

JÚLIA CRISTINA FERREIRA

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS:
QUEBRA DO PATRIARCADO NOS MATERIAIS GRÁFICOS DA INTERNET**

CURITIBA

2023

JÚLIA CRISTINA FERREIRA

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS:
QUEBRA DO PATRIARCADO NOS MATERIAS GRÁFICOS DA INTERNET**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

CURITIBA

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

JÚLIA CRISTINA FERREIRA

REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS: QUEBRA DO PATRIARCADO NOS MATERIAIS GRÁFICOS DA INTERNET

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (Orientadora – UNIANDRADE)

Prof. Dr. Everton Ribeiro (UFPR)
CPF 054.579.289-42

Prof. Dr. Bruno Vinicius Kutelak Dias (UNIANDRADE)

Curitiba, 27 de outubro de 2023

AGRADECIMENTOS

Aos pais, pelo cuidado.

À minha mãe pela maior referência de luta que recebi durante toda a minha vida.

Às irmãs, que muitas vezes foram professoras de reforço, além de amigas fiéis.

Às minhas filhas Luciane e Juliana, pelo tanto que aprendi com elas sobre responsabilidade e alegria.

Aos amigos que foram irmãos quando precisei e, entre eles, o Emerson, que é o mais doce amigo, a quem chamo de namorado. Aos amigos que partiram e deixaram saudades.

A todos os meus professores, da fase da alfabetização ao presente curso, pois nenhum foi mais importante que outro, apesar das afinidades distintas.

A Deus que permitiu que eu tivesse todas essas pessoas que eu amo e que puderam entender os momentos conflituosos e ausentes durante o percurso deste trabalho.

LISTAGEM DE FIGURAS

Figura 1 - Cinderela pela manhã.....	84
Figura 2- Cinderela dormindo.	86
Figura 3 - Cinderela trabalhando.	87
Figura 4 - Dizeres da Branca de Neve.....	90
Figura 5 - Sinais de que você é a Branca de Neve.....	92
Figura 6 - #fato#sabedenada.	94
Figura 7- Chapeuzinho 2.....	96
Figura 8 - Chapeuzinho Vermelho é retardada.....	98
Figura 9 - Chapeuzinho Vermelho na pandemia.	99
Figura 10 - Khaby Lame e Branca de Neve..	101
Figura 11 - Branca de Neve ciumenta.....	103
Figura 12 - Branca de Neve fingindo.	106
Figura 13 - Autoajuda de conto de fadas	107
Figura 14- A fada madrinha feminista.	109
Figura 15 - Cinderela feminista.	111
Figura 16 - As princesas e Frida Kahlo.....	112
Figura 17 - O não dito sobre a Branca de Neve.....	114
Figura 18 - Boa noite, Cinderela..	115
Figura 19 - Consentimento.....	117
Figura 20 - Cinderela.....	119
Figura 21 - Cinderela 2.....	120
Figura 22 - Contos de fadas: Branca de Neve.	122
Figura 23 - Espelho rejeitado..	123
Figura 24 - A Chapeuzinho de retalhos.....	125
Figura 25 - Lobo à distância.....	127
Figura 26 - Cinderela : We can do it!.	130
Figura 27 - Projeto Cinderela..	132

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
1 OS CONTOS DE FADAS	8
1.1 A PERPETUAÇÃO DOS VALORES	9
1.2 A MULHER SELVAGEM E OS CONTOS: TRADIÇÃO E ROMPIMENTO	15
1.3 OS DESEJOS E OS PAPÉIS DESEMPENHADOS PELAS PERSONAGENS NOS CONTOS.....	21
1.4 A INDIVIDUAÇÃO: QUEM SÃO AS PERSONAGENS FEMININAS?.....	24
1.5 O NOVO LEITOR DOS CONTOS DE FADAS.....	26
2 IDENTIDADES	36
2.1 POSSIBILIDADES FEMININAS DENTRO E FORA DO PATRIARCADO.....	41
2.2 A MULHER DOS CONTOS DE FADAS RETRATADA NA CIBERCULTURA.....	50
3 HUMOR	56
3.1 O HUMOR E AS CULTURAS NAS TIRAS, NAS CHARGES, NOS MEMES, NOS CARTUNS E NA CARICATURA.....	57
4 ANÁLISES	79
4.1 O DIÁLOGO ENTRE OS TEXTOS E O RISO	79
4.1.1 Recortes do cotidiano.....	84
4.1.2 Questionando o patriarcado.....	102
4.1.3 Um novo olhar para as identidades femininas	113
4.1.4 O riso das próprias dificuldades.....	125
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	143

RESUMO

As narrativas dos contos de fadas são textos que passaram da oralidade para a escrita, e percorrem diversas linguagens, das impressas às digitais. A cada adaptação dos contos “Branca de Neve”, “Cinderela” e “Chapeuzinho Vermelho”, essas histórias foram se transformando de acordo com o público leitor. No cenário contemporâneo, os contos de fadas chegaram à cibercultura de um modo espontâneo e continuaram a passar por mudanças como forma de encontrar novos leitores. No entanto, é preciso conhecer os contos mais tradicionais para entendê-los nas tiras, nos cartuns, nos memes e nas charges, pois no meio digital há predominância da voz das personagens que desafiam as narrações convencionais. As versões mais antigas dos contos reafirmavam o patriarcado e vêm sendo modificadas pelo ritmo da vida atual, na qual a mulher teve resgatado o poder de escolha. Este trabalho tem o objetivo de discutir o gênero feminino em diferentes contextos históricos, considerando as proximidades da instituição do patriarcado na sociedade, para compreender a motivação do uso do humor nos contos de fadas no ambiente virtual. Assim, discorre-se sobre os seguintes assuntos: o feminino, a partir das obras de Federici, Butler, Holanda e Ramalho; o humor, com as teorias de Hutcheon, Travaglia, Possenti, Bergson e Brait; os gêneros textuais, por meio dos estudos de Bazerman, Cagnin, Chagas, Eisner, Leal-Toledo, Luiz e Mendonça; a modernidade, conforme Baitelo Junior, Canclini, Manguel e Rojo & Barbosa, Lipovestky e Serroy, Breton e Costa; a semiótica, segundo Kristeva, Santaella e Tomasi; e a teoria junguiana, de acordo com as interpretações de Éstes e Von Franz.

Palavras-chave: Relações de gênero. Cibercultura. Memes. Tiras. Charges. Cartuns.

ABSTRACT

Fairy tale narratives are texts that transitioned from orality to writing, and cover different languages, from printed to digital. Every adaptation of the stories “Snow White”, “Cinderella” and “Little Red Riding Hood”, were transformed according to the readership. In the contemporary scenario, fairy tales got into the cyberculture spontaneously and continued to undergo changes in order to find new readers. However, prior knowledge about the traditional tales is required to understand them in comic strips, memes, charges and cartoons, as in the digital environment there is a predominance of characters’ voices’ which defy conventional narratives. The oldest versions of the tales reaffirmed patriarchy and have been modified by the rhythm of contemporary life, in which women have regained their power of choice. This work aims to discuss the female gender in different historical contexts, considering the proximity of the institution of patriarchy in society, to understand the motivation for using humor in fairy tales in the virtual environment. Therefore, the following subjects are discussed: the feminine, based on the works of Federici, Butler, Holanda and Ramalho; humor, based on the theories of Hutcheon, Travaglia, Possenti, Bergson and Brait; textual genres, through studies carried by Bazerman, Cagnin, Chagas, Eisner, Leal-Toledo, Luiz and Mendonça; modernity, according to Baitelo Junior, Canclini, Breton, Manguel and Rojo & Barbosa; semiotics, according to Kristeva, Santaella and Tomasi; and Jungian theory, according to the interpretations of Éstes and Von Franz.

Keywords: Gender relations. Cyberculture. Memes. Comic strips. Charges. Cartoons.

INTRODUÇÃO

Muitas crianças nascidas nos anos 1970 tiveram contato com os contos de fadas. No meu caso, fui presenteada pelos meus padrinhos com uma coleção de livros dessas narrativas, ilustrados e gravados em forma de discos, da Disney. Essas histórias ocuparam o meu tempo livre da infância e acredito que tenham sido o início da minha vida de leitora e de muitas crianças da minha geração.

Passando a adolescência, casei-me, tive duas filhas, mas percebi que eu me tornara protagonista de uma daquelas histórias em que as moças almejam a felicidade por meio de uma união feliz. Diante dessa situação, como entender que, mesmo saindo de um lar com pais divorciados, o meu matrimônio não me tornara completa? E muito pior foi pensar em ser alvo dos preconceitos pelos quais minha família já havia passado a ponto de, na infância, de ter sido instruída a mentir que o meu pai era viajante para justificar sua ausência no lar, pois sem a mentira, minha mãe não alugaria um imóvel que ela mesma pagaria por meio do seu trabalho.

A omissão da verdade traz sensações desagradáveis para quem precisa dela, como se perdêssemos o próprio valor. Além disso, é como se fizéssemos algo para merecer um julgamento tão rígido, mas não fizemos.

Nos anos 1980, a mulher brasileira que fosse divorciada sofria diversos preconceitos e poucos foram os pais que acompanharam o desenvolvimento dos filhos após o término do casamento.

Para minha sorte, apesar do sofrimento dessas mulheres, elas abriram caminhos para que eu pudesse caminhar mais tranquilamente, mas não necessariamente tranquila uma vez que não são raras notícias de feminicídio, mortes e abusos de crianças por cônjuges secundários.

O fato é que essas mulheres reescreveram a história da mulher e deixaram como legado um modelo para as novas gerações, demonstrando que o preconceito contra elas consiste em algo infundado e desconstrutivo para a humanidade. Essas mudanças já estão retratadas na cultura dos contos de fadas, mas a forma como aparecem devem ser refletidas para que não perpetuem o modelo patriarcal.

Como professora da disciplina de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental, das séries finais, percebo que os contos de fadas são trabalhados somente nas séries iniciais. Isso é lamentável, pois nessa fase do aprendizado o aluno está mais esclarecido para refletir sobre as questões sociais que elas ilustram para então dar-lhe desfechos mais condizentes com a realidade deles. E mais que isso, das vezes em que levei esses materiais para a sala de aula, houve muito interesse por parte dos alunos quando expliquei que o objetivo não era a replicação dessas narrativas, mas a reconstrução para o contexto atual.

Dentro dos estudos realizados antes do presente trabalho, enquanto especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná; em Libras, pelo Grupo São Braz; e, em Mídias Integradas da Educação, pela Universidade Federal do Paraná, não há impedimentos para a contemplação desse conteúdo narrativo nas salas de aula. Ao contrário, com o processo de inserção das plataformas digitais nas escolas, inúmeras são as possibilidades de readequar essas histórias ao contexto contemporâneo como uma maneira de repensar os papéis sociais neles apresentados. A reescrita desses textos, quando realizada pelos alunos, consiste em uma forma de levá-los à reflexão sobre os problemas sociais responsáveis pelas mudanças, e de reavaliar as novas necessidades para a resolução das dificuldades atuais.

Inicialmente, os contos de fadas surgiram num contexto rural e condiziam com aquela realidade, de um tempo em que a escola era para poucos. Assim, os contos tiveram um cunho educativo na formação de muitas crianças e adolescentes e, como tal, refletiam a sociedade embrutecida, sendo marcados por passagens violentas em alguns países, como a Alemanha, que é o berço de muitas dessas histórias. Conforme Coelho:

a partir de estudos filológicos, antropológicos, etc, iniciados na Alemanha [...] descobriu-se que essas narrativas ancestrais – contadas nos serões familiares ou ‘ao pé do fogo’, durante os longos invernos em que a neve impedia a vida ao livre – mais do que mero entretenimento, eram valiosos meios transmissores dos valores de base dos grupos sociais, transmitidos de geração em geração, consolidando-se, assim, o sistema de comportamentos consagrados pelo grupo. (COELHO, 2012)

Com o decorrer dos anos, o patriarcado¹ foi instaurado e, decorrente dessa transição, os personagens dos contos de fadas foram adaptados a novos papéis para contemplar uma nova demanda social.

Não muito diferente, as personagens femininas rebeldes dos contos de fadas foram punidas ao mesmo tempo em que as obedientes foram contempladas com uma vida rica e os homens passaram por uma purificação em seus papéis para que representassem a perfeição e a justiça.

¹ Entenda-se que patriarcado não é sinônimo de machismo, uma vez que existem sociedades matriarcais e machistas. O patriarcado é um sistema social no qual o homem detém o poder das decisões políticas, familiares e culturais. O machismo é a exaltação do masculino colocando a mulher como incapaz e dependente emocionalmente, financeiramente e culturalmente do homem, de modo que ela seja subjugada e sofra preconceitos. Assim, segundo esse padrão de sociedade, qualquer pessoa que a ele não se encaixe será marginalizada.

Com isso, os leitores desses contos, as crianças daquele tempo, carregaram consigo uma lição de repressão aos maus comportamentos e assim a consolidaram, por meio dos modelos familiares. Para Costa:

[...] ao tomar contato com a literatura infantil, a criança aprenderá não apenas a familiarizar-se com a linguagem escrita. Muito mais do que isso, a criança estará formando o modo de pensar, os valores ideológicos, os padrões de comportamento de sua sociedade e, em especial, estará alimentando seu imaginário. [...] Ela (a literatura) forma as referências simbólicas, afetivas e de pensamento que irão permanecer na memória e influenciar comportamentos futuros. (COSTA, 2013, p. 27)

Para os estudiosos junguianos, esse traço das narrativas fez com que muitas pessoas, em especial as mulheres, tivessem um desequilíbrio entre as energias do *animus* e do *anima* e não desenvolvessem muitas habilidades por se apoiarem nos modelos retratados nos contos de fadas.

