

CINDERELLA ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE: DO CONTO DE PERRAULT AO DESENCANTO DE ALINE DIAS

Jéssica de Mello Barretto¹

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2026.v19.52317>

RESUMO: Este artigo investiga e compara três versões da figura emblemática de Cinderela, representativas de diferentes momentos históricos e concepções do feminino: *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*, de Charles Perrault (1697); *A gata borralheira ou Aschenputtel*, dos Irmãos Grimm (1815); e a reescrita contemporânea *Outro tempo de Cinderella*, da escritora capixaba Aline Dias (2020). A metodologia adotada é a análise comparativa, fundamentada teoricamente no entendimento do conto de fadas como ferramenta cultural (Jack Zipes), no conceito de discurso e poder (Michel Foucault) e na crítica feminista da reescrita (Hélène Cixous, Adrienne Rich e Silvia Federici). A análise demonstra que a protagonista transita da submissão recompensadora nas versões clássicas para uma figura desencantada na contemporaneidade. Em Perrault, Cinderela é um modelo pedagógico de feminilidade aristocrática; nos Grimm, o tom sombrio e a moral cristã impõe castigo irreversível às antagonistas, reforçando o caráter disciplinar do gênero. Em contraste, a Cinderela de Aline Dias não busca um príncipe que a salve, mas constrói sua própria trajetória. Ao quebrar o sapatinho de cristal, escolhe o autoconhecimento e o amor-próprio, refletindo o conflito da mulher contemporânea entre o ideal romântico e sua autonomia.

Palavras-chave: Autonomia Feminina; Cinderella; Conto de Fadas; Feminino; Reescrita.

CINDERELLA BETWEEN TRADITION AND CONTEMPORANEITY: FROM PERRAULT'S TALE TO THE DISENCHANTMENT OF ALINE DIAS

ABSTRACT: This article investigates and compares three versions of the emblematic figure of Cinderella, representative of different historical moments and conceptions of the feminine: *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*, by Charles Perrault (1697); *A gata borralheira or Aschenputtel*, by the Brothers Grimm (1815); and the contemporary rewriting *Outro tempo de Cinderella*, by the Brazilian writer Aline Dias (2020). The adopted methodology is comparative analysis, theoretically grounded in the understanding of fairy tales as a cultural tool (Jack Zipes), in the concept of discourse and power (Michel Foucault), and in the feminist critique of rewriting (Hélène Cixous, Adrienne Rich, and Silvia Federici). The analysis demonstrates that the protagonist moves from rewarding submission in the classical versions to a disenchanted figure in contemporary times. In Perrault, Cinderella is a pedagogical model of aristocratic femininity; in the Grimms, the darker tone and Christian morality impose irreversible punishment on the antagonists, reinforcing the disciplinary character of gender. In contrast, Aline Dias's Cinderella does not seek a prince to save her but builds her own path. By breaking the glass slipper, she chooses self-knowledge and self-love, reflecting contemporary women's conflict between the romantic ideal and their autonomy.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Bolsista FAPES. E-mail: barretto.jessicam@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3359-627X>.

Keywords: Cinderella; Fairy Tale; Feminine Autonomy; Rewriting.

Introdução

Contos de fadas e folclóricos figuram entre as narrativas mais difundidas, traduzidas e adaptadas globalmente, capazes de alcançar tanto adultos quanto crianças em diferentes contextos culturais e sociais. No imaginário ocidental contemporâneo, especialmente a partir da difusão das adaptações cinematográficas do estúdio Walt Disney, três princesas se destacam como figuras emblemáticas e clássicas: Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida. Para além de suas particularidades narrativas, as personagens compartilham três traços em comum: no início da história, a separação de suas famílias ainda na infância (seja pela morte dos pais ou por intervenção mágica); o surgimento de um Príncipe Encantado como sinônimo de salvação e condução ao “felizes para sempre” por meio do casamento; e a aparição de uma bruxa ou madrasta que as subjugam e as realoca para o papel de vítima.

Se na versão animada os contos ganham cores e leveza, sua versão textual carrega notadamente uma tonalidade mais obscura. Na narrativa original, Branca de Neve é uma órfã, que na adolescência é envenenada por uma bruxa que inveja sua beleza. Cinderela suporta maus-tratos da madrasta e das irmãs, sendo libertada pela intervenção de sua fada madrinha e um sapatinho de cristal. Já Bela Adormecida é vítima de uma maldição que a coloca num sono centenário, quebrado apenas com um beijo de amor verdadeiro. Em todas elas, a salvação de seu sofrimento é sempre externa: um príncipe, um beijo, uma fada.

Entretanto, a Editora *Darkside*, que tem como escopo o grotesco, o fantástico e o terror (real ou ficcional), traz em sua lista de obras *Princesas Darks*, um livro com versões bem diferentes das cimentadas no imaginário infantil, com uma compilação dos escritos dos Irmãos Grimm, Charles Perrault, Hans Christian Andersen e Jeanne Marie Leprince de Beaumont. Uma das maiores diferenças que se nota – além da tonalidade – é a questão etária das princesas. Por exemplo: Branca de Neve possui a tenra idade de sete anos quando é levada para a floresta pelo caçador incumbido de matá-la. E os Irmãos Grimm não especificam sua idade quando aceita casar-se com o Príncipe, enquanto sua contraparte animada, embora ainda muito jovem, parece ser adolescente.

Essas diferenças não são somente estéticas; refletem construções históricas e discursivas acerca do feminino, conforme discutido por Teresa de Lauretis (1993, p. 99) em *Através do espelho: mulher, cinema e linguagem*: “[...] as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação”. Alinhando-se a um outro trabalho, *A tecnologia do gênero* (1994), o gênero é mais do que a diferença sexual: constitui-se por diversas tecnologias sociais como a representação e a autorrepresentação em relação à história. Como tal, veremos que o aspecto histórico e social da mulher influencia de maneira direta a sua representação nos contos.

Nos contos de fadas, a posição que a mulher ocupa é comumente restringida ao polo da passividade. Mesmo em produções que ironizam esse arquétipo, como em *Shrek*, a estrutura se mantém: a princesa Fiona, ainda que ogra, é resgatada por um ogro e seu final feliz culmina no

casamento, repetindo o padrão de salvação feminina por uma figura masculina. O corpo feminino é politizado, disponibilizado e legitimado por homens e para homens. A ideia de gênero ser construído através de “atos performáticos” ao longo da história se entrelaça com a ideia de que os contos de fadas trazem em suas entrelinhas a moral de que, se a mulher/menina fosse boa, pura de coração e principalmente bela, a recompensa de sua vida seria casar-se com um belo partido, ou seja, a submissão e a resiliência femininas seriam, no final, recompensadas.

A construção do masculino e feminino na esfera cultural está interligada a fatores econômicos e políticos. Esse impacto é discutido por Maria Cristina Martins em *Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas* (2006), obra na qual a autora demonstra como o patriarcado utilizou os contos de fadas como forma de doutrinação e difusão de costumes de uma determinada época, reforçando os papéis de gênero.

