se Eva foi a responsável pela queda da humanidade, pelo sofrimento do homem? Tem-se aí uma das razões para o entranhamento do patriarcado na sociedade e suas justificativas infundadas para as violências constantes do homem contra a mulher.

Nota-se, assim, a clara necessidade de uma organização feminina para que sua voz, constantemente menosprezada, possa alcançar as esferas social, política, midiática, econômica, entre outras, a fim de ser ouvida e reconhecida, para que uma versão diferente dessas histórias possa ser contada:

A palavra ‘feminismo’ só se tornou corrente nos anos 1890, mas as mulheres já expressavam individualmente visões feministas bem antes. Por volta do início do século XVII, mulheres de diferentes partes do mundo estavam definindo e examinando a condição de desigualdade das mulheres e começando a questionar se aquilo era natural e inevitável. Essas mulheres, individual ou coletivamente, investigaram a própria situação através de textos e discussões. E começaram a verbalizar suas objeções à posição de subserviência das mulheres e a expressar o desejo por mais direitos e igualdade com os homens. (McCANN et al., 2019, p. 18)

*O livro do feminismo* (2019) será fundamental para indicar fatos e obras relevantes do movimento feminista, permitindo sua contextualização mais ampla. Para análises mais pontuais, os livros *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*

(2019), da filósofa Silvia Federici, e *O mito da beleza* (2020), de Naomi Wolf, embasarão discussões concernentes a temas encontrados nos contos e nas releituras, como a atribuição do trabalho doméstico às mulheres, a dupla (ou tripla) jornada de trabalho, depois que a mulher conquistou o mercado de trabalho empresarial; a valorização do conceito de beleza e como essa ideia controla, aprisiona e coloca mulheres em conflito umas com as outras e consigo mesmas.

As análises dos contos de fadas selecionados seguirão as considerações de autores consagrados nos estudos do gênero, como Marie-Louise von Franz (1990) e Bruno Bettelheim (2002), e pesquisas pontuais de autoras como Regina Michelli (2020) e Simone Campos Paulino (2018). Na expectativa de criar um fluxo de conceitos entre os assuntos contos de fadas, protagonismo feminino e ficção científica, serão imprescindíveis os trabalhos organizados por Robin Reid em *Woman in Science fiction and fantasy* (2009), dentre outros nomes relevantes.

A respeito do gênero em que se encaixam as *Crônicas Lunares*, entendemos a ficção científica como um tipo de texto que especula mundos improváveis, mas possíveis. Daí, explica-se o contexto do universo de Marissa Meyer: existe vida na lua. Os lunares são seres humanos que sofreram mutações genéticas por seu tempo no espaço, o que fez deles capazes de influenciar as ondas cerebrais de terrestres – a bioeletricidade; assim, podem assumir controle do corpo de uma pessoa contra sua vontade, transformando-a em uma extensão de seus caprichos, ou seja, retiram seu livre-arbítrio enquanto esse ser estiver assujeitado a eles.

Organizados política e socialmente em uma monarquia ditatorial, sua figura de liderança é a rainha Levana, uma tirana que pretende conseguir uma aliança com a Terra casando-se com o Imperador das Comunidades Orientais. A Terra, por sua vez, passou pela Quarta Guerra Mundial e seu futuro social e político está aberto a diversas possibilidades, com as quais Meyer joga para apresentar suas protagonistas: Cinder é uma ciborgue, ou seja, grande parte do seu corpo é sintética, não muito diferente do que vemos atualmente com próteses, o que se destaca é que seu cérebro é um computador, literalmente. Scarlet cuida de uma fazenda com a ajuda de robôs com inteligência artificial. Cress é uma cascuda (uma lunar sem a capacidade de influenciar a bioeletricidade) que cresceu em um satélite orbitando a Terra. E Winter é uma princesa que precisa urgentemente de um chip inserido em sua medula espinhal para que possa não enlouquecer por conta dos efeitos que implicam reprimir sua natureza lunar.

Com o óbvio protagonismo feminino dessa série, além da discussão intertextual gerada por ser uma releitura de contos de fadas, esperamos que um estudo bibliográfico da área da Literatura, recorrendo, quando necessário, a alguns aspectos da psicanálise, seja suficiente para



comprovar uma literatura que não existe sozinha, mas é um reflexo das lutas, movimentações e reivindicações da sociedade.

Para esse fim, esta dissertação está organizada da seguinte forma: **Introdução**, seção em que estamos e que apresenta a proposta de estudo, a hipótese de leitura, os objetivos, parte da fundamentação teórica, a metodologia (estudo comparativo) e o planejamento da dissertação que ora desenvolvemos. No capítulo 1, **Era uma vez: consolidação do gênero conto de fadas**, discutimos como os contos de fadas se estabeleceram nos círculos literários do século XVII em diante, destacando o trabalho de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm na censura e edição dos contos orais que registraram em seus respectivos países, finalizando-o com um comentário breve consoante ao papel das adaptações dos Estúdios Disney para o gênero no imaginário infantil. No capítulo 2, **E as mulheres vão à luta: uma breve contextualização do feminismo**, articulamos um breve histórico do feminismo, de modo geral. E, em seguida, de modo particular, comentamos a autoria feminista no gênero ficção científica. Chegamos, então, ao capítulo 3, **Felizes para sempre? As releituras de Marissa Meyer**, essência desta dissertação, no qual analisamos as duas protagonistas selecionadas da série *Crônicas Lunares*, comparando suas trajetórias com os contos que lhes deram origem. Por fim, temos as **Considerações Finais**, espaço no qual tentaremos demonstrar que a discussão de gêneros e papéis sociais são essenciais em todos os níveis intelectuais, mas principalmente no do entretenimento.

## 1 ERA UMA VEZ: CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO CONTO DE FADAS

Para estruturar uma linha de pensamentos, teceremos algumas considerações a respeito da, talvez, mais instigante questão envolvendo o tema: qual é a origem dos contos de fadas? Respondê-la já foi motivo de extensas pesquisas de literatos, filólogos, linguistas e psicólogos: nenhuma delas com conclusões absolutas, apenas interessantes considerações e lugares comuns entre as teorias, dependendo do ponto de vista adotado.

Para Marie-Louise von Franz (1990), pesquisadora junguiana, os contos de fadas são narrativas fechadas e simbólicas, protagonizadas por arquétipos e constituídas por um significado psicológico essencial. Uma possível origem é a experiência onírica.

Parece-me que as histórias arquetípicas se originam, frequentemente, nas experiências individuais através da irrupção de algum conteúdo inconsciente, que podem surgir em sonhos ou em alucinações em estado de vigília. Algum evento ou alguma alucinação coletiva acontece, e então, o conteúdo arquetípico irrompe na vida de um indivíduo. Isto é sempre uma experiência numinosa. Nas sociedades primitivas, praticamente nenhum segredo é guardado; então essa experiência é sempre comentada, ampliando-se por outros temas folclóricos existentes que a completam. Então, ela se desenvolve tanto quanto um boato. (FRANZ, 1990, p. 31)

Igualmente, para Nelly Novaes Coelho (2012), “Foi pela transformação dos mitos e arquétipos em linguagem simbólica, pois sem esta eles [os contos] não existiriam, que a Sabedoria da vida neles contida pôde se difundir por todo o mundo, transformada em contos [de fada].” (p. 100).

Em seu ensaio *Árvore e folha* (2020), J. R. R. Tolkien afirma que “A história das estórias de fadas é provavelmente mais complexa do que a história física da raça humana e tão complexa quanto a história da linguagem humana.” (p. 27).

Com base nesses apontamentos iniciais, estabelece-se um vínculo entre os contos de fadas e os mistérios do inconsciente humano. Talvez por isso que os estudos psicanalíticos relativos a essas histórias sejam tão interessantes, como os de Bruno Bettelheim e Marie-Louise von Franz. Tolkien, por exemplo, apesar de não seguir a vertente dos estudos da psicologia, sugere uma hipótese de como poderia ter nascido o mito de Thórr: ele questiona o que teria ocorrido primeiro, alegorias sobre o trovão, capaz de rachar montanhas, ou histórias sobre um fazendeiro com barba ruiva, irritadiço e muito forte. E completa: “É mais razoável supor que o fazendeiro apareceu no exato momento em que Trovão ganhou uma voz e um rosto; que havia um distante rosnado de trovão nas colinas toda vez que um contador de estórias ouvia um fazendeiro com raiva.” (TOLKIEN, 2020, p. 30).

Assim, ele e as pesquisadoras Franz (1990) e Coelho (2012) concordam e defendem que esses textos clássicos são, na verdade, registros editados de narrativas populares, as quais foram mantidas vivas, de geração para geração, por vias orais.

Até os séculos 17 e 18, os contos de fadas eram – e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos – contados tanto para adultos quanto para crianças. Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. **Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial.** (FRANZ, 1990, p. 12, destaque nosso)

Foi com o trabalho de Charles Perrault, considerado o “Pai da Literatura Infantil”, que tais narrativas passaram a ser registradas. Escritor francês do século XVII, com laços estreitos na corte do rei Luís XIV, ele buscou, no povo, material para defender seu ponto de vista em uma polêmica intelectual conhecida como “Querela dos Antigos e Modernos”, a qual questionava a soberania de artistas e autores da antiguidade clássica na época moderna. Perrault, para defender a modernidade,

[...] volta-se inteiramente para essa redescoberta da narrativa popular maravilhosa, com um duplo intuito: provar a *equivalência de valores* ou de *sabedoria* entre os antigos greco-latinos e os antigos nacionais, e, com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral. (COELHO, 2012, p. 83)

Entre suas obras mais relevantes, destacamos *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*, publicada originalmente em 1697. Apesar da dúvida acerca de sua autoria (se teria sido Charles ou seu filho caçula, quem assina os contos e a dedicatória à sobrinha do rei Sol), “Há uma tendência a admitir, assim, um meio-termo: o filho teria anotado os contos primeiro, tal como os ouvia em casa, e o pai teria interferido depois, dando a eles a forma final e o polimento.” (COELHO; GONÇALVES in PERRAULT, 2015, p. 13). Na dedicatória em questão, pai ou filho dirige-se à princesa, justificando a importância que essas simples histórias teriam:

Todos eles [os contos] contêm uma moral muito sensata, que se descobre mais ou menos conforme o grau de perspicácia de seus leitores; além disso, como nada indica tanto a vasta extensão de uma inteligência quanto a capacidade de se elevar às coisas maiores e ao mesmo tempo se rebaixar às menores, ninguém irá surpreender-se jamais se a mesma princesa, a quem a natureza e a educação tornaram familiar o que há de mais elevado, não se recusar a ter prazer com semelhantes bagatelas. É verdade que estes contos transmitem uma imagem do que ocorre nas famílias mais simples, onde a louvável impaciência de instruir as crianças faz imaginar histórias destituídas de razão, para adequar-se a essas mesmas crianças que ainda não dispõem de razão; mas a quem mais interessa saber como vive o povo em geral senão às pessoas que o Céu destina conduzi-lo? (PERRAULT, 2015, p. 1)

Foi essa coletânea que deu origem ao gênero contos de fadas, consagrando Perrault como seu precursor. Tais histórias, recolhidas da boca do povo, teriam, então, um destino nobre, os ouvidos da corte. Para tal fim, não é exagero assumir que Perrault lapida os textos, suavizando, na medida do possível, menções a sexo, violência e vícios. Acrescenta, ainda, uma moral ao final de cada uma das nove narrativas publicadas,<sup>4</sup> com o intuito de explicitar lições para seu público leitor pretendido: crianças, principalmente garotas.

Quase cem anos depois, destacamos o trabalho dos Irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm. Folcloristas alemães interessados em determinar se existiria uma língua alemã autêntica, recolheram narrativas cujas principais fontes foram duas mulheres: “[...] a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenplug, descendente de franceses e amiga íntima da família Grimm.” (COELHO, 2012, p. 29). Publicam, então, uma coletânea, hoje conhecida como *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. A edição lançada em 2012 pela póstuma Cosac Naify é uma tradução da primeira edição dos Grimm, ou seja, da versão anterior às alterações significativas que realizaram às histórias por conta do ideário cristão.

Tão logo tenha percorrido as primeiras páginas deste volume, o leitor se verá num reino que talvez possa causar-lhe certo estranhamento, pois estará muito distante das imagens e versões mais amenas comumente associadas aos contos dos irmãos Grimm. Violências e atrocidades vão ao seu encontro sob as configurações mais variadas: crianças em extrema aflição – abandonadas, por exemplo, na floresta para morrerem de fome ou serem devoradas por feras; meninas ou jovens mulheres submetidas a toda sorte de injustiças e perseguições [...]. (MAZZARI in GRIMM, 2012, p. 21)

Em seu prefácio à primeira edição, os irmãos comentam a relevância de seu trabalho e a edição que, porventura, aconteceria:

Com nossa coleção, no entanto, não queremos apenas dar nossa contribuição para a história da poesia. É nosso intuito, também, que a própria poesia, que está viva nesta coleção, exerça seu efeito, que torne alegres aqueles que ela puder alegrar, e também que ela se torne um livro de educação. Em relação a esta última questão, foi levantada a objeção de que uma ou outra passagem seja constrangedora, e imprópria ou indecorosa para crianças (como quando se alude a determinadas condições ou relações; também não gostavam que elas ouvissem as maldades do Diabo); e que os pais não iriam querer dar este livro para os filhos. Em alguns casos isolados, essa preocupação pode ser válida, e então seria fácil fazer uma seleção; no todo, porém, essa seleção certamente é desnecessária. Nada pode nos defender melhor do que a própria natureza, que deixa crescer flores e folhas com determinadas cores e formas; [...]. Ou ainda: a chuva e o carvalho caem como uma boa ação sobre tudo o que se encontra na terra; quem não quiser expor suas plantas por achar que

---

<sup>4</sup> “A bela adormecida”, “Chapeuzinho vermelho”, “O barba azul”, “O gato de botas”, “As fadas”, “Cinderela”, “Riquet, o topetudo”, “O pequeno polegar” e “Pele de asno”.

elas são demasiado sensíveis e poderiam ser danificadas, preferindo regá-las na sala de estar, não haveria de querer que não haja chuva por causa disso. No entanto, tudo o que é natural pode se tornar frutífero, e é isso que devemos almejar. Aliás, não sabemos de nenhum livro saudável e forte, e que tenha edificado o povo – se colocarmos a Bíblia em primeiro lugar –, em que semelhantes preocupações existiram numa medida imensamente maior; o uso correto, porém não vê nenhum mal nesses livros, mas sim, como tão bem diz um belo dito popular, considera-os um testemunho de nosso coração. As crianças apontam sem medo para as estrelas; outros, seguindo a crença popular, veem nisso uma ofensa contra os anjos. (GRIMM, 2012, p. 12-13)

Na citação anterior, há a construção de uma metáfora naturalista (na qual os autores comparam as crianças a plantas e as histórias que estão publicando à água da chuva, essencial para nutrir a vida na terra) com o intuito de defender a permanência, pelo menos nesse primeiro momento, das passagens mais “indecorosas”, mesmo que as coletâneas visassem ao público infantil (afinal, esses pais não poderiam desejar que a “chuva” não exista apenas porque temem que suas “plantas” sejam muito frágeis para suportá-las). Jacob e Wilhelm acreditavam que tais conhecimentos seriam essenciais para o crescimento pessoal dos pequenos.

Tolkien, dois séculos depois, discorda dessa concepção:

Na verdade, a associação entre crianças e estórias de fadas é um acidente da nossa história doméstica. As estórias de fadas, no mundo moderno letrado, têm sido relegadas ao berçário, assim como a mobília desmazelada e antiquada é relegada ao quarto de brinquedos, principalmente porque os adultos não a querem e não se importam se ela é maltratada. (TOLKIEN, 2020, p. 37)

Devemos considerar, no entanto, que seu ponto de vista tenta defender a criação de uma literatura, por excelência, fantástica. Então, os interesses de Tolkien para que a magia e o reino das fadas fossem desassociados do público infantil é basilar para compreendermos seu argumento.

Tais narrativas, porém, já tinham passado cerca de quatrocentos anos sendo utilizadas para entreter e ensinar crianças. E, no século XX, há o derradeiro golpe comercial para seu estabelecimento como um gênero infantil: a adaptação de alguns contos para as telas de cinema, empreitada de sucesso inegável de Walter Elias Disney:

Aliás, o segredo do legado de Disney está, justamente, em seu pioneirismo. Disney re-concebeu as antigas histórias que a humanidade vinha contando há gerações, tal qual Perrault, Grimm e Andersen haviam feito em seu tempo, tornando-as palatáveis ao século XX, a partir da produção de uma arte cinematográfica que, mesmo dando seus primeiros passos, foi sendo juntamente reinventada em si. Depois de Disney, nem os contos de fada, nem o cinema de animação foram os mesmos. (ROSA JUNIOR, 2016, p. 10)

Trazer os contos de fadas para as telas do cinema, além de reaproximá-los do povo, criou um nicho comercial lucrativo e desafiador desde seu primeiro lançamento. Como já comentado na Introdução, porém, essas adaptações vieram carregadas do machismo presente tanto nos contos como na época em que foram adaptados. Cronologicamente, temos *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *A bela adormecida* (1959). Essas animações colocam a personagem feminina em uma posição de servidão, domesticidade e letargia, enaltecendo a ideia do “felizes para sempre” e do “amor verdadeiro” como o mais importante caminho a ser trilhado pelas jovens espectadoras.

Mais tarde, com *A bela e a fera* (1991) e *Mulan* (1998), por exemplo, notamos uma mudança significativa no enredo: essas protagonistas passam a confrontar figuras masculinas em posições de poder e a encontrar um caminho no mundo diferente daquele ditado a elas. Mostram coragem e determinação, servindo como exemplos mais saudáveis para o público infantil feminino.

Após perceber o potencial econômico dessa empreitada (as diferentes adaptações), os Estúdios Disney passam a investir em criações originais, e essas princesas – Merida<sup>5</sup> (*Valente*, 2012), Elsa (*Frozen*, 2013), Moana (*Moana*, 2016) e Raya (*Raya e o último dragão*, 2021), por exemplo – seguiram uma fórmula diferente: não há um interesse amoroso em seus enredos, ou seja, suas histórias são a respeito de jovens garotas enfrentando os desafios do amadurecimento, celebrando sua força e inteligência, sem a pressão do casamento ou de um relacionamento para validar e justificar sua existência no mundo.

Essas transformações só foram possíveis por conta dos avanços da luta feminista nas diversas esferas da sociedade. Para conhecer um pouco mais a respeito da história do feminismo, seguimos para o segundo capítulo desta dissertação.

---

<sup>5</sup> *Valente* é uma animação da Pixar. Devido a seu sucesso, é possível inferir que os Estúdios Disney arriscaram uma fórmula parecida, mas não completamente afastada da original (“felizes para sempre”) com *Frozen* (2013), no qual existe a desconstrução do amor à primeira vista e o foco principal é o amor fraternal. Com o sucesso de *Frozen*, abrem-se as portas para heroínas como Moana e Raya, essas sim sem nenhum romance no enredo.

## 2 E AS MULHERES VÃO À LUTA: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO FEMINISMO

O objetivo deste capítulo é apresentar uma breve linha do tempo das conquistas e dos debates significativos da luta das mulheres por igualdade social, política, econômica e racial. Para isso, conforme já indicado na Introdução, seguiremos *O livro do feminismo* (2019).

Considerada uma das obras fundadoras do feminismo, *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, em inglês *A Vindication of the Rights of Woman*, escrito pela britânica Mary Wollstonecraft e publicado em 1792, traz argumentações acerca da precária situação educacional das mulheres.