Os homens, por vez, foram igualmente afetados pela repressão oriundas dos valores coletivos conforme Jung:

É a este elemento feminino, que há em todo homem, que chamei de '*anima*'. Este aspecto 'feminino' é, essencialmente, uma certa maneira, inferior, o que tem o homem de se relacionar com o seu ambiente e, sobretudo com as mulheres, e que ele esconde tanto das outras pessoas quanto dele mesmo. Em outras palavras, apesar de a personalidade visível do indivíduo parecer normal, ele poderá estar escondendo dos outros – e mesmo dele próprio – a deplorável condição da sua 'mulher interior'. [...] A consciência resiste, naturalmente, a tudo que é inconsciente e desconhecido. (JUNG, 1964, p.31, ênfase no original)

Ao mesmo tempo em que essas histórias moldaram comportamentos, atribuíram tarefas ao feminino e ao masculino, separando-os, sem a noção de que, reforçando o binarismo dos gêneros, estariam desconsiderando a vida de muitas pessoas. Sobre os gêneros, vale ressaltar que, ao estipular os trabalhos de cada gênero, ferramentas e papéis foram impostos às pessoas. Ocorreu que o binarismo é uma forma de exclusão, pois a muitas pessoas falta aptidão ou vontade de pertencer ao enquadramento social imposto. De acordo com Butler (2019): “A identidade pode, certamente, ser vista de outra forma que não como um subproduto de uma vida brutalmente manipulada, uma vida que, de fato, não se refira a um padrão consistente de mesmidade mais do que a um processo inconsequente da alteridade”. Desse modo, não há como concordar com essa divisão estabelecida a partir do gênero e é necessário mudar a forma de contar as narrativas dos contos de fadas, destacando o contexto de produção a que pertencem.

Neste trabalho, além dessa discussão, procurou-se entender a importância do humor presente nos meios digitais e que transita pelas mudanças sociais mais complexas, provocando o riso. Por qual motivo algumas histórias se apropriaram das polêmicas dos contos de fadas de modo divertido e sutil, mas nem por isso ingênuas?

No primeiro capítulo, o leitor desta dissertação encontrará um conteúdo voltado aos valores patriarcais envolvidos nos contos de fadas, acerca da manutenção ou do rompimento deles. Para tanto, foi abordada a teoria dos “arquetipos”, do médico e psicólogo Carl Jung, que justifica a perda do feminino por identificação aos padrões patriarcais encontrados nos contos de fadas. Historicamente, percebeu-se que as mulheres, após a retirada de seus direitos, passaram muito tempo em busca da igualdade e de um fortalecimento até que pudessem ser autônomas naturalmente. Nesse ínterim, perguntou-se: quais as transformações necessárias para que os

personagens dos contos de fadas agradassem aos novos leitores de contos de fadas sem serem esquecidos por eles?

No segundo capítulo, houve a exploração do feminino para entender os argumentos dos autores sobre a questão binária dos contos de fadas. O fato de uma sociedade aceitar que uma mulher vote, trabalhe e tenha uma vida emocional conforme a própria vontade não aponta para uma sociedade justa, uma vez que novas questões identitárias surgem em outros grupos. Será correto que as mulheres repassem as vassouras para outras pessoas e as deixem queimar na fogueira?

Apesar de o preconceito não ter graça, os meios digitais trabalham com esses temas com muito humor. Qual a função do humor nesse contexto midiático? Para compreensão dessa pergunta, estudaram-se desde os gêneros textuais relacionados ao humor até aqueles relacionados à semiótica. Seria muito estranho se o humor não trouxesse o riso pelo trágico que se revela em cada história. No terceiro capítulo, portanto, preocupou-se com essa percepção do humor.

Por fim, o quarto capítulo trouxe a análise dos materiais gráficos veiculados na mídia digital e que utilizam os contos de fadas como forma de demonstrar a relação entre eles e as teorias usadas ao longo da dissertação.

A ideia deste trabalho surgiu no exercício do magistério para alunos das séries finais do ensino fundamental, em uma condição singular, e contemplou noções do feminino por meio do material digital sobre os contos de fadas. Da mesma forma, optou-se pela simplicidade para facilitar o acesso da leitura do seu conteúdo pelo fato de abordar temas cruciais para o bem-estar comum. Além de sua aplicabilidade, teve-se a intenção de facilitar o entendimento a todos aqueles que tenham o desejo de conhecer uma das dimensões da discussão sobre o feminino, relacionada especialmente aos contos de fadas em forma de memes, cartuns, tiras e charges, na

Internet. Que os leitores possam, desse modo, usufruir de um bom entendimento da dissertação durante a leitura para que haja o refinamento do olhar diante de outros materiais de cunho machista da cibercultura.

1 OS CONTOS DE FADAS

Não é novidade o fascínio que as histórias com os personagens de reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, lobos e seres da natureza causam nas pessoas. Remodeladas para o contexto atual são narrativas singelas, de linguagem simples, mas possuem origem em uma simbologia forte, atraindo estudiosos desde pessoas envolvidas na Educação aos do ramo da Psicologia.

Esse interesse é natural, uma vez que são recorrentes nas mídias, desde os estúdios do Walt Disney ou dos livros de autores de diversas épocas. Apesar do público que essas recriações têm conquistado, a origem dos contos de fadas não se encontra nesses materiais, mas no coletivo de um tempo distante, que serve literalmente para ilustrar a expressão “Era uma vez”.

No início, os contos de fadas eram oralizados e repassados pelas famílias como forma de entretenimento e conservação dos valores, em um contexto menos urbano e com maior distanciamento social. O diálogo com esse cenário era refletido nas histórias repletas de situações com violência, vínculos familiares abusivos, descaso com as crianças, entre tantas situações retratadas nas narrativas.

Sobre as primeiras escritas dessas narrativas, Coelho relata “Como gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault. Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas” (COELHO, 2012). Das coletâneas dos pesquisadores às versões que chegaram a nós, houve algumas alterações: pais e mães sendo substituídos por madrastas e padrastos, mulheres mais velhas retratadas como bruxas, mulheres que trabalhavam a favor do patriarcado como fadas, e malfeitores como lobos.

A partir dessas adaptações, essas histórias são transpostas em diversas culturas, em mídias diversas e na Internet, sendo encontradas nas redes sociais, *sites* e *blogs* como tiras, memes, charges, cartuns e histórias em quadrinhos. Nesses veículos de comunicação, as histórias retratam os personagens em um cenário compatível com a realidade contemporânea.

A ideia, na primeira parte do trabalho, é conciliar as histórias dos contos de fadas aos valores que foram preservados ou abolidos no decorrer do tempo, para que assim haja maior clareza dos papéis dos personagens femininos para seus leitores, não esquecendo que estes estão espelhados nos contos e que também não resistiram à ação do tempo do mesmo modo que aqueles. Nesse sentido, perceber as diferenças entre os contos atualizados e os clássicos constitui uma forma de conhecer os símbolos que inspiraram essas histórias.

1.1 A PERPETUAÇÃO DOS VALORES

Os contos de fadas tiveram um papel muito importante na sociedade, da oralidade, como cultura popular, para inúmeras adaptações escritas e imagéticas, como filmagens e performances diversas. Inicialmente resgatadas pelas versões dos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, do francês Charles Perrault e do dinamarquês Hans Cristian Andersen, chegando às adaptações ao público infantil pelos estúdios da Disney, com a força da indústria fono e cinematográfica, seus enredos tornaram-se conhecidos devido à moralidade trabalhada por meio de suas histórias, pois todas as versões envolvem, diretamente ou não, algumas regras. Muitos contos coletados por esses escritores estavam presentes na memória de todas as partes do mundo, principalmente na Europa e nas Américas; porém, apesar das marcas nacionais próprias dos povos, de regiões bem distintas, suas narrativas

apresentavam traços comuns, fato que fez com que os pesquisadores investigassem o que unia as histórias e assim descobriram que:

O cruzamento de várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo, que vai se fundir, através dos séculos, com a fonte latina (greco-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas). (COELHO, 2012)

Essas histórias possuem um cunho comum e popular, pois a repetição dos modelos de comportamento – observados no enredo ou no simbolismo das imagens encontrado nelas – pertence a um inconsciente coletivo. Desse modo, as situações vivenciadas pelos personagens são sempre relacionadas a uma lição de moral por meio da trajetória de uma história de vida, o que lhe confere um caráter de cunho pedagógico. Assim, essas narrativas cumprem etapas marcadas por desejo, complicações e conquistas que representam um comportamento de tempos específicos.

Verifica-se, portanto, que os contos de fadas são uma forma de manutenção do domínio patriarcal burguês, pois mantêm os valores que beneficiam esse grupo apesar de serem reinventados a todo momento, mesmo quando modificados, sendo deles “expurgados tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático, ou que se relacionasse com as deusas; que representasse a cura para males psicológicos e que desse orientação para alcançar êxtases espirituais” (ESTÉS, 1994, p. 30), tornando a condição da mulher sempre de inferioridade.

E ainda sobre a manutenção do machismo nos contos adaptados, recorda-se o discurso de Bazerman: “Se a sua finalidade é examinar o grau de manipulação no empréstimo intertextual, talvez você tenha que consultar as fontes originais e comparar a apresentação original ao modo como o novo autor nos representa” (BAZERMAN, 2006, p. 101). Assim, após uma comparação atenciosa, o leitor pode perceber que um discurso reapareceu modificado em outro, e o tratamento que ele dá ao novo texto mostrará os elementos que foram trabalhados por outrem.

Na história de Branca de Neve, por exemplo, em uma distância de 50 anos entre os textos – 1910 a 1960 – a mãe é morta e substituída pela madrasta. De acordo com Tatar, “Em muitas versões do conto a rainha má é a mãe biológica da menina, não uma madrasta” (TATAR, 2013, p. 95). Desse modo, a maldade da mãe passou para a madrasta e ela tem um espelho falante que irá incitá-la às maldades praticadas contra a princesa por conta da moça ser mais bonita que a madrasta. O discurso transformado cumpre um papel machista, pois não valoriza as personagens femininas, exceto quando elas são bonitas e dispostas a aceitar os valores masculinos.

Esse processo de repetição dos contos de fadas pode perpetuar uma manipulação machista quando o leitor não tem sensibilidade para as questões feministas. Conforme Breton: “Essa técnica cria a impressão de que aquilo que é dito e repetido foi em algum lugar, muito antes, argumentado. A repetição funciona com base no esquecimento de que nunca se explicou aquilo que se repete” (BRETON, 1999, p. 75). Em contrapartida, no momento contemporâneo, essa repetição é retomada de forma lúdica e criativa, na qual “o humor sempre ataca algo da estrutura social, mas defende a verdade que quer revelar” (TRAVAGLIA, 1990, p. 69).

O casamento, por exemplo, é repetido como uma solução para as princesas – na maioria dos contos de fadas. No entanto, pode ter muitas consequências na vida

das suas leitoras no caso de assumirem o protagonismo do próprio destino enquanto solteira: estranhamento aos olhos dos terceiros, frustração por não ter encontrado um parceiro, enfim, julgamentos e sentimentos de cunho patriarcal que são incentivados na maioria dos contos de fadas, que ensinam às meninas serem comportadas, pacientes e submissas.

Desse modo, ao comparar os textos, o leitor pode avaliar uma tirinha modificada, contradizendo o discurso de um conto de fada, caracterizando uma ironia, por exemplo. Conhecer as diversas formas de figuras de linguagem empregadas nas tiras, nas charges, nos memes e nos cartuns consiste em um modo de entender como ocorreu a manipulação discursiva, pois: “Essas representações não apenas refletem contextos, expõem determinados valores de épocas, mas, como linguagem, têm o poder de cristalizar e mesmo constituir valores” (BRAIT, 1996, p. 41). A mudança de valores pode aparecer por meio de uma paródia que é “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...], repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). No entanto, ressalve-se que é uma repetição com diferença, podendo sugerir “uma intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1985, p. 48), dependendo da intenção da obra e da leitura estabelecida pelo leitor. Em suma, a proposta de distanciar e reaproximar os textos depende da criticidade do leitor, conforme o grau da percepção dele acerca do material em análise.

Sendo assim, espera-se, por meio de uma análise comparativa entre os textos, confirmar a manutenção dos valores machistas na transição dos textos mais tradicionais aos de modelos gráficos vinculados pela Internet. Será que uma leitura analítica de todas essas versões, quando recontextualizadas, indicará conquistas da

figura feminina ou apenas apresentará detalhes modernos para conferir o humor em um modelo ainda centrado no patriarcado machista?