Isso ocorre porque a literatura imita ou se espelha na realidade da sociedade e em seus costumes, cultura e classe social dominante. Os textos literários, mitos e lendas, como Jack Zipes recorda em *O conto de fadas e a arte da subversão: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador* (2023), carregam uma visão de mundo e uma ideologia. Nas palavras do autor:

Escrever um texto histórico (ou qualquer texto, na verdade) quer dizer que a pessoa *tem uma visão de mundo, uma visão geral da história, uma ideologia*, seja ela consciente ou inconsciente, *e que a escrita de tal texto terá a tendência de desafiar essa visão ou de legitimá-la*. A forma textual depende do método que a pessoa escolhe. *Atribuímos valor a como e ao que escrevemos* (Zipes, 2023, p. 19, grifos nossos).

Se a escrita de um texto é vinculada a uma determinada visão e ideologia, o caminho natural era que expusesse a visão do patriarcado dessas sociedades em que se insere. Contudo, ela também pode exprimir perspectivas, especialmente em função das transformações sociais e políticas que ressignificam a compreensão do gênero e do protagonismo feminino, inclusive a partir da reescrita feminista. É neste sentido que o presente trabalho busca analisar comparativamente a figura da Cinderela em três obras, as quais simbolizam diferentes aspectos atrelados ao feminino em distintos contextos históricos.

A figura sobre a qual este artigo se debruça, a Cinderela, possui uma vasta gama de releituras tanto no âmbito tradicional quanto no contemporâneo, e por isso se torna tão proveitosa a sua comparação temporal. Dessa forma, optamos pela versão francesa de Charles Perrault (1697) e pela versão alemã dos Irmãos Grimm (1815) como ponto de partida canônico, confrontando-as com a releitura contemporânea de Aline Dias (2020). A escolha em comparar a escrita de dois autores masculinos dos séculos XVII e XIX respectivamente, com uma mulher do século XXI, é intencional e pertinente para o debate que propomos realizar sobre o papel da mulher na sociedade.

Zipes (2023) afirma que as narrativas foram utilizadas durante séculos como um modelo de controle social, com os contos de fadas agindo como ferramenta para moldar comportamentos considerados adequados a crianças e jovens, especialmente meninas.

Inspirando-as à passividade e paciência diante do sofrimento, com a promessa de uma recompensa conjugal ou celestial.

Contudo, ao pegarmos uma história, apossarmo-nos dela e reescrevê-la, tomamos a narrativa em nossas mãos e abrimos um canal para a reflexão de pontos de vista minorizados ou ignorados. Aline Dias, ao retomar a voz de Cinderela, segue o conselho de Hélène Cixous em *O riso da medusa* (2022, p. 129) de que: “A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento”. Cada releitura do conto de Cinderela representa não somente um período histórico diferente, mas também uma concepção do feminino e o papel da mulher na sociedade. Para além de uma releitura, a autora capixaba insere uma visão contemporânea da experiência feminina a partir da ótica feminina, sem a pretensão de condenar ou ensinar algo.

Ao traçar o percurso da discussão, partiremos da versão francesa de Charles Perrault (1697), utilizada como base para a animação da Disney de 1950 e que imprimiu a imagem da princesa dócil ao público infantil. Em seguida, exploraremos a versão alemã dos Irmãos Grimm (1815), que conserva a estrutura base do conto, mas introduz elementos mais sombrios e uma moral cristã evidenciada com a punição das irmãs. Finalmente, observaremos como a reescrita da escritora capixaba Aline Dias (2020) desfaz a imagem imaculada da princesa e a transforma em uma mulher ordinária que se desencantou com a concepção contemporânea do amor, em *Outro tempo de Cinderella*. A autora transporta a jovem mulher para um Brasil contemporâneo, contexto no qual deve equilibrar estudos, trabalho, relações afetivas e as pressões de ser mulher no século XXI. Ao longo deste conto, Cinderela experimenta a complexa vida adulta, com suas frustrações amorosas e exploração de sua própria sexualidade, mas acima de tudo seu autoconhecimento e emancipação de um príncipe que lhe ofereça a felicidade.

Buscaremos demonstrar, assim, a maneira pela qual a figura de Cinderela se transforma ao longo do tempo: de uma boa menina, que recebe como recompensa por seu sofrimento um Príncipe Encantado, até uma mulher que, embora ainda procure por ele, chega à conclusão de que príncipes só existem em histórias e que cabe a ela escrever a sua própria.

1. Era uma vez... Contos de fadas como sistemas culturais

Muitas das histórias, mitos e lendas que chegam até nós possuem suas bases na tradição oral, como uma forma de contação de histórias para um determinado público a fim de lhe ensinar certo manejo social. Em sua vasta maioria, são histórias criadas por homens, contadas por homens e para louvar homens. A presença feminina retratada de maneira santificada ou demonizada: mulheres que buscavam enfeitiçar homens e, inevitavelmente, levá-los à ruína ou, alternativamente, ao triunfo sobre o mal. Embora atualmente os contos de fadas sejam destinados para o público infantil, sua primeira plateia eram os adultos.

A partir das observações sobre este gênero narrativo elaboradas por Jack Zipes (2023), primeiramente deve-se assumir que mais do que histórias inocentes, elas servem como um ato simbólico sobre o qual a escrita transmite o cerne das condutas sociais aceitáveis de determinada época, valendo-se de elementos bem conhecidos daquela sociedade, aos quais os

“[...] escritores instruídos se apropriaram de propósito do folclore oral e o converteram em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e boas maneiras para que crianças e adultos se tornassem civilizados de acordo com o código social da época” (Zipes, 2023, p. 20).

Vale salientar que o gênero do conto de fadas, como o teórico do fantástico Tzvetan Todorov (2017, p. 47) cataloga de maravilhoso puro em *Introdução à literatura fantástica*, é distinto do fantástico propriamente dito, porque, quando elementos sobrenaturais surgem neste gênero narrativo, são aceitos sem hesitação tanto pelos personagens quanto pelos leitores. A rainha que inveja a beleza de Branca de Neve possui um espelho falante e se disfarça de uma idosa para enganá-la; os dons da Princesa Aurora são dados por fadas; Cinderela tem seus farrapos transformados em vestido de baile e sapatos confortáveis de cristal que simplesmente surgem. Não há dúvida sobre esses seres ou acontecimentos, só a aceitação de que existem ali naquele mundo como algo natural. A lógica de nosso mundo não se aplica àquele universo.

Apesar da menção a fadas, os contos de fadas não necessitam necessariamente desses seres mágicos, e nem sempre seu surgimento é automaticamente benéfico. Na *Bela Adormecida do Bosque*, de Charles Perrault (1697), foi uma velha fada a responsável pela maldição em que “[...] a princesa haveria de ferir a mão no fuso de uma roca e cair morta” (Perrault, 2022, p. 50).