Wollstonecraft afirma que as mulheres permanecem como inferiores porque são mantidas na esfera doméstica, forçadas a serem ‘brinquedos sexuais’ dos homens. A sociedade as ensinou que a aparência, a opinião masculina e o casamento são mais importantes do que a realização pessoal e intelectual. Moldadas por um estereótipo de gênero, as meninas eram levadas a explorar sua aparência a fim de encontrar um homem que as sustentasse e protegesse. Wollstonecraft foi a primeira feminista a descrever o ‘casamento para o sustento’ como uma forma de prostituição, uma afirmação chocante para a época. A ausência de meios de sustento impelia as mulheres ao casamento e, degradadas por sua dependência da aprovação masculina, se tornavam escravas dos homens. Wollstonecraft achava que uma vida tão restrita, limitada à banalidade doméstica também poderia causar danos psicológicos. Para restaurar a dignidade das mulheres, a autora recomenda uma ‘revolução dos modos femininos’. (McCANN et al., 2019, p. 34-35)

Essa “revolução dos modos femininos” foi o pilar de todas as ondas feministas registradas. Entendemos o termo “onda” como um momento de efervescência política, no qual as mulheres se reuniram de forma significativa para exigir seus direitos em uma sociedade machista.

A primeira onda acontece entre os anos de 1850 e 1940. Destacamos aqui a atuação das suffragettes,<sup>6</sup> mulheres que utilizaram violência política para reivindicar o direito ao voto feminino na Grã-Bretanha e na Irlanda. Anos de desobediência civil vieram acompanhados de relatos de abuso de poder policial e violência por parte de homens civis em meio às manifestações em frente ao parlamento inglês, o que levou as suffragettes a aulas de autodefesa, em estilos de luta como o jiu-jitsu. A líder do movimento, Emmeline Pankhurst, durante os anos da Primeira Guerra Mundial, suspendeu os atos pelo país, atitude que transformou

---

<sup>6</sup> “O termo suffragettes foi adotado pela WSPU em 1906, depois que um artigo no jornal Daily Mail. O editor acrescentou intencionalmente o sufixo “ettes”, que torna a palavra um diminutivo, como um insulto, insinuando que essas mulheres eram meramente uma imitação das sufragistas de verdade. A resposta inteligente da WSPU [Women’s Social and Political Union] à zombaria do Daily Mail foi adotar o termo como um distintivo de honra.” (McCANN et al., 2019, p. 88)

positivamente a opinião do público e dos políticos a respeito do voto feminino. Como resultado, em 1918, mulheres acima de 30 anos e donas de propriedades poderiam votar. Foram necessários outros dez anos (1928) para que o governo estendesse o direito ao voto a todas as mulheres maiores de 21 anos. A conquista desse direito é recente: Brasil, 1932; França, 1944; Portugal, 1975; Espanha, 1976.

A segunda onda do feminismo ocorre entre 1960 e 1980. As exigências por igualdade social permanecem, mas agora surge um olhar mais pessoal nas experiências femininas, em uma tentativa de encontrar as raízes da opressão das mulheres. O livro mais representativo desse momento foi *O segundo sexo*, escrito pela francesa Simone de Beauvoir e publicado em 1949.

*O segundo sexo* é um trabalho filosófico, não um brado convocando à ação, mas, mesmo assim, Beauvoir defende que as mulheres podem e devem reconhecer e desafiar a construção social da feminilidade. Elas devem buscar autonomia e liberdade por meio de um trabalho gratificante, de atividade intelectual, de liberdade sexual e mudanças sociais que incluem justiça econômica. *O segundo sexo* foi imensamente influente, por isso é difícil estimar seu impacto a longo prazo. [...]. O valor que Beauvoir atribuiu à experiência pessoal das mulheres foi importante para o pensamento feminista e encorajou o aumento da consciência e da noção de irmandade dentro da segunda onda do feminismo. (McCANN et al., 2019, p. 117)

O compartilhamento de experiências pessoais foi fundamental para a conscientização das mulheres de que estavam (e continuam) vivendo uma realidade restritiva. Uma das grandes conquistas desse momento foi um sistema de saúde feito de mulheres para mulheres. Questões como liberdade sexual e direito ao aborto movimentaram as reivindicações da época.

Violência doméstica e estupro foram assuntos difíceis e incômodos a serem discutidos, mas tal pauta trouxe à tona a gritante diferença entre realidades pessoais em meio ao discurso feminista dos séculos XIX e XX: a versão que estava sendo contada era a de mulheres brancas da classe média, a qual não inclui a vivência da mulher negra e periférica. Quando pensamos o estupro, é impossível não discutirmos como esse abuso funcionou como uma ferramenta do controle da mulher, principalmente da mulher negra. No livro *Mulheres, raça e classe*, de Angela Davis, publicado em 1981, a ativista investiga o feminismo negro.

A maior crítica às duas primeiras ondas do feminismo é de que este não foi inclusivo. Assim, a terceira onda deseja torná-lo acessível a mulheres de todas as classes e etnias. A discussão iniciada por Davis traz a história da mulher negra e suas diversas lutas em uma sociedade racista e machista. “A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias.” (DAVIS, 2016, p. 23),



pois – como escravas – eram forçadas a trabalhar da mesma maneira que os homens, o que destruía a ilusão do sexo frágil.

Em *Mulheres, raça e classe*, Davis examina como a instituição da escravidão estabeleceu para as mulheres negras um caminho de tratamento sub-humano que refletia compreensões muito diferentes sobre o feminino, sobre a raça e classe das projetadas por mulheres brancas. Davis também explora como as feministas brancas reforçam o racismo e o preconceito de classe em sua própria busca por igualdade. Ao escrever sobre a primeira convenção pelos direitos das mulheres, que aconteceu em Seneca Falls, em Nova York, em 1848, Davis aponta como as sufragistas do século XIX ressaltaram a importância do casamento e a exclusão das mulheres das carreiras profissionais como as duas maiores formas de opressão que as impactavam. Davis afirma que essas preocupações eram específicas das mulheres brancas e economicamente privilegiadas e deixavam de lado o drama das mulheres da classe trabalhadora e das mulheres negras escravizadas, assim como o racismo suportado pelas mulheres negras livres nos estados do Norte dos EUA. (McCANN et al., 2019, p. 204)

Percebe-se, portanto, que são necessários outros ângulos para a luta feminista: uma que inclua pessoas LGBTQIA+, negras, com deficiência e de classes econômicas mais baixas: ou seja, pessoas marginalizadas pela sociedade. A interseccionalidade<sup>7</sup> alimenta uma nova visão para o feminismo, uma mais abrangente e que luta pelos oprimidos do patriarcalismo, racismo e machismo de maneira igualitária.

Para encerrar o capítulo, destacaremos contribuições de intelectuais brasileiras para o movimento.

Nos últimos anos, é possível notar significativo aumento na militância feminista brasileira, processo que tem sido chamado de ‘primavera feminista’. Embora não apartada de demandas históricas do feminismo, essa nova militância é descrita como essencialmente jovem e fruto das possibilidades advindas das inovações comunicacionais – a internet e as redes sociais, em presencial – e traz consigo novas formas de pensar violência e direitos, palavras de ordem e reivindicações para o pensamento social e a prática feminista. [...]. O foco do feminismo contemporâneo brasileiro tem sido a interconexão das pautas feministas sobre identidade racial, identidade de gênero e orientação sexual, e vem exaltando consentimento, representatividade política e identitária e autonomia sobre o corpo. Questiona normas rígidas de comportamento e beleza. Temas como o assédio nas ruas e no transporte público, violência sexual e agressões psicológicas emergem em meio a hashtags de denúncia e mobilizações, [...]. (McCANN et al., 2019, p. 321)

---

<sup>7</sup> “O termo ‘interseccionalidade’ foi usado pela primeira vez em 1989, pela professora de direito norte-americana e crítica teórica de raça Kimberlé Crenshaw em seu ensaio ‘Desmarginalizando a interseção entre raça e sexo’. No ensaio posterior, ‘Mapeando as margens’ (1991), ela divide a interseccionalidade em três principais tipos: estrutural, política e representativa. A interseccionalidade estrutural se refere às formas como a opressão sofrida por mulheres negras é fundamentalmente diferente da experimentada por mulheres brancas. A política aborda o impacto específico que as leis e políticas têm sobre as mulheres negras, mesmo quando pensadas por razões feministas ou antirracistas. E a representativa descreve como as mulheres negras são representadas na cultura popular e como isso as afeta na vida cotidiana.” (McCANN et al., 2019, p. 243)

A pesquisadora Giovana Xavier no livro *História social da beleza negra* mostra como o surgimento da indústria de beleza norte-americana impactou a saúde e a autoestima de mulheres negras e comenta seus reflexos na população negra brasileira. A filósofa Djamila Ribeiro lança o importantíssimo *Quem tem medo do feminismo negro?*, no qual discute a teoria feminista a partir de situações do cotidiano, o que torna o livro uma excelente introdução ao assunto para jovens leitoras. “Ao pensar o debate de raça, classe e gênero de modo indissociável, as feministas negras estão afirmando que não é possível lutar contra uma opressão [o machismo] e alimentar outra [o racismo], porque uma mesma estrutura seria reforçada.” (RIBEIRO, 2018, pos. 342).

É fundamental que cada vez mais mulheres tenham acesso ao conhecimento, o que é facilitado nesta quarta onda do feminismo, pois a proliferação das informações acontece de modo digital. Conhecer a história do movimento, as diversas contribuições de diferentes mulheres ao longo dos séculos, tornar-se ciente dos erros cometidos e saber que as ideias precisam se adaptar e alcançar todas as mulheres são passos essenciais para a renovação do feminismo, com ideias e ações que levem cada vez mais a sociedade em direção à igualdade de gênero.

## 2.1 AUTORIA FEMININA NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Uma estratégia utilizada pelas mulheres na luta feminista foi a ocupação do espaço literário, afinal a palavra escrita é um dos meios mais transformadores da sociedade. Como em qualquer outro cenário antiquado, a autoria feminina foi vista como inferior e não foi incentivada. Considerando que o início da educação das mulheres surge apenas por volta dos anos 1800, é oportuna a possibilidade de começar este tópico comentando Mary Shelley, a primeira autora de ficção científica do mundo. Pois, assim como sua mãe, Mary Wollstonecraft (discutida na abertura deste segundo capítulo), Shelley foi revolucionária.

*Frankenstein ou o Prometeu moderno* é a primeira obra de horror e ficção científica moderna registrada na literatura ocidental. Publicada pela primeira vez em 1818 e sendo reeditada três vezes até chegarmos à versão de 1831 que sobreviveu a duzentos anos de impressões, a autoria de Mary Shelley foi muito criticada. Por ser uma mulher, seu trabalho foi diminuído. É o que defende a pesquisadora Joanna Russ (2005, p. 20, tradução nossa)<sup>8</sup> em seu livro *How to suppress women's writing*: “O que fazer quando uma mulher escreve alguma

---

<sup>8</sup> “What to do when a woman has written something? The first line of defense is to deny that she wrote it. Since women cannot write, someone else (a man) must have written it.”

coisa? A primeira linha de defesa é negar que ela tenha escrito. Como uma mulher não sabe escrever, outra pessoa (um homem) deve ter escrito.” Sobre Mary Shelley, Ellen Moers (apud RUSS, 2005, p. 21, tradução nossa)<sup>9</sup> afirma: “Sua juventude extrema assim como seu sexo contribuíram para a opinião geral de que ela não era uma autora propriamente dita, mas sim um meio transparente pelo qual as ideias daqueles ao seu redor passaram. ‘Tudo o que a Srta. Shelley fez’, escreve Mario Praz, ‘foi providenciar um reflexo passivo de algumas das fantasias selvagens que estavam no ar ao seu redor.’”

Os dois pontos principais deste tópico são a autoria feminina e a produção literária no gênero ficção científica. Em *Women in science fiction and fantasy*, a autora Robin Reid (2009, pos. 1650, tradução nossa)<sup>10</sup> explica como as mulheres floresceram na escrita desses gêneros (apesar de serem dominados por homens):

O impacto do feminismo e da presença de escritoras e editoras mudou a representação de mulheres na ficção científica [FC] dos anos 1960 em diante. Personagens femininas realistas eram raras na FC até esse período; FC Pulp frequentemente retratava mulheres como objetos a serem desejados, temidos, resgatados ou destruídos, ou até mesmo para validar a masculinidade e a heterossexualidade dos protagonistas e leitores masculinos. O protagonismo feminino começa a emergir em histórias de FC de autoras e autores nos anos de 1960: [...]. A mudança na temática e na experimentação de estilo dos anos 1960 definiram o palco para a emergência da FC feminista nos anos 1970.

Russ (2005) afirma que, além de negar a autoria feminina, outra forma de desvalidar sua escrita é classificar as obras resultantes como inadequadas, inferiores e de menor qualidade. A ficção científica, sendo o gênero escolhido por muitas autoras iniciantes, sofre o reflexo dessas críticas. Afinal, as autoras utilizam esse espaço para incitarem discussões mais amplas do que apenas o sexismo, elas debatem sobre inequidades sociais, homossexualidade, as díspares relações de poder entre homens e mulheres, o preconceito contra pessoas neurodivergentes, entre outros tópicos. Assuntos delicados e urgentes que incomodariam críticos e leitores preconceituosos.

---

<sup>9</sup> Her extreme youth, as well as her sex, have contributed to the generally held opinion that she was not so much an author in her own right as a transparent medium through which passed the ideas of those around her. “All Mrs. Shelley did,” writes Mario Praz, “was to provide a passive reflection of some of the wild fantasies which were living in the air around her.”

<sup>10</sup> “The impact of feminism and the presence of female writers and editors changed the representation of women within SF from the 1960s onward. Realistic female characters were rare in SF until this period; Pulp SF often portrayed women as objects to be desired, feared, rescued or destroyed or to otherwise validate the masculinity and heterosexuality of male protagonists and readers. Female protagonists begin to emerge in SF stories from both male and female writers in 1960s: [...]. The changing atmosphere of thematic and stylistic experimentation in the 1960s set the stage for the emergence of feminist SF in the 1970s.”

Por conta desses temas tão distintos, as produções norte-americanas dos anos 1980 passam por uma profunda polarização: humanismo (categoria de autoras que tratavam de escolhas humanas e problemas filosóficos) e cyberpunk (categoria de autores que tratavam de tecnologias e informações cibernéticas, cujas personagens femininas, quando existissem, eram colocadas em papéis explicitamente sexualizados). As autoras feministas, então, veem uma oportunidade: adaptar figuras e temas do cyberpunk, como os ciborgues, para sua pauta:

Enquanto a ficção cyberpunk não trata abertamente de preocupações feministas, o próprio ciborgue perturba categorias restritivas de identidade de uma maneira que pode ser amigável para a política feminista. Se o ciborgue borra as fronteiras daquilo que é ‘humano’ e ‘máquina’ e questiona a pureza dessas categorias, ciborgues (tanto na ficção como na realidade) são ferramentas conceituais que desafiam a estabilidade de muitas outras categorias conceituais (humano/máquina, humano/animal, homem/mulher, heterossexual/homossexual etc.). (REID, 2009, pos. 1733, tradução nossa)<sup>11</sup>

Tratando desse assunto e dessa figura andrógena, outro texto relevante para a ficção científica feminista é o *Manifesto ciborgue* da filósofa Donna J. Haraway, publicado em 1985.

Em diálogos com o feminismo norte-americano, em especial com o feminismo negro e latino, com a economia, com obras literárias e com a biologia – área na qual a autora é formada, Haraway produz um texto polêmico ao propor uma postura feminista apta a refletir sobre a influência da ciência e da tecnologia do final do século XX sobre as relações sociais. Para a autora, tanto os feminismos socialistas e marxistas quanto os feminismos radicais conceberam a categoria mulher a partir do que seria considerado comum a todas elas, por meio da ‘política da identidade’. Haraway sugere uma ruptura com tal política para dar lugar a uma coalizão capaz de considerar as diferenças e as afinidades entre mulheres, denominada por ela ‘política de afinidades’. O ciborgue, criatura formada por fusões entre máquina e organismo, mistura de realidade social e ficção, não constituindo um corpo sólido com componentes definidos, seria uma metáfora dessa nova política em um mundo marcado de forma crescente pelo binômio ciência e tecnologia, no qual as fronteiras entre humano e animal, organismo e máquina, e entre físico e não-físico mostram-se fluidas. (FONTGALAND; CORTEZ, 2015)

Esse contexto efervescente cria condições frutíferas para que autoras contemporâneas, como Marissa Meyer, publiquem textos que desafiam a ciência e os preconceitos. Os livros analisados nesta dissertação fazem parte da quadrilogia *Crônicas Lunares*. O primeiro volume apresenta Cinder, a releitura de Cinderela. É, porém, uma introdução lenta à história. Responsável por mostrar um mundo inserido no contexto da ficção científica, associando-o ao

---

<sup>11</sup> While cyberpunk fictions do not openly address feminist concerns, the cyborg itself disrupts restrictive categories of identity in a way that can be friendly to feminist politics. If the cyborg blurs the boundaries between ‘human’ and ‘machine’ and calls into question the purity of such categories, cyborgs (both in fiction and in reality) are a conceptual tool that challenge the stability of many Other conceptual categories (human/machine, human/animal, man/woman, heterosexual/homosexual, etc).

encantamento dos contos de fadas, o enredo desse volume inicial sofre um pouco. Talvez por ser óbvia a ligação à história original de Cinderela, a demora de revelar ao leitor que Cinder é, de fato, a princesa perdida lunar, pode cansar leitores mais ansiosos.

Ao longo da série, porém, Meyer compensa tal lentidão, conferindo aos livros seguintes mais fluidez e agilidade. Em *Scarlet* (2014), por exemplo, a narração das duas protagonistas (Cinder e Scarlet) encaminha o enredo para um encontro entre elas e para uma aliança, momento em que duas linhas narrativas se juntam, possivelmente cativando leitores que não deram muito crédito ao primeiro livro. Chega, então, *Cress* (2015), o terceiro volume. É, talvez, o livro com o ritmo mais agradável, pois o trabalho da autora com suas três protagonistas (Cinder, Scarlet e Cress) seduz tanto pela releitura (Rapunzel) como pelo rico desenvolvimento do enredo a respeito da luta para salvar a Terra das mãos de Levana, a tirana lunar. O desfecho desse livro, de certa forma, prepara as personagens para o clímax do conflito no quarto e último volume, *Winter* (2016).

Essa obra, além da apresentação de Winter, a princesa lunar e releitura de Branca de Neve, é o romance mais longo da autora. Com quase 700 páginas, é sua responsabilidade contar a revolução em solo lunar e os desafios que as protagonistas terão de enfrentar para conseguir libertar os lunares das correntes que os aprisionam há séculos, impedir um casamento e ajudar a Terra a vencer uma guerra biológica, levando os antídotos necessários para a letumose (uma doença respiratória lunar fatal para humanos, presente desde o primeiro volume).

De maneira cíclica, esse quarto livro também encerra as releituras dos contos de fadas iniciadas nos volumes anteriores. Nos capítulos finais, temos a versão atualizada do “final feliz” de Cinder, Scarlet, Cress e Winter. Em uma reunião com todos os governantes da Terra, após ter libertado Luna, Cinder tem o encontro final com a madrasta e a cruel irmã mais velha; Scarlet (uma junção de “Chapeuzinho Vermelho” e “A Bela e a Fera”) declara seu amor e compromisso com um soldado lunar modificado (Lobo é tanto seu nome como uma descrição precisa de sua aparência após as cirurgias modificadoras a que foi forçadamente submetido); Cress sobreviveu às suas provações no deserto (tanto real – em seu livro – quanto metafórico, no quarto volume) e tem sua recompensa: a oportunidade de conhecer o mundo, como sempre desejou ao longo dos anos em que ficou presa em seu satélite; e, finalmente, Winter retoma seu lugar de direito na corte, adorada pelo povo e liberta da inveja de sua madrasta.