Outra questão importante ao estudar a manifestação do machismo é o lugar da análise do leitor, tendo em vista os valores de cada país ou local onde o conto é versado:

É preciso, portanto, que tomemos sempre a versão individual e a relacionemos com a situação cultural e psicológica do país em que ela é contada, aplicando-a a cada situação inconsciente cultural. Podemos verificar, no caso de versão tirada ou elaborada de um conto de fada de outro país, que os temas que não tenham nenhum significado compensatório para a consciência do primeiro são, ali, quase que instintivamente deixados de lado, ao passo que os importantes são postos em relevo, ou até mesmo reelaborados e amplificados, por outros temas. Assim, todas as variantes de um tema têm seu significado. (FRANZ, 1984, p. 191)

As diferenças culturais, no entanto, diminuem a forma como o machismo se manifesta, mas não o retiram da questão. As relações comerciais, sociais e financeiras criaram um ambiente de oportunidades de polos tão extremos, que as mulheres foram ressignificadas para uma condição de desvalorizadas, infantilizadas e desamparadas pela lei:

[...] as velhas normas estavam se desmembrando e que o público estava se dando conta de que os elementos básicos da política sexual estavam sendo reconstruídos [...] mulheres eram inerentemente inferiores aos homens – excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar – e tinham que ser colocadas sob o controle masculino. (FEDERICI, 2017, p.201)

Nesse percurso, os contos de fadas e algumas histórias, em forma de desenhos, acompanham os valores e aparecem (re)atualizados. Conseqüentemente, apontam para as personagens femininas ocupando o papel da heroína, ou tendo a sua versão mais sensibilizada, conciliando o lado humano como justificativa para os equívocos praticados que representam o feminino.

A indústria cinematográfica está atenta às transformações e, da mesma forma como o fez Walt Disney, está transformando as histórias que, por vezes, perdem o cunho popular, adotando um *status* comercial e mais agradável aos leitores do público infantojuvenil, e, conforme ocorrem mudanças do público-alvo, as histórias vão se modificando.

Há escritores resgatando o lado feminino dos contos de fadas, como Angela Carter, que confere o poder de decisão às mulheres, sendo elas as narradoras em alguns de seus contos, dotadas de decisões audaciosas e autênticas. Assim, a mulher nem sempre assume, nos contos dessa escritora, um papel marcado pela bondade, mas passa a ser retratada de um modo mais verdadeiro e condizente com o ser humano. A importância desse tipo de narrativa é a nova percepção das demandas sociais na qual o trabalho da mulher passa a ser valorizado e ela surge como uma pessoa capaz de olhar por si, independente do seu estado civil.

Resumidamente, algumas versões dos contos têm se adaptado às necessidades das sociedades mais igualitárias e aos princípios democráticos. Os valores, nos contos, ou acompanham as mudanças, ou estarão em desuso. Os leitores tornaram-se mais exigentes pelas ofertas maiores do mercado e, assim, optam por algo mais atualizado e em novos formatos. Não é à toa que as obras cinematográficas como a *Malévola* e a *Frozen* fizeram tanto sucesso, pois o público

precisa se identificar com personagens femininas que possuam histórias significativas em suas vidas.

1.2 A MULHER SELVAGEM E OS CONTOS: TRADIÇÃO E ROMPIMENTO

Os contos de fadas transportam as pessoas para um universo distante: mistério, magia, castelos, fadas, monarquia, súditos e animais encantados ou próximos de uma inteligência humana. As histórias desses contos trabalham os conflitos entre os valores coletivos e individuais, masculinos e femininos, diante de problemas aparentemente insolúveis.

As análises dos contos de fadas, pelo viés da psicologia, baseiam-se nos fundamentos de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço que desenvolveu um estudo sobre as camadas profundas da *psique*, pelo qual demonstrou que algumas representações são constantes para muitas pessoas independentemente de países, regiões ou famílias. Franz e Estés² usaram as teorias de Jung para analisar alguns contos em suas obras, utilizando mais especificamente os conceitos dos arquétipos, *animus*, *anima* e *self*.

Essas representações foram estudadas por Jung e relacionam-se ao inconsciente coletivo, que é uma espécie de contato com outra dimensão, ou melhor, de acordo com Whitmont: “[...] quando conseguimos entrar em sintonia com sua linguagem imaginária e simbólica, esse estrato pode nos proporcionar *insights* de rara profundidade a respeito de fatos e dinâmicas que transcendem nossa percepção consciente e nossos recursos de informação” (WHITMONT, 1982, p. 47). Jung considerou que os símbolos apresentados pelo inconsciente coletivo foram

² As autoras Marie Von Franz e Clarissa Pinkola Estés são pesquisadoras das teorias de Carl G. Jung e contribuíram com o estudo dos arquétipos por meio da análise de contos de fadas. Franz estudou com Carl G. Jung e deu continuidade aos estudos dele após sua morte. Éstes é uma autora contemporânea que seguiu a linha de estudo dos arquétipos com os contos de fadas mais conhecidos.

transformados, conforme as culturas foram se formando e conflitando, mas mantiveram traços comuns.

No estudo dos seus pacientes em estados psicóticos, ele percebeu a manifestação de algumas representações mais recorrentes em pessoas de culturas diferentes. Esses símbolos, denominados “arquetipos”, moldam-se de acordo com o seu lugar de pertencimento, ou seja, segundo Whitmont: “Jung chamou de arquetipos essas imagens atemporais. São dinamismos que fornecem padrões de comportamento, de emoção e de experiências pessoais que transcendem a história pessoal” (WHITMONT, 1982, p. 47).

Percebendo a existência do corpo, da alma e do espírito, Jung concluiu que as pessoas desenvolveriam características femininas ou masculinas, sendo a alma feminina chamada de *anima* e o espírito masculino, *animus*. Pela teoria de Jung, o *ego* seria o limite para o desenvolvimento do *animus* da mulher e da *anima* para o homem, e reprimidos e inconsciente, o *anima* para o homem e o *animus* para a mulher, passariam a ser projetados por meio de pessoas do sexo oposto. Ou melhor, em contato com a cultura, a criança se depara com a consciência coletiva (o superego coletivo). Daí Whitmont afirmar: “Nosso primeiro condicionamento da infância, sempre traumático em graus variáveis, efetuado pelos pais, pela escola e pelo meio ambiente, estrutura nosso ego” (WHITMONT, 1982, p. 231).

E assim, na infância, essas imagens servem de base para a constituir a personalidade da pessoa, reprimida de acordo com a sua cultura. Se os contos de fadas patriarcais estiverem em contato com as pessoas na sua fase de formação, as imagens patriarcais e binárias acentuam o *animus* ou o *anima* delas, causando um desequilíbrio, fazendo com que haja uma projeção, do que lhe foi tolhido, no outro.

No entanto, de acordo com Whitmont:

Ambos têm que integrar o outro em si mesmo; ao homem, cabe integrar sua feminilidade inconsciente, ou *anima*, como Jung a denomina, e à mulher cabe integrar sua masculinidade inconsciente, o *animus*. Quando essas forças estão em equilíbrio, a personalidade também alcança a mesma medida de equilíbrio (WHITMONT, 1982, p. 25).

Os contos de fadas reforçam, desse modo, a questão binária, criando um estereótipo para os papéis femininos e masculinos. Percebe-se que não houve necessidade, mas interesse no reforço desses padrões como forma de implementar o patriarcado. No entanto, com os estudos de Jung sobre os “arquetipos”, nota-se que o equilíbrio entre o feminino e masculino no inconsciente da pessoa deixa o sujeito mais pleno.

Em sua obra, mais adiante, Whitmont retoma:

Jung limitou a *anima* e o *animus* às dinâmicas inconscientes de ambos os sexos. Diante da força de experiências clínicas acumuladas desde a época de sua formação original, essa visão não parece mais válida. Não se justifica mais a alegação de que a *anima* incorpora exclusivamente o inconsciente impessoal do homem, e o *animus*, o das mulheres. Também não podemos mais sustentar o dogma de que a consciência, tanto no homem como na mulher, é masculina, e que o inconsciente é feminino. (WHITMONT, 1982, P. 161)

O *self* corresponde ao estado em que uma criança nasce, ou seja, constitui um conjunto de características próprias que a direcionariam para o desenvolvimento de sua totalidade na vida adulta. A força que joga o sujeito para a realização dessa totalidade é o processo de individuação e só pode ser atingido através da

individualidade, uma vez que adquirimos traços coletivos, mas não nascemos com eles: “O processo de individuação, *per definituinem*, é algo que só pode ocorrer num só ser humano e que sempre tem uma forma única” (FRANZ, 1984, p. 273, ênfase no original).

Ocorre nos contos que as representações das personagens femininas são predominantemente próximas dos valores negativos, tal como a inveja, a maldade, a ingenuidade e a maldição. Para Franz, ao contrário disso, os papéis masculinos são caracterizados como:

O Rei representa o consciente coletivo dominante. Ele simboliza o conteúdo central do consciente coletivo e, assim, ele tem importância vital para determinado contexto, para determinado grupo humano, ou nação, achando-se naturalmente sempre exposto à influência cambiante do cultural inconsciente coletivo.

Um rico Conde não corresponderia exatamente à mesma coisa, pois ele não representa a atitude dominante, mas, pode-se, dizer, somente uma parte dela. De modo geral, ele não representaria tanto uma atitude central consciente predominante no grupo, quanto o modelo, ou estilo, de uma “boa conduta” generalizada. Ora, num país de ordem ou sociedade aristocrática, o povo encara os condes e gente semelhante como superiores, os quais devem servir de modelos de comportamento – personalidades a cujo molde o próprio povo poderia se adaptar. (FRANZ, 1984, p. 26, ênfase no original)

Foi dentro dessa concepção que a mulher moderna foi criada muitas vezes limitada a espaços urbanos, sem muita inspiração a uma forma de criatividade. Desse modo, sem a possibilidade de resgatar o que Estés chama de “mulher selvagem” que,

segundo a autora, não se trata de uma pessoa não domesticada ou habitante das selvas, mas:

[...] o termo *selvagem* neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora do controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis. Essas palavras, *mulher e selvagem*, fazem com que as mulheres se lembrem de quem são e do que representam. Elas criam uma imagem para descrever a força que sustenta todas as fêmeas. Elas encarnam uma força sem a qual as mulheres não podem viver. (ESTÉS, 2018, p. 21, ênfase no original)

Nessa essência, Estés retoma alguns contos de fadas para analisá-los em sua obra *Mulheres que correm com os lobos* e é dentro desse parâmetro que esse discurso é recortado e refletido, devendo chegar ao resultado esperado – a libertação do patriarcado em que surge a mulher selvagem:

[...] a Mulher Selvagem nos oferece: a capacidade de ver o que está diante de nós com a concentração de atenção, com a imobilidade para ver, ouvir, sentir com o tato, com o olfato, com o gosto. A concentração é o uso de todos os nossos sentidos, incluindo-se a intuição. É desse mundo que as mulheres vêm resgatar suas próprias vozes, seus próprios valores, sua imaginação, sua clarividência, suas histórias e suas antigas recordações. São esses os resultados do trabalho da concentração e da criação. (ESTÉS, 1994, p. 378)

A mulher selvagem é, assim, despida dos baixos valores machistas, tornando-se mais criativa e sensível. Mulheres assim, selvagens, não aparecem na maioria dos

contos de fadas, o que mantém o paradigma machista intocado: o poder aos homens e uma noção errônea do feminino às crianças. A consequência dessa ausência na realidade das mulheres é o desânimo e uma vida que se parece com “tecidos suspensos no tear numa espera interminável” (ESTÉS, 1994, p. 358), por causa do seu *animus* amparado na natureza negativa, em que elas são performativamente passivas, sentam-se subservientes à espera de uma ajuda, espelhando-se na figura das princesas salvas pelo casamento. Se, ao contrário disso, elas escolherem uma atitude mais dinâmica, serão fortalecidas e estarão mais próximas da condição da mulher selvagem. Fugindo da sua antiga condição de passividade, poderão contemplar novos arquétipos e reconstruir resultados já cristalizados por uma construção social predominante. Assim, aqueles tecidos no tear, ainda que intermináveis, devido à condição de aprendiz que assumem, poderão ser tramados por novos pontos, ou seja, a vitalidade dessas mulheres é retomada nessa nova condição.

A relação entre Estés e Carter se dá segundo a percepção de que – na distância de dez anos que separa suas análises – ambas conseguem apontar e recriar novas condições aos papéis femininos nos contos de fadas. Carter trouxe em seus contos a “mulher selvagem” que Estés reclama e busca em suas análises.

Sabe-se que há várias versões dos contos de fadas e que as mudanças, antes da Carter, não privilegiavam as mulheres, seja pela força das representações como seres submissos seja pela perda da sua essência, a que Estés retomou. As primeiras adaptações, como já destacado, não contemplam a individualidade feminina e tampouco ajudam as crianças que assimilaram valores por meio dessas leituras.

1.3 OS DESEJOS E OS PAPÉIS DESEMPENHADOS PELAS PERSONAGENS NOS CONTOS

Nas adaptações dos contos de fadas, realizadas pelos estúdios da Disney, essas histórias perderam a sua essência bruta oriunda da oralidade, para se adaptarem ao público infantojuvenil, e as suas características mais primitivas foram substituídas e esquecidas. Nos contos, as mulheres são representadas com muita passividade, sem ação e desejos, ou seja, com o *anima* acentuado e com o *animus* comprometido.