Ao contrário do senso comum de que contos de fadas sempre terão finais felizes – graças às histórias difundidas por Charles Perrault em *Histórias ou contos dos tempos passados, com moralidade (Histoires ou contes du temps passé, avec les moralités)* (1697) e que o solidificaram como fundador deste tipo de literatura –, nem todas as versões dos contos terminam de maneira feliz. Cynthia Freitas de Souza (2018, p. 476), no artigo *Era uma vez um conto de fadas: das origens à contemporaneidade*, admite que, por terem sua inspiração na oralidade, os contos de fadas são, na verdade, uma junção de diversos “[...] elementos históricos, simbólicos, sociais e psicológicos de linguagem rica” e, dessa forma, são o resultado de pesquisas elaboradas por seus autores.

Charles Perrault, contemporâneo de Luís XIV, foi frequentador assíduo dos círculos da corte francesa, como corroboram Elen Pereira de Lima e Regina Michelli em *Charles Perrault, breve história* (2021, p. 147): “Homem da corte, considerado um genuíno burguês parisiense, intelectual ativo e poeta da Academia Francesa [...]”. Foi esse contexto de influência e prestígio que o consagrou e abriu um novo modelo de escrita: ao registrar essas histórias orais de camponeses, Perrault as entrelaçou com a ideologia cristã e com questões morais, ou seja, ele moldou seu conto de fadas a partir de versões populares da história.

Foi somente quando se identificaram as possibilidades de exploração das ideias ali contidas a favor das classes dominantes que os contos de fadas ganharam novo estatuto. Como observa Zipes (2023, p. 25): “[...] em cada nova era histórica, os símbolos e as configurações dos contos foram investidos de novos significados, transformados ou eliminados em reação às necessidades e aos conflitos das pessoas dentro da ordem social”.

Se Zipes (2023) demonstra que o conto de fadas pode ser entendido como um instrumento de civilização e normatização, Michel Foucault, por sua vez, em *A ordem do discurso* (1996), argumenta que o discurso não é apenas um veículo de comunicação, mas uma ferramenta de poder. Para Foucault, o discurso produz e reproduz a realidade, constitui sujeitos

e estabelece o que pode ser dito, por quem e em quais circunstâncias. Nessa perspectiva, os contos de fadas, entendidos como práticas discursivas, não apenas refletem a sociedade, mas participam ativamente na produção de identidades, comportamentos e expectativas sociais:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (Foucault, 1996, p. 10).

Às mulheres, às crianças e aos pobres, o discurso não era algo ao seu alcance; não lhes cabia discutir, apenas seguir e propagar o discurso, mesmo que de maneira inconsciente. E o que poderia atrair mais a atenção desse público do que histórias maravilhosas onde uma mulher que limpava, arrumava, cozinhava e era atormentada pelos patrões pudesse ser recompensada por todo esse sofrimento se ao menos se mantivesse boa? Como se lhes dissessem que, mesmo não sendo filhas da nobreza, da realeza ou da burguesia, ao conservar a obediência e a bondade – não importava a posse de dotes –, um homem de valor se apaixonaria e a salvaria de seu destino cruel.

Infelizmente, sabemos que a vida das mulheres pobres, historicamente, não funcionava dessa maneira. Se, contudo, pertencessem a famílias mais abastadas, seu destino provavelmente seria o casamento em benefício da figura masculina paternal ou a quem lhe cabia a posse, pois a mulher era vista como um objeto: enquanto solteira, pertencia ao pai; já casada, era legalmente do marido. O dever feminino era realizar um bom casamento (na perspectiva monetária) e gerar herdeiros ao seu marido. Herdeiros homens, é claro.

Nesse contexto de organização social e desigualdade de poder entre homens e mulheres, as narrativas literárias consolidaram essa visão de mundo. É a partir desse entendimento e das observações de Stuart Hall em *Cultura e Representação* (2016), no que cabe a discussão sobre a representação cultural como método de construção de sentido e de identidades que reforçamos que os contos atravessam gerações e que devem ser compreendidos como ferramentas que corroboram a reprodução de uma determinada visão sobre papéis de gênero e moralidade.

Dentre os mais famosos escritores de contos de fadas na França, Charles Perrault, incorporava em suas narrativas os costumes, maneiras e leis presentes no discurso social. Todavia, Zipes (2023) aponta que a fama de Perrault foi supervalorizada. Embora suas versões tenham se popularizado, foram as mulheres que disseminaram o gênero. Mas o fato de um homem, membro da Academia Francesa, com escrita refinada e eloquente, ter despertado o interesse ocidental e se consolidado como referência não é acidental. Afinal, em uma sociedade marcada pela religião, pela moralidade burguesa emergente e pelo apagamento do feminino, não surpreende que a perspectiva masculina tenha sido legitimada e consagrada.

A sociedade francesa do final do século XVIII, em busca de estabelecer um novo paradigma social, muito imbricado com a burguesia que começava a tomar força, enxergou na figura das crianças, uma dupla imagem: como seres cuja inocência deveria ser protegida e

guiada para que não se contaminasse; e a de um ser maleável que garantiria que aquela visão do que seria uma sociedade civilizada pudesse prosperar.

Os contos de fadas nos oferecem a possibilidade de analisarmos como a literatura e a cultura de um povo caminham sempre lado a lado, seja para reforçá-la ou repeli-la. As obras literárias sempre trazem consigo características inerentes à cultura. Partindo de Hall, para quem a cultura é um processo fundamental na configuração do meio social, assim como o processo histórico, a linguagem se torna uma representação material desse engenhoso processo através dos discursos que são:

[...] maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou constituição) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade (Hall, 2016, p. 26).

O que aparece expresso nessas fantasias, na verdade, é um dispositivo cultural de regulação simbólica, que é utilizado para orientar comportamentos e legitimar hierarquias, – de preferência junto às camadas mais populares. Tratava-se de uma forma de dizer às mulheres como se comportar, aos pobres o que deviam aceitar e às crianças o que era correto a fazer e até sonhar.

2. Cendrillon, de Charles Perrault

Charles Perrault (1628-1703) pode ser reconhecido como o pai da literatura infantil, já que é de sua autoria histórias icônicas como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Barba Azul* e *Gato de Botas*. Conforme discutido na seção anterior, os contos operam como sistemas culturais no sentido de que refletem e legitimam valores sociais de uma época. Nas narrativas do autor francês, há uma divisão clara entre a representação feminina e masculina: as princesas dos contos de fadas são agraciadas através de dons mágicos concedidos por fadas madrinhas (ou já os possuem), dons que correspondiam ao ideal de “perfeita senhora aristocrática” (Zipes, 2023). A passividade funcionava como uma virtude, enquanto outros contos assumiam caráter de advertência sobre o destino tenebroso de meninas que não seguissem as regras sociais esperadas para o feminino. Já os personagens masculinos assumiam caráter inverso: neles, a astúcia e a ação são de suma importância para a conquista tanto de reconhecimento social quanto no setor amoroso, ou seja, aos homens é recomendável a iniciativa em lugar da abnegação.

A Cinderela francesa, denominada *Cendrillon*, é caracterizada pela sua infinita bondade, beleza e modos de uma verdadeira dama, pois é caracterizada como uma filha “[...] de uma doçura e de bondade sem igual. Ela herdara isso da mãe, que fora a melhor pessoa do mundo” (Perrault, 2021, p. 10). Assim, mãe e filha configuram o ideal feminino a ser alcançado, pautado pela delicadeza moral, docilidade e ausência de contestação.