Somando-se à releitura, é importante destacar o cenário geográfico de *Crônicas Lunares*, pois os conflitos políticos são parte essencial do enredo da série. Como propõe uma Terra pós Quarta Guerra Mundial, vemos países, culturas e idiomas diferentes a cada livro.

Com a presença de vida na lua há centenas de anos, Luna já se estabeleceu como uma entidade política, sendo reconhecida e temida por conta das habilidades (ou encanto, como é popularmente chamado) que seus habitantes desenvolveram.

Os lunares eram uma sociedade que evoluíra de uma colônia terrestre na lua séculos atrás, mas não eram mais humanos. Dizia-se que podiam modificar o cérebro de uma pessoa – fazer você ver, sentir e fazer coisas que não devia. O poder anormal deles os tornara uma raça gananciosa e violenta, e a rainha Levana era a pior deles. (MEYER, 2013, p. 51)

Como reflexo do potencial tecnológico e bélico de Luna, forma-se a União Terráquea, constituída pela Comunidade das Nações Orientais, pela Federação Europeia, pela União Africana, pelo Reino Unido e pela República da América. Seus governantes esperam assinar um tratado com a Rainha Lunar, Levana, para que cessem ameaças de conflito e que ela auxilie a Terra no desenvolvimento de uma vacina para a letumose.

Pesquisas sobre a peste estavam em andamento desde o primeiro surto, ocorrido em uma pequena cidade da União Africana, havia dezenas de anos. Parecia que muito pouco progresso tinha ocorrido. Enquanto isso, a doença aparecera em centenas de comunidades aparentemente desconexas em todo o mundo. Centenas de milhares de pessoas haviam adoecido, sofrido e morrido. (MEYER, 2013, p. 33)

Com a morte do Imperador Rikan, pai do príncipe Kaito, Levana vê uma oportunidade para ficar ainda mais poderosa. A rainha lunar se recusa a assinar o Tratado de Bremen<sup>12</sup> e faz uma contraproposta: uma união por matrimônio com um dos líderes terrestres, especificamente o recém coroado Imperador Kaito, líder da Comunidade das Nações Orientais. Sua vantagem é justamente estar oferecendo uma descoberta científica de Luna: o antídoto para a doença que assola os humanos. Tentando evitar dar o título de Imperatriz à Levana, a União busca maneiras de contornar suas exigências.

Após essa breve contextualização do enredo de *Crônicas Lunares*, iniciaremos então as análises comparativas das releituras com os contos originais, nas quais serão apresentadas semelhanças e diferenças no trato das protagonistas, buscando-se a exteriorização das propostas feministas e futuristas da autora. Para os propósitos dessas análises comparativas, serão usadas citações e contextualizações pontuais, tanto dos contos originais como dos livros. Os textos serão separados em tópicos com os assuntos mais relevantes ao entendimento das releituras.

---

<sup>12</sup> Acordo de paz elaborado pelos conglomerados restantes na Terra após a devastação social, ambiental e cultural da Quarta Guerra Mundial.

### 3 FELIZES PARA SEMPRE? AS RELEITURAS DE MARISSA MEYER

Este capítulo propõe a discussão dos contos de fadas da tradição e questiona se *Cinder* (2013) e *Winter* (2016), respectivamente o primeiro e quarto volumes da série, trazem novos paradigmas para suas protagonistas.

#### 3.1 CINDER, A REVOLUCIONÁRIA

A primeira releitura de Marissa Meyer é *Cinder*, personagem baseada no conto “Cinderela” dos Irmãos Grimm. A tradução do conto utilizada para esta análise comparativa é a publicada pela editora Wish em 2019.

##### 3.1.1 Características gerais: nome, etnia e aparência

O vocábulo “Cinderela” é a junção de *cinder* (borralho, em inglês) com o sufixo feminino *-ella*. Em algumas versões, a personagem também é conhecida como “Gata Borralheira”, pois está sempre suja de cinzas por dormir perto da lareira para se aquecer, comportamento comumente associado a gatos e a outros animais domésticos. “À noite, quando ela estava cansada com o trabalho de seu árduo dia, não tinha cama para deitar-se e era obrigada a descansar ao lado da lareira, entre as cinzas. E como ela sempre parecia empoeirada e suja, foi chamada de Cinderela.” (ÁVILA, 2019, p. 169). Marissa Meyer, na releitura, nomeia sua personagem apenas de “Cinder”. Ela é imediatamente associada à sua inspiração e conserva um traço característico em sua aparência, porque, sendo mecânica, está sempre suja de graxa, o que mantém a ideia de “manchas” e “sujeira” na pele da personagem.

No conto, não há menção à aparência de Cinderela, apenas que ela é muito bonita e gentil, razões pelas quais a madrasta e as meias-irmãs a invejam. Na adaptação para animação, Disney cria uma personagem branca e loira, com pés pequenos e traços delicados. Essa versão aflora no imaginário coletivo quando a personagem Cinderela é mencionada. Por isso, tão mais interessante é o trabalho de Meyer, que cria *Cinder* com traços asiáticos, incluindo-a na Comunidade das Nações Orientais referida na narrativa. Esclarece-se que nessa Comunidade estão os povos asiáticos, chineses em sua maioria. Outro aspecto relevante para esta análise é que não há menções de discriminação por sua aparência. *Cinder* sofre preconceito por outro motivo: por ser uma ciborgue.

Depois de ter sofrido um acidente, a protagonista acorda com 11 anos, em Paris, sem lembranças de quem era, mas com muitas modificações: seu cérebro é um computador; seus olhos são telas; suas mão e perna esquerdas são de metal; e seu coração é parcialmente sintético.

Ela não pode mais chorar, pois perdeu seus canais lacrimais junto com os olhos; não pode corar, pois seu sistema nervoso digital controla sua temperatura corporal.

O painel de controle, a mão e a perna sintéticas, fios que seguiam espinha abaixo a partir do crânio até os membros protéticos. O tecido cicatrizado era uma mistura de carne e metal. [...]. Não sabia da existência da vértebra de metal ao longo de sua espinha, nem das quatro costelas de metal, nem do tecido sintético ao redor de seu coração, nem das talas de metal nos ossos de sua perna direita. (MEYER, 2013, p. 95)

Em um teste clínico, Cinder descobre que é 36,28% ciborgue. A história que lhe contaram é que seus pais e ela sofreram um acidente de carro: eles teriam morrido imediatamente e ela apenas sobreviveu por conta das modificações biossintéticas.

### 3.1.2 Relações familiares

A relação familiar que o conto propõe é disfuncional. Um ano após a morte da mãe, o pai rico de Cinderela se casa novamente, e essa madrasta traz consigo duas filhas. Longe em viagens a negócios, o pai deixa a protagonista sozinha, à mercê da crueldade e da inveja das novas integrantes da família. As irmãs não a tratam como igual, e a madrasta a transforma em uma serva, tornando responsável da garota os afazeres domésticos como cozinhar, limpar e costurar. “– Essa pata-choca estúpida há de se sentar na mesma sala com a gente? – disseram as irmãs. – Para comer, deve ganhar seu pão. Volte para a cozinha que é o seu lugar.” (ÁVILA, 2019, p. 169).

Foram-lhe tirados todos os privilégios de filha, e o pai, em nenhum momento, interferiu. Cinderela também não reage, porque sua mãe a educou para ser gentil; suas últimas palavras à filha foram: “– Filha amada, **se fores boa e fizer suas orações fielmente, Deus sempre a ajudará** e eu olharei por você do céu, assim estaremos juntas para sempre.” (ÁVILA, 2019, p. 169, destaque nosso). Tal comportamento dócil é refletido nos pedidos que faz ao pai quando ele viaja a trabalho: enquanto as irmãs adotivas pedem roupas e joias, Cinderela pede um galho da primeira árvore que bater em seu chapéu. Os pedidos contrastam a ganância das garotas (comportamento negativo) e a abnegação da protagonista (comportamento positivo), formando o quadro de valores que a moral do conto defende.

No livro, temos uma dinâmica diferente. Cinder foi adotada por Linh Garan, um engenheiro que já tinha esposa e filhas, e é levada à Nova Pequim. Garan contrai letumose e morre, deixando a criança aos cuidados de Linh Adri, sua esposa. Ela e sua filha mais velha, Pearl, não conseguem desassociar a morte da figura paterna à chegada de Cinder e tratam-na



mal por conta disso; Peony, a filha mais nova, é um pouco mais gentil, sendo a única a criar algum tipo de laço com a ciborgue.

Diferentemente de Cinderela, a quem a mãe orienta submissão, Cinder se indigna com o constante desrespeito, confrontando, mais tarde, a madrasta: “– Pare de me culpar! Eu não pedi para viver. Não pedi para ser adotada. Não pedi para me tornarem ciborgue. Nada disso é culpa minha!” (MEYER, 2013, p. 321). Esse momento ilustra como a escolha de Cinder em abandonar essas pessoas é, na verdade, muito simples. Com a morte de Peony, também por letumose, qualquer sentimento de responsabilidade ou gratidão por essas mulheres acaba.

Assim sendo, temos que as figuras parentais falecidas são diferentes. No conto, a mãe morre por conta de uma doença. O pai, apesar de vivo, nada faz para impedir os maus-tratos causados à filha. No livro, além de órfã, o padrasto – o maior interessado na adoção da ciborgue, por conhecer sua verdadeira identidade, a princesa lunar – morre, também por uma doença, deixando Cinder em uma família na qual não é bem-vinda, tendo apenas seus conhecimentos mecânicos para a confortar, pois Garan não revela o que sabe a respeito de sua origem espacial.

### **3.1.3 Gata borralheira versus mecânica**

No conto, Cinderela é responsável por todo o trabalho doméstico: “Então, a mandaram para a cozinha. E lá foi forçada a fazer trabalhos pesados de manhã até à noite: levantar-se cedo antes do nascer do sol, buscar água, fazer o fogo, cozinhar e lavar.” (ÁVILA, 2019, p. 169), situação a qual não faz qualquer objeção. Madrasta e irmãs adotivas vendem esse arranjo como justo, como se esse fosse o meio pelo qual ela pagaria pelo teto sob sua cabeça e pela comida em seu estômago. Novamente, nem o pai as impede nem Cinderela se nega a realizar tais tarefas.

Aqui, faz-se necessária uma reflexão. Tendo como base as discussões levantadas pela filósofa Silvia Federici em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), podemos aproximar a situação de Cinderela, a representação de uma jovem mulher em 1812, às reivindicações da luta feminista a partir de 1970: transformar o trabalho doméstico em um trabalho assalariado, ou seja, reconhecido pelo mercado de trabalho, e não como uma atividade natural, inerente à mulher, como foi e continua sendo propagado ao longo de anos.

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas de nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (FEDERICI, 2019, p. 40)

Sob esse ponto de vista, temos até uma possível “resposta” para o silêncio do pai quando viu sua filha ser explorada pela madrasta. Apesar de o texto não deixar explícita as motivações para o novo casamento, não é descontextualizada a “necessidade” de uma figura feminina para cuidar da casa, para criar uma mulher, pois ele mesmo tinha de se ausentar do espaço doméstico em viagens a trabalho. Ou seja, há aqui uma configuração de gêneros no mercado de trabalho que resiste até hoje: enquanto o homem sai para ganhar o sustento da família, é fundamental a presença da mulher na casa, para acolhê-lo em seu retorno. Ironicamente, a autora descreve:

De fato, nosso papel como mulher é sermos servas felizes e sobretudo amorosas da ‘classe trabalhadora’, isto é, daqueles estratos do proletariado aos quais o capital foi obrigado a conceder mais poder social. Tal como Deus criou Eva para dar prazer a Adão, assim fez o capital criando a dona de casa para servir física, emocional e sexualmente o trabalhador do sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reservou. (FEDERICI, 2019, p. 41)

As irmãs adotivas, talvez percebendo uma oportunidade de não serem elas as responsáveis pelas tarefas que aguardam as mulheres dentro do lar, exploram Cinderela, fazendo-a acreditar que as servir fosse a única maneira de sobreviver.

Em contrapartida, temos uma situação completamente diferente na releitura. Cinder, apesar de ter apenas 16 anos, é responsável por prover financeiramente para sua família. Seu trabalho como mecânica em uma barraca de feira de Nova Pequim sustenta as quatro mulheres da casa. Os frutos monetários de seu trabalho, no entanto, não pertencem a Cinder, pois ela é uma ciborgue, ou seja, não é vista como um ser humano, mas como uma propriedade, estando legalmente sob a supervisão de sua madrasta. Situação similar à de Cinderela, a família adotiva a explora, exigindo consertos e negligenciando suas necessidades, como roupas novas e, principalmente, peças ciborgue que sejam do tamanho adequado a seu peso e idade. A cena que abre o livro, por exemplo, é Cinder trocando seu pé de 11 anos, pequeno para suportar idealmente seu corpo de 16, por um modelo seminovo.

Seu trabalho na feira, no entanto, é o que a diferencia de Cinderela. Ela não trabalha na esfera doméstica; essas tarefas, no mundo futurístico, são responsabilidades de robôs. Mais especificamente, de Iko, a ajudante de Cinder. Essa dinâmica é interessante, pois – como é comum à modernidade – a dupla jornada de trabalho feminino é assunto para muitas reflexões. Continuando as críticas de Federici (2019, p. 46) acerca da concepção de que o trabalho doméstico seja imanente à mulher, a professora aponta:

Como anos e anos de trabalho feminino fora de casa têm demonstrado, conseguir um segundo trabalho não muda esse papel. O segundo trabalho não só aumenta nossa exploração como também reproduz simplesmente o nosso papel de diversas formas. Para onde quer que olhemos, podemos observar que os trabalhos executados por mulheres são meras extensões da condição de donas de casa em todas as suas facetas.

Nesse último pensamento da pesquisadora também percebemos uma segunda diferença de Cinder: sua profissão é comumente associada a homens; trabalhar com mecânica não é comum na esfera de possibilidades femininas no mercado de trabalho. O artigo “Salários contra o trabalho doméstico” (texto fonte da citação anterior) foi escrito em 1975, portanto, representa uma realidade em que essa saída da mulher do espaço doméstico para o industrial era, sim, limitada a trabalhos como secretária, enfermeiras, lavadeiras, professoras. O livro de Meyer, publicado em 2012 (nos Estados Unidos), vem com uma proposta diferente, já participando da realidade na qual mulheres quebraram barreiras entre elas e posições consideradas “masculinas”, engajando, assim, jovens na discussão de estereótipos de gênero no mercado de trabalho.

Outro detalhe que merece atenção é o fato de Cinder construir uma boa reputação profissional. Esse prestígio trouxe o príncipe herdeiro da Comunidade das Nações Orientais para sua barraca. Seu primeiro encontro desenha bem a situação de preconceito com a figura da mulher em certas profissões: “– Dizem que você é o melhor mecânico de Nova Pequim. Eu esperava encontrar um velho.” (MEYER, 2013, p. 15), problematizando a concepção de que apenas um homem seria capaz de ser um mecânico, pois o pensamento racional e o desdém para a sujeira que o trabalho certamente traz são traços comportamentais não apropriados a uma mulher, conforme as convenções da sociedade machista que a considera uma criatura emocional e delicada.

A luta feminista é justamente essa: reforçar que não há nenhum problema em uma mulher se identificar com tais características de trabalho, em valorizá-las e reforçá-las em sua maneira de se vestir ou se portar. O feminismo defende que as mulheres não sejam obrigadas a se manter dentro dos moldes estabelecidos pela tradição; ele almeja que, quando uma mulher quiser experimentar outras possibilidades de viver, estudar, sentir, trabalhar, ela não seja julgada pela sociedade e vista como “menos mulher” ou uma “mulher de mentira”, em oposição à “mulher de verdade” que seguiria, então, o que o patriarcalismo dita ou oferece como “única” opção.

Kai, por exemplo, após o choque inicial, não é nada além de cordial e respeitoso com a posição de Cinder, confiando a ela o conserto de seu androide real que contém informações

sensíveis concernentes à segurança nacional. Ele não duvida de sua capacidade como mecânica, ou vai embora de seu estande quando descobre que é uma garota que carrega o título de “melhor mecânico de Nova Pequim”. Podemos até pontuar que, no enunciado do príncipe, inscreve-se uma reflexão que, a despeito desse olhar machista, produz uma apreciação positiva acerca da profissional que encontrou. Dizer que tinha a expectativa de encontrar “um velho” implica reconhecer que só com a senioridade se atinge tal reputação no trabalho e não com a juventude da mecânica. Por caminhos tortuosos, ele euforiza Cinder.

### 3.1.4 Preparação para o baile: pedido e tarefas

No conto dos Grimm, temos, a seguir, o anúncio do festival real, um evento que duraria três dias, período no qual as jovens de todo o reino teriam a maior oportunidade de suas vidas: ser escolhida como noiva pelo príncipe. Tal contextualização demonstra a limitação de possibilidades de futuro para as mulheres. Considerando que os contos de fadas servem como molde para as jovens gerações, o cenário do casamento como sendo o maior objetivo da vida de uma mulher é constantemente reforçado e imbuído no subconsciente feminino.

A reação das irmãs adotivas é prontamente exigir que Cinderela as ajude a se prepararem: “– Penteie o nosso cabelo, limpe nossos sapatos, abotoe nossas fivelas rápido; vamos para a festa no castelo do rei.” (ÁVILA, 2019, p. 170), demonstrando que a boa aparência é vital para alcançar seu objetivo de conquistar um marido.

Situação semelhante ocorre no livro: Meyer, porém, utiliza esse momento para comprovar sua releitura feminista. A cena das irmãs experimentando vestidos para o Baile Anual da Comunidade descreve a mesma realidade na qual a beleza é a maior preocupação feminina, pois a aparência seria sua (única) vantagem no mundo patriarcal. Ao mesmo tempo, insere uma voz da razão, na figura da costureira, que questiona o pensamento antiquado de uma garota aos 17 anos desejar encontrar um marido.

– Vamos apertar mais na cintura.

[...]

– Já está muito apertado – disse ela [a costureira]. – Nós queremos que ela dance, não é?

– Queremos que ela encontre um marido – disse Adri.

– Não, não. – A costureira sufocava o riso enquanto marcava o material na cintura de Pearl. Cinder percebeu que Pearl estava encolhendo a barriga o máximo que podia; conseguia ver as costelas marcadas sob o tecido. – Ela é muito jovem para casar.

– Eu tenho dezessete anos – disse Pearl, encarando a mulher com um olhar de reprovação.

– Dezessete! Viu! Uma criança. Agora é para se divertir, não é, menina?

– Gasto muito dinheiro para ela se divertir – disse Adri. – Espero que esse vestido nos traga resultados. (MEYER, 2013, p. 28-29)

É interessante destacar que a visão idealizada de Adri relativa à realidade pode ser associada à burguesia francesa dos séculos XVII e XVIII que deseja ascender à aristocracia e, para isso, reproduz certos padrões de comportamento, com esperança de, após comprar seu lugar em meio às pessoas que admira, ser considerada uma igual. Visão esta confrontada com a da camada popular, cuja compreensão mais realista da vida vai de encontro a costumes antiquados, principalmente com relação às mulheres, no que diz respeito a casamento e vida sexual, por exemplo.