Da mesma forma que a vida selvagem foi esquecida, a agressividade, que foi extraída dos contos de fadas orais e passada para a escrita pelos irmãos Grimm, pode ser considerada uma forma de moldar os comportamentos, pois, ao punir vícios e exaltar as virtudes, esses autores construíram o estereótipo de uma mulher que esperava a sorte de um destino feliz, sem muitos dotes intelectuais e mais vulnerável ao desejo masculino. Por exemplo, quando uma mulher é idealizada de forma doce e meiga como uma princesa, o seu direito de ser bruxa é reprimido, fato alarmante, uma vez que as bruxas são as personagens femininas, nos contos, que investiam nas próprias vontades, buscando igualdade com o masculino. Segundo Whitmont:

Quando a agressão é reprimida, por exemplo nas pessoas que aprenderam a não revelar sua raiva ou que tiveram uma vida exageradamente facilitada durante a infância, o resultado pode ser uma frustradora impotência. A ausência da necessidade de alcançar seja lá o que for por esforço próprio traz uma sensação de estagnação e desesperança e o perigoso acúmulo de violência não expressa e despersonaliza, que incluem impulsos autodestrutivos e também a incapacidade de amar. Quando está fora do alcance consciente devido à repressão, a ânsia de violência é tão ou mais perigosa do que a violência e a agressão abertamente expressas. Aliás, a repressão torna difícil ou impossível o controle da violência. A questão que se coloca, portanto, diz respeito às formas possíveis ou adequadas

pelas quais a agressão possa ser controlada e personalizada. (WHITMONT, 1991, p.38)

Conforme se observa nos contos recentemente remodelados, as personagens femininas dos contos de fadas seguem duas possibilidades, ou são as princesas, ou as bruxas, frequentemente representadas pela maldade, como no caso sogras e das madrastas, ou pelas fadas e princesas, que denotam bondade. Sempre que há um questionamento feminino nessas histórias, a personagem é retratada ou como uma pessoa maldosa ou como bondosa. Assim, suas leitoras são incitadas a desejarem a ocupação dos espaços atribuídos às fadas e às princesas.

Federici relata que as literaturas médicas mostram uma espécie de terapia social aplicada aos comportamentos inadequados das mulheres como justificativa da perseguição. Entre as vítimas, mulheres que desafiaram a estrutura de poder cairiam no esquecimento se os diversos estudos sobre o tema não fizessem lembrar que “centenas de milhares de mulheres foram queimadas, enforcadas e torturadas” (FEDERICI, 2017, p. 292).

Esses índices, da mesma forma que as manifestações artísticas, refletem uma realidade. Para Manguel (2001, p. 197): “Se todo retrato é um espelho, um espelho aberto, então nós, os espectadores, somos por nossa vez um espelho para o retrato, emprestando-lhe sensibilidade e sentido”. Nesse processo de identidade, o criador, a criação e o público tornam-se o mesmo, daí a importância da inclusão do arquétipo da mulher selvagem, que, para Estés, representa a retomada da força feminina que os contos de fadas reprimiram.

Entre as exposições de valores de época, destaca-se a figura da bruxa, construída nos contos de fadas como a mulher de meia idade, geralmente na função

de madrasta invejosa, de sogra mal-intencionada ou de bruxa de fato, coincidindo com as execuções praticadas nos séculos XVI e XVII. Para ser mais exato, de acordo com Hueck: “[...] cerca de 75% das pessoas executadas durante as caças às bruxas eram mulheres — em certas localidades esse número passava dos 90%. E a maioria delas tinha mais de 50 anos” (HUECK, 2016, p. 207).

Os homens destacados, nos contos mais recentes, são retratados como heróis em contraste com pessoas comuns e, segundo Franz, “começa a surgir uma espécie de dúvida, ou de dificuldade, quanto ao que é o herói se comparado a nós, seres humanos comuns e vacilantes” (FRANZ, 1984, p. 124).

Em contrapartida, as narrativas que retratam a mulher sob uma perspectiva mundana carregam o estereótipo da maldade, cuja intensidade é reduzida se submetida às perspectivas masculinas. Assim, são as fadas que ajudam as princesas a concretizarem sua salvação, direcionando-as para o patriarcado pela concretização do casamento.

As bruxas, por vez, são pessoas que se afastam dos juízos coletivos, buscando a valorização da sua individualidade, ou seja, rejeitaram os valores patriarcais. Nesse contexto, não aceitam quando algo não as agrada e se manifestam contrariamente, mostrando um novo comportamento, baseado em críticas e queixas, distanciando-se do comportamento coletivo.

Os contos de fadas tradicionais trazem essa contradição, enfatizando o bem e o mal, sem ao menos mostrar as condições da vida das bruxas, isto é, retratam uma mulher endurecida e maléfica, sem quaisquer vestígios da percepção de uma mulher selvagem, que talvez possa ser meiga, doce e gentil, e sem nenhuma justificativa dos fatores que a fizeram preferir isolar-se da sociedade. Nesse sentido, a oposição entre o bem e o mal mostra o quanto o lado feminino – quando mais próximo da mulher

selvagem – é rejeitado pela narrativa devido à distância da atitude dominante. Essas mulheres ocupam, inclusive, na maioria das vezes, um espaço à margem social, em casas mal cuidadas na floresta.

As personagens femininas dos contos de fadas constroem uma espécie de receio nos leitores, no que se refere às bruxas, lançando uma inquietação às insinuações femininas, carregadas de culpas e de más intenções.

1.4 A INDIVIDUAÇÃO: QUEM SÃO AS PERSONAGENS FEMININAS?

A individuação é o ápice do desenvolvimento da psique humana. Para Jung o *ego* é o centro da consciência, dessa maneira, seria expandido e, ao mesmo tempo, o *self*, que é o arquétipo com o qual o sujeito melhor se identifica durante sua existência, entraria em uma relação mais harmônica com o *ego*, equilibrando o *anima* e o *animus*.

Nos contos de fadas, as personagens femininas ora têm o *animus* exaltado, caso das bruxas que apresentam maior poder de decisão, ora o *anima*, caso das personagens das princesas e fadas que seguem as normas sociais impostas pelo machismo. Para os estudiosos dos contos de fadas, sob abordagem junguiana, as personagens femininas deveriam desenvolver o *animus* de modo a atingir o processo de individuação. Dessa forma, as bruxas estariam à frente no percurso do autoconhecimento, pois, ao se afastarem do coletivo, tornam-se-iam mais resistentes ao machismo, que impõe padrões sociais por meio da condução de comportamentos.

Assim, um novo olhar para as bruxas faz-se necessário, uma vez que elas tiveram experiências que as princesas e as fadas desconhecem, fazendo com que estas se tornem ingênuas diante das vivências daquelas. Desse modo, as bruxas estariam mais próximas do seu processo de individuação, pois já tiveram espaço na

sociedade machista e com ela romperam, em busca do *animus*, atingindo, então, um equilíbrio maior:

Segundo Jung, no ser humano, a amargura raramente provém de um destino infeliz. Muita gente passou por agonias e situações de vida muito difíceis sem ter-se tornado amarga; a amargura, porém, emerge naqueles que lutam contra si mesmos, nos que vagamente percebem que são eles mesmos os culpados da própria infelicidade. Noutras palavras, os que se tornam amargurados são aqueles cuja mão esquerda trabalha contra sua direita e que, devido a uma contrapartida inconsciente no interior de si mesmos, estão sempre no “fogo”, sem perceberem isso. A amargura é uma espécie de afeto oculto, ou de raiva, mas voltada para dentro exerce sufocante efeito sobre a personalidade. (FRANZ, 1984, p. 181)

Dentro dessa linha de raciocínio, a vida das bruxas está pouco exposta nos contos de fadas tradicionais, deixando a dúvida sobre o fato de todas estarem, ou não, realmente amarguradas. Porém, afora o estado emocional dessas personagens, é inconteste que revelam maior poder de decisão sobre suas vidas, isto é, amarguradas ou não, optaram por (re)agir, posto que sob circunstâncias adversas, quebrando os paradigmas impostos pelo patriarcado machista. Ainda que fossem discriminadas, estavam um passo à frente das princesas e das fadas, que só replicam os comportamentos sociais dominantes. Ou seja, a polaridade acentuada nos contos de fadas indica julgamentos, dominação e doutrinação, que favorecem o patriarcado.

As personagens femininas consideradas boas são retratadas como sobreviventes de uma família desestruturada por motivos bem variados, mas que encontraram a vitória graças aos vínculos matrimoniais com homens ricos e de atitudes heroicas. Suas trajetórias são constantemente relacionadas aos trabalhos

domésticos, tais como limpeza ou preparo de alimentos, enfim, de servidão aos homens. Estes, por vez, como aquelas, também são empobrecidos, uma vez que só sustentam uma boa condição financeira e coragem para vencer bruxas e dragões, representando os arquétipos de proteção.

A vitória de uma princesa não corresponde interinamente ao potencial que uma mulher poderia desenvolver caso fosse uma estudante ou uma profissional bem-sucedida, do mesmo modo que seus príncipes também carecem de uma atividade maior. Em outros termos, se à mulher cabe o transitar entre o mágico da fantasia e o ordinário do real, para o homem, infelizmente, não há dragões para enfrentar, só bruxas, em termos literais.

Dos contos tradicionais aos do Estúdio da Disney, em versões anteriores à última década, não houve preocupação em mudar a rotina dos personagens, principalmente no que diz respeito às personagens femininas. Essas permaneceram no mesmo patamar de importância, sem o desenvolvimento do *animus*. No entanto, nos contos mais tradicionais “quando acontece algo de mau, isso significa que algo novo precisa ser tentado, uma nova energia precisa ser aplicada, uma força mágica, de cura e ajuda precisa ser consultada” (ESTÉS, 1994, p. 375).

Tal energia movimentada é a harmonia entre o *animus* e o *anima*, ou seja, a individuação. Para Estés, “o desafio de amar aspectos desagradáveis de nós mesmas é um dos maiores esforços já enfrentados por uma heroína” (ESTÉS, 1994, p. 482).

1.5 O NOVO LEITOR DOS CONTOS DE FADAS

A conquista da individuação refletir-se-á nas personagens femininas a partir do momento em que elas passem a ter uma postura mais condizente com as mulheres contemporâneas, ou seja, que tenham maior poder de decisão sobre as questões

pertinentes às suas vidas: o feminino reclama por uma igualdade no trabalho, na família e em todos os espaços sociais.

Hoje, um número significativo de mulheres tornou-se responsável pela manutenção de seus lares, cabendo-lhes a criação dos filhos e as conquistas financeiras. Essas mulheres, criadas no sistema patriarcal, têm o *ego* reprimindo o *animus* e assim apresentam dificuldade em ocupar uma posição de destaque. Além disso, muitas vezes, pela forte presença do *self*, não conseguem chegar ao ápice de seu desenvolvimento nas atividades que se propõem a realizar.

Para essas situações, espera-se que os contos de fadas sejam remodelados, tal que as mulheres se sintam representadas em novas narrativas. Para Ramalho:

Uma das tendências no feminismo é não abdicar da categoria da identidade, mesmo sob a pressão das críticas ao sujeito e da noção da identidade como ficção ideológica. Restaria conceber o sujeito feminino não como essência pré-determinada, mas, dinamicamente, constituído social e culturalmente no jogo das relações sociais, sexuais e discursivas, levando em conta os contextos diversificados em que esse jogo se estrutura. Desessencializar a categoria mulher é pensar na identidade como local e contingente, mas também articulada dentro de sistemas maiores de poder e significação como patriarquia, racismo, terceirização do mundo, globalização. (RAMALHO, 1999, p. 33)

Conseqüentemente, a história da mulher precisa ser revisitada para que elas se reconheçam na vida moderna, ou seja, que busquem um equilíbrio entre *anima* e *animus*, caracterizando a harmonia entre o *ego* e o *self*.

Desse modo, os leitores dos contos de fadas têm novas necessidades. Precisam, inclusive, usar novas referências retiradas dessas narrativas, como as expostas nos meios digitais, seja por meio de tiras, charges, memes ou cartuns.

As personagens que costumavam ser construídas a partir de um sistema binário encontram-se modificadas pela desconstrução dessa configuração nos meios digitais. No entanto, é preciso que o leitor conheça as versões anteriores para desenvolver essa percepção. A tradição da família, tão trabalhada no patriarcado, apresenta suas diferenças nos meios digitais, a começar pelo nome:

O que constitui o corpo integral não é uma fronteira natural ou uma finalidade orgânica, mas a lei do parentesco que trabalha por meio do nome. Nesse sentido, a lei paterna produz versões de integridade física; o nome, que fixa gênero e parentesco, atua como um performativo que investe e é investido politicamente. Portanto, ser nomeado é ser incultado nessa lei e ser formado, corporalmente, de acordo com a lei. (BUTLER, 2019)

A importância das polêmicas configura-se graças aos diálogos estabelecidos entre as gerações responsáveis pela perpetuação dos contos até que fossem transformados na cultura digital. Os discursos possibilitam a exploração da identidade das personagens de papéis femininos que questionam a relação binária nas situações exploradas e, conforme Butler: “A regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2018).

Consequentemente, pela presença da denúncia nas tiras, nas charges, nos memes e nos cartuns, esses textos atraem um público bem expressivo, pois, conforme

Possenti, o humor “não quer corrigir nada. Ele não diz que as verdades não devem ser seguidas, que não devemos lutar pelas ‘boas’ causas. Ele apenas diz que as grandes causas estão cheias de defeitos” (POSSENTI, 2018, p. 158, ênfase no original).

Além disso, o progresso tecnológico abriu oportunidades a novos comportamentos, a novas formas de manifestar suas necessidades, de agir e de pensar. De acordo com Rüdiger: “As pessoas não querem mais ser público mas antes estrelas ou cristais de massas, abrindo blogues, escrevendo para sites ou então entrando em redes sociais para serem lidas, vistas e comentadas pelos demais, para fazerem sucesso como sujeitos narcísicos e egotistas” (RÜDIGER, 2013, p. 49).