Cinderela constitui o recorte de uma sociedade patriarcal no sentido de que cabia ao pai o sustento da casa e, ao se casar novamente após o falecimento da mãe da protagonista, transfere as tarefas de comando doméstico à sua nova esposa. Esta, por sua vez, designa à enteada as tarefas braçais e servis. Cinderela, apresentada como um ser tão bondoso e obediente, “[...] aguentava tudo com paciência e não ousava queixar-se ao pai, que a teria repreendido, pois sua mulher o dominava por inteiro” (Perrault, 2021, p. 11). O pai age de maneira quase inexistente, mostra-se não como um protetor, mas como um ser legitimador da hierarquia doméstica, reforçando que o ambiente doméstico compete à figura feminina.

Se Cinderela é o modelo almejado de mulher, ela também legitima, por meio de sua atuação piedosa diante das maldades, os atos performáticos que uma mulher do século XVII deveria reproduzir. Esses pequenos atos de servidão eram esperados de uma “boa moça”, reforçados na realidade pela cultura. Perrault reproduz esses atos em seus contos: meninas devem ser dóceis, abnegadas e belas, esse é o papel a ser interpretado; aos meninos cabe a reprodução de serem desbravadores, destemidos e salvadores. Se meninas querem desbravar caminhos antes não percorridos, são alertadas para o perigo, como ocorre com *Chapeuzinho Vermelho*: boas moças não tomam decisões; as decisões já foram tomadas por elas. Em outras palavras, a identidade de gênero é, na verdade, uma construção de gênero. O gênero é o produto, como Lauretis (1994) afirma, é todo o aparato cultural que constitui o que é feminino e como esse feminino é construído ao longo do tempo:

[...] Gênero é (uma) representação [...] A representação do gênero é a sua construção – pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção [...] A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados [...] Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso [...], pode romper ou desestabilizar qualquer representação (Lauretis, 1994, p. 209).

É constantemente enfatizado no conto que mesmo sendo humilhada pelas filhas da madrasta, Cinderela não as julga ou lhe deseja o mal. Ainda sendo filha legítima do fidalgo e dono da casa, devido às convenções sociais da época, resigna-se ao cargo de serviçal, pois deve obediência ao pai e à nova dona do lar. Apesar de sua posição subalterna e de vestes empoeiradas, sua beleza permanece notória e seu bom gosto é apreciado pelas irmãs, o que reforça a noção de que a beleza feminina aliada à submissão e à humildade, constitui um valor social positivo.

Sua submissão começa a ser recompensada quando seu pedido para ir ao baile é atendido pela figura da fada madrinha, mediante a condição de que “[...] serás uma boa menina? – disse sua madrinha – Eu te farei ir ao baile” (Perrault, 2021, p. 13). Com essa ajuda mágica, o universo do maravilhoso puro irrompe, que segundo Todorov (2017) não ocasiona hesitação perante ao acontecimento sobrenatural, somente a sua aceitação. Sua beleza demonstra-se estonteante perante todos, em uma combinação da beleza física que já possuía e a beleza moral, agora

refletida e amplificada pela varinha mágica. O reconhecimento e a reverência à sua aparência são notados por homens e mulheres presentes no baile:

Fez-se então um grande silêncio; a dança cessou e os violinos não tocaram mais, tamanha era a atenção dirigida à contemplação das incomparáveis belezas daquela desconhecida.

Não se ouvia senão um ruído confuso:

– Ah como é bela!

O próprio rei, embora idoso, não deixou de olhá-la [...] Todas as damas estavam atentas a considerar seu penteado e suas vestes, para já no dia seguinte terem adereços semelhantes, contanto que se encontrassem tecidos suficientemente belos, e artesãos suficientemente hábeis (Perrault, 2021, p. 17).

O caráter feminino é reforçado sistematicamente como obediente, humilde, bom, passivo e obviamente belo, sendo a beleza o embrulho desse pacote de virtudes, algo inerente a essa concepção do sexo feminino dessa cultura. A beleza desacompanhada dessas qualidades não era um modelo a ser almejado, uma vez que a vaidade, por si só, era considerada um pecado. Então essa era a norma para a representação do sexo feminino e que gerava “[...] a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma [...] relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe” (Lauretis, 1994, p. 211).

Do mesmo modo que foi adaptado para os estúdios Walt Disney, Cinderela vai ao baile, perde seu sapatinho de cristal e o Príncipe, ao prometer encontrar a dona do sapato e de seu amor, manda percorrerem todo o reino em busca da donzela misteriosa do baile.

Nesta versão do conto, Cinderela é apresentada como um ser tão amável e puro que, quando as irmãs “[...] se lançaram a seus pés para lhe pedir perdão de todos os maus tratos que lhe tinham feito sofrer”, ela não apenas as perdoa, como também as acolhe: “Cinderela as levantou e disse, abraçando-as, que as perdoava de bom coração e lhes pedia que sempre a amassem” (Perrault, 2021, p. 22). Indo além, consegue casá-las com “[...] dois grandes senhores da corte” (Perrault, 2021, p. 22). Elevada a um grau extremo de benevolência, Cinderela não usufrui sozinha daquela graça, ela também zela pelo futuro das irmãs. Tal atitude reforça um ideal de uma rainha virtuosa, cujo papel é o de cuidar, perdoar e garantir a harmonia social.

Dessa forma, a Cinderela de Perrault não é apenas uma personagem virtuosa, mas um modelo pedagógico de feminilidade para as crianças, no qual a submissão, paciência e beleza são, por fim, recompensadas com o casamento e com a ascensão social (visto que Cinderela, embora já filha de fidalgo, consegue adentrar o círculo da realeza), além de reforçar os valores patriarcais da sociedade francesa do séc. XVII. Essa análise consolida o que Zipes (2023) e Foucault (1996) já haviam apontado: que os contos de fadas, entendidos como práticas discursivas, legitimam hierarquias e produzem subjetividades concordantes com a ordem social vigente.

3. Um novo contorno para o sapatinho a partir dos Irmãos Grimm

Passados dois séculos, os Irmãos Grimm (Jacob Ludwig, 1785-1863 e Wilhelm, 1786-1859) dão um tom mais sombrio e violento ao conto de Cinderela. Sua adaptação alemã, *Aschenputtel* ou *A Gata Borralheira*, surge em 1815 com certas modificações, mas permanece o mote de passividade feminina e superação das adversidades graças ao Príncipe Encantado. O contorno do conto alemão, no entanto, está mais alinhado ao romantismo vigente do séc. XIX na Alemanha, que valorizava o folclore nacional, a tradição oral e a moral cristã, o que ajuda a explicar o tom mais sombrio do conto, com ênfase no castigo divino.