A “boa aparência” é de extrema importância para as irmãs na versão de Grimm, e a magreza é explorada como sendo uma característica necessária para definir uma mulher bonita na versão de Meyer: “Cinder percebeu que Pearl estava encolhendo a barriga o máximo que podia; conseguia ver as costelas marcadas sob o tecido.” (MEYER, 2013, p. 28). Essa situação, no entanto, como comentada anteriormente, vem carregada com um sentido crítico. Ao colocar a madrasta e a irmã Pearl protagonizando tal conversa, duas personagens que o enredo demonstra não serem gentis com Cinder, o leitor está inclinado a discordar, em algum grau, com o comportamento reproduzido por elas, pois, de certa forma, representam o arquétipo de vilãs.

As madrastas de Grimm e de Meyer tolheram suas enteadas de qualquer senso de identidade familiar, forçando-as a buscar autonomia por outros caminhos. Seja roubando os vestidos bonitos e os sapatos delicados de Cinderela, jogando-a na cozinha; seja limitando Cinder a seu trabalho como mecânica, discriminando-a constantemente por ser uma ciborgue. A aparência das duas protagonistas é motivo impeditivo de comparecerem ao baile. No conto, as desculpas dadas pela madrasta são que Cinderela está sempre coberta de sujeira, que não tem roupa ou sapatos adequados, que não sabe dançar, que todos ririam dela e, por fim, que ela envergonharia sua família. A madrasta tenta abalar a autoestima de Cinderela, argumentando que não teria aprovação externa. Na releitura, Cinder se depara com uma situação semelhante:

– Está dizendo que, se eu consertar o aerodeslizador e arrumar um vestido, vou poder mesmo ir este ano?

Os lábios de Adri se enrugaram ligeiramente nos cantos.

– Será um milagre se você conseguir encontrar algo adequado para vestir que esconda suas – seu olhar se voltou para as botas de Cinder – excentricidades. Mas sim. Se consertar o aerodeslizador, creio que você possa ir ao baile.

Peony abriu um meio sorriso chocado para Cinder, enquanto sua irmã mais velha girava em torno da mãe.

– Você não pode estar falando sério! *Ela?* Ir com a gente? (MEYER, 2013, p. 31)

As “excentricidades” mencionadas por Adri são suas extremidades ciborgues (perna, pé e mão esquerdos). Ouvindo durante cinco anos que precisava esconder o fato de ser uma ciborgue faz com que Cinder use luvas a todo momento. No âmbito do trabalho, as luvas mascaram o receio de se expor como é, ao representar uma suposta preocupação para não sujar ou machucar as mãos. Fora desse contexto, a presença delas escancara sua baixa autoestima. A partir do momento em que ela passa a um ambiente menos hostil (como nos livros subsequentes, nos quais está cercada por amigos), suas inseguranças com a própria aparência diminuem, ela para de usar luvas, ou seja, não tenta mais esconder quem realmente é, e começa a percorrer um caminho de aceitação dessas características que a deixavam de fora do convívio social.

É possível, então, afirmar que Cinder assume traços de uma personagem que não se importa com sua aparência. Ela dá pouco valor ao vestido bonito, ao cabelo penteado; é prática, o oposto das meias-irmãs, talvez por conta de sua profissão. Esse posicionamento contrário faz com que a protagonista seja mais acessível a leitoras que, como ela, não valorizam o tempo gasto para retocar a aparência. E esse é o começo de uma movimentação feminista, fazendo-se presente em uma simples caracterização de personagem.

Um último aspecto a ser analisado neste tópico são as tarefas impostas às protagonistas para que possam ir ao baile. No conto, esse é o momento em que vemos uma mudança na atitude modesta e comportada de Cinderela; ela deseja participar do baile real para o qual todas as moças bonitas e solteiras foram convidadas. As tarefas parecem impossíveis de serem completadas, porém as pombas brancas (as quais marcam a presença do maravilhoso no conto) sempre presentes na vida de Cinderela, ajudam-na a separar as lentilhas das cinzas. Apesar de cumprir com sua parte na barganha com a madrasta, esta nega seu pedido três vezes. Cinderela, então, corre para a árvore plantada próximo ao túmulo da mãe em busca de ajuda: “– Árvore pequenina, balance seus galhos sobre mim, que a prata e o ouro venham me cobrir.” (ÁVILA, 2019, p. 172).

Segundo a análise de professora Regina Michelli (2020, p. 330): “Ela demonstra empenho pessoal e capacidade de ação – há uma disposição interna para lutar pela realização de seus sonhos, há o plantar para colher os frutos no futuro. Há também a ajuda recebida dos animais evidenciando a necessidade do outro.”

A tarefa de Cinder é consertar o aerodeslizador que as levará ao baile. No entanto, uma cena mais semelhante ao conto ocorre próximo ao final do livro, quando a meia-irmã Pearl, enciumada pela descoberta de que o Príncipe Kai conhece Cinder e conversou com esta, joga uma caixa de ferramentas no chão, espalhando pela rua da barraca de Cinder (espaço no qual,

até então, as antagonistas não tinham entrado) parafusos e porcas: “– É melhor você arrumar tudo isso antes que o festival acabe. Vou precisar de sua ajuda hoje. Afinal, tenho um baile real para comparecer.” (MEYER, 2013, p. 345).

Anos de maus-tratos fazem Cinder se convencer de que ela estará melhor longe da madrasta e irmã. Sendo duplamente responsabilizada pelas mortes de Garan e Peony, a protagonista sabe que o melhor curso de ação é afastar-se do ambiente tóxico dessas relações familiares. Sendo assim, a garota articula um plano para fugir na noite do baile real. Ela consertou um carro e planeja usá-lo para tirá-la de Nova Pequim. A realização de que está em uma relação na qual não é valorizada, a elaboração de um plano para conseguir escapar dessa realidade e a capacidade de consertar o carro que a levará são traços de uma jovem que tem iniciativa e autonomia.

Semelhante à Cinderela de Grimm por seu “empenho pessoal e capacidade de ação” (MICHELLI, 2020, p. 330), a releitura difere nas motivações. Cinderela se esforça para ir ao baile e consegue. Cinder se esforça para fugir e (quase) consegue. O enredo, no entanto, a convencerá de que precisa comparecer ao baile para avisar o Príncipe Kai a respeito de uma ameaça da rainha Lunar. Portanto, seu plano é comparecer ao baile, falar com Kai e ir embora. Apontamos também o fato de que Cinderela é movida por um interesse pessoal: ela sonha em ir a um baile no castelo, como qualquer jovem de sua idade. Cinder, diferentemente, age em prol do coletivo, da segurança nacional; há, portanto, um desprendimento de suas necessidades, de suas urgências.

### **3.1.5 O príncipe e o baile real**

O relacionamento de Cinderela com o filho do rei é baseado em uma atração instantânea. Durante os três dias de festividades, a protagonista aparece com um vestido mais esplendoroso que o anterior, dado a ela pela árvore que plantou sobre o túmulo da mãe. O príncipe, prontamente, a recebe no baile e dança com ela a noite toda, respondendo apenas “– Ela é minha parceira.” (ÁVILA, 2019, p. 174) para moças e rapazes que tentam separá-los. Ao anoitecer, Cinderela usa o bom senso e decide voltar para casa antes que sua família chegue. Com seu conhecimento do terreno e a ajuda dos pássaros, ela chega em segurança e faz parecer como se não tivesse saído.

Cinderela está se divertindo, aproveitando essa nova experiência. Finalmente, consegue um escape da opressão e do descaso familiar. Tomou a iniciativa e compareceu ao baile, apesar dos obstáculos que sua madrasta impôs. Confiantes de que Cinderela jamais aparecia, nem sua

madrasta nem suas irmãs adotivas reconhecem-na no primeiro dia de baile: “[elas] não faziam ideia de quem era a moça, pensavam que deveria ser uma princesa estrangeira, tão bonita em seu vestido de ouro.” (ÁVILA, 2019, p. 172-173).

Há um momento parecido com esse no livro. Contextualizando, Cinder foi gravada fugindo do local em que sua irmã estava internada após tentar dar a ela o antídoto para a letumose. Infelizmente, ela chega tarde demais: Peony morre antes que o possa ingerir. Por isso, a protagonista o oferece a outra criança. Todos estão tentando encontrar essa pessoa misteriosa, pois o antídoto realmente funcionou.

Imagens de sua louca fuga da quarentena foram reproduzidas repetidas vezes nas telas também, mas a gravação nunca mostrava seu rosto, e Adri estava muito distraída – pelo baile e pelo enterro para o qual Cinder não foi convidada – para perceber que a garota misteriosa vivia debaixo de seu próprio teto. **Ou talvez Adri prestasse tão pouca atenção nela que não a reconheceria de qualquer forma.** (MEYER, 2013, p. 329, destaque nosso)

As duas situações de não identificação podem ser compreendidas pelo argumento de Michelli (2020, p. 333) de que “[...] a visão do ser humano cristaliza valores e objetiva a percepção do outro pela aparência: Cinderela só existe no âmbito restrito do espaço doméstico, em trajes miseráveis e desempenhando as funções referentes à casa, sendo completamente irreconhecível em outra situação.” Igualmente, Adri não reconhece Cinder na televisão, pois não cogita que a enteada tenha outras atividades que não permanecer em seu estande na feira.

Voltando ao baile, no livro, como é de se esperar, o desenvolvimento das personagens é muito mais amplo. O príncipe ganha um nome e uma jornada só dele, sendo figura central para a evolução do enredo da série. Como já mencionado, Kai vai ao estande de Cinder para que ela possa consertar a androide real. Esse encontro, de alguma forma, alegria a rotina de Cinder, dando-lhe um senso de pertencimento à Comunidade, afinal a realeza esteve em sua barraca: “[...] hoje sentira uma conexão [com Kai] que nunca havia sentido, e com isso veio um prazer quase presunçoso. Ela havia conhecido o príncipe. Ele tinha ido ao seu estande. Ele sabia o seu nome.” (MEYER, 2013, p. 26). Por mais que tente, ela não consegue ficar indiferente à situação.

Na sequência, a madrasta, abalada pela notícia de contágio de Peony, envia Cinder como “ciborgue voluntária” para os laboratórios de pesquisa da letumose (que só recrutam ciborgues para os testes). Ser infectado com o vírus é uma sentença de morte, portanto, este é um claro movimento de vingança de Adri contra Cinder. Lá, a protagonista conhece Dr. Erland, chefe de pesquisas da vacina, e descobre algo que mudará sua vida: ela é imune ao vírus, ou seja, é obrigatoriamente uma lunar. E não qualquer lunar, como ela mesma só descobre ao final do



livro (mas algo que um leitor atento consegue deduzir por volta da página 100): ela é a princesa perdida de Luna, aquela cujos boatos dizem que sofreu uma tentativa de assassinato e aquela por quem o Príncipe Kai procura, em uma tentativa de destronar a atual rainha Lunar.

Os próximos encontros entre Cinder e Kai acontecem no centro de pesquisa real da letumose. Como ela visita Dr. Erland diariamente, acaba esbarrando no príncipe, que também tem muitos assuntos para tratar com o médico. Esses encontros, fora do contexto do baile, permitem que as personagens formem uma conexão. Cinder vê o príncipe como uma figura inalcançável que, mesmo assim, é gentil. Kai vê a mecânica como alguém capaz de ajudá-lo a solucionar seus problemas. Assim, temos o contexto para uma diferença significativa entre conto e livro: o príncipe convida Cinder para o baile, “– Sei que o momento parece ruim, mas confie em mim quando digo que meus motivos são baseados em autopreservação. Você gostaria de ser minha convidada pessoal no baile?” (MEYER, 2013, p. 188).

E ela recusa.

Os planos de Cinder são muito diferentes dos de Cinderela. E a protagonista do livro se mantém inabalável em sua decisão de não ir, mesmo com Kai insistindo no convite. Suas negativas, no entanto, baseiam-se em um sentimento de autodepreciação, muito semelhante ao que a madrasta de Cinderela tentou fazer com a enteada. No livro, o que temos é a repetição de um discurso imbuído em Cinder durante os anos em que viveu na Comunidade: ser ciborgue é motivo de marginalização; ser lunar, ainda por cima, é ter o medo e o ódio de todo um planeta voltado para si. Se aceitasse o convite, poderia envergonhar o príncipe. Em uma conversa com Kai, ainda insistindo em convidá-la, Cinder afirma que existem milhões de garotas que aceitariam sem hesitação, ao que ele responde: “– Por que não você?” e, imediatamente, ela pondera: “Ciborgue. Lunar. Mecânica. Ela era a última coisa que ele queria.” (MEYER, 2013, p. 256).

A baixa autoestima é resultado de anos sendo negligenciada e excluída do convívio familiar e profissional. Ela não acredita que existam motivos para que o príncipe, figura que beira a perfeição, benquisto por toda a Comunidade, queira se associar a ela publicamente. O que a protagonista não percebe, ou o que não consegue aceitar, é que Kai realmente gosta de sua companhia. Cinder é engraçada, inteligente e capaz. Ao conseguir consertar a androide real, conquista ainda mais o respeito do jovem. É importante considerar também que, apesar de virem de realidades diferentes, príncipe e mecânica, possuem contextos afetivos semelhantes, pois a Kai também faltam laços significativos de amizade, por exemplo. Sendo da realeza, não pode confiar facilmente; seu pai acabou de sucumbir à doença que assola o planeta; e ele está

tentando evitar um confronto com a rainha Levana, que resolveu prestar suas condolências pessoalmente, assim como garantir que suas maquinacões políticas sejam postas em andamento após o falecimento do Imperador Rikan.

Ou seja, são dois adolescentes cujas forças internas estão sendo testadas muito mais cedo do que deveriam. Encontram um no outro alguém que poderia entender os desafios emocionais pelos quais passam. E, justamente por serem adolescentes, explica-se o momento de autodescoberta, de dúvidas sobre si mesmos e a facilidade de manipulação pela opinião alheia em um contexto social que valoriza tanto a aparência. O que se verá ao longo da série, no entanto, é que Cinder (assim como Cinderela) é uma personagem que carrega os princípios sobre os quais pondera Bruno Bettelheim em *A psicanálise dos contos de fadas* (2002, p. 273-274):

Uma das importantes mensagens manifestas das várias estórias de ‘Borrallheira’ é que nos equivocamos se pensamos que devemos nos agarrar em alguma coisa do mundo exterior para ter êxito na vida. Todos os esforços das irmãs postiças são inúteis – suas roupas cuidadosamente escolhidas e preparadas, a fraude que tentam fazer para o pé caber no sapato. Só por sermos verdadeiros conosco mesmos, como Borrallheira, teremos êxito no final.

Cinder consegue a atenção do príncipe justamente porque é autêntica. Não faz maquinacões ou jogos para o seduzir. Diferentemente do posicionamento da madrasta e irmã adotiva, que moldam seus comportamentos e atitudes a todo momento que estão na presença do novo Imperador.

É uma dessas características, o altruísmo, que faz com que Cinder se prepare para o baile, mesmo depois de recusar repetidamente o príncipe: ela descobre que a vida de Kai corre perigo, porque a rainha Levana tem conhecimento de todas as pesquisas que ele vinha fazendo sobre a princesa perdida Selene. Como Cinder tem sentimentos por Kai e reconhece a urgência da mensagem, acredita que é sua responsabilidade alertá-lo. Seus trajes para o baile, porém, são bem diferentes dos de Cinderela. A mecânica não tem uma árvore mágica que pode lhe dar roupa e sapatos bonitos, ela precisa improvisar. Pega emprestado o vestido amassado de Peony, as luvas que o príncipe lhe deu, agora sujas por conta das ações de Pearl, e seu antigo pé, para não ir mancando – comentaremos sobre esta circunstância no próximo tópico.

Apesar de estar em trajes inapropriados, sua chegada ao baile é anunciada, pois ela é uma convidada pessoal de Sua Majestade Imperial. Esse é o pior pesadelo de Cinder: estar sob os holofotes, chamar atenção para sua presença e dividir o mesmo espaço que a rainha Levana. Como Dr. Erland a havia informado, a rainha é cruel com todos os refugiados lunares que deixam Luna. Ela os considera traidores. Por isso, mesmo sendo uma criança quando veio para

a Terra, Cinder acredita que corre perigo (pois ela ainda não sabe que é a própria princesa Selene).

Já havia acabado para ela.

Era quase certo que Pearl já houvesse contado a Kai que ela era um ciborgue. Em breve, a rainha Levana também a veria e saberia que ela era lunar. Ela seria levada, talvez morta. Não havia nada que pudesse fazer a respeito disso agora.

Mas corra os riscos. Aceitara as consequências que sua ação traria. Não seria em vão. (MEYER, 2013, p. 387)

Vemos, aqui, uma Cinder ciente dos possíveis resultados de suas ações. Ela não é nenhuma jovem encantada com a beleza e o status do príncipe que perde sua capacidade de raciocinar e acaba em uma situação desfavorável. A protagonista de Meyer sabe o que a espera e, mesmo assim, vai ao encontro de Kai, na esperança de que sua coragem possa fazer alguma diferença no futuro do, agora, Imperador.

### **3.1.6 Sapatinho *versus* pé mecânico**

A icônica cena do sapatinho na escadaria do baile está presente em ambas as versões. Na realidade, em todas as adaptações do conto, a perda de um objeto por parte da protagonista parece parte essencial dessa narrativa. A busca que se segue, empregada tanto pelo príncipe quanto por oficiais da corte (dependendo da versão), é explicada da seguinte forma: “Como a paixão se desenvolve pela imagem do outro, mais do que pela percepção de sua real dimensão, o príncipe não reconhece como falsas as duas irmãs, uma vez que atendiam – aparentemente – ao critério estabelecido”. (MICHELLI, 2020, p. 346-347). O único critério do conto é que o pé se encaixe perfeitamente no sapato, possivelmente, porque o príncipe fosse íntegro e visse o outro como um igual a si, sem embustes, sem desvios éticos. Em outras adaptações, o critério pode mudar, mas é sempre necessário encontrar a parceira por meio desse objeto perdido; alguns exemplos mais recentes são: um celular, um iPod, ou um tênis – talvez em uma tentativa de modernizar a história para os anos iniciais do século XXI.

Na versão de Grimm, para se adaptar aos parâmetros do príncipe, a madrasta orienta que suas filhas cortem um dedo ou um pedaço do calcanhar a fim de que o sapatinho sirva. O príncipe, então, é momentaneamente ludibriado, até que as aves que sempre apoiaram Cinderela o aconselham a olhar mais de perto o sangue que escorre do pé das meias-irmãs. A consagração de Cinderela como noiva do príncipe ocorre, então, após o encaixe do sapato, e o príncipe confirma estar com a moça certa depois que a olha nos olhos.

O sapatinho, então, representa para Cinderela a oportunidade de sua vida, a mudança de seu status social e a recuperação de sua dignidade. É o meio pelo qual foi encontrada, nesse sentido, não tendo agido efetivamente em prol dessa mudança; toda sua proatividade foi empregada apenas para comparecer ao baile. Ela não sonhou (ou esperou) por mais que isso; ser escolhida pelo príncipe foi um desdobramento bem-vindo de sua ação.

No livro, o “sapato” de Cinder é o pé mecânico. Adri humilha sua enteada ao obrigá-la a “devolver” o pé seminovo que substituiu o pequeno que a acompanhava desde os 11 anos.

– Até que mude de ideia, o mais longe que você poderá ir é ao porão durante a semana, e para o seu estande no festival para que possa começar a pagar o dinheiro que me roubou.

Cinder enterrou os dedos nas coxas, muito enfurecida para argumentar. Cada fibra, cada nervo, cada fio vibrava.

– E você deixará seu pé comigo.

Ela ficou perplexa.