Esse comportamento mostra que o período atual também trouxe diferentes maneiras de olhar para si próprio. O indivíduo retirou-se do coletivo para desfrutar a vida, ter o seu momento *gourmet* nos lugares que frequenta, procurando uma espécie de mundo perfeito para si, fugindo dos seus problemas pessoais. Para Lipovetsky e Serroy, o consumismo faz com que a era hipermoderna busque o equilíbrio entre suas vidas profissional e familiar a partir de vivências pessoais; tornou-se, então, narcisista, para receber um certo reconhecimento do coletivo, ou optou por investir numa forma de atuação estética:

[...] apesar de completamente envolvidos numa vida agitada, em que se trata antes de tudo de ser produtivo, um número crescente de indivíduos manifesta, ao contrário, um gosto gratuito pela criação ou expressão estética. Longe da visão tradicional do consumidor passivo, todos querem cada vez mais ser criadores, tocar música, fotografar, praticar dança, dedicar-se à pintura, participar de um coral, fazer cursos de teatro, exercitar-se na gastronomia, escrever memórias, manter um blog. (LIPOVETSKY, SERROY, 2014, p. 247)

Dessa forma, esse grupo de pessoas passa a interagir nas publicações da Internet como escritores. Essa realidade é boa por um lado, pois há uma abertura à democracia; no entanto, por outro, esses leitores estão sujeitos à seleção de publicações por meio de algoritmos que podem fortalecer discursos de ódio e de preconceito. Por serem estes excludentes, a possibilidade de troca não ocorre. Daí a necessidade de que a análise de todo o contexto dos materiais de Internet seja realizada pelos usuários com muita atenção, com vistas a não fortalecerem pensamentos de exclusão.

As tiras, as charges, os memes e os cartuns são importantes para a hipermodernidade, pois, por meio do humor, despertam esse sujeito do estado de anestesia para a contradição. Em outras palavras:

Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido. Ainda que a estética da recepção trabalhe com textos literários, seu giro paradigmático é aplicável a outros campos artísticos. (CANCLINI, 2019, p. 151)

Dessa maneira, colocar o leitor para preencher o significado das lacunas do texto é prepará-lo para a responsabilidade em relação aos tipos de compatibilidades aceitos por ele e à qualidade das informações em que acredita e que compartilha como verdade, de modo a perceber a sua importância dentro de um determinado contexto:

[...] o progresso tecnológico não trouxe só uma dimensão positiva e a igualdade encerrando tensões e contradições e tendo o projeto de futuro sido profundamente abalado (havendo certo predomínio do medo e das incertezas), os princípios da modernidade — racionalidade técnica ou desenvolvimento tecnológico-científico, economia de mercado, valorização da democracia e extensão da lógica individualista — continuam vigorando e se renovando/desdobrando continuamente. (ROJO, BARBOSA, 2015, p. 117)

Assim, observa-se que os discursos acima estão apontando para uma questão importante, que diz respeito à postura do leitor no processo da democracia por meio da reprodutibilidade, que, ainda de acordo com as autoras, deverá considerar o par antagônico ativo e passivo – um medido pela paixão e associado à sensação e sentimento, e o outro, pela ação e ideias complementares, cuja desarmonia denota o desequilíbrio da nossa relação com o mundo. Assim, no caso do humor, é fundamental um leitor capaz de mapear o riso nas questões sociais: “O riso deve responder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2020).

Além disso, a nova cultura tecnológica tornou a produção das tiras, das charges, dos memes e dos cartuns mais democrática, pois hoje o leitor pode utilizar os programas de edição de imagens a partir dos aparelhos celulares e assim surge uma nova interação dos leitores de tiras, de charges, de memes e de cartuns: “O público que ganhou espaço com as novas tecnologias está exigindo o direito de participar intimamente da produção de conteúdo e da cultura” (LUIZ, 2013, p. 69). No entanto, sobre essa nova tendência, é preciso compreender que as tiras, as charges,

os memes e os cartuns não se resumem a um resultado tecnológico, mas sim a um processo criativo de escrita. Conforme Eisner:

A arte sequencial é o ato de urdirum tecido. Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, imagina-se pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando imagem e palavra se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação. (EISNER, 1989, p. 122, ênfase no original)

Conhecer as tiras, as charges, os memes e os cartuns, identificando o humor neles presente e os recursos com os quais foram construídos, é tão representativo para o momento, como bem (re)conhecer que o leitor também tem passado por transformações diante da máquina que o qualifica e modifica o uso e o reconhecimento do próprio corpo. “Todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo” (BAITELO JUNIOR, 2014). As telas nos dão imagens, sons, cores, letras e ícones que pulam e compõe palavras, mas não trazem o cheiro, o tato, o paladar senão pelas palavras.

O corpo que sente, por completo ou não, é o corpo que interpreta os sinais, que gera vínculos, que age e modifica as condições de sua sobrevivência. E, por vez, contribui com um coletivo diante das necessidades primordiais que ele precisa enxergar, como o respeito ao outro e ao seu próprio espaço.

Com o uso da Internet, os textos mudaram e os diversos gêneros que servem os leitores estão mais ricos e sincréticos, trabalhando com a confluência de no mínimo

dois sistemas de percepção sensorial. Isso exige um novo perfil de leitor, mais perspicaz e ágil, para que o texto seja devidamente interpretado. Essas redes de significação competem à semiótica, que se preocupa em explorar as questões sociais e estéticas envolvidas nos discursos intersubjetivos que estão nos textos verbais, não verbais e sincréticos.

Como alguns textos terão abertura de significação, o contexto não poderá ser desprezado, e a semiótica instiga sua significação por meio da sua organização e de seus mecanismos enunciativos, que estão envolvidos no ato da produção e recepção.

A semiótica visual do texto no Brasil estudou primeiramente os quadrinhos, e seus pressupostos foram resgatados por Tomasi (2012), de modo a não repetir a tradição, mas privilegiando uma forma mais criativa e inventiva. Seu estudo sobre as semióticas padrão e tensiva³ contemplam a reflexão livre sobre o contemporâneo, o que possibilita um olhar diferenciado sobre um contrato que estabelece as noções de valores: “A expressão ‘contrato fiduciário’ envolve a questão dos sujeitos que participam dessa troca. Quando há envolvimento de sujeitos e objetos (e valores neles depositados), há paixão” (TOMASI, 2012, p. 9, ênfase no original).

O trabalho com a palavra e com a imagem faz novas exigências ao leitor, que precisa ser mais dinâmico e atencioso para interpretar o texto. Então, de acordo com Cagnin:

[...] a imagem visual e a mental, vinda do estímulo de um objeto ou de uma imagem gráfica, não só é associada às imagens sensoriais e mentais do nosso repertório de

³ Tomasi utilizou, da semiótica padrão, os princípios gerais da narratividade e da discursividade, especialmente o modo de tratar os conjuntos significantes em sua totalidade, sob a labuta vigilante de um sujeito enunciador. Da semiótica tensiva, a autora utilizou o lugar primordial do afeto na organização tensiva do discurso (a intensidade e a extensidade, o andamento, o ritmo, e os modos de eficiência) e o conceito de missividade referentes aos processos de transvaloração.

imagens como também aos dados e circunstâncias que envolvem aquele objeto ou imagem gráfica. Dessa associação é que brota o significado do signo icônico, e produz o entendimento do que se vê. Estes dados e circunstâncias formam o que chamamos de contexto. (CAGNIN, 2014, p.61, ênfase no original)

Dessa maneira, os novos leitores dos contos de fadas não apenas buscam participar de uma forma mais ativa como produtores de tiras, charges, memes e cartuns, mas também procuram a representação dos personagens femininos com atributos heroicos para que possam se identificar com a história. Os contos de Angela Carter, por exemplo, são narrados por vozes femininas ou com personagens em processo de individuação. A própria Disney, na filmagem da *Malévola*, em 2014, conta a história da bruxa de modo a justificar uma existência mais complexa e descritiva da personagem. Essa versão já contemplou as necessidades dos novos leitores de contos de fadas, fomentando a harmonização entre o ego e o *self*.

Os contos de fadas precisam passar por novas adequações até que estejam de acordo com as novas demandas contemporâneas relativas ao feminino, pois não podem mais retratar as personagens de mulheres em posição desigual, como o caso da princesa Bela, da “Bela e a Fera”, que é considerada estranha pelo fato de ter interesse pela sua própria cultura. Neste conto, a Fera, movido pelos gostos da Bela, deixa um aposento estilizado em sua residência para a moça: “[...] Ela a abriu depressa e ficou deslumbrada com a magnificência que reinava naquele lugar; mas o que mais chamou sua atenção foi uma grande biblioteca, um cravo, e muitos livros de música” (BEAUMONT, 1756). O interesse da mulher pelo seu crescimento pessoal precisa ser visto nos contos de fadas, respeitando o espaço conquistado por elas no trabalho, na escola, nos lares e nos diversos locais em que elas chegaram. A visão

para esses novos contos é um ponto importante na criação da geração de crianças e jovens que precisam neles reconhecer as mulheres de suas famílias e não as mulheres idealizadas pelo patriarcado machista. Para que isso aconteça, é fundamental o refinamento do olhar voltado às questões femininas com vistas à compreensão e, conseqüentemente, à participação de todos na história das lutas femininas.

2 IDENTIDADES

A fim de explorar os contos de fadas, é preciso conhecer algumas discussões sobre o feminino, um tema muito complexo e em constante processo de reformulação, pois acompanha as transformações sociais. É o estudo sobre o feminino que se preocupa com as retiradas de direitos das mulheres e das identidades femininas. Além disso, situa o binarismo, que enquadra características ao masculino e ao feminino, como alicerce do patriarcado.

Os personagens dos contos de fadas são delimitados pelo binarismo e, de acordo com Estés (2018, p. 353): “Na versão junguiana clássica, o *animus* é a força da alma das mulheres e é considerado masculino”. Se as interpretações que concordam com esse parecer estiverem corretas, as personagens femininas dos contos de fadas – submissas a exercer atividades voltadas ao cuidado da casa e das crianças – agem em conformidade com o patriarcado, e a força delas estaria em desequilíbrio, uma vez que são motivadas a todos os tipos de dependência do homem. No entanto, no mesmo texto, a autora defende outra linha de pesquisa que esclarece mais sobre o *animus*:

O *animus* é um elemento da psique da mulher que precisa ser exercitado, que precisa reinar com regularidade, a fim de ser capaz de agir. Se ele for negligenciado na vida psíquica da mulher, irá se atrofiar, exatamente como um músculo que permaneceu inerte por muito tempo. (ESTÉS, 2018, P. 355)

Com isso, percebe-se que o feminino revelou, nesse gênero discursivo, desde sua origem, uma questão identitária, por limitar a atuação da mulher. De acordo com Jung (1969), da mesma forma que o *anima* masculino é afetado, o *animus* feminino

também interfere na qualidade de vida adotada pelas meninas. O padrão binarista contribui para o empobrecimento do *animus* das mulheres e as mantém numa condição desprivilegiada em relação ao masculino. Por isso, os contos reafirmam a anulação da mulher no patriarcado, impossibilitando que elas atinjam o *self* pelo processo de individuação, e a imposição de papéis sociais não contribuirá para o desenvolvimento pleno da pessoa.

Complementando, de acordo com Butler:

O sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes. Em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição; “a ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição. Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, i.e., novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade. (BUTLER, 2018, ênfase no original)

O gênero era definido a partir da imposição binarista e patriarcal. O próprio conceito do que vem a ser homem, ou mulher, foi revisto para acompanhar as novas demandas sociais. As mulheres, por exemplo, ampliaram seu leque de atividades cotidianas, ou seja, continuam sendo mães presentes, atraentes, donas de casa, mas também se destacam como estudantes, empreendedoras e trabalhadoras.

Desse modo, pelo julgamento de Butler, as mulheres não estão livres para retornar ao seu passado, de um tempo anterior ao patriarcado, mas somente dentro

das possibilidades culturais marcadas pelo machismo, ou melhor, ainda que retomassem ao cenário mais igualitário na sociedade, as pessoas, por mais libertas do machismo que estivessem, ainda assim seriam machistas. Outra questão importante, abordada por Butler, diz respeito à necessidade de o feminismo atender a todas as identidades femininas e não somente às mulheres, ou seja, o discurso feminista deveria olhar para as demandas de todas as pessoas que se identifiquem com o gênero feminino, apesar do descaso cultural binarista. Sobre essa perspectiva, Butler destaca:

Tentei sugerir que as categorias de identidade frequentemente presumidas como fundantes na política feminista – isto é, consideradas necessárias para mobilizar o feminismo como política de identidade – trabalham simultaneamente no sentido de limitar e restringir de antemão as próprias possibilidades culturais que o feminismo deveria abrir. [...] A tarefa crucial do feminismo não é estabelecer um ponto de vista fora das identidades construídas. [...] Sua tarefa crucial é, antes, a de situar as estratégias de repetição subversiva facultadas por essas construções, afirmar as possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de repetição que constituem a identidade e, portanto, apresentar a possibilidade imanente de contestá-las. (BUTLER, 2021)

No entanto, por questões de época, aos contos de fadas, coube mais a preocupação com as mulheres. Os contos de fadas serviram de molde ao feminino, reforçando imagens de pessoas submissas aos pais e maridos, entregues a atividades domésticas ou a funções que envolviam o cuidado com a família e suas crianças. Não há nos contos nenhuma identidade feminina subversiva aos valores do patriarcado senão os papéis desempenhados pelas bruxas e sogras. Assim, ao relacionar os

papéis das personagens femininas ao bem e ao mal, reforçou-se o binarismo, não abrindo outras possibilidades para as mulheres, senão a de externar o que culturalmente se construía sobre ser mulher. Consequentemente, cabe às novas gerações de escritores incluir personagens de todas as identidades femininas para que esse tipo de narrativa possa contemplar as vivências de todas elas, reafirmando a sua participação social nos mais variados contextos e contestando o preconceito do grupo conservador que as exclui.