Comparando com a Cinderela de Perrault, nota-se que, em ambas as versões, o final culmina no casamento e na derrocada das irmãs e da madrasta. Entretanto, diferente de Perrault, cujas antagonistas são perdoadas e se “regeneram”, em Grimm, elas mantêm a vaidade mesmo quando castigadas com mutilação. Na cerimônia de casamento, as irmãs são castigadas pelas mesmas pombinhas benevolentes que auxiliaram Cinderela. Isso demonstra a dualidade desses seres animais que são capazes tanto de atos benéficos como maléficos, a ponto de cegar as irmãs que foram incapazes de se redimirem pelos malfeitos praticados durante a vida de Cinderela.

Pode-se estender o entendimento dessa passagem quase como um castigo divino pelo mal causado, afinal, a inveja é um pecado para a tradição cristã. O fantástico irrompe, como em seu predecessor francês: sem explicação, transgredindo a realidade racional. Aqui é uma aveleira e não uma fada madrinha que concede os desejos à Cinderela, contudo mantêm-se os moldes de performatividade esperada do gênero feminino: a humildade e a bondade.

Neste conto, a figura mágica que proporciona a ida de Cinderela ao baile e, conseqüentemente, ao seu casamento, é uma árvore que brotou a partir de um galho que a jovem depositou junto à lápide de sua mãe. As últimas palavras maternas selam o destino da protagonista como uma boa filha que deve acatar a ordem de seus pais:

“Minha filhinha querida, seja sempre boa e obediente, pois assim nosso Deus amoroso irá sempre te ajudar, e eu estarei te vendo lá do céu e estarei perto de você”.

E então ela fechou os olhos e se foi. A garota ia todos os dias ao túmulo da mãe e chorava, e continuava sendo boa e obediente (Grimm, 2022, p. 35).

Como filha obediente aos mandamentos cristãos, Cinderela honra o pedido de sua mãe no leito de morte e, sem o saber, assina o destino de sofrimento e humilhação que viria a enfrentar nas mãos das irmãs e da madrasta. Aqui, em comparação com a versão de Perrault, as irmãs ganham uma acentuação em suas maldades e atitudes em relação à Cinderela ou Gata Borralheira, o que confirma a leitura de Zipes (2023, p. 87) de que: “[...] os irmãos Grimm fizeram mais do que simplesmente modificar e aperfeiçoar o estilo dos contos: eles os expandiram e fizeram mudanças substanciais nos personagens e em seus significados”, além de utilizarem os contos para “[...] ligar as crenças e os comportamentos das personagens dos contos populares ao cultivo das normas burguesas” (Zipes, 2023, p. 88).

A menção ao cristianismo é algo que não deve ser descartado, pois aparece de forma sutil ou até despercebida ao longo do conto. Notamos uma referência direta à figura de Deus

feita pela mãe de Cinderela, enquanto outras insinuações circundam a figura materna e o espaço do túmulo. A conotação à virtude, um preceito entrelaçado com o cristianismo, é descrito na passagem quando o pai de Cinderela, ao ir para a cidade, pergunta o que as enteadas e a filha desejavam que ele trouxesse. As enteadas pedem coisas materiais, mas Cinderela deseja receber somente o primeiro galho que roçasse o chapéu do pai, demonstrando o contraste de virtude entre as três jovens e a dignidade do caráter de Cinderela.

Ao receber o galho, ela o planta perto do túmulo da mãe, onde brota com a ajuda de suas lágrimas e cresce. Sobre essa passagem, é mencionado que “Todos os dias a Gata Borralheira passava *três vezes* sob ela, *chorava e rezava*, e toda vez que um *passarinho branco* pousava na árvore, ela fazia um desejo e ele jogava para ela o que ela havia pedido” (Grimm, 2022, p. 37, grifos nossos). As três passagens diárias podem ser interpretadas como uma referência à Santíssima Trindade (o Pai, o Filho e o Espírito Santo), enquanto o passarinho branco é frequentemente utilizado em diversas culturas como símbolo do próprio Espírito Santo, o que reforça a possibilidade que seus pedidos sejam dirigidos a Deus ou ao Sagrado.

A repetição do número três ocorre novamente quando ela pede à árvore para ir ao baile durante os três dias consecutivos; é também no terceiro dia que ela acaba por perder o sapato. Do mesmo modo, quando o Príncipe vai à casa em busca da dona da pantufa, apenas na terceira tentativa ele sai de lá acompanhado da mulher a quem pertencia de fato o sapato, auxiliado pelas pombinhas que o alertam sobre o erro. Inevitavelmente são as mesmas pombinhas que aplicam o castigo às irmãs malvadas.

Embora a Gata Borralheira sofra tanto quanto na versão de Perrault, sua contraparte alemã, ao perceber que está sofrendo uma injustiça, busca o consolo e chora no túmulo de sua mãe, demonstrando que, embora sofra, não aceita tão passivamente o que está passando.

Outra mudança relevante diz respeito ao sapato da Cinderela, que deixa de ser feito de cristal e passa a ser descrito como pantufas douradas, possivelmente feitas de ouro, dada a coloração do metal precioso. Ao contrário do arrependimento demonstrado ao final do conto francês das irmãs, cujo destino matrimonial é garantido graças a Cinderela, a versão alemã sugere que elas estão além da salvação. As irmãs não pedem desculpas nem esboçam arrependimento; pelo contrário, comparecem no dia do casamento na tentativa de se apropriarem de parte da glória e felicidade de Cinderela. Entretanto, “[...] foram punidas com a cegueira pelo resto de suas vidas” (Grimm, 2022, p. 44), sendo sentenciadas à escuridão que habitava em seus corações, encaminhadas a uma espécie de inferno simbólico, o que salienta ainda mais o contexto religioso presente no conto.

Na Cinderela de Perrault, ela é caracterizada pela passividade tanto de caráter quanto em relação aos acontecimentos, permanecendo à espera e aceitando seu destino. Na versão dos Irmãos Grimm, por outro lado, é Cinderela quem pede ativamente permissão para ir ao baile à madrasta e é recusada; em seguida dirige-se à avelzeira para realizar o seu desejo. Enquanto em Perrault, Cinderela se oferece para arrumar os penteados das irmãs, em Grimm são elas que exigem que a borralheira as penteie, tarefa feita aos prantos, demonstrando sua contrariedade.

Pode-se afirmar, assim, que a submissão de Cinderela na versão dos Grimm está mais alinhada ao dever cristão de obediência aos seus pais do que com a passividade de sua condição

feminina. Embora seja subjugada de diversas formas, a personagem permanece fiel a si e às suas crenças, que refletem, por sua vez, uma determinada maneira de pensar cultural e socialmente construída. Semelhante e, ao mesmo tempo, divergente, a Cinderela de Perrault enfatiza que a submissão feminina é recompensada pelo casamento e em Gata Borralheira, a punição pela falta de caráter e pela vaidade das irmãs é inevitável e exacerbada.

A sentença das irmãs é executada através de pombinhas e a pomba, como já mencionado, na tradição cristã, é imbuída com o significado do espírito do próprio Deus. Dessa forma, a punição possui um simbolismo duplo: as pombas são as executantes do castigo e o castigo ocorre na porta da igreja, o que exemplifica o atrelamento de moral cristã da época com a escrita dos irmãos.