– Como é?

– Acho que é uma solução justa. Afinal, você o comprou com meu dinheiro, então ele é meu para que eu faça o que quiser. Em algumas culturas, cortariam sua mão por isso, Cinder. Considere-se sortuda. (MEYER, 2013, p. 322)

Uma leitura possível desse episódio é que Adri mutila Cinder, assim como no conto a madrasta aconselha as meias-irmãs a se livrarem de pedaços do corpo que atrapalham seus objetivos de casamento. Na releitura, um membro inteiro é retirado contra a vontade da protagonista, sem nenhuma justificativa plausível. A análise defendida pela professora Regina Michelli (2020, p. 337) é que:

A mutilação assinala os suplícios por que passam os seres humanos na realização de seus desejos ou de suas ambições desmedidas, construindo um perfil de felicidade com base em valores falsos, simplesmente materiais. As pessoas vão mutilando suas almas e seus corpos ao longo da vida quando tentam inseri-los em um modelo exterior, alienante, espaço existencialmente apequenado.

Dessa forma, é possível concluir que as meias-irmãs estão além de qualquer salvação, pois entregam de bom grado pedaços de si (tanto físicos quanto mentais) em prol de um objetivo que não foi alcançado. Ao tentar usurpar o lugar de Cinderela, provam que suas vidas seriam construídas com base em uma mentira. Cinder, por sua vez, ao ser obrigada a renunciar a seu membro, demonstra razoabilidade quando decide recolocar seu primeiro pé ciborgue, enferrujado, pequeno e odiado. Pois, apesar de guardar rancor contra a peça, quando o encontra, ao se preparar para ir ao palácio, apenas pensa: “Jurara jamais colocá-lo novamente, mas naquele momento ele parecia ser feito de cristal, de tão precioso que parecia para ela. Além disso, era pequeno o bastante para caber nas botas de Pearl.” (MEYER, 2013, p. 372). Aqui,

Meyer brinca com os elementos do conto original. A menção ao material cristal se deve, provavelmente, à versão da Disney, porém remonta – igualmente – à versão primeira de Perrault que afirmou ser um sapato de vidro. Na versão dos Grimm, os sapatinhos são de ouro.

Finalizamos a discussão com a seguinte ponderação: o pé mecânico pequeno demais para Cinder é sua melhor opção para não chegar no palácio mancando. Tornar-se inteira novamente, desfazendo a mutilação da madrasta, é uma opção que apenas a ficção científica (e, inevitavelmente, os avanços temporal e científico) permite. Esse pé mecânico carrega, portanto, um valor tanto negativo quanto positivo para Cinder. É com ele que ela pode se movimentar quando roubada da outra peça de sua escolha e é com ele que terá a icônica cena na escadaria do palácio.

Fugindo para salvar sua vida, após confrontar Levana e revelar que é uma lunar foragida, a garota corre degraus abaixo. Sem piche na escadaria (forma como o príncipe tenta impedir Cinderela de fugir pela terceira vez), o que impede Cinder de continuar é um parafuso quebrado, que faz com que ela tropece.

A escada se estendia à sua frente. Doze passos e um jardim japonês, um muro muito alto, um portão, a cidade – a fuga.

No quinto degrau, ela ouviu o estalo dos parafusos. Os fios se soltaram, como tendões esticados ao máximo. Ela sentiu a perda de força na base da panturrilha, enviando um sinal de alerta ofuscante até seu cérebro.

Ela caiu, gritando, e tentou impedir a queda com a mão esquerda. Um choque de dor subiu pelo ombro até a coluna. O metal retiniu na pedra quando ela desabou no caminho de cascalho. (MEYER, 2013, p. 419)

Kai, então, aproxima-se do sapato e reconhece que é, de fato, um pé, descobrindo, assim, outra verdade sobre Cinder: além de lunar, é uma ciborgue. Aqui se encerram as semelhanças entre Cinder e Cinderela no primeiro volume da série *Crônicas Lunares*. Não há um final feliz para Cinder, muito pelo contrário: tem início uma jornada de autodescobrimento e investigação. A conclusão da releitura do conto ocorre apenas no final do quarto volume da série, quando todas as releituras são fechadas. Portanto, a seguir, teremos mais dois tópicos com questões relevantes que surgem nos livros *Scarlet* (2014), *Cress* (2015) e *Winter* (2016).

### **3.1.7 Princesa ou revolucionária? Ou as duas figurações?**

Cinderela aceita de bom grado seu novo status como princesa. Não questiona em nenhum momento a proposta de noivado do príncipe e, no final do conto, casa-se com ele. Não se sabe se há algum sentimento entre eles além de uma possível atração física e um desejo por uma mudança de vida: para todos os efeitos, parece um ótimo acerto. Sua jornada de

autoconhecimento é mais sutil e requer análises mais aprofundadas do conto. O trabalho do psicanalista Bettelheim (2002, p. 255) destaca tal característica:

Superficialmente, ‘Borrallheira’ é uma estória enganadoramente simples como a de ‘Chapeuzinho Vermelho’ com quem compartilha a maior popularidade. Fala dos sofrimentos da rivalidade fraterna, dos desejos que se tornam realidade, dos humildes que são exaltados, do verdadeiro mérito que é reconhecido mesmo oculto sob farrapos, da virtude recompensada e da maldade castigada – uma estória que vai diretamente ao ponto. Mas sob este conteúdo manifesto está escondido um turbilhão de conteúdos complexos e em grande parte inconscientes, a cujos detalhes a estória alude apenas o suficiente para impulsionar nossas associações.

Por mais interessante que seja a análise da Borrallheira feita por Bettelheim, o foco deste texto não é desvendar as sutis ligações e metáforas de nosso subconsciente. A proposta de discussão deste tópico, em especial, focará bastante em Cinder, justamente por termos mais material para uma análise profunda. O sucinto conto pede por conhecimentos psicológicos além da proposta desta dissertação. Concluimos, assim, que Cinderela é uma jovem que passou por um processo de amadurecimento alegórico e que, por seus comportamentos bondosos conseguiu encontrar uma forma de se afastar de um convívio abusivo.

Partamos para o fôlego final da análise da personagem de Meyer. As jornadas de autoconhecimento, aceitação e conclusão de um direito de nascença de Cinder se dão ao longo de toda a série. Nas páginas finais do primeiro tomo, Dr. Erland finalmente revela a verdade sobre a identidade de Cinder: ela é sobrinha de Levana, a princesa perdida de Luna. Como é comentado durante a busca de Kai pela herdeira legítima do trono, Selene pode ser a única capaz de enfrentar a rainha lunar.

Cinder, no entanto, é só uma jovem que sofreu abusos emocionais sobremaneira e que acabou de lutar contra um encantamento da rainha para salvar sua vida (Levana tentou fazer com que Cinder atirasse em sua própria cabeça). Por conta de sua baixa autoestima, ela se vê incapaz de aceitar a ideia de que seja realmente uma princesa; afinal, ela se reconhece apenas como uma ciborgue, uma mecânica, alguém sem relevância para os acontecimentos do mundo. O doutor, no entanto, realmente crê que o reinado ditatorial de Levana pode ser interrompido se Cinder aceitar sua identidade como Princesa Selene.

– Se você não vai me deixar ajudá-la, Cinder, então ela já ganhou, não é? Logo a rainha Levana a levará embora. Ela encontrará uma maneira de se casar com Kai e se tornar imperatriz. Vai travar uma guerra contra a União Terráquea e, não tenho dúvida, será vitoriosa. Muitos morrerão, quem sobrar será feito escravo, assim como nós, lunares. É um destino triste, mas inevitável, suponho eu, se você não estiver disposta a aceitar quem você realmente é.

– Isso não é justo! Você não pode simplesmente jogar isso sobre mim e esperar que eu seja capaz de resolver alguma coisa! (MEYER, 2013, p. 440)

A figura de Erland configura-se, então, como um mentor, que poderá guiar a jovem ao trono. Cinder, no entanto, tem outros planos. Finalmente tomando uma decisão a respeito de seu futuro, a jovem escolhe descobrir suas origens. Por isso, opta pelo caminho mais difícil: fugir da prisão<sup>13</sup> e ir ao local da única pista sobre seu passado: Paris. É relevante comentar que sua motivação não foi totalmente baseada em instintos de autopreservação:

A rainha Levana viria até ela, e ela seria executada. Era seu destino. Cinder estava conformada. Preparara-se para isso. Não para ser uma herdeira. Nem para ser rainha ou heroína. Seria tão simples deixar tudo acontecer. Tão fácil não lutar contra isso. [...]. Se ela não tentasse impedir Levana, o que aconteceria com Kai? (MEYER, 2013, p. 442)

A citação evidencia o conflito interior da personagem, a instabilidade emocional que retarda sua escolha. Ela não está preparada para aceitar quem é e mal tem forças para querer salvar sua própria vida. No entanto, como já foi estabelecido, o altruísmo é uma característica que motiva muitas de suas ações: considerar o que acontecerá com o príncipe caso ele não encontre a princesa Selene a faz agir.

Nos próximos livros, *Scarlet* (2014) e *Cress* (2015), Cinder faz amizades, pessoas com quem realmente cria um vínculo; que não se preocupam por ela ser lunar ou ciborgue. Eles a valorizam por quem ela demonstra ser: sarcástica, inteligente, altruísta, forte e engenhosa. Todas essas qualidades deveriam ser suficientes para que ela pudesse se considerar uma jovem capaz de assumir uma posição de liderança e responsabilidade, como a de uma princesa. No entanto, entramos aqui em uma discussão intrínseca deste trabalho: o que significa ser uma princesa – tanto nos contos de fadas como na releitura de Meyer?

Na versão dos Grimm de Cinderela, ser uma princesa significa ser uma mulher que se ajusta aos requisitos do príncipe no que respeita ao casamento. A escolha do filho do rei se baseou na beleza e, indiretamente, na bondade de Cinderela.

Sendo o homem extremamente visual, a formosura funciona como um elemento de sedução poderosíssimo, mesmo que não realce o caráter – as boas graças – da mulher. **À beleza soma-se a bondade, associada à pureza, à mansidão. Da mulher não se exige inteligência ou sagacidade.** A mãe de Cinderela, ao morrer, pede-lhe que seja obediente, boa, devota, dependendo da versão, qualidades que lhe atrairiam, como recompensa, a proteção divina e a ajuda materna do Céu. (MICHELLI, 2020, p. 351, destaque nosso)

---

<sup>13</sup> Cinder é presa após confrontar Levana no baile real. Lá, espera ser deportada para Luna, onde enfrentará julgamento por traição.

Cinderela demonstra uma breve iniciativa para conseguir ir ao baile; ela também não poderia ter conseguido alcançar seu objetivo sozinha. Os pássaros a ajudam, a árvore lhe provê, e isso só é possível porque ela permanece fiel à promessa feita à mãe. No entanto, “O texto parece evidenciar o fato de um comportamento feminino mais empreendedor precisar ser neutralizado com algum retraimento.” (MICHELLI, 2020, p. 353). Em outras palavras, Cinderela não pode ser completamente ativa e responsável pela transformação de sua realidade. Isso seria conferir poder além de sua condição de mulher. Ao conquistar a atenção do príncipe, fez com que ele saísse à sua procura. Por conta do engodo das meias-irmãs, as quais são exemplos de tudo que não seria o feminino “ideal”, Cinderela projeta as características de uma boa mulher e, portanto, de uma boa esposa. O fato de o noivo ser um príncipe é um bônus a fim de que a jovem leitora assimile o triunfo da protagonista e deseje ainda mais ser como ela.

Por sua vez, Cinder não foi criada como suas irmãs adotivas. A influência da madrasta é percebida, então, no rápido amadurecimento da mecânica, cuja responsabilidade de prover financeiramente para a família a faz desenvolver uma personalidade crítica e pouco servil. Com a descoberta de seu título como princesa perdida de Luna, a jovem questiona tudo o que passou a formar sua identidade e duvida da convicção de Dr. Erland de que seria forte o bastante, boa o bastante, *princesa o bastante* para ocupar o título e atender a todas as expectativas que vêm com ele. “Mas o que o médico não levou em consideração era que Cinder não tinha qualquer desejo de ser rainha. Não queria ser princesa nem herdeira de nada. Durante toda a vida, pelo menos a vida da qual ela conseguia se lembrar, tudo o que quis foi liberdade.” (MEYER, 2014, p. 203).

O desejo pela liberdade é um traço comum às protagonistas. Cinderela aproveita seus dias no baile e parece se contentar com isso, mas não recusa ir embora com príncipe, vendo-se livre da exploração familiar. Cinder desejava fugir com Iko e Peony, ir para bem longe da madrasta e dos olhares acusadores de todos que a excluía por conta de seus membros de metal. Ser parte significativa da história do mundo nunca foi uma ambição. Por isso, depois que consegue escapar de sua sentença de morte, Cinder parece tomar para si algumas responsabilidades: em primeiro lugar, quer descobrir sua história. E, em segundo, aceitando que ela seja realmente a princesa Selene, a mecânica percebe que não pode permanecer parada, apenas assistindo aos planos malignos de Levana para a Terra.

– E se eu acabar sendo uma princesa terrível?

Ele [Kai] deu de ombros

– O povo de Luna não precisa de uma princesa. Precisa de uma revolucionária. Cinder franziu a testa.

– Uma revolucionária – repetiu ela.



Ela gostou bem mais disso do que de *princesa*. (MEYER, 2015, p. 492)

A alternativa revolucionária vai de encontro aos planos do Dr. Erland, gerando um confronto ideológico entre os dois. Talvez pela diferença de idade, talvez por ele ter estado perto da corte de Levana, o médico elaborou um plano, o melhor que pôde imaginar, mas ignorou o fato de que a princesa Selene poderia ser uma pessoa opinativa, proativa, que abraçaria seu papel e faria dele o que ela considerasse correto. Quando esses dois personagens finalmente se encontram (no terceiro volume), temos uma cena interessante:

- Você poderia começar aprendendo a ter boas maneiras, se não ninguém vai acreditar que você poderia ser da realeza.
  - Certo. Tenho certeza de que etiqueta ruim é o motivo número um para a maioria das revoluções fracassadas.
  - Já terminou?
  - Ainda não.
- Ele a perfurou com o olhar, e ela retribuiu. (MEYER, 2015, p. 168)

Aqui, vemos que Dr. Erland se apega a conceitos tradicionalistas de realeza, como “boas maneiras”, ou seja, um comportamento feminino adequado à corte. Cinder, por sua vez, mais confortável com a ideia de que teria um papel a desempenhar na luta contra Levana, reage sarcástica e impetuosamente. Ela não está interessada em ser uma princesa (nesses contornos sufocantes), pois Kai ofereceu clareza para o confronto interno da mecânica: “O povo de Luna não precisa de uma princesa. Precisa de uma revolucionária.” (MEYER, 2015, p. 492).

A figura da revolucionária que a definirá, então, é de uma liderança ativa, preocupada tanto com o povo da Terra quanto com o povo de Luna. Ela usará suas habilidades, suas amizades, sua coragem e seu dom para enfrentar Levana e inspirar os lunares a lutarem com ela. Uma lunar como eles, não da realeza que os oprime diariamente, Cinder é alguém que movimentará o *status quo*, que trará uma nova perspectiva e um sopro de esperança de que a realidade de Luna pode ser diferente do que eles conheceram até então. Estendendo esse pensamento para as discussões feministas,

Nos romances de aventura são os meninos que fazem a volta ao mundo, que viajam como marinheiros nos navios, que se alimentam na floresta com a fruta-pão. Todos os acontecimentos importantes ocorrem por intermédio dos homens. A realidade confirma esses romances e essas lendas. Se a menina lê os jornais, se ouve a conversa dos adultos, constata que hoje, como outrora, os homens dirigem o mundo. Os chefes de Estado, os generais, os exploradores, os músicos, os pintores que ela admira são homens; são homens que fazem seu coração bater com entusiasmo. (BEAUVOIR, 2019, p. 35)

O século XXI traz novos ares, caminhos e possibilidades. A protagonista de Meyer é a responsável pela estratégia de batalha, pelo enfrentamento do inimigo. Ela não está em um

papel de espera, muito pelo contrário: ela é quem coloca toda uma cadeia de ações em movimento. A revolução de Cinder é sua iniciativa, sendo um exemplo positivo para jovens leitoras perceberem que não é mais necessário esperar que um príncipe mude sua vida.

### 3.1.8 A coroação e o encontro final com a família adotiva

Com o último parágrafo do conto, que fecha a versão dos Grimm, temos a consagração de Cinderela e a punição das meias-irmãs:

Em seu casamento com o príncipe, as irmãs falsas compareceram na esperança de beneficiarem-se e, claro, para participar das festividades. Assim como num cortejo nupcial, foram à igreja; a mais velha entrou do lado direito e a mais nova à esquerda. Os pombos bicaram um olho de cada vez das duas irmãs, deixando-as completamente cegas. E foram condenadas a ficarem cegas para o resto de seus dias por causa de suas maldades e falsidades. (ÁVILA, 2019, p. 179)

O castigo das irmãs é um desfecho esperado para o conto de fadas, pois sua estrutura dual maniqueísta (filha boa, madrasta e irmãs más) registra a moral que se deseja ensinar às crianças. Ver a personagem pela qual se tem mais simpatia ter seus maus-tratos vingados traz um impacto ainda mais significativo, principalmente em percepções de mundo em que vige a lei de talião.

Em *Crônicas Lunares*, há uma elaboração maior desse momento. Vencida a revolução, Cinder é coroada rainha de Luna. Acompanhar sua trajetória ao lado de outras protagonistas, vê-las reunir forças para um objetivo em comum e triunfar é muito satisfatório. Apesar de o clímax ser o enfrentamento da rainha Levana (a vilã), o desfecho com as antagonistas originais, Adri e Pearl, é igualmente necessário para se manter fiel à releitura e ao enredo propostos por Meyer.

Destacamos o fato de que Cinder não se casou com ninguém para se tornar rainha; este é seu direito de nascença em uma monarquia lunar. Diferentemente de Cinderela que alcança “apenas” o título de princesa ao se casar com o filho do rei, à protagonista de Meyer é atribuído mais poder. Apesar de ter passado por todos os testes, ter triunfado e libertado os lunares de uma tirana, Cinder não abre mão de sua humildade.

– Obrigada. Obrigada. Espero que vocês compreendam que eu... hã. Espero que vocês tenham paciência comigo. Isso tudo é novo para mim, e eu não...  
*Eu não sou rainha de verdade.*  
Ela olhou ao redor, para os rostos ansiosos e esperançosos a observando como se ela fosse alguma espécie de heroína. Como se ela tivesse feito uma coisa incrível. [...]. (MEYER, 2016, p. 649)

Seu sentimento de não pertencimento e de não identificação diz muito sobre seu caráter e sua criação. Apesar de seus dons lunares serem poderosos, ela não foi criada por pessoas que a condicionaram ao abuso do poder. Na verdade, o período que passou com Adri e as irmãs a ensinou justamente o que o excesso de autoridade pode causar à outra pessoa. Durante alguns momentos específicos da narrativa, a mecânica questiona-se por usar o encantamento para alcançar certos resultados, assim como Levana abusou de sua posição para atingir seus objetivos; a jovem se preocupa com suas motivações para utilizar o poder, mas são justamente essas indagações que mostram a consciência de Cinder de que deve haver responsabilidade no uso dessas habilidades.

E o reencontro final dela e da madrasta demonstra que a garota é uma pessoa misericordiosa (diferentemente de sua tia): “Cinder percebeu com uma certa surpresa que não sentia tanta amargura quanto achava que sentiria. Que Adri ficasse com suas riquezas e seus royalties, sua filha e sua vida. Depois daquele dia, Cinder pretendia nunca mais pensar em nenhuma das duas.” (MEYER, 2016, p. 656).