Os contos de fadas, marcadamente binaristas, anularam qualquer possibilidade de representatividade para as demais identidades femininas, e isso, como já dito anteriormente, deve ser um ponto de atenção para o feminismo. Nota-se que, apesar de tantas conquistas das mulheres, o feminismo tem muitas demandas conceituais para que seja, de fato, um chão justo a todas as identidades femininas, visto que, ao priorizar as mulheres, acaba por excluir parte dessas identidades femininas. O movimento deve proteger⁴ as mulheres, as lésbicas⁵, as bissexuais⁶, as transgêneros⁷, as *queers*⁸, as *questioning*⁹, as intersexuais¹⁰, as curiosas¹¹, as

⁴ Os significados das nomenclaturas mencionadas neste trabalho, das notas 4 a 14, foram baseados na seguinte fonte: CONFLUENTES. **Comunidade LGBTQIA+**: Como apoiar a luta por direitos. Disponível em: <<https://confluentes.org.br/2023/04/22/comunidade-lgbtqia-como-apoiar-a-luta-por-direitos/>>.

⁵ Mulheres que sentem atração romântica, afetiva e/ou sexual por outras mulheres.

⁶ Pessoas que sentem atração romântica, afetiva e/ou sexual por pessoas de mais de um gênero.

⁷ Pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer e que se reconhecem como sendo de outro gênero.

⁸ Pessoas que se identificam fora das normas de gênero e orientação sexual tradicionais e que adotar diversas identidades de gêneros e/ou orientações sexuais.

⁹ Pessoas que estão em processo de questionamento e descoberta de sua identidade de gênero e/ou orientação sexual.

¹⁰ Pessoas que nascem com orientações biológicas em seus corpos que não se encaixam nas definições binárias de sexo masculino ou feminino.

¹¹ Pessoas que sentem curiosidade sobre sua identidade de gênero e/ou orientação sexual.

assexuais¹², as aliadas¹³, as polisssexuais ou pansexuais¹⁴, as *two-spirits*¹⁵ e as *kinks*¹⁶.

Entende-se, de acordo com a orientação de Butler, que todas essas identidades deveriam ser incluídas na discussão dos direitos femininos uma vez que não tratam unicamente de corpos, mas sim de identidades. Enquanto o binarismo estiver no centro do discurso feminista, não haverá uma defesa legítima para nenhuma delas, pois ainda terá o patriarcado como sua base formadora. Para a autora, há necessidade de surgir um discurso autêntico feminil e isso não é plausível enquanto todas essas identidades não encontrarem representatividade no feminismo.

Sob tal perspectiva, todas as identidades que foram mencionadas acima têm suas próprias razões para questionarem o discurso feminista, pois suas angústias e preocupações não participam dele.

A manutenção desse discurso é excludente porque, sem a discussão do direito de todas, mantém algumas delas vulneráveis à tradição machista. Desse modo, a construção sobre o que se diz e o que se pensa a respeito das mulheres continua limitada. Portanto, as bruxas de outros séculos só trocaram de papel, mas permanecem reprimidas por uma tradição binária e excludente, evidenciando as falhas da democracia.

¹² Pessoas que não sentem atração sexual por nenhuma pessoa.

¹³ Pessoas que não necessariamente são LGBT, mas que apoiam o movimento e participam de lutas por direitos.

¹⁴ Pessoas que sentem atração romântica, afetiva e/ou sexual por pessoas de qualquer gênero ou identidade de gênero.

¹⁵ Termo utilizado pelas culturas indígenas norte-americanas para se referir a pessoas que possuem características tanto masculinas quanto femininas e que são consideradas sagradas e valorizadas.

¹⁶ Identidade sexual que se refere a pessoas que têm uma preferência por práticas sexuais que são consideradas “não convencionais” ou “fora do padrão”. Fonte: CONFLUENTES.

2.1 POSSIBILIDADES FEMININAS DENTRO E FORA DO PATRIARCADO

A história mostra uma perseguição às mulheres como uma forma de garantir a manutenção do patriarcado. A anulação delas em qualquer atividade que não envolvesse a maternidade e os cuidados com o lar fez com que os homens mantivessem o poder de decisão e a conservação do patriarcado por mais tempo.

Essa mudança aconteceu na transição do feudalismo até o capitalismo, do final do século XIV até o século XVIII. Antes dessa política sexual, as mulheres possuíam uma existência mais completa e participativa na sociedade. Nesse período, de acordo com Sharar (1983, p. 189-190; KING, 1991, p. 64-7), elas “trabalhavam nas funções mais simples como ferreiras, açougueiras, padeiras, candeieiras, chapeleiras, cervejeiras, cardadeiras de lã e comerciantes” (FEDERICI, 2017, p.64).

Com a mesma importância, algumas delas se revoltaram contra o patriarcado e foram associadas às bruxas: “[...] milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas se não tivessem proposto um desafio à estrutura de poder” (FEDERICI, 2017, p. 292).

Dessa maneira, as mulheres que não se enquadravam no sistema patriarcal eram jogadas à margem da sociedade, acusadas de bruxaria e mortas. Assim, as mulheres perderam seus direitos para que os homens pudessem escolher a forma de vida que elas deveriam levar. Logo, não havia espaço para o processo de individuação da mulher quando os arquétipos eram impostos nos contos de fadas para que, a partir dali, ela pudesse se espelhar.

A repressão acometida contra as mulheres não permitia que as pessoas desenvolvessem aptidões e consciências mais criativas e autênticas. Para Whitmont (1982, p. 32): “O ego patriarcal deseja a vida, mas cria exatamente a destruição e o

mal que teme e regenera”. Com as mudanças do patriarcado, o povo, especialmente as mulheres, foi reprimido e suas individualidades destruídas, trazendo muitas perdas:

Talvez o direito humano mais fundamental seja o de ser uma pessoa absolutamente autêntica. Mas o que fazer então com nossas ânsias anti-sociais? Deveríamos pô-las em prática a qualquer custo, em nome da “autenticidade”? As culturas passadas lidaram com essa questão sem sequer considerar os direitos humanos, quanto mais a autenticidade. Em vez disso, as pessoas comuns eram obrigadas a se conformar, a cumprir suas obrigações e deveres. (WHITMONT, 1982, p. 30, ênfase no original)

As mulheres foram prejudicadas pelo binarismo, que é a base do patriarcado, causando-lhes o enfraquecimento do *animus*. Como nos contos de fadas, elas foram relacionadas à beleza, à fraqueza e aos fins reprodutivos. Desse modo, papel da mulher foi limitado à maternidade e, de acordo com a visão de Butler:

Ainda que filósofas feministas tenham tradicionalmente procurado mostrar como o corpo é simbolizado como feminino, ou como as mulheres têm sido associadas à materialidade (ora inertes – sempre mortas -, ora fecundas – sempre-vivas e procriativas), enquanto os homens têm sido associados com o princípio do controle racional, Irigaray deseja argumentar que o feminino é precisamente o que é excluído por e numa oposição binária. Nesse sentido, quando nessa economia as mulheres são representadas, elas estão situadas exatamente no lugar de seu apagamento. (BUTLER, 2019)

Em contrapartida, os homens foram relacionados à força e à inteligência, e os contos de fadas reafirmam os arquétipos, cuja proteção fica a cargo do masculino.

Desse jeito, Whitmont (1982, p. 104) aponta justamente para o ego patriarcal, cujo “[...] senso de identidade repousa em seu poder de defender a ordem e em sua capacidade de conquistar, possuir e assimilar os objetos e adversários que lhe oponham resistência”.

Fica evidente que o comportamento masculino imperou diante da barbárie imposta pelo patriarcado e que os costumes acompanharam as mudanças, fazendo surgir uma nova linha de pensamento que condicionou as novas gerações ao machismo. Essa foi a criação de mulheres sem atitudes, sem criatividade, ou, então, de mulheres que atribuíram seus trabalhos a assinaturas masculinas para que fossem aceitos pela sociedade sem que lhe causassem grandes problemas como, por exemplo, o caso das escritoras Brontë, que usaram pseudônimos masculinos para que seus textos fossem lidos e aceitos pela sociedade da época.

Whitmont defende que o patriarcado, graças aos comportamentos impostos, moldou a estrutura da consciência: “E assim o fizeram porque receberam a máxima valorização, enquanto os padrões femininos eram desvalorizados e rejeitados.” (WHITMONT, 1982, p. 161).

As mulheres mantinham-se discretas e as que se rebelaram contra o patriarcado eram relacionadas aos valores errados, sujos e profanos, e, como bruxas, deveriam ser caçadas a fim de que a disciplina imposta pelo patriarcado fosse conservada. Outros casos relatados dizem respeito às curandeiras populares que possuíam conhecimento sobre as ervas, realizavam partos, faziam benzimentos e adivinhações. Elas passaram a ser perseguidas para que cuidassem das grávidas para o Estado. Assim, dado seu poder da cura, antes eram consideradas bruxas boas, mas dali para adiante, representavam o poder de controle de natalidade pelo

conhecimento dos métodos anticoncepcionais. De acordo com Ehrenreich, English e Starhawk (citados em FEDERICI, 2017, p. 364, ênfase no original):

Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração – uma perda que abriu o caminho para uma nova forma de cercamento: o surgimento da medicina profissional, que, apesar de suas pretensões curativas, erigiu uma muralha de conhecimento científico indisputável, inacessível e estranho para as “classes baixas”.

Para o homem burguês, o corpo era concebido “como matéria bruta, completamente divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente” (FEDERICI, 2017, p. 251). Visto dessa maneira, o corpo feminino era uma máquina reprodutiva e não cabia às mulheres desejar, ou não, a maternidade. Os métodos contraceptivos e o aborto eram condenados e assim levaram muitas mulheres à fogueira. Não competia, no período da caça às bruxas, a discussão sobre as desvantagens do parto e da criação dos filhos, uma vez que o corpo da mulher deveria servir à reprodução, satisfazendo um sistema patriarcal. Destaque-se que essa percepção-ação se mantém em muitas sociedades contemporâneas.

Desse modo, os homens ainda mantêm um sentimento de poder de decisão nas questões do corpo feminino, perpetuando o patriarcado machista. Para Pratt:

[...] as mulheres das nações modernas não eram imaginadas como possuidoras de direitos civis. Isto porque seu valor foi especialmente atrelado (e implicitamente condicionado) à sua capacidade reprodutora. Como mães da nação, elas são

precariedade para a nação. Ao invés de soberanas, são imaginadas como dependentes. São praticamente impedidas de serem limitadas e finitas, sendo obsessivamente definidas pela sua capacidade reprodutora. Seus corpos são locais para muitas formas de intervenção, penetração e apropriação no terreno da irmandade horizontal. (HOLANDA, 1994, p. 131, ênfase no original)

A divisão dos trabalhos, na ordem patriarcal, tornou as mulheres servas pela relação de poder, uma vez que as depreciava intelectualmente para que compusessem a parte não remunerada do trabalho. Os homens, tidos como racionais, eram remunerados. No entanto, eram igualmente alienados pela disciplina do trabalho capitalista, permitindo a acumulação primitiva que “foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que separaram os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos” (FEDERICI, 2017, p. 232-234).

A nova estrutura social impunha comportamentos infundados a todos, pois assim como os homens foram obrigados a sobreviver às desigualdades no ambiente de trabalho, as mulheres tiveram o direito ao trabalho remunerado retirado. Nesse ínterim, perderam sua autonomia e foram declaradas incapazes, experimentando uma espécie de infantilização ao serem redefinidas numa condição de inferioridade em relação aos homens. Aquela que resistisse, seria exterminada.

Um novo conceito de mulher foi implantado: submissa, paciente, silenciosa, casta, obediente, passiva, assexuada e disciplinada. A mulher possuidora desses predicativos era capaz de ajudar o homem, mas, ao contrário disso, seria selvagem, insubordinada, rebelde e deveria ser caçada.

Outra questão que acabou excluindo ainda mais as mulheres foi a divisão racial que separava o homem branco do índio, dos mestiços e mulatos. Essa discriminação ajudou o homem branco a ter mais posses e, assim, as mulheres

ficavam cada vez mais longe de conquistar melhorias financeiras e humanas. De acordo com Stepan:

Resumindo, as raças inferiores representavam o tipo “feminino” das espécies humanas, e as mulheres representavam a “raça inferior” de gênero. [...] Analogicamente às raças inferiores, a mulher, o desviante sexual, o criminoso, os pobres das cidades e os insanos eram, de um modo ou de outro, considerados “raças à parte”, cujas semelhanças entre si e as diferenças com o homem branco “explicavam” suas posições inferiores e diferentes na hierarquia social. (HOLANDA, 1994, p. 75, ênfase no original)

O conjunto de ações da política tornou as mulheres limitadas nas decisões coletivas e individuais. Essa mulher submissa é encontrada nos contos de fadas como mulheres boazinhas, no papel das princesas e fadas.