4. Cinderella, não mais: o desencanto da princesa nos dias atuais (2020)

A reescrita do conto da princesa que perdeu seu sapatinho após uma noite de baile toma um caminho diferente e atual na escrita de Aline Dias. Em *Outro tempo de Cinderella*, conto publicado na coletânea *Além das pernas* (2020), a catarse central é o mundo feminino, narrado a partir da voz da mulher.

A Cinderella de Aline Dias poderia ser enquadrada na tradição como uma bruxa ao nos basearmos nos estudos de Silvia Federici, pelo simples fato de gerir o seu corpo e atuar segundo as suas vontades. Como propõe Federici (2017, p. 34) em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*: “[...] o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens [...] em todos os seus aspectos – maternidade, parto, sexualidade [...]”. A personagem de Dias se opõe a essa lógica, e é precisamente essa oposição que a colocaria no lugar da transgressora, da bruxa.

Esse treinamento do corpo feminino era iniciado ainda na infância, com o conto de fadas sendo lido para meninas como histórias antes de dormir, solidificando a mensagem de obediência e passividade, ao mesmo tempo que transforma tudo que não segue esse perfil como transgressão e bruxaria, ainda que de forma lúdica.

Ao calçar os sapatinhos da Cinderella e caminhar por uma rota diferente, Aline Dias revisita o texto original e emerge com sua resposta crítica, dura e realística ao patriarcado. É dessa forma que, para Adrienne Rich em *When we dead awaken: writing as re-vision* (1972, p. 19, tradução nossa), devemos nos aproximar de um texto anterior, ainda mais do ponto de vista de uma mulher, haja vista que “[...] precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de uma forma diferente [...]; não para transmitir a tradição, mas para quebrar o seu domínio sobre nós”².

No conto da autora capixaba, Cinderella reencarna na atualidade em busca de um amor no ritmo acelerado de uma cidade que tenta, a todo custo, engolir as pessoas e seus anseios mais íntimos. Transportada para o presente, essa mulher não precisa mais se aprisionar aos moldes

² No original: We need to know the writing of the past, and know it differently [...]; not to pass on a tradition but to break its hold over us.

impostos nos contos de Perrault e Grimm pois, vários séculos a separam dessas narrativas. Não há uma rigurosidade de modos a serem seguidos; o caos do emaranhado de relações amorosas demonstra ser prova suficiente.

Não há irmãs ou madrastas a serem vencidas, tampouco uma figura mágica que a encoraje e auxilie na busca por seu príncipe. Há tão somente Cinderella, uma mulher comum que busca realizar seus desejos sexuais, afetivos e profissionais. Agora, ela está verdadeiramente sozinha na selva de pedra que é a cidade, inserida em uma sociedade que se torna “líquida, consumista e individualizada” (Bauman, 2004, p. 87).

Agora o percurso de vida da mulher não é único e uniforme, é plural. Na atual concepção da feminilidade não há um código a ser seguido, e Aline Dias demonstra sua transgressão ao se afastar da tradição que emoldura Cinderella. Transgressão, pois toma para si a figura incólume de uma princesa abnegada, a despe e a reescreve como uma mulher dona de seu corpo, que busca entre encontros o seu parceiro, não para salvá-la porque agora é dona de si. É quase uma revolta e libertação do falocentrismo o ato de realocar Cinderella a partir dessa ótica de encontros casuais. A autora traz nessa escrita “[...] a própria possibilidade da mudança, o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (Cixous, 2022, p. 134).

Zygmunt Bauman (2004), na obra *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, menciona a “modernidade líquida” e a expande em um fenômeno que atinge todas as esferas da vida contemporânea, inclusive os relacionamentos afetivos. De forma resumida, a premissa do autor é justamente a de que os vínculos humanos vêm se transformando: ao passo que desejamos conexão, fugimos de compromissos mais longos e duradouros. Essa dicotomia tem como resultado relações mais rápidas e descartáveis.

É essa ambiguidade dos relacionamentos que a Cinderella de Aline Dias enfrenta. A personagem busca se equilibrar entre encontros casuais, decepções e redescobertas, em um ritmo característico de nossa modernidade. Enquanto os contos de fadas pregavam o tempo de espera – pelo príncipe, pelo baile, pela ajuda da fada madrinha –, agora o tempo é o da velocidade: o consumismo desenfreado, a urgência e os inúmeros aplicativos de relacionamentos escancaram isso. Bauman (2004, p. 12) conseguiu vislumbrar, em primeiro lugar, que “os relacionamentos são talvez os representantes mais comuns, agudos, profundamente sentidos e perturbadores da ambivalência típica da modernidade líquida”.

A solidão dessa Cinderella não é mais causada pela madrasta e irmãs, que a obrigavam aos serviços enfadonhos de limpeza; é a solidão da existência. É aquela que todos os seres já sentiram em algum momento da vida, quando, mesmo imersos em uma multidão urbana, ainda se sentem desconectados dos outros e de si mesmo, já que: “a solidão por trás da porta fechada de um quarto com um telefone na mão pode parecer uma condição menos arriscada e mais segura do que compartilhar um terreno doméstico comum” (Bauman, 2004, p. 40). A personagem está conectada digitalmente, mas profundamente isolada daquilo que mais deseja: uma conexão genuína e duradoura.

O que a reescrita de Aline Dias evidencia, ao transportar Cinderella para esse cenário, não reside em mensurar a complexidade entre tradição e contemporaneidade, mas sim em se

apropriar dessa figura emblemática para instaurar um diálogo crítico dos leitores sobre o lugar da mulher. Se antes o desafio era suportar passivamente os maus-tratos até a chegada do príncipe salvador, agora a missão é navegar por um mar de possibilidades afetivas sem se afogar na superficialidade.

É preciso não perder de vista o próprio desejo em meio a tantas ofertas, sem confundir quantidade com qualidade de vínculos. A personagem “se enfiava num canto ou outro parecido com paixão que era nada” (Dias, 2020, p. 25). Trata-se de alocar uma experiência vivida por muitas mulheres que, na era dos *matches* e deslizos para a esquerda, já se viram investindo afeto em relações que se revelaram vazias.

A originalidade da reescrita de Aline Dias está, justamente, em não oferecer uma saída fácil para o dilema da Cinderella moderna. Não há fada madrinha que resolva a solidão, nem príncipe que apareça para preencher o vazio. O que há é o reconhecimento de que a felicidade, na modernidade líquida, é necessariamente precária, provisória, construída dia após dia. Essa Cinderella não encontra o amor eterno, mas encontra a si mesma. E talvez, no fim das contas, seja esse o único final feliz possível: não aquele que dura para sempre, mas aquele que se reconstrói a cada dia, com autonomia e autoconsciência.

É essa liquidez da modernidade que desagua e transforma os amores em relações igualmente líquidas, provocando uma ruptura nas relações interpessoais marcadas pela dificuldade de se conectar e manter essa relação com o outro. O desejo de Cinderella é estabelecer uma conexão com alguém, o que de fato consegue: “se enfiava num canto ou outro parecido com paixão que era nada. Tadinha. Sofreu um tanto que nem merecia” (Dias, 2020, p. 25). Entretanto, o que se evidencia é a dificuldade de dar continuidade a essa conexão.