O final bem menos gráfico do que o dos Grimm nos permite considerar que as personagens femininas do século XXI têm alguma chance para uma representação menos maniqueísta. Adri, apesar de agir de forma reprovável, teve suas motivações. De certa forma, não foi cruel apenas porque queria ou poderia, mas porque sofreu perdas emocionais e materiais que modificaram suas condições de vida. Sem saber a quem culpar, direciona sua frustração para aquilo que a sociedade lhe falou ser aceitável segregar: uma ciborgue, uma órfã, alguém desconhecida para ela.

A cena final de Cinder – a qual encerra o livro *Winter* (2016) – é uma conversa sobre o futuro ao lado do Imperador Kai. Eles estão discutindo as possibilidades entre Terra e Luna, e Kai devolve o pé mecânico que ela abandonou durante sua fuga da prisão. Este pé é a releitura do sapato que deveria pertencer àquela que dançou com o príncipe e o encantou. Em Meyer, esse pé que não lhe cabe mais, que lhe causa dor, é visto por Cinder como “Um lembrete constante de que ela era inútil, de que não era importante, de que não passava de uma ciborgue.” (MEYER, 2016, p. 683). Após aceitar sua tripla identidade – ciborgue, lunar e princesa –, seu passado não é mais um fardo. Jogar o pequeno pé fora é uma metáfora para seu crescimento, para sua transformação em uma pessoa mais madura, preparada, consciente de seu lugar no mundo, que não se envergonha por ser quem é e que lutará, de sua posição privilegiada (governante de uma nação), para que o mundo aceite pessoas como ela (lunar e ciborgue).

“Ela [por fim] segurou o pé acima da água e o soltou.” (MEYER, 2016, p. 683) fecha uma jornada de autodescoberta, amizade e justiça de maneira simbólica e poderosa.

### 3.2 WINTER, A REBELDE

A quarta releitura de Marissa Meyer é Winter, personagem baseada no conto “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm. A tradução do conto utilizada para esta análise comparativa é a publicada pela editora Wish em 2019.

#### 3.2.1 Características gerais: nome, etnia e personalidade

No conto, o desejo de uma gestante, em um dia de inverno, ao ver uma gota de sangue pingar na neve se torna realidade: “[...] deu à luz uma menininha que era branca como a neve, tinha os lábios vermelhos como o sangue e os cabelos negros como o ébano. Por isso, recebeu o nome de Branca de Neve.” (ÁVILA, 2019, p. 91). O nome da personagem, portanto, é baseado na cor de sua pele. Assim, em suas diversas adaptações para a mídia televisiva, por exemplo, as atrizes que interpretaram a personagem eram brancas. Releituras do conto permanecem no lugar comum de a caracterizarem com a pele clara. Meyer, em seu último livro da série *Crônicas Lunares*, fez diferente, apresentando Winter como uma garota negra.

Em entrevistas com a autora, essa escolha pela representatividade trouxe algumas respostas interessantes, como:

**Eu não pensei muito a respeito de diversidade quando eu estava criando o primeiro rascunho** da história e das personagens. Eu criei as personagens em 2008, e eu queria que o mundo parecesse autêntico e real, e a ideia de que todas essas personagens fazendo coisas incríveis seriam brancas pareceu ridícula para mim. **O mundo não é feito somente de pessoas brancas, então mundos ficcionais também não deveriam ser.** Foi muito natural para mim incluir personagens principais com uma variedade de tons de pele e origens étnicas diferentes. (MARISSA MEYER, 2016, tradução e destaque nossos).<sup>14</sup>

E:

Sinceramente, nos planejamentos iniciais para a série, eu pretendia criar Winter como a Branca de Neve estereotipada – cabelos negros como o ébano, lábios vermelhos como sangue e pele branca como a neve. Mas um dia, antes mesmo de eu começar a escrever *Cinder*, eu estava navegando por um blog de nutrição e dieta quando vi uma linda modelo negra mordendo uma maçã vermelha. Meu coração palpitou e eu imediatamente pensei: ‘É ela! Essa é a

---

<sup>14</sup> “I didn’t think so much about diversity when I was first crafting the story and the characters. I created the characters back in 2008, and I wanted the world to feel authentic and real, and the idea that all these characters doing amazing things would be white seemed ridiculous to me. The world isn’t made of only white people, so fictional worlds shouldn’t be either. It felt much more natural for me to include characters with a variety of skin tones and ethnic backgrounds.”

minha princesa!’ **Então a decisão de fazê-la negra foi menos intencional e mais por acaso, mas pareceu ser a decisão certa desde o começo. Afinal, por que a Branca de Neve não pode ser uma mulher racializada?** Ou qualquer outra princesa? Não existe absolutamente nenhuma razão, e eu acho que é bom desafiar os preconceitos das pessoas, assim como me desafiar. (MAGGS, 2015, tradução e destaque nossos).<sup>15</sup>

Winter é, portanto, afrodescendente. E seu nome, inverno, em português, faz referência à estação do ano em que o fenômeno climático “neve” tem mais chances de acontecer. Remove-se, assim, a cor da pele da origem do nome da personagem, mas mantém-se uma homenagem ao conto com a associação entre neve e inverno.

Ainda, o conflito principal de “Branca de Neve” é a inveja da madrasta. Dessa forma, é possível inferir que a beleza é um aspecto fundamental para a análise dessa protagonista. Como destaca o conto, “Branca de Neve estava crescendo e a cada dia ficava mais e mais formosa. Quando chegou à idade de sete anos, ficou tão bonita quanto o dia brilhante e mais bela do que a própria rainha.” (ÁVILA, 2019, p. 91). A releitura de Meyer também é uma das mulheres mais belas do reino.

Ela baixou a cabeça e se virou para esconder as três cicatrizes na bochecha direita. Durante anos, Winter achou que quando as pessoas olhavam fixamente para ela era porque as cicatrizes as repugnavam. Era uma deformação rara no mundo de perfeição delas. Mas um dia uma empregada disse que as pessoas não se sentiam repugnadas, e sim impressionadas. Disse que as cicatrizes tornavam Winter interessante e, de alguma forma, por mais estranho que fosse, ainda mais bonita. **Bonita. Era uma palavra que Winter ouviu a vida toda. Uma criança bonita, uma garota bonita, uma jovem bonita, tão bonita, bonita demais...** e os olhares que acompanhavam a palavra nunca paravam de lhe dar vontade de usar um véu como a madrasta e se esconder dos sussurros. (MEYER, 2016, p. 24, destaque nosso)

Meyer, mesmo que não intencionalmente, ao colocar uma garota negra como um ideal de beleza na corte lunar, lugar que prioriza a aparência acima de tudo, possibilita-nos discutir como nossa juventude negra é afetada pelos padrões eurocêntricos de beleza. Na sociedade ocidental, o racismo faz com que características fenotípicas de pessoas negras sejam vistas como indesejadas: cabelo crespo, nariz largo, lábios cheios, a própria cor da pele. O belo seria, então, o oposto desses traços, cabelo liso, nariz e lábios finos, por exemplo.

---

<sup>15</sup> “Honestly, in my earliest planning for the series, I had intended to make Winter your stereotypical Snow White—hair as black as ebony, lips as red as blood, and skin as white as snow. But then one day, before I’d even started writing *Cinder*, I was scrolling through a nutrition and diet blog and came across a photo of a beautiful Black model biting into a red apple. My heart skipped and I immediately thought—That’s her! That’s my princess! So the decision to make her black was less intentional and more serendipitous, but it felt like the right decision from the start. After all, why shouldn’t Snow White be a woman of color? Or any other princess, for that matter? There’s absolutely no reason, and I think it’s good to challenge people’s preconceptions sometimes, and be challenged myself.”

Tais padrões destroem a autoestima de jovens negras e levam-nas a se submeterem a procedimentos estéticos, tais como alisamento químico do cabelo, cirurgias invasivas e, por boa parte do início do século XX, tentativas de embranquecer a pele com a aplicação de *bleachings*.<sup>16</sup> Para aprofundar essa discussão, recorreremos ao livro *História social da beleza negra* (2021), no qual Giovana Xavier realiza uma extensa pesquisa a respeito do surgimento da indústria de beleza norte-americana e aponta seus reflexos na população negra:

Ao normatizar a brancura como padrão universal, referência de limpeza, urbanidade e progresso, a indústria da beleza, com sua publicidade, será um dos principais espaços de popularização da eugenia e dos valores supremacistas brancos. Em contraposição, o mercado, através das propagandas, associará imagens de pessoas negras e indígenas a produtos do trabalho doméstico (farinhas, detergentes, óleos) e ao consumo de álcool. (XAVIER, 2021, pos. 1195)

A socióloga também afirma que é preciso ter muito cuidado para não julgar ações da população negra no século passado que fizeram o necessário para sobreviver em um Estados Unidos segregado pelas leis Jim Crow no Sul. Nesse contexto, a Grande Migração para o Norte<sup>17</sup> trouxe diferentes desafios, principalmente para a mulher negra que tentava um espaço no mercado de trabalho remunerado: a boa aparência e as diversas maneiras como isso era associado à branquitude. “[...] O texto [da propaganda do creme facial Cold Cream, da Madam Burnham’s Velvet] afirma que a pele escura precisa ser ‘corrigida’, o que estimulava mulheres de cor a sonharem com um futuro melhor, após resolverem seu problema.” (XAVIER, 2021, pos. 1305).

É recente na história da luta da população negra norte-americana e brasileira vestir os traços afrodescendentes com orgulho. A preocupação das marcas cosméticas agora é oferecer produtos seguros e eficientes para os diversos tipos de cachos que reaparecem na cabeça das mulheres depois da transição capilar.<sup>18</sup> Outro exemplo de revolução é a procura por maquiagens para tons de pele mais escuros. Em 2017, são lançados no mercado mundial 40 tons de base

---

<sup>16</sup> “Apesar de ser apresentada com uma nova descoberta inofensiva, maravilhosa e sem riscos, a aposta de transformar a aparência e a vida pelo uso de *bleachings* era muito perigosa e dolorosa. À base de soda cáustica e outros abrasivos, de composição química desconhecida, esses clareadores, muitos de fabricação caseira e manuseados por crianças, feriram e mataram muitas pessoas. Principalmente mulheres que, em busca de serem ‘admiradas’, ‘amadas’ e ‘respeitadas’, sentiram na pele os altos preços da opressão capitalista, racial e de gênero.” (XAVIER, 2021, pos. 1404)

<sup>17</sup> “Entre 1870 e 1930, 2 milhões de afro-americanos migraram do Sul para o Norte dos Estados Unidos. Em busca de segurança, respeito e melhores oportunidades, tiveram que manter laços afetivos através de conexões espirituais, envio de recursos financeiros para sustento familiar, escrita e remessa de cartas, redefinindo o amor para além da presença física.” (XAVIER, 2021, pos. 1491)

<sup>18</sup> Interrupção dos procedimentos de alisamento químico, quando o cabelo pode voltar a nascer e crescer de forma natural, sendo tratado e não modificado.

pela Fenty, empresa de cosméticos da cantora Rihanna, que idealizou produtos para todos os tipos de pele, com o cuidado que cada uma exige (como evitar o acabamento acinzentado ou esbranquiçado nas peles negras). Situação contrastante com a história recente (1900) da indústria de beleza que objetivava clarear os tons de pele negra. A empreitada da cantora também influenciou o mercado de cosméticos:

Depois do lançamento, começamos a ver notícias que adotavam o termo ‘Efeito Fenty’. Foi o estopim para que todo o mercado fizesse mais, desafiando de verdade o *status quo*. Na indústria da beleza, gerou um efeito em cadeia de marcas que responderam positivamente, expandindo suas linhas de maquiagem para serem mais inclusivas. (SAPUTO, 2019)

Outro acontecimento notável é, em 2016, a premiação do concurso Miss Brasil para Raissa Santana. Em um texto da própria Xavier, “Espelho, espelho meu: Raissa Santana e uma coroa para chamar de nossa”, temos uma associação com o conto “Branca de Neve” (com a expressão “Espelho, espelho meu”) e a mesma situação da releitura (uma jovem mulher negra como símbolo máximo de beleza):

Articular marcadores sociais, reconhecendo que as experiências de gênero são distintas a depender do grupo racial a que pertencemos, torna possível compreender que para Mulheres Negras, historicamente narradas como puro corpo, sem alma e humanidade, ser eleita símbolo nacional de beleza é algo que, se devidamente trabalhado, pode se tornar uma lança para as novas gerações, que encontrarão na imagem de Raissa, a baiana de 21 anos (e que representou o estado do Paraná), um espelho possível para o amanhã. [...].

Eu realmente acredito que fazermo-nos visíveis a partir de nossos corpos e pontos de vista em concursos de beleza, na mídia, no mundo acadêmico e demais espaços de prestígio é de suma importância para combatermos o extermínio de nossa juventude, a esterilização à revelia de nossos corpos, o encarceramento de nossa comunidade. (XAVIER, 2016)

É relevante comentar também que se, por um lado, a potência dessa visibilidade para as garotas negras é significativa, pois possibilita momentos de discussão e combate ao racismo, por outro, também carrega um estereótipo machista do concurso de beleza, prendendo as mulheres a padrões não naturais de aparência. Tais expectativas em relação ao belo são sentidas por muitas mulheres, as quais também acabam reféns, de certa forma, de julgamentos sociais caso se encaixem nos padrões esperados: se uma jovem é muito bonita, ela não pode ser mais nada além de bela; não pode ser inteligente ou incisiva, por exemplo. Seu corpo se torna toda a sua personalidade, assim como um objeto a ser apreciado pelos outros. A própria Winter sente esses efeitos: “Uma criança bonita, uma garota bonita, uma jovem bonita, **tão bonita, bonita demais... e os olhares que acompanhavam a palavra nunca paravam de lhe dar vontade**

**de usar um véu como a madrasta e se esconder dos sussurros.”** (MEYER, 2016, p. 24, destaque nosso). Sua aparência é valorizada por fontes externas e não é algo para que ela deseje chamar a atenção; afinal, isso a coloca em perigo, por conta da inveja da rainha.

Essa pressão estética é metaforizada em Luna. Por conseguirem controlar a bioeletricidade e, assim, manipular o que outras pessoas verão, os lunares prezam pela perfeição. Levana é a mais bela de todas e, em sua corte, beleza é poder. Por isso, ela decide castigar Winter, marcando-a com cicatrizes no rosto (forçadamente autoinfligidas) em uma tentativa de acabar com os comentários que surgiam a respeito da enteada à medida que esta crescia. Igualmente, Levana esperava que isso forçasse a garota a voltar a usar seu glamour (a fim de esconder a imperfeição) quando estivesse na presença de outros. Winter, no entanto, se recusa.

Quando ela tinha 12 anos, a princesa impediu um suicídio, oferecendo à criada pensamentos felizes e a segurança de que ela não precisaria se sacrificar para ficar bem. Meses depois, a criança descobriu que essa empregada estava sendo controlada e abusada por Aimery, o taumaturgo-chefe da rainha. Eventualmente, ele matou a empregada. Esse foi o evento que levou a princesa a decidir nunca mais utilizar seus poderes. Ela acredita que ninguém deveria ser capaz de controlar o que os outros veem, sentem e fazem; que isso não seria algo natural. Tal posicionamento, no entanto, vem com um preço.

Lunares que não usam seus dons passam a sofrer com alucinações. Quase como se as imagens que deveriam forçar aos outros precisassem de um escape, e o único caminho que encontram é a mente da própria pessoa. Seus episódios começam aos 13 anos e, agora, com 16, a “loucura” da princesa macula sua reputação na corte, o que enerva Levana e confunde alguns de seus amigos próximos, como vemos neste diálogo:

- Sinceramente – cortou Scarlet – por que você não usa o seu glamour? Por que se deixa enlouquecer assim?
- Eu não quero usar. – Winter inspirou com dificuldade.
- Eu entendi, mas *por quê?*
- É um dom cruel. Eu queria não ter nascido com ele. (MEYER, 2016, p. 226)

É apenas a força de sua convicção que auxilia Winter a não recorrer ao controle da bioeletricidade para amenizar seus sintomas. A vida dela seria muito mais simples caso utilizasse os poderes: sem riscos (em meio a um episódio, Winter quase se jogou de uma varanda; foi salva por seu melhor amigo, Jacin), sem medo (os episódios são sempre assustadores, com sangue, paralisia, insetos e morte) e sem o estigma que a “doença lunar” carrega naquela sociedade. Ela, porém, demonstra sua bondade ao se negar a forçar sua vontade



em outras pessoas. A princesa sempre esteve presente na corte quando as punições por quebrar as rigorosas leis e os caprichos de Levana eram decididas: amputação de membros, suicídio e tortura (sempre autoinfligidas e controladas pelo taumaturgo-chefe). Ou seja, Winter conhece o pior lado de um poder como esse e se opõe veementemente a compartilhar qualquer semelhança com a realeza lunar.

Assim, a imagem que Winter transmite ao mundo é a de uma pessoa bela, desequilibrada e caridosa. Tentando passar o máximo de tempo possível longe da corte, ela caminha entre o povo de Luna, conquistando-os com sua gentileza e força, provando que sua “doença lunar” não a limita de forma alguma.

Mas rotular a princesa apenas como maluca também não parecia certo. Ela era evasiva e estranha e ridiculamente carismática. Também parecia se preocupar de verdade com as pessoas e mostrava vislumbres de inteligência que seriam fáceis de passar despercebidos. Embora exalasse humildade, Cinder não achava que ela ignorava seus encantos como fingia ignorar. (MEYER, 2016, p. 260)

Tal bondade, carisma e humildade assemelham-na à Branca de Neve, que encantou os anões com sua personalidade igualmente amável. Tendo características que as afastariam do povo, as duas personagens escolhem se conectar a essas pessoas, provando que não são sua beleza ou seu status social que as fazem especiais, mas sim a forma como tratam aqueles que vêm de uma realidade diferente da delas.

### 3.2.2 Relações familiares: a inveja da madrasta

No conto, o pai de Branca de Neve casa-se após um ano da morte da esposa. A nova rainha “**Era uma belíssima dama, porém muito orgulhosa e arrogante**, não tolerava a ideia de que alguém pudesse ser mais bonita do que ela. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se admirar, perguntava:/ — Espelho, espelho meu, quem é a mais bela de todas?” (ÁVILA, 2019, p. 91, destaque nosso). A resposta do espelho sempre foi favorável à rainha, até o aniversário de sete anos de Branca de Neve, ocasião em que o espelho revelou que a criança era ainda mais linda do que a madrasta.

Ao ouvir estas palavras, a rainha começou a tremer e seu rosto ficou verde de inveja. A partir daquele momento, passou a odiar Branca de Neve. Sempre que seus olhos pousavam nela, sentia seu coração frio como uma pedra. A inveja e o orgulho brotaram como ervas daninha em seu coração. De dia ou de noite, ela não tinha um momento de paz. (ÁVILA, 2019, p. 91-92)

Como na análise anterior de “Cinderela”, não é objetivo desta pesquisa enfatizar os desdobramentos dos contos na psique humana. Apesar disso, utilizamos Bruno Bettelheim para

fundamentar os comentários, por conta de pontos em comum com a análise que tecemos nesta dissertação. Assim, a inveja da madrasta é explicada por sentimentos narcisistas<sup>19</sup> que afloram em pais incapazes de lidar com o fato de que estão envelhecendo. “Enquanto a criança é totalmente dependente é como se ela fosse uma parte dos pais; não ameaça o narcisismo paterno. Mas quando começa a amadurecer e atingir certa independência, então é vivenciada como uma ameaça, como sucede em ‘Branca de Neve’.” (BETTELHEIM, 2002, p. 217).