As princesas são, invariavelmente, anuladas e o único desejo que nutrem é o casamento. Elas nunca possuem profissões, nem têm participação ativa em suas vidas e seguem um destino sem escolhas pessoais. A função delas é esperar pelos príncipes, mantendo-se atraentes e sendo educadas para a obediência. São elas as que têm os desfechos marcados pela riqueza e prosperidade, reforçando a expectativa do patriarcado sobre as mulheres em relação à aceitação das ofertas do masculino. As princesas são personagens marcadas pela miséria e pela tristeza que projetam a sua vitória no masculino, o que faz com que desconheçam a sua força e o encontro com o seu self. Assim, encontram a salvação na perda do seu processo de individuação.

As fadinhas, por sua vez, são sempre aquelas que vão ajudar a princesa e o príncipe a realizarem, diretamente ou não, o sonho do amor idealizado. Em contrapartida, as bruxas são as mulheres que se rebelaram por algum motivo, no conto. Por isso, estão fadadas a um final desastroso, normalmente queimadas nas fogueiras. Consequentemente, por relação de causa e consequência, a construção das personagens femininas, nos contos de fadas, cumpre um perigoso papel pedagógico para os seus leitores.

Nos contos de fadas, a predominância do discurso do narrador justifica a anulação de sujeitos plenos de desejos, exceto quando há o aconselhamento desempenhado pelas fadas ou a revolta, acompanhada pela maldade, averiguada nas falas das bruxas.

Todos os personagens dos contos de fadas dialogam e sustentam o patriarcado por meio de uma fórmula básica em que mulheres boazinhas são contempladas com a felicidade e as mulheres que representam um problema são incineradas em fogões, fogueiras e incêndios. Ao mesmo tempo, pouco se sabe sobre os príncipes, pois as adaptações retiraram qualquer imperfeição relacionada ao masculino e tampouco dão-lhe voz.

Um conto que ilustra a natureza patriarcal nas adaptações é “O Sol, a Lua e Tália”, de Giambattista Basile, de 1634, depois reformulado para “A Bela Adormecida”, dos Irmãos Grimm, de 1812, e, finalmente como Contos de Mamãe Gansa: “A Bela Adormecida no Bosque”, de Charles Perrault, de 1967. Nas adaptações, da primeira à terceira versão, o rei que é adúltero, estuprador e necrófilo passa a ser uma pessoa apreciável.

Com tudo isso, observa-se que os contos de fadas tradicionais são verdadeiras cartilhas dos valores machistas e patriarcais e que, por isso, precisam ser

constantemente atualizados, e seus personagens devem contemplar os direitos das minorias, garantindo a alteridade. Conforme Spivak:

Refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando oposições binárias e continuidades que emergem continuamente no suposto relato do real. A política cultural da repetição está sendo encenada com o gestual da política da ruptura estratégica, necessária, tendo em vista a independência política que é o requisito mínimo para a “descolonização”. (HOLANDA, 1994, p. 205, ênfase no original)

Sabendo-se da necessidade das mudanças dos contos para que eles contemplem uma sociedade democrática que respeita os direitos humanos e confere igualdade às pessoas, independente de suas etnias, religiões, nacionalidades, gêneros, etc., questiona-se: como tirar as limitações das mulheres quando estamos no interior do discurso patriarcal?

Conforme Lauretis:

[...] negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, negar o gênero significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino. (HOLANDA, 1994, p. 223, ênfase no original)

Haraway, em seu texto sobre a ficção científica feminista dos *cyborgs*, afirma “prefiro ser um *cyborg* a ser uma deusa” (HOLANDA, 1994, p. 283) porque as

engenhocas, de acordo com a autora “são capazes de explicar a nós mesmos nossos corpos e nossos instrumentos” (HOLANDA, 1994, p. 283). Com isso, compreende-se que, ao contrário da deusa, a *cyborg* – como um ser distante dos padrões binaristas – teria uma estrutura de consciência inovadora e mais justa, oportunizando a construção social na qual as pessoas pudessem ter seu processo de individuação desenvolvido de acordo com os seus anseios, assumindo o *self* mais adequado com a própria vontade, ao invés de servir-se de arquétipos estipulados pela sociedade machista. Esse contexto fora do binarismo daria maior espaço de decisão para o feminino, retirando o pensamento unificado acerca da questão do gênero, e abriria um lugar para uma nova construção de sociedade. Sabe-se, por meio da história, que o patriarcado limitou os avanços sociais ao destinar o poder unicamente aos homens e que as identidades femininas, que hoje se destacam em várias áreas do conhecimento, poderiam ter tido uma participação mais importante e verdadeira se a condição fosse diferente da que tiveram.

A mulher atual encontra melhores condições; no entanto, o reconhecimento da sua participação é insatisfatório, o julgamento que se faz das posições femininas é injusto e ela não encontrou por completo o seu cenário de criatividade, leveza e realização. Esse espaço só virá após a retirada absoluta do patriarcado machista, uma luta muito intensa e extensa no tempo, aliás, um momento quase que utópico para alguns teóricos, como, por exemplo, Haragay, que prefere apostar nos *cyborgs*, mesmo que em caráter metafórico.

2.2 A MULHER DOS CONTOS DE FADAS RETRATADA NA CIBERCULTURA

Constatou-se que a repressão às mulheres teve origem na passagem do mercantilismo para o capitalismo. Por conseguinte, percebe-se que o patriarcado foi a base do capitalismo, e a anulação da mulher contribuiu para sua implantação:

A caça às bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizar qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho. (FEDERICI, 2017, p. 349-350)

Afinal, a retirada da mulher das decisões principais caracteriza uma maneira de criar uma multidão de trabalhadores sem opções senão a de aceitar o que o mercado lhes oferecesse.

E, como forma de manipulação das massas, o capitalismo implantou um monopólio das informações que chegavam por meio dos jornais e da televisão. Esses veículos de comunicação foram moldando a sociedade conforme surgiam novas necessidades. Por exemplo, no Brasil, por volta dos anos 1980, houve muitos programas televisivos voltados às necessidades femininas, uma vez que as mulheres voltavam ao mercado e era preciso que os direitos delas fossem reconsiderados, caso do divórcio, assegurado em 1977, que devolveu o direito à individualidade às mulheres brasileiras. Desse modo, as minisséries daquele período discutiam as incoerências da exclusão da mulher no ambiente de trabalho e a violência doméstica.

De lá para cá, o cenário contemporâneo vem sendo modificado com a vinda da comunicação em rede, e a cibercultura representa uma ruptura desse sistema de alienação das massas. Segundo Rüdiger (2013, p.42): “A cibercultura não é controlada pela classe política ou pelas elites empresariais, mas pelas forças do mercado e sua dinâmica”, ou seja, é um espaço em que a cultura pode ser ressignificada e transformada a partir da participação de sujeitos mais autônomos e criativos.

Hoje, na cibercultura, as pessoas comuns reinventam a comunicação e há uma ânsia por um caminho que contemple uma nova consciência mundial. Fica evidente que é um risco quando observada a forma de uso dessa ferramenta diante dos internautas narcisista; no entanto, a rede pode trazer muitos benefícios se usada para a construção de uma sociedade mais democrática:

Os computadores pessoais ligados em rede e capazes de permitir a comunicação podem promover uma mudança de consciência de sentido igualitário, cooperativo e emancipatório, se esses avanços forem devidamente apropriados e colocados a serviço do desenvolvimento de novas formas de sociabilidade. [...] As pessoas não apenas estão se tornando capazes de produzir suas próprias informações, mas estão se redirecionando para essas novas fontes de recreação e conhecimento, em que elas mesmas se transformam, com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação. (RÜDIGER, 2013, p. 30-31)

Quanto aos usuários narcisistas, destaque-se que, voltados para o pessoal, pouco podem contribuir para o bem comum e assim se apegam a temas que desqualificam as minorias. São perigosos porque se juntam a massas de pessoas preconceituosas e questionam os direitos de alguns grupos sociais, fazendo com que

um discurso de exclusão seja fortalecido, possibilitando a criação de novas versões de bruxas. Ainda hoje, encontram-se mulheres com o discurso de que o feminismo é besteira, distorcendo a luta de um grupo que busca igualdade. Assim, o discurso patriarcal machista, no contemporâneo, é o resultado do desconhecimento da história, da falta do reconhecimento de uma sociedade anterior ao mercantilismo, no qual homens e mulheres construíam a sociedade de forma conjunta. Qual mulher, diante da possibilidade de decidir, dará vez ao homem se não estiver arraigada nos valores patriarcais machistas?

No entanto, entenda-se que a cibercultura não é, em si, a solução dos problemas que afetam o feminino, visto que nela se retrata a realidade que o usuário quiser iluminar, de acordo com suas intenções. Cada publicação carrega consigo um conflito, um pensamento, uma solução, pois a cibercultura constitui um espaço democrático no qual confluem-se diversas forças sociais.

Pelo espaço feminista passam ideologias que buscam o poder que a mulher reclama. A ascensão feminina está presente nos avatares dos jogos dos videogames, nas revistas femininas, nas publicações das redes sociais, enfim, verifica-se que a cibercultura dá voz aos anseios femininos ao colocá-la numa posição mais livre e criativa sobre sua própria existência.

A comunicação por rede possibilitou que as personagens femininas fossem representadas por meio do humor graças aos memes, tiras, charges e cartuns. E, ao serem replicadas, podem ser compartilhadas por muitas pessoas em questão de instantes. Ou seja, as princesas, as bruxas, as fadas, enfim, todas as vozes femininas dos contos puderam ser ouvidas, replicadas, comentadas, compreendidas e/ou combatidas. Surge um discurso mais autêntico e feminino, que retrata, de modo mais verídico, as vivências femininas.

A mudança discursiva dos contos de fadas, das mulheres anuladas e sem voz para a mulher atuante sinaliza uma forma de reivindicar um espaço mais justo. As personagens retomam questões recorrentes nos contos de fadas por temas atuais, de forma engraçada e criativa.

No humor o novo retrato das princesas ocupa um lugar influente na cibercultura: “Todo retrato é, em certo sentido, um autorretrato que reflete o espectador. Como ‘o olho não se contenta em ver’, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa existência” (MANGUEL, 2001, p. 177, ênfase no original) e, dessa forma, aceita-se que a transposição dos contos de fadas, do tradicional ao suporte digital, reaproveitou o discurso do narrador para, nas vozes femininas, fazer paródia do patriarcado pregado nos contos de fadas. É como se as personagens mostrassem aos machistas desavisados, homens e mulheres, que o patriarcado foi afetado pelo novo cotidiano, sinalizando a mudança de valores que, segundo Hutcheon (2015, p. 51), se refere à “alteração das formas estéticas através do tempo”.

A intertextualidade entre os materiais impressos e digitais dos contos de fadas é criativa e assertiva, saindo de um viés conservador e pedagógico, para o campo do humor, reafirmando o progresso feminino. Ou seja, apesar da distância entre as reclamações até a vitória feminina por um espaço seu – no qual o feminino possa se desenvolver livremente e com mais autenticidade –, é fundamental que a voz feminina ecoe para que, de pouco em pouco, conquiste-se uma sociedade mais justa.

Nesse sentido, a repetição do discurso feminista cria expectativas para que o feminino possa alcançar mais poder, uma vez que o fato de a mulher ser ouvida já evidencia uma autoridade.

Nos materiais gráficos dos contos de fadas da cibercultura, as personagens femininas exigem idoneidade, seja pela forma como retratam as mudanças nos seus

cotidianos, estabelecendo as consequências de uma rotina exaustiva da mulher trabalhadora, seja pela nova percepção de beleza, visto que não mais existem para agradar aos homens, mas para cultivar o amor-próprio ou apenas para invadir os lugares que antes eram exclusivamente do masculino. No mundo contemporâneo, o feminino pode ser o responsável pelo encargo das famílias, ocupar chefias nas empresas, ter autoria em projetos sociais ou científicos e podem fumar e beber sem perder o prestígio social. Em suma, podem satisfazer seus desejos sem que precisem morrer nas fogueiras quando seus anseios não condizem com a vontade de uma maioria. E assim, o humor vem resgatando a coragem delas ao explorarem o mundo com mais independência.

Os papéis do provedor, antes masculinos, são também femininos, configurando um lugar de respeito e igualdade. O reconhecimento, no entanto, não condiz com o desempenho do feminino frente às demandas sociais e, por isso, é necessário que as vozes femininas continuem a reafirmar a conquista pelo lugar assumido. Uma vez que as mulheres foram submissas, ainda há uma parcela de pessoas que defendem o patriarcado machista, e isso é preocupante nas regiões de extrema miséria, como, por exemplo, entre as etnias indígenas e alguns países africanos:

Se aplicarmos, no entanto, as lições do passado ao presente, nos damos conta de que a reaparição da caça às bruxas em tantas partes do mundo durante a década de 1980 e 1990 constitui um sintoma claro de um processo de “acumulação primitiva”, o que significa que a privatização da terra e de outros recursos comunais, o empobrecimento massivo, o saque e o fomento de divisões de comunidades que antes estavam em coesão voltado a fazer parte da agenda mundial. (FEDERICI, 2017, p. 417)

Por isso, seja pelo susto, pela polêmica ou pelo humor, a causa feminista precisa ser reafirmada constantemente para que não haja o risco de o público feminino aceitar a submissão daqueles que insistem em dar-lhe o título de fraquejadas. Não é aceitável quando um discurso ataca as mulheres. Portanto, é imprescindível a união de todas as identidades femininas a fim de encontrar o espaço da igualdade social. Assim, o ideal é que todas as identidades femininas sejam valorizadas para impedir um possível retorno da caça às bruxas.