Cinderella em sua busca por um relacionamento profundo, encontra diversos pretendentes ao longo de sua trajetória. Essas experiências a permitem trilhar diferentes caminhos e exercer sua sexualidade em múltiplas fases, culminando no desejo de que pudesse “[...] dar a boceta como quem consegue dizer em alto e bom som a expressão citada” (Dias, 2020, p. 25). A personagem explícita, assim, o complexo ato de ser mulher: o fato de desejar um “príncipe encantado” não anula a busca por satisfação e libertação sexual, no anseio de reivindicar em voz alta um desejo historicamente silenciado e punido.

Aline Dias constrói, em um conto curto em extensão, mas denso em conteúdo, as decepções e ambições da mulher do século XXI. Aquela que vive entre o desejo romântico – que somos alimentadas a idealizar desde muito novas – e a realidade do sexo casual, entendido como a satisfação de uma necessidade carnal típica dos seres humanos, mas amplamente censurada e negada às mulheres, quando o prazer sexual é visto como benefício somente para o lado masculino. Ainda hoje, permanece o discurso de que as mulheres devem obedecer cegamente aos homens e permitir que decisões sejam tomadas em seu lugar, sem jamais refutar. Persiste, assim, o controle sobre o destino e o corpo feminino, no qual o desejo da mulher raramente é levado em consideração. A capixaba, em sua escrita devolve o acesso à Cinderella de sua própria força e retira a censura de sua sexualidade:

[...] ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso a suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos sob sigilo; que arrancará da estrutura superegocentrada na qual lhe reservaram sempre o mesmo lugar de culpada [...] essa maravilhosa liberação do texto dela mesma que ela deve urgentemente aprender a falar. [...] É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar” (Cixous, 2022, p. 136).

Em uma sociedade marcada pelo consumismo e pela exigência de velocidade, o que importa, ao final do dia para muitos, é a acumulação de bens, a satisfação de desejos e seu posterior descarte. Nesse contexto, a busca por uma relação duradoura pode ser percebida como perda de tempo – e até dinheiro – enquanto a Cinderella reencarnada vive “[...] num tempo em que precisava muito de trabalhar fora de casa e deu o azar de ficar inteligente e ser segura, mesmo delicada” (Dias, 2020, p. 25).

Ao se autoconhecer e se redescobrir, Cinderella se veste e se reveste de sua própria inteligência e segurança, tornando-se uma mulher que não mais se encontra presa em castelos, sótãos ou papéis sociais e culturais rígidos. Ela já não precisa calçar sapatinhos de cristal e suportar bolhas ao fim de uma noite de baile; agora, as bolhas que surgem em seus pés são aquelas advindas do suor do seu trabalho e da correria caótica do cotidiano. Não há mais campos verdes e carruagens, agora são cidades de pedra, com cheiro de poluição no ar.

Cinderella aprende que o autoconhecimento é fundamental e que, no fim da história, o único amor no qual pode confiar cegamente e ao qual pode se entregar de corpo e alma é o amor-próprio, que “Jamais a faltaremos a nós mesmas” (Cixous, 2022, p. 155). Não se trata da negação do amor romântico, mas do reconhecimento de que, enquanto ele não se concretiza, nada a impede de agir sobre seus desejos, divertir-se entre colchões e bailes, além de romper com as expectativas impostas à figura da princesa de outrora.

Considerações finais

Ao olhar para esse pequeno recorte de versões da Cinderela, já que existem inúmeras reescritas tanto na literatura quanto no audiovisual, estabelecemos que essas narrativas agem como um reflexo de valores culturais, sociais e morais de um determinado tempo histórico. Em Charles Perrault, entendemos que a narrativa foi utilizada como um modelo pedagógico de feminilidade aristocrática do século XVII, no qual submissão, obediência, bondade e beleza feminina são recompensadas com a ascensão social e, finalmente, o casamento. Na versão dos irmãos Grimm, o ideal de obediência e recompensa feminina continua em vigor, entretanto ele é tensionado a partir da intensificação da violência e da moral cristã, mesmo que de forma disfarçada, no qual o sofrimento do corpo feminino e o castigo final na figura das irmãs assumem um papel disciplinar de comportamentos a serem reprovados.

O sapatinho, nas versões clássicas, atua como símbolo da promessa do conto de fadas romântico: ao encontrar a dona do sapato, o príncipe a resgata da vida de sofrimentos até então vivenciada. Ela não apenas encontra seu verdadeiro amor, mas consegue assegurar sua

felicidade, segurança e reconhecimento social através da posição do homem que desposa. A felicidade feminina, em ambos os contos, é externa à Cinderela e condicionada pela validação masculina; sua passividade é, finalmente, agraciada.

A Cinderella de Aline Dias percorre o caminho inverso. Ao reescrever o conto trazendo a gata borralheira para os dias atuais marcados pela instabilidade das relações, pelo individualismo crescente e pelas exigências profissionais, a protagonista descobre que talvez o sapatinho esteja muito pequeno para lhe caber. Em “*Outro tempo de Cinderella*”, a mulher está em busca de seu príncipe ativamente e acaba por deixar vários pares de sapatos pelo caminho. Não há um final idealizado, há a sua quebra. Essa ruptura pode ser entendida como uma metáfora direta aos contos de fadas com teor romântico: enquanto a felicidade feminina é garantida a partir do encaixe perfeito entre o pé e o sapato no fim das versões clássicas, na escrita da capixaba é o autoconhecimento que se mostra a verdadeira felicidade.

Nesse novo contexto, Cinderela não é salva, escolhida ou recompensada com uma união estável. Ela experimenta a complexidade do que é ser mulher atualmente: as frustrações, os desejos, as relações casuais e a descoberta de sua sexualidade, tudo isso enquanto sofre com as pressões de um mercado de trabalho marcado pela instabilidade e pela exigência de produtividade constante. As bruxas, dragões, fadas madrinhas, sapos falantes, todos elementos tradicionais do maravilhoso, só figuram nas páginas dos livros; a única coisa que um sapato pode proporcionar são bolhas e calos do desconforto cotidiano. Ninguém pode ser responsável pela felicidade alheia: cada sujeito se transforma no próprio protagonista e responsável pelo seu destino.

O final desencantado, beirando a banalidade, proposto por Aline Dias é o retrato honesto da experiência da mulher contemporânea; é um recorte entre tantos outros que existem. Não se trata da abnegação total ao amor romântico ou às borboletas no estômago, mas sim da recusa de que somente através dele uma mulher será completamente feliz e realizada. Assim, o conto não abandona o desejo de amar; ele o amplia, o ramifica como uma árvore e o transforma em amor-próprio, autonomia e liberdade de escolha.