A madrasta não consegue lidar com a inveja e ordena a execução da criança. É relevante destacar também que, igualmente como ocorre em “Cinderela”, a figura paterna não é mais mencionada no conto após o segundo casamento, como se abandonando a filha aos “cuidados” da figura feminina que substitui a falecida esposa.

Na releitura, o pai de Winter, um simples guarda real, é manipulado por Levana para se casar com ela, após a morte da esposa. À época, Levana era apenas irmã da rainha e aceitou que Evret levasse consigo, ao palácio, a filha recém-nascida. Após diversos jogos políticos e assassinatos, Levana fica viúva e é coroada rainha; tornando-se responsável por Luna e pela criança que seu esposo tanto amava.

Diferentemente da personagem original, a rainha de Meyer se recusa a utilizar espelhos. Qualquer superfície reflexiva é retirada do cômodo em que ela está. Por isso, a releitura do espelho mágico é seu braço direito Aimery, um personagem arrogante e perigoso. Ele é responsável por executar todos os castigos na corte e as vontades de sua majestade. E, infelizmente, enxerga Winter como um ativo político, um meio de ganhar poder para si mesmo.

– Ah, não, ela não é tão inútil assim – retrucou Aimery. [...] – A garota mais bonita de toda Luna? Ela vai tornar alguém da corte um noivo feliz um dia, eu acho.

– A garota mais bonita, Aimery? – O tom suave de Levana quase escondeu o rosnado por baixo.

Aimery fez uma reverência.

– Só bonita, minha rainha. Mas nenhum mortal poderia se comparar à sua perfeição. (MEYER, 2016, p. 12)

Levana é, assim, lembrada a todo momento da fragilidade de sua posição. Se até mesmo seu “fiel” conselheiro enxerga potencial na garota órfã, o poder da rainha pode estar ameaçado. Podemos argumentar que a origem de sua inveja vem do medo de sua corte descobrir sua verdadeira aparência. Afinal, Levana não é perfeita como faz com que todos acreditem.

---

<sup>19</sup> Uma pessoa narcisista é aquela que possui uma opinião muito elevada sobre si mesma, uma necessidade de admiração; crê que as outras pessoas são inferiores e não possui empatia pelos outros.

Quando criança, sua irmã mais velha, Channary, a maltratava, abusando do dom e manipulando a irmã mais nova. Em um desses momentos, Channary obrigou Levana a se queimar em uma lareira. Desde adolescente, então, sua verdadeira aparência é desfigurada. A pele de seu rosto, pescoço, braço e mão nunca se recuperou, assim como seu cabelo. Ela passou sua adolescência e seus anos iniciais como rainha alterando seus traços todos os dias, vindo como as pessoas respondiam ao seu glamour e construindo o mais belo rosto artificial de Luna.

É, portanto, razoável afirmar que, ao presenciar sua corte e seus súditos admirarem a beleza natural da enteada, Levana consideraria isso uma ameaça:

Os pensamentos giravam com traição, nojo e inveja. Sim, até inveja. Tudo por causa daquela menina insignificante. Aquela coisinha fraca e frágil.

**Se ao menos a tivesse matado anos atrás, antes de ela ficar tão bonita. Antes de se tornar uma ameaça.** Levana deveria tê-la matado na primeira vez que a viu dormindo no berço. Deveria tê-la matado quando mandou a mão de Winter pegar aquela faca, quando tinha certeza de que uma leve desfiguração acabaria com todos os sussurros na corte, com toda a falação da enteada de treze anos já concorrendo ao título de *garota mais bonita de Luna*. (MEYER, 2016, p. 426, destaque nosso)

Essa competição para descobrir “quem é a mais bela” retratada tanto no conto como na releitura remete-nos ao mito da beleza. Para esta discussão, utilizaremos as considerações da jornalista Naomi Wolf.<sup>20</sup>

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. *O mito da beleza de fato sempre determina o comportamento, não a aparência.* A competição entre as mulheres foi incorporada ao mito para promover a divisão entre elas. A juventude e (até recentemente) a virgindade são ‘belas’ nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é ‘feio’ porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, nossa identidade deve ter como base nossa ‘beleza’, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nossa autoestima, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 2019, p. 31)

Com base na citação anterior, ressaltamos o claro embate que existe entre juventude e velhice. O conto dos Grimm associa a maldade da madrasta à feiura e à velhice: “Desceu aos porões do castelo onde costumava praticar feitiçaria e, utilizando seus conhecimentos de bruxa,

---

<sup>20</sup> Naomi Wolf decepcionou muitas leitoras com seus posicionamentos negacionistas durante a pandemia de Covid-19. Ciente desse fato e discordando completamente do que Wolf publicou em suas redes sociais a respeito do isolamento social, do uso de máscaras e da vacina, a pesquisadora utiliza *O mito da beleza* por acreditar que os apontamentos da jornalista foram de suma importância para a luta feminista em 1990, quando o livro foi originalmente publicado.

ficou irreconhecível, tornando-se semelhante a uma velha.” (ÁVILA, 2019, p. 97). E é assim que o controle social pelo mito da beleza atua nas mulheres: “Tudo o que for profunda e essencialmente feminino – a vida na expressão do rosto, o toque de sua pele, o formato dos seios, as transformações da pele após o parto – está sendo reclassificado como feio; e a feiura como uma doença.” (WOLF, 2020, p. 335). A própria figura da Bruxa Má dos Estúdios Disney na adaptação do conto para animação – ou de diversas bruxas em adaptações televisivas, como *Abacadabra* (1993), *Branca de Neve e o Caçador* (2012) e *Convenção das Bruxas* (2020) – é uma materialização dessa ideia de que envelhecer e carregar esses traços no corpo, sem culpa ou vergonha, desvaloriza uma mulher.

Nem é mesmo o inferno da feiura o que ela teme, mas um limbo de culpa. Se ela envelhecer sem os cremes, dir-lhe-ão que a culpada é ela mesma por não ter disposto a fazer o sacrifício financeiro adequado. Se ela de fato comprar os cremes e envelhecer – o que iria acontecer de qualquer jeito –, pelo menos saberá o quanto pagou para evitar o sentimento de culpa. [...]. A força propulsora é o medo da culpa, não o medo da velhice. (WOLF, 2020, p. 179)

A partir da conscientização das mulheres de que elas estão reféns da indústria de beleza (uma vez que algumas conseguiram, em parte, libertar-se da mística feminina da domesticidade, e é relevante destacar aqui que esse grupo abrange, principalmente, mulheres brancas da classe média, pois mulheres negras da classe baixa, sem acesso a uma educação de qualidade, ainda estão limitadas à esfera doméstica, tanto no aspecto profissional – babás e faxineiras, dentre outros trabalhos similares – como no aspecto pessoal, tendo de se preocupar com uma gravidez precoce, por exemplo), surgem novas atitudes com relação a si mesma e umas às outras. Um desdobramento dessa percepção é a associação da beleza artificial a características negativas. Como no caso da releitura, a aparência perfeita de Levana esconde, na verdade, uma mulher maldosa e cruel, enquanto Winter é a garota naturalmente bela e, por isso, associada à bondade e à gentileza.

Dessa forma, é possível inferir que Meyer não constrói a relação dessas duas personagens, em específico, com princípios feministas, pois mantém Levana e Winter no lugar comum do machismo da versão original do conto, o que acaba por perpetuar o discurso da competição feminina na releitura. Apesar disso, é possível que as leitoras do século XXI assimilem algo além disso: a euforização da beleza natural da protagonista, mesmo que por meios tortuosos, pois o artificial, os “procedimentos estéticos”, então, estariam representados na vilã.

Essa rivalidade alcança tal proporção que culmina na encomenda do assassinato da jovem princesa, tanto em Meyer como nos Grimm.

### 3.2.3 A encomenda do assassinato

Incapaz de suportar não ser a mulher mais bela do reino, a rainha ordena que um caçador elimine Branca de Neve. A fim de comprovar que a garota está morta, a madrasta exige dois órgãos internos da menina.

Um dia, chamou o caçador e ordenou:

— Leve a menina para a floresta. Nunca mais quero vê-la novamente. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.

O caçador obedeceu e levou a princesinha para um passeio na floresta. Em certo momento, Branca de Neve virou de repente e se deparou com o caçador com uma faca na mão, pronto para desferir-lhe um golpe mortal. Inocente, começou a chorar e a suplicar:

— Ai, querido caçador, poupe minha vida. Eu prometo correr para a floresta e nunca mais voltar. (ÁVILA, 2019, p. 92)

O caçador, comovido pela súplica da princesa permite sua fuga. No lugar dos órgãos da garota, entrega à perversa rainha os pulmões e fígado de um filhote de javali. A madrasta, prontamente, leva a carne ao cozinheiro. Depois de prontas, ela as come; faz isso, pois, “De acordo com costumes e pensamentos primitivos, adquirimos os poderes e características daquilo que comemos. A rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos.” (BETTELHEIM, 2002, p. 221).

Na releitura, a motivação de Levana tem a chance de ser mais desenvolvida. Além da inveja pela beleza de Winter, a rainha de Luna teme que seus “amados” cidadãos prefiram a garota como governante. Desde adolescente, Levana se vê como a melhor opção para Luna, tanto que assassina sua irmã<sup>21</sup> para usurpar o trono. Sendo uma mulher cruel, exige que Jacin Clay, guarda real e melhor amigo de Winter, mate a garota. Ele assume, neste contexto, o papel do caçador. Mesmo ciente do relacionamento dos dois, Levana acredita, de forma egoísta, que sua posição como rainha teria mais poder sobre Jacin do que seus sentimentos pela melhor amiga e primeiro amor, Winter.

O guarda tenta defender a princesa, mas Levana está convencida que ela deve morrer:

– Confusas? – Olhar de Levana tornou-se rígido. – As crianças ficaram confusas? – Ela riu. – **E quanta confusão devo tolerar? Devo ignorar o jeito doentio como as pessoas a idolatram? Que falam sobre a beleza e as cicatrizes dela como se fossem um distintivo de honra, quando não têm ideia do quanto ela é fraca!** Da doença, das ilusões. Ela seria esmagada se algum dia se sentasse em um trono, mas elas não veem isso. Não, só pensam em si mesmas e na bela princesa, sem pensar por um segundo em tudo o que fiz para dar-lhes segurança e estrutura e... – Ela se virou, os ombros tremendo. – Devo esperar até colocarem uma coroa de verdade na cabeça dela? (MEYER, 2016, p. 187, destaque nosso)

---

<sup>21</sup> Tal ação também pode ter sido motivada como vingança pelas torturas que Channery infligia na irmã mais nova, como já comentamos.

Assim, além da beleza, podemos inferir que Levana inveja o afeto que Winter desperta nos outros. A rainha deseja, então, amor. Por sua história apresentada em *Levana – a rainha mais bela* (2017), descobrimos muito mais sobre a família dessa personagem e o ambiente tóxico no qual cresceu: pais ausentes, irmã cruel e sendo isolada de qualquer contato humano significativo, pois a corte lunar sempre foi um lugar no qual nunca se foi permitido ser vulnerável.

Sentiu uma raiva repentina. Raiva por essa mulher ser tão bonita sem esforço. Raiva porque ela dormiria ao lado do marido dedicado naquela noite. Porque, em pouco tempo, ela teria um bebê enrugado e chorão nos braços, e que essa criança nunca questionaria se era amada ou se os pais se amavam. Nada do que Levana queria vinha com tanta facilidade. (MEYER, 2017, p. 34)

Meyer oferece um contexto, então, para explicar a origem dos diversos problemas de Levana, em uma tentativa de humanizar a vilania, algo novo para a herança dos contos de fadas,<sup>22</sup> histórias em que bruxas e madrastas (más) são apresentadas apenas como pessoas ruins e invejosas. Em momento algum cogita-se a hipótese de defender ou justificar as ações de Levana, mas é interessante ter a oportunidade de experienciar a narração de uma história claramente abusiva pelo ponto de vista de uma mente perturbada, que consegue, de alguma forma, se autojustificar. Nota-se, então, que suas ações são a soma e uma resposta a anos de abuso e negligência emocional.

Por já ser uma assassina, a morte de uma pessoa, para Levana, é a forma mais fácil de solucionar seus problemas. Porém, como no conto, a princesa sobrevive. Seu assassinato é forjado, e as rainhas estão satisfeitas apenas momentaneamente.

### 3.2.4 A maçã envenenada

Após consultar o espelho mágico, no conto, a rainha descobre que foi enganada e decide que precisa resolver a situação com as próprias mãos. Portanto, o período que Branca de Neve passa na casa dos anões é marcado pelas tentativas da madrasta de se livrar da criança: um cordão de corpete amarrado com muita força (os anões a salvam quando retornam das minas, desamarrando a corda), um pente envenenado (novamente, os anões puxam o objeto da cabeça da jovem ao vê-la desmaiada) e, finalmente, a maçã envenenada (dessa vez, os anões não sabem

---

<sup>22</sup> Algo semelhante acontece no filme *Malévola* (2014), que conta a história de Malévola e Aurora, personagens da animação da Disney inspiradas no conto “A bela adormecida”, dos Irmãos Grimm. Em *Malévola*, os espectadores acompanham a vida dessa fada que amaldiçoou uma bebê, a filha recém-nascida de um homem que havia abusado, traído e mutilado Malévola anos antes. Há, então, a humanização da figura da vilã, fazendo-nos questionar quem são os verdadeiros representantes do bem e do mal nessa nova versão da história.

o que fazer para acordá-la). Mesmo avisada de que não deveria aceitar mais nada de estranhos nem deixar ninguém entrar na casa enquanto os anões estivessem longe, Branca de Neve não resiste à tentação:

— Não – disse Branca de Neve. — Não devo aceitar nada de estranhos.

— Você tem medo de que esteja envenenada? – perguntou a velha. — Olhe, vou cortar a maçã ao meio. Você come a metade vermelha e eu como a outra branca.

A maçã havia sido feita de modo astucioso, apenas a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve estava com água na boca de tanto desejo pela bonita maçã e, quando viu a camponesa morder seu pedaço, não resistiu. Estendeu a mão para fora da janela e pegou a outra metade. Assim que mordeu, caiu morta no chão. A rainha, triunfante, olhou-a caída e desatou a rir. (ÁVILA, 2019, p. 100)

A ingenuidade com que acredita nos disfarces da madrasta pode ser comparada à fragilidade mental de Winter, que, apesar de ser mais velha do que sua versão original, está vulnerável a ilusões, pois todos os seus episódios de doença lunar envolvem enxergar e sentir coisas que não são reais. Por isso, quando Levana descobre que Winter ainda está viva e se juntou aos rebeldes em um dos setores mais afastados da capital, resolve ir disfarçada ao campo e resolver ela mesma seu problema com a enteada.

– Tem alguma coisa errada, querida criança?

– Não. Não. Por um momento, você me lembrou uma pessoa. **Mas meus olhos me enganam às vezes. Não são muito confiáveis.**

– **Ah, criança doce e tola. – A curvatura nas costas da mulher começou a se esticar. – Nós somos lunares. Nossos olhos nunca são confiáveis.**

Winter se encolheu. A cesta escorregou de sua mão e caiu no chão.

À frente da princesa, Levana abandonou o disfarce de mulher idosa como uma cobra trocando de pele. (MEYER, 2016, p. 443, destaque nosso)

Aqui, a maçã envenenada é substituída por balinhas sabor maçã. E seu objetivo é muito maior do que apenas envenenar Winter. Levana, ao presenciar os setores de mineração se mobilizando para um levante, escolhendo o lado da rebelião (liderado por Cinder, como já trabalhado na análise anterior), decide que todos devem ter o mesmo destino que a enteada: uma vez que não estão satisfeitos com o que sua rainha oferece a eles, devem morrer. Por isso, o veneno escolhido para as balinhas é um vírus criado em laboratório. A letumose, ferramenta da guerra biológica que iniciou com a Terra anos atrás, agora afeta lunares. Levana utiliza esse conhecimento em uma tentativa de acabar com a revolução em Luna.

Quando descobre que foi enganada, Winter tem finalmente a oportunidade de perguntar à rainha o que fez para merecer tanto antagonismo. A resposta de Levana condiz com tudo o

que conhecemos a respeito de seu passado até então<sup>23</sup> e com as motivações egoístas da vilã dos Grimm:

– Por que você me odeia?  
– Odiar você? Ah, criança. É isso que você pensa? – Levana colocou os dedos frios na bochecha de Winter, em cima das cicatrizes que deu a ela anos antes.  
– Eu não odeio você. Só fico irritada com sua existência. – Seu polegar acariciou a bochecha de Winter. – Desde o dia em que nasceu, você sempre teve tudo o que quis. Sua beleza. O amor do seu pai. E agora a adoração do povo. Meu povo. Ela afastou a mão. – Mas não por muito tempo. Seu pai morreu. Sua beleza em breve será maculada. E, agora que você é transmissora da febre azul, qualquer cidadão que chegar perto de você vai se lamentar em pouco tempo. (MEYER, 2016, p. 444)

Esse movimento de Levana tem um sucesso parcial: Winter fica doente imediatamente e todos na vila em que está são contaminados. No entanto, a noção que a rainha possui de que o afeto é conquistado na base da força se prova inevitavelmente equivocada, conforme veremos.

### 3.2.5 Princesa amada e rebelde

No conto, Branca de Neve conquista seu espaço na casa dos anões ao provar que poderia ser responsável pelas tarefas domésticas. Todos sairiam ganhando: os sete pequenos homens passam a aproveitar de suas habilidades na cozinha e no cuidado com a casa, e ela teria um lugar para ficar. Ao salvarem a vida dela repetidas vezes, é possível afirmar que um laço afetivo tenha sido formado entre eles. O fato de terem cuidado do “cadáver” da garota, de terem-na colocado em um caixão, chorado sua morte e, por fim, serem incapazes de enterrá-la mostra como a princesa foi benquista por eles.

E, então, construíram um caixão de vidro transparente, que permitia Branca de Neve ser vista por todos os lados, com inscrições em ouro com seu nome e os dizeres que ali estava a filha de um rei. Levaram o caixão até o topo de uma montanha e mantinham sempre um deles em vigília. Os animais também foram lamentar por Branca de Neve; primeiro uma coruja, depois um corvo e, por último, uma pomba.  
Branca de Neve permaneceu no caixão por um longo e longo tempo. Entretanto, seu corpo não se decompôs e dava a impressão de estar dormindo. Suas feições continuavam as mesmas, branca como a neve, boca vermelha como o sangue e cabelos negros como o ébano. (ÁVILA, 2019, p. 101)

O carinho do povo pela princesa Winter é visto em uma cena que a mostra passeando pelos setores mais humildes de Luna, antes da tentativa de assassinato. Lá, duas crianças a presenteiam com uma coroa de flores feita das sobras dos buquês da floricultura dos pais. Prova

---

<sup>23</sup> O livro que conta sua história, *Levana* (2017), só seria lançado no ano seguinte à publicação do quarto livro da série, *Winter* (2016).



de sua gentileza, a princesa aceita o presente com muita humildade e inocência. “– A coroa é linda. [...]. Tão esplêndida quanto as joias da rainha. Vou sempre gostar dela.” Algo que seu guarda desaprova: “Com um rosado, Jacin arrancou a coroa da cabeça dela e a colocou na cesta.” (MEYER, 2016, p. 100). Ele está ciente dos jogos da corte e do perigo que é para Winter irritar a madrasta, tanto que esse foi um dos motivos que Levana utiliza para justificar sua decisão de assassinar a enteada (“– Devo esperar até colocarem uma coroa de verdade na cabeça dela?” (MEYER, 2016, p. 187)).