Essa odisseia da Cinderela, de limpadora de cinzas aos relacionamentos contemporâneos, nos leva à reflexão sobre como podemos enxergar os contos de fadas na atualidade. Se durante séculos eles agiram como máquinas de medir a beleza, a bondade e o amor, as reescritas contemporâneas como a de Aline Dias são capazes de subverter essa visão e os transformarem em um ponto de reflexão sobre o que é beleza, expectativas matrimoniais, sexuais, sociais e a própria busca por felicidade.

Essas não são questões puramente literárias; são questões que atravessam a vida de meninas e mulheres, como a Cinderella de Aline Dias, que crescem cercadas dessas histórias de príncipes encantados que viriam nos salvar, mas que descobriram que ninguém pode nos salvar, só nós mesmas. O conto age como um espelho da realidade: somos capazes de nos ver calçando o sapatinho dela, de perceber como temos que nos adaptar e aceitar que o ideal romântico não passa disso e, por isso mesmo, é inalcançável. Temos de lidar com o desencanto e a esperança entre o desejo de amar e a necessidade de nos amarmos.

A potência da reescrita de Aline Dias reside justamente em sua recusa em oferecer respostas fáceis ou finais consoladores. Não há casamento, nem reconciliação, nem epifania. Há apenas uma mulher que, após tantas tentativas e decepções, segue em frente, não porque encontrou o amor verdadeiro, mas porque aprendeu que a vida continua, com ou sem ele.

Esse final aberto é profundamente revolucionário porque recusa a lógica do “felizes para sempre” como a única possibilidade de resolução narrativa. A felicidade, aqui, não é um estado permanente a ser alcançado, mas um processo contínuo de autoconhecimento e escolha. É justamente aí que mora o desconforto, porque estamos acostumadas a finais que amarram todas as pontas, que explicam tudo, que garantem que o sofrimento valeu a pena. A Cinderela de Aline Dias não nos dá essa tranquilidade; ela nos deixa com a inquietação de quem entende que a vida segue, os finais podem ser provisórios, que aprendemos a viver com as perguntas e não necessariamente com as respostas.

Nesse sentido, a Cinderela de Aline Dias não é uma anti-princesa, nem uma heroína trágica. Ela é, simplesmente, uma mulher. Uma mulher que acorda, trabalha, transa, se frustra, se alegra, chora, ri, se perde e se encontra, tudo isso sem que um príncipe precise aparecer para dar sentido à sua existência. E talvez seja exatamente isso que a torna tão revolucionária: a coragem de existir para além do arquétipo, a coragem em ocupar o espaço cinzento e complexo da vida real, onde os príncipes são raros, os sapatinhos apertam, os aplicativos de relacionamento viciam, e os finais felizes precisam ser reinventados a cada dia, a cada escolha, a cada despertar.

Porque a verdade é essa: a Cinderela de Aline Dias não precisa mais de sapatinho de cristal. Ela precisa de um calçado confortável para caminhar e seguir sozinha. Ela descobre que o reino não é um castelo distante, mas o território do seu próprio corpo, sua mente, sua história. E se algo parece pequeno demais para lhe caber, que se quebre. Que libere espaço para o novo, ainda que esse novo seja incerto e sem garantias.

Dessa maneira, a trajetória da nossa pequena e bondosa Cinderela ou Cinderella, da tradição à contemporaneidade, evidencia a capacidade dos contos de fadas permanecerem vivos durante a história do mundo, não por sua imutabilidade, mas pela sua capacidade de adaptação, reescrita e ressignificação. O sapatinho se quebra não somente para trazer fim a um único ideal romântico, mas para possibilitar outras formas de amar, existir, desejar e narrar a experiência do que é ser mulher no mundo. A quebra não é uma perda; é uma abertura.

Esta pesquisa, evidentemente, não esgota as possibilidades de leitura. Outras versões de Cinderela para o cinema, o teatro, a literatura infantojuvenil, ou mesmo as reescritas produzidas por outras culturas e tradições merecem igual atenção. Investigações futuras podem, por exemplo, comparar a versão de Aline Dias com reescritas africanas, asiáticas ou indígenas da mesma personagem e os ampliar para uma discussão sobre outros arquétipos femininos: da bruxa, da fada, da madrasta, têm sido ressignificados na literatura contemporânea escrita por mulheres.

O que fica, ao final deste percurso, é a certeza de que os contos de fadas continuam vivos não apesar de suas transformações, mas exatamente por causa delas. A Cinderela que

emerge das cinzas no século XXI não é aquela que espera um príncipe, mas aquela que descobre que as cinzas também podem ser solo fértil para plantar sua própria história.

Não há música ao fundo, não há aplausos, nem o tradicional “e viveram felizes para sempre”. Há apenas Cinderela, mulher e seguindo sua vida. E, de certa forma, essa imagem é mais significativa do que qualquer final fechado, porque é reescrita da história de uma mulher fictícia, que é retomada e entrelaçada com a vivência da mulher verdadeira, possível e nossa.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Prefácio: Frédéric Regard. Tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos; posfácio: Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DIAS, Aline. *Além das pernas* (contos). 2. ed. Vitória: Maré, 2020. E-book.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GRIMM, Irmãos. A gata borralheira. In: PERRAULT, Charles; ANDERSEN, Hans Christian; GRIMM, Irmãos; LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne Marie. *Princesas Dark*. Tradução de Ana Vestergaard et al. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022, p. 35-44.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão: Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

LAURETIS, Teresa de. Através do Espelho: Mulher, cinema e linguagem. Tradução de Vera Pereira. *Revista Estudos Feministas*, v.1, n.1, p. 96-122, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 19 maio 2026.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Tradução de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIMA, Elen Pereira de; MICHELLI, Regina Michelli. Charles Perrault, breve história. In: PERRAULT, Charles. *Cinderela ou o sapatinho de cristal*. Tradução de Elisângela Maria de Souza. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. (Coleção Charles Perrault, v. 4). Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/charlesp/charlesp_cinderela.pdf. Acesso em: 20 maio 2026.

MARTINS, Maria Cristina. Histórias que nossas Mães não nos Contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 157–163, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/32287>. Acesso em: 19 maio 2026.

PERRAULT, Charles. Bela Adormecida do Bosque. In: PERRAULT, Charles; ANDERSEN, Hans Christian; GRIMM, Irmãos; LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne Marie. *Princesas Dark*. Tradução de Ana Vestergaard *et al.* Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022, p. 49-60.

PERRAULT, Charles. *Cinderela ou o sapatinho de cristal*. Tradução de Elisangela Maria de Souza. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021. (Coleção Charles Perrault, v. 4). Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/charlesp/charlesp_cinderela.pdf. Acesso em: 25 de nov. 2025.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as Re-vision. *College English*, [S.l.], v. 34, n. 1, p. 18-30, oct. 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/375215>. Acesso em: 20 maio 2026.

SOUZA, Cinthia Freitas de. Era uma vez um conto de fadas: das origens à contemporaneidade. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 474-490, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/38362>. Acesso em: 20 maio. 2026.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 2017.

ZIPES, Jack. *O conto de fadas e a arte da subversão: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador*. Tradução de Camila Werner. São Paulo: Perspectiva, 2023. *E-book*.

Data de submissão: 14/03/2026

Data de aceite: 18/05/2026