Em um segundo momento, quando Winter foge da corte e passa a ativamente trabalhar com os rebeldes para destronar Levana, é possível ver a amizade dela e de Scarlet se desenvolver. Scarlet é o completo oposto da princesa: forte, agressiva e segura de si; ela é uma boa companhia para Winter, que duvida até de sua própria sombra, sem saber o que é ou não real. Quando a princesa resolve que tentará conversar com os soldados geneticamente modificados que a rainha criou para garantir a supremacia de Luna, Scarlet decide ir com a garota. A missão é perigosa e tem uma grande chance de falhar, mas Winter está segura de que poderá conversar com esses homens e convencê-los de que são mais do que apenas escravos da rainha. Em um diálogo, Scarlet conta para a amiga e para os leitores porque, apesar de loucura, acredita que essa empreitada possa funcionar:

– Eu vim com você porque... – Ela cruzou os braços sobre o peito. – Porque, desde que minha avó me acolheu, ouvi gente dizendo que ela era maluca. Uma senhora idosa esquisita e agressiva, sempre assunto de piadas. **Ninguém fazia ideia do quanto ela era brilhante.** Aquela idosa maluca arriscou tudo o que tinha para proteger Cinder quando ela era um bebê e, no final, sacrificou a própria vida para não entregar o segredo de Cinder. **Ela era corajosa e forte, e todas as outras pessoas foram cegas demais para ver.** [...]. **Acho que só estou torcendo para que, apesar de todas as coisas absurdas que diz, você também possa ser meio brilhante.** Que, desta vez, você possa estar certa. (MEYER, 2016, p. 399-400, destaque nosso)

Capaz de se conectar com esses soldados apenas como uma pessoa que também foi mantida refém de Levana por anos, Winter consegue trazê-los para o lado da causa rebelde. “Levana acreditava que era capaz de controlar todo mundo naquela lua. O povo, os soldados, a própria Winter./ Mas estava enganada. Winter estava cansada de ser manipulada e sabia que não podia ser a única. Ela encontraria soldados para lutar por ela, e juntos se livrariam de sua madrasta e da crueldade dela.” (MEYER, 2016, p. 393). Os alfas, como são designados, aceitam sua proposta pois podem ser controlados pelo uso da bioeletricidade. Ao verem que Winter se recusa a usar o dom (e, conseqüentemente, os efeitos disso na garota) sentem por ela um grande

respeito. Mais uma vez, a bondade e a gentileza da protagonista se mostram eficazes para conquistar até mesmo os mais ferozes seres em Luna.

A releitura da cena do caixão de vidro dos Grimm também existe em Meyer. Ela ocorre após o envenenamento com as balinhas de maçã, depois de boa parte da vila estar infectada. O corpo de Winter é posto em uma câmara médica, em uma tentativa de retardar os efeitos do vírus. Igualmente, também a colocam em um lugar visível a todos: “– O povo a admira. É bom que possam vê-la... um lembrete de por que estamos lutando.” (MEYER, 2016, p. 451). Ou seja, ao invés de se virarem contra a princesa, como Levana esperava que acontecesse, uma vez que percebessem que ela foi a responsável pelo contágio de todos no setor, o povo se junta para cuidar de Winter, convencidos de que ela é apenas mais uma vítima das crueldades da rainha.

O salvamento de Branca de Neve se dá por acaso, após um príncipe vê-la adormecida e imediatamente desejá-la para si.

— Deixai-me levar o caixão. Eu darei o que pedirem.

Os anões responderam:

— Nós não venderíamos nem por todo o ouro do mundo.

O príncipe respondeu:

— Deem-me, então, como presente, pois depois que a vi não posso mais viver sem ela. Vou honrá-la e tratá-la como se fosse minha amada.

Os bons anões, comovidos com o profundo sentimento do príncipe, se apiedaram dele e lhe entregaram o caixão. (ÁVILA, 2019, p. 101)

O movimento do caixão faz com que o pedaço de maçã parado na garganta da princesa se mova e ela finalmente desperta. Ela mal conhece esse príncipe, mas aceita o destino que ele lhe oferece. Casados, tornam-se rei e rainha. Bettelheim (2002, p. 229) explica o conto e esse desfecho com as seguintes palavras:

A mudança significa a necessidade de abandonarmos algo que até então apreciávamos, como a existência de Branca de Neve antes da rainha sentir ciúmes, ou sua boa vida com os anões – experiências difíceis e dolorosas de crescimento que não podem ser evitadas. Estas histórias também convencem o ouvinte de que não precisa ter medo de abandonar sua posição infantil de depender dos outros, porque depois de esforços perigosos do período transicional, ele emergirá num plano melhor e mais elevado, entrando numa existência mais rica e feliz.

Não temendo mais por sua vida, Branca de Neve se torna uma rainha adorada. No dia de seu casamento, ela reconhece a madrasta e, supõe-se que tenha compartilhado sua história com o marido, pois uma armadilha já tinha sido preparada para deter a velha rainha: sapatos de ferro em brasa são colocados nos pés da bruxa, os quais a forçaram a dançar até cair morta. Finalmente, Branca de Neve está livre para levar sua bela, feliz e gentil vida. Transformada e fortalecida pelas experiências de amadurecimento que enfrentou ao longo do conto.

Na releitura, por sua vez, Winter é salva pelo antídoto que Jacin consegue roubar dos laboratórios reais; ele e Cinder estão levando para a vila infectada todos os frascos que conseguem carregar. E, apesar de desejar salvar todos que puderem, Jacin corre imediatamente para sua princesa. Aqui, assume sua releitura como príncipe.

Ali, no caminho de terra que separava a clínica médica comum da floresta escura, eles criaram um templo em volta dela. Galhos e gravetos cruzados formavam uma cerca em volta da base de metal do tanque, escondendo a câmera que continha os fluidos de sobrevivência e as substâncias químicas recicladas pelo corpo dela. Havia margaridas e ranúnculos espelhados por cima do tampo de vidro, embora muitos tivessem escorregado e passaram a cobrir o chão.

**Jacin parou para absorver a imagem, pensando que talvez Levana não fosse tão paranoica assim. Talvez as pessoas amassem Winter a ponto de ela ser uma ameaça à coroa da madrastra, apesar de não ter sangue real.** [...].

Embaixo do vidro, Winter parecia estar dormindo, só que o líquido dava à pele dela um tom azulado, fazendo-a parecer doente e chamando atenção para as cicatrizes no rosto.

E havia também a infecção na pele. Círculos de pele escurecida se espalhavam pelas mãos, braços e pescoço. Alguns já tinha aparecido no queixo e ao redor das orelhas. Jacin se concentrou de novo nas mãos, e, apesar de ser difícil perceber com a pele morena e o líquido azulado, ele via uma sombra em torno das unhas. A última marca fatal da febre azul.

**Apesar de tudo, ela ainda parecia perfeita, pelo menos para ele.** (MEYER, 2016, p. 512-513)

A citação anterior confirma apenas um ponto do plano de Levana: a aparência de Winter realmente sofreu por conta da doença. No entanto, como já comentado, o povo não a culpabilizou pelo contágio; na verdade, trataram-na como alguém de extrema importância. Tanto que Jacin parece convencido de que a garota seria aceita como rainha, caso a ocasião surgisse. O guarda também comenta que “Apesar de tudo, [para ele], ela ainda parecia perfeita.” (MEYER, 2016, p. 513), o que demonstra o desenvolvimento mais rico do relacionamento dos dois na releitura.

Ambos são amigos de infância, cresceram juntos e ajudaram um ao outro a se manterem vivos, saudáveis e felizes (na medida do possível) enquanto viviam sob a atenta vigilância de Levana. Jacin ser o responsável por injetar-lhe o antídoto é um direito e um dever como melhor amigo e interesse amoroso. Após ter sua vida devolvida, Winter ainda se mantém firme no desejo de ajudar Cinder a destronar a tia. Ela parte então para outros setores a fim de conversar com a população e encorajá-los a agir. A revolução é necessária para que Luna possa viver um novo momento de prosperidade, sob o governo de uma pessoa justa e não maculada pelo ódio e pelo abuso de poder.

Levana, como já comentado, batalha no desfecho da série com Cinder, não com Winter. Mas as provações desta princesa não acabaram. Em um momento da luta nos portões do palácio, Winter é forçada a uma escolha: usar seu poder (no qual não toca há mais de quatro anos) ou assistir a duas pessoas que ama morrerem. Ela escolhe salvar a vida de seus entes queridos, a um custo pessoal (moral e físico) muito alto. Por não treinar com a bioeletricidade, o uso extremo e desesperado faz com que suas alucinações sejam piores e mais fortes. Hospitalizada, a única esperança de Winter é se submeter a um tratamento experimental com um dispositivo que bloquearia o acesso de um lunar ao poder e que impediria um ser humano de ser controlado por essa habilidade.

Graciosa e corajosamente, Winter aceita: “– Eu quero ser a cobaia. Vou ficar bem e feliz quando não tiver mais medo da minha própria mente.” (MEYER, 2016, p. 670). Dessa forma, ela enfrenta sozinha seu maior desafio: sua mente. As duas versões da protagonista dependeram de outros para se manterem vivas em algum momento de suas vidas, mas – no desfecho – quando já livres da influência da madrasta, o movimento final da protagonista de Meyer será cuidar de si própria.

Nesse ponto, percebemos a proposta feminista de releitura dessa princesa, pois tal atitude é uma mensagem poderosa para as jovens leitoras que possam estar acostumadas a cuidar sempre de terceiros e se esquecem de olhar com carinho para a única pessoa que permanecerá consigo verdadeiramente para sempre: ela mesma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever esta dissertação é um sonho realizado. Um interesse pessoal durante a graduação a respeito da Fantasia e do protagonismo feminino levou esta pesquisadora a mergulhar na academia em busca de novos desafios e de algumas respostas a perguntas que nem sabia que um dia faria. Com uma bagagem intelectual mais extensa nesta dissertação, a escolha pelos textos atemporais dos contos de fadas para uma análise comparativa objetivou identificar o desenvolvimento de personagens feministas em releituras contemporâneas dessas histórias.

Com o estudo das protagonistas Cinder e Winter, mostramos que houve uma transformação na representação de figuras femininas na literatura. Compará-las às personagens dos irmãos Grimm oportunizou-nos entender de que maneira temas como o trabalho doméstico, considerado algo a que a mulher estava destinada (“Cinderela”), e a rivalidade feminina, criada pelo patriarcado (“Branca de Neve”), foram relidos e colocados em discussão com o público jovem. Podemos exemplificar com os fatos de que Cinder ocupa um espaço profissional historicamente masculino, uma mecânica. E Winter, uma garota negra, é considerada a mulher mais bela de todas.

Isso é possível, pois, no universo de Meyer, o preconceito acontece com pessoas que possuem algum membro mecânico (ciborgues) e com lunares (por possuírem a capacidade de controlar a energia bioelétrica do cérebro de terráqueos). Para uma Terra que já passou pela Quarta Guerra Mundial, o preconceito baseado na cor da pele seria ultrapassado. Tal modificação do padrão de beleza, de uma personagem branca para uma personagem com pele negra e cabelos cacheados, torna-se ainda mais relevante quando analisamos a obra no contexto de nossa sociedade racista ocidental.

É relevante destacar o fato de que as antagonistas também foram comentadas, o que reforça o posicionamento feminista da autora na releitura. Ao permitir que elas sejam vistas como personagens mais complexas do que apenas más, Meyer oportuniza uma análise que vai além do entendimento de que mulheres mais velhas são naturalmente amarguradas e raivosas, como são descritas as vilãs nos contos de fadas. Adri, madrasta de Cinder, está de luto e não se esforça para aceitar uma criança com a qual associa a morte do marido. Levana, madrasta de Winter, possui um passado trágico que a impede de construir um relacionamento saudável com outras pessoas, por não ter experienciado isso na infância; cresce, então, acreditando que a crueldade e o poder são seus únicos aliados. Essas duas mulheres, portanto, inseridas em uma releitura feminista, têm condições de serem compreendidas, apesar de seu papel como vilãs.

Outro ponto interessante é que as duas personagens dos Grimm se tornam rainhas porque se casam com príncipes: Cinderela ascende socialmente por conta de sua paixão e da ajuda mágica ofertada por pombos que avisaram o príncipe de que ele estava sendo enganado pelas irmãs adotivas da protagonista. Branca de Neve nasceu uma princesa, mas foi forçada a fugir por conta da inveja da madrasta. Torna-se rainha, igualando-se à madrasta, pois um príncipe a encontrou no meio da floresta, quando estava sendo velada pelos anões. As releituras de Marissa Meyer também ocupam posições hierárquicas elevadas: Cinder é a princesa perdida de Luna, sobrinha de Levana. Ela ocupa seu papel como manarca após liderar uma revolução e matar a tia. Diferentemente da história que a inspirou, Cinder não precisou se casar para assumir o trono; este sempre foi dela por direito. Winter, por sua vez, torna-se princesa pois seu pai foi forçado a se casar com Levana. Desde a morte dele, no entanto, a rainha trata a jovem como uma enteada e a criou como uma princesa da corte lunar. Diferentemente da história que a inspirou, Winter não possui sangue real. Após auxiliar a prima na revolução, é convidada pelo Imperador Kaito a assumir um papel diplomático entre Luna e a União Terráquea.

De forma geral, a série *Crônicas Lunares* dialoga com a realidade: os contos apresentam personagens arquetípicas que tratam de questões psicológicas importantes para a formação infantil, como a resiliência e o amadurecimento; as releituras, por sua vez, trabalham as personagens com mais profundidade (i) questionando o que é ser humano, ao confrontar questões materiais como a ciborgue que não pode chorar ser mais humana do que a madrasta e as irmãs adotivas que não passaram por modificações cirúrgicas; (ii) demonstrando como uma mulher pode ser mais do que apenas uma jovem bondosa ou uma velha má, pois apresenta antagonistas complexas; e, finalmente, (iii) colocando suas protagonistas em posições de cooperação, e não rivalidade, o que vai de encontro à veia machista dos contos de fadas originais e, efetivamente, explicita o posicionamento feminista empregado por Meyer em sua releitura.

No que tange ao feminismo, a breve pesquisa elaborada para enraizar essas análises foi satisfatória e incrivelmente incômoda, pois, quando se estuda as diferentes formas de repressão da mulher pelo patriarcado, fica cada vez mais evidente que tal posição política é essencial na busca para um mundo mais justo – que ainda está longe de ser uma realidade.

[...]: feminismo é um negócio complicado. Há muita ignorância, assim como estereótipos, hostilidade e pura confusão. O único modo de combater todas essas coisas é garantindo maior informação. Para preencher com fatos o vazio que permite que medos, dúvidas e preconceitos se instalem. Qualquer coisa, de mastodontes a movimentos sociopolíticos globais, torna-se muito menos assustadora quando sai das sombras para que sejamos capazes de ver exatamente com o que estamos lidando. (MANGNA in McCANN et al., 2019, p. 11)

Quando associamos esse movimento à ficção científica, temos um excelente espaço para discussões. Esse gênero, por ser especulativo, abre portas para novas visões sobre a cultura, a sociedade e o humano; permite, então, confrontar visões de mundo machistas, por exemplo. Seu sucesso também se deve ao alto número de vendas, ou seja, livros dessa categoria conseguem alcançar um público maior. E tendo o entretenimento como porta de entrada, é possível incentivar cada vez mais jovens a se aproximarem do feminismo e das sérias discussões que acontecem na sociedade, propondo, assim, às garotas uma nova forma de ser no mundo: ativa, questionadora e destemida; e aos garotos uma chance de serem criativos e sensíveis.

Por fim, elaboramos uma resposta à pergunta que originou esta dissertação: o que significa, em pleno século XXI, ser uma princesa? Após as análises comparativas elaboradas, afirmamos que tal posição está ligada mais à essência da personagem do que à hierarquia social que ocupa. Altruísmo, gentileza, força e inteligência são algumas das características que melhor descrevem as protagonistas estudadas.

Uma princesa, então, deseja o melhor para as pessoas pelas quais é responsável (Cinder), mas também cuidará de si com a mesma dedicação (Winter). Vemos, portanto, que, nas releituras de contos de fadas, a palavra princesa foi realmente ressignificada. Não mais será aceitável restringir as personagens femininas a um lugar de espera e submissão. O público clama por histórias que mostrem suas protagonistas em movimento, em jornadas revolucionárias e de autoconhecimento.

## REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Marina (ed). *Contos de fadas em suas versões originais*: edição de colecionador. Tradução de Felipe Lemes, Carolina Caires Coelho, Kamila França. São Caetano do Sul: Wish, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolo, mitos, arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FONTGALAND, Arthur; CORTEZ, Renata. “Manifesto ciborgue”. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>>. Acesso em: 5 dez. 2021.
- FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.
- GRIMM, Jacob. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HUSTON, Nancy *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MAGGS, Sam. Interview: Marissa Meyer on Winter’s Woman of Color Snow White & YA Representation. *The Mary Sue*, 10 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.themarysue.com/interview-marissa-meyer/>>. Acesso em: 18 out. 2021.
- MARISSA MEYER: the world isn’t made of only white people, so fictional worlds shouldn’t be either. *The Guardian*, 2 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/feb/02/marissa-meyer-lunar-chronicles-interview>>. Acesso em: 9 abr. 2021.
- McCANN, Hannah et al. *O livro do feminismo*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro, Globo, 2019. (As grandes ideias de todos os tempos).



- MEYER, Marissa. *Cinder*. Tradução de Maria Beatriz Branquinho da Costa. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013. (Crônicas Lunares, 1).
- MEYER, Marissa. *Scarlet*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014. (Crônicas Lunares, 2).
- MEYER, Marissa. *Cress*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015. (Crônicas Lunares, 3).
- MEYER, Marissa. *Winter*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2016. (Crônicas Lunares, 4).
- MEYER, Marissa. *Levana: a rainha mais bela*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2017. (Crônicas Lunares, 5).
- MICHELLI, Regina. *Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gêneros nos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.
- PAULINO, Simone Campos. *Tecendo e destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2018. Disponível em: <<https://tede.unigranrio.edu.br/bitstream/tede/376/5/Simone%20Campos%20Paulino.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.
- PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- REID, Robin Anne. *Women in science fiction and fantasy*. Connecticut: Greenwood Press Westport, 2009.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. 3. ed. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.
- ROSA JUNIOR, Paulo Ailton Ferreira da. De reinos muito, muito distantes para as telas dos cinemas: as transformações nos contos de fadas no século XX. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 5, n. 2, p. 5-29, maio-ago. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/viewFile/1090/942>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- RUSS, Joanna. *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- SAPUTO, Sandy. Como a Fenty Beauty, marca da Rihanna, revolucionou a indústria da beleza. *Think with Google*, jul. 2019. Disponível em: <<https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/futuro-do-marketing/gestao-e-cultura-organizacional/diversidade-e-inclusao/como-fenty-beauty-marca-da-rihanna-revolucionou-industria-da-beleza/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.
- TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reinvindicação do direito das mulheres*. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo: Iskra, 2016.

XAVIER, Giovana. Espelho, espelho meu: Raissa Santana e uma coroa para chamar de nossa. *Conversa de historiadoras*, 17 out. 2016. Disponível em: <<https://conversadehistoriadoras.com/2016/10/17/espelho-espelho-meu-raissa-santana-e-uma-coroa-para-chamar-de-nossa/>>. Acesso em 15 nov. 2021.

XAVIER, Giovana. *História social da beleza negra*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.