Ainda que longínquo, que o futuro possa derrotar o patriarcado machista, trocando uma visão binarista pela valorização de um sujeito mais realizado, equilibrado e que possa optar pelo arquétipo mais condizente com suas vivências, enfim, atingir o estado que Jung denominou como *self*.

3 HUMOR

Os contos de fadas foram transpostos para os meios digitais, sob o formato de tiras, memes, cartuns e charges, entre outros. E, como diversão, velhos paradigmas são recontextualizados e inseridos nesses textos. Seus leitores precisam ter tido experiências com as versões anteriores dos contos de fadas para que o humor e a percepção de uma crítica de valores sejam estabelecidos.

É pelo riso que as mudanças, referentes ao feminino, são percebidas pelo leitor e é a partir do conhecimento da estrutura do humor e de suas ferramentas que haverá a conexão entre a leitura e as discussões feministas.

Um dos recursos mais recorrentes do humor quando retoma os contos de fadas é a paródia, que trabalha as diferenças para valorizar ou não os comportamentos de um determinado tempo. Conforme Hutcheon (1985, p. 51): “Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo.”

Assim, ela reforça que o leitor de paródia terá mais trabalho do que perceber a intertextualidade, pelo fato de a paródia, de acordo com Hutcheon (1985, p. 54): além de “acrescentar a esta restrição adicional de relação intertextual entre decodificador e texto, a paródia exige que a competência semiótica e intencionalidade de um codificador inferido sejam pressupostos.”

Pressupondo essa competência, Hutcheon (1985, p. 120) afirma que “a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas”. Essa afirmação demonstra que o humor muda de acordo com os comportamentos, dependendo da repressão dos seus sujeitos.

Estudar os modos como que os fatos relatados nos contos de fadas apresentam-se diferentes no material gráfico da Internet é buscar resquícios dos discursos machistas e, portanto, compreender e apontar as mudanças ocorridas entre os clássicos e o material da cibercultura.

3.1 O HUMOR E AS CULTURAS NAS TIRAS, NAS CHARGES, NOS MEMES, NOS CARTUNS E NA CARICATURA

O humor digital se faz por meio de gêneros não verbais ou icônico-verbais semelhantes, tais como a caricatura, a charge, o cartum, os memes e as tiras. Mais especificamente, com a explicação de Mendonça (2010): se o gênero humor mostra uma deformação de dada característica acentuada de uma personagem, trata-se de uma caricatura; se a forma gráfica apontar para um fato ou uma pessoa conhecida dentro de um contexto atualizado, será classificada como charge; se abordar valores, ideias, opiniões por meio de uma imagem ou de uma sequência, dentro de quadrinhos ou não, tem-se então um cartum, a charge, o meme e a tira¹⁷.

De acordo com Cagnin (2014, p. 202), todas essas formas de expressão gráfica originaram-se da caricatura, na Europa, com a revista *La caricature*, criada em 1830. Com o avançar do tempo, as caricaturas correram o mundo e foram se transformando, ganhando novos estilos e nomenclaturas:

Todas as formas de humor que então se chamava caricatura, hoje, entre nós, é cartum, humor, charge, tira e, até, caricatura, entendida apenas como desenho deformado do rosto, talvez pensando que o termo caricatura tenha-se originado da palavra cara, o que é um lamentável equívoco. Para esse gênero de desenho os

¹⁷ Para Mendonça, em relação às temáticas as tiras não são tão 'datadas' quanto a charge (DIONÍSIO; MACHADO, BEZERRA, 2010, p.214).

franceses já tinham o nome de *Portrait charge*, retrato caricato. (CAGNIN, 2014, p. 202)

A comunicação por desenhos tem sua origem nas pinturas rupestres, mas a arte sequencial surge nas caricaturas e logo se expande para as histórias em quadrinhos, na Europa, em meados do século XIX. Conforme Mendonça: “Os autores salientam que, no fim do século XIX, com o Menino Amarelo (*Yellow Kid*), desenhado por Richard Outcault e publicado semanalmente no jornal *New York World*, nascia o primeiro herói dos quadrinhos” (DIONÍSIO; MACHADO; BEZERRA, 2010, p. 210). Mais adiante, as publicações dos quadrinhos se consolidaram e diversificaram o estilo, a temática e seus suportes.

No meio digital, os memes são os mais compartilhados nas redes sociais, mesclando ou formados por imagens de desenhos e de fotografias, conforme se verá adiante.

A divulgação desses personagens de desenhos pode se relacionar a novos textos contemplando discursos anteriores, gerando a intertextualidade, que ocorre quando um texto está inscrito em outro texto, anteriormente produzido e que faz parte de uma coletividade ou da memória discursiva dos leitores. Esse ato de ler sinais de um texto no outro texto, relacionando-os e aplicando novas significações a ambos é o que se pode chamar de **intertextualidade**:

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outro) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no

texto. [...] Numa sociedade alienada, a partir de sua própria alienação, o escritor participa através de uma escritura paragramática. (KRISTEVA, 2005, p. 104)

A intertextualidade, explícita ou implícita, é comum em muitas tiras, charges, memes e cartuns exploratórios do feminino que envolvem outras histórias, em especial os contos de fadas que trazem as princesas, modelos construídos cuja realização pessoal acontece a partir da concretização de um casamento com um príncipe. Os novos textos aproveitam o cenário de velhos contextos para explorá-los com humor e críticas aos antigos padrões, transpondo as histórias para o momento atual, no qual parte das mulheres já adota novos valores, que incluem a sua autonomia.

As tiras, os memes, os cartuns e as charges que retomam os contos de fadas dispensam o narrador porque pressupõem que seus leitores já conheçam o discursos circulantes, explícitos em textos anteriores. Assim, para que o efeito de humor seja estabelecido, o processo intertextual é um *sine qua non*. Logo, segundo Bazerman:

Nós criamos os nossos textos a partir do oceano de textos anteriores que estão à nossa volta e do oceano de linguagem em que vivemos. E compreendemos os textos dos outros dentre desse mesmo oceano. Enquanto escritores, às vezes, queremos salientar o lugar onde obtemos tais palavras e, outras vezes, não. Enquanto leitores, às vezes, reconhecemos de forma consciente de onde vêm não só as palavras, mas também os modos como elas estão sendo usadas; outras vezes, a origem apenas sugere uma influência inconsciente. E algumas vezes as palavras estão tão misturadas e dispersas dentro desse oceano que não podem mais ser associadas a nenhum tempo, espaço, grupo ou escritor específico. Apesar disso, o oceano de palavras está sempre à volta de todos os textos. (BAZERMAN, 2006, p. 88)

A bagagem do leitor e do escritor irá permitir a identificação da relação entre os textos e, quando essa ligação textual é identificada, por meio das semelhanças e diferenças narrativas, abrem-se oportunidades de ressignificação dos textos, anteriores e posteriores, uma vez que reconhecer o percurso da escrita, bem como as manipulações acerca de um determinado tema, percebendo o dialogismo entre os autores e suas intenções, viabiliza mapeamentos mais amplos de um dado significado.

Ao se falar de manipulação, é preciso reiterar que a persuasão só ocorre quando os valores do leitor são condizentes com os incorporados pelo texto: “A fusão, promessa de manipulação, poderia efetivamente, nessa perspectiva, ser buscada por si mesma, pelo sentimento que proporciona de fazer parte, enfim, de alguma coisa, não importa qual, num mundo em que ninguém faz parte de nada” (BRETON, 1999, p. 129). Dessa maneira, o leitor é movido pela vontade de criar vínculos pelo que se propõe, mas, para que isso aconteça, ele precisa aprová-lo antes de ser manipulado.

No caso de a abordagem envolver costumes e preconceitos isolados de uma sociedade, tem-se o cômico, que pode ser observado por meio dos gestos dos personagens, e não dos atos:

A ação é desejada, em todo o caso, é consciente. O gesto escapa, é automático. Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto é uma parte isolada da pessoa que se expressa, a despeito, ou, ao menos, separadamente da totalidade da personalidade. [...] Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade prestes a se deixar adormecer e, deste modo, ao nos fazer voltar a si, nos impede de levar as coisas a sério. Assim, desde que nossa atenção se volta para o gesto e não para o ato estaremos na comédia. (BERGSON, 2020)

Dessa forma, tiras, charges, memes e cartuns podem propor a imagem das princesas que rejeitam a vida que os contos de fadas ofertaram para elas. Assim surge, por exemplo, a Bela Adormecida que prefere dormir a acordar para viver o amor, ou a Cinderela que prefere as Havaianas ao sapatinho de cristal. Contudo, sabe-se que as princesas são construções sociais que serviram como espelhamento para algumas gerações de crianças. Logo, em alguns casos, será preciso conhecer algumas facetas que as tiras, as charges, os memes e os cartuns permitem-se resgatar dos contos originais. Além disso, Eagleton (2020) relaciona o humor a esses personagens, evidenciando que os contextos monárquicos estabelecem a paz e inspiram acordos de confiança: “Parece que reis e rainhas são condições indispensáveis para a comédia. Além disso, em tais sociedades, pessoas de todas as classes podem se mesclar livremente na esfera pública, o que gera espirituosidade, cortesia e polidez” (EAGLETON, 2020).

Sendo os textos digitais de humor mais sofisticados em relação aos impressos, destaca-se a necessidade da semiótica (ciência que se preocupa com o significado e estudo minucioso do significante do texto) para uma interpretação mais assertiva à proposta do autor.

A teoria do texto de Algirdas Greimas, uma das vertentes da semiótica, ocupa-se com três níveis de estudo, a saber: i. fundamental: investiga as oposições semânticas, deixando o sujeito do texto mais próximo ou distante do seu objeto de desejo (eufórico e disfórico); ii. narrativo: abrange os papéis desenvolvidos pelo sujeito a partir do ponto de vista dele (papéis actantes); e iii. discursivo: ocupa-se dos temas apreendidos do discurso a partir do ponto de vista do sujeito da enunciação, que pode estar em 1ª ou 3ª pessoa, a depender da finalidade do discurso utilizado.

No entanto, apesar do percurso gerativo de Greimas estar dividido em três níveis, o sentido ocorre na união deles. O primeiro nível atende às oposições semânticas pelo fato de elas serem complementares entre si, de asserção e de negação, dependendo do interesse do sujeito, a partir dos valores que ele julga no mundo, ou melhor, ele se apegará a um determinado objeto de acordo com suas próprias convicções. Segundo Ferreira:

A importância de trabalhar a afirmação ou negação de um determinado valor está em perceber o seu inverso, ou seja, seu oposto que não poderá ser afirmado que aponta para valores subentendidos ou explicitados no caso da negação. Essa é a leitura das entrelinhas juntamente com a asserção ou negação, ou seja, informações implícitas ou explícitas que compõem o sentido do texto; é voltar às origens do texto denotando o valor essencial que este traz, antes mesmo deste concretizar-se na forma escrita. (FERREIRA, 2008, p. 8)¹⁸

Em recortes de textos recontextualizados como os textos de humor digital que dialogam com os contos de fadas, convém analisar as diferenças do percurso narrativo, que constitui uma parte do estudo que possibilita a análise dos personagens, especialmente as princesas e seus opositores, na qualidade de sujeitos e antissujeitos: “Sujeito e antissujeito trocam de posição conforme, portanto, o ponto de vista adotado pela gramática” (TOMASI, 2012, p. 46).

Os conceitos de sujeito e antissujeito são importantes porque a mesma personagem pode assumir diferentes papéis, pela intertextualidade, definidos pela

¹⁸ Trecho da monografia intitulada *Semiótica: cultura e identidade em Jessier Quirino*, orientada pelo professor doutor Paulo R. Strogenski e apresentada pela autora desta dissertação para a Universidade Tecnológica do Paraná, em 2008, no V Curso de Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.

perspectiva retratada pelo processo de enunciação. Tomasi (2012, p. 43) avalia que, no estudo dos quadrinhos, independentemente de serem sequenciais, considera-se a situação de que, quando o sujeito tiver um antissujeito impedindo sua ação, diz-se que há remissividade (quadrinho fechado) e, na ausência do antissujeito, em que o sujeito possa realizar a ação, ocorre a emissividade (quadrinho aberto). O autor destaca, ainda, a possibilidade de haver quadrinhos mistos que transitam entre emissividade e remissividade.

Essa mudança certamente acontecerá, uma vez que, para produzir o humor, deverá haver o rompimento com as expectativas do leitor, que vai fazer o reconhecimento das diferenças das características das personagens femininas reapresentadas num contexto contemporâneo, em uma ação de rompimento com o patriarcado machista.

De um modo lúdico, as personagens femininas reafirmam um novo lugar social compatível com o presente, de modo a caracterizar atuações que levam em consideração o desejo feminino, representando o espaço das conquistas feministas. Dessa maneira, com as mudanças dos paradigmas, ocorre modificação dos objetos que antes atraíam as personagens femininas retratadas na literatura dos contos de fadas. Nas tiras, nos memes, nos cartuns e nas charges que trabalham com os temas dos contos de fadas, o retrato do antissujeito contemporâneo é o que outrora foi o desejo do feminino.

Essas tendências literárias, nos termos da semiótica, são compreendidas na noção de emissividade ou remissividade, isto é, na relação de afinidade diferente entre o sujeito e o objeto do desejo, mas sem deixar de observar a natureza desse objeto em relação ao lugar de interação. Desse modo, a partir da distância que os separa,

dependendo da presença ou não de um antissujeito, o sujeito “faz-fazer” (TOMASI, 2012, p. 83). Ainda de acordo com a autora:

[...] Uma narrativa convoca sempre a existência de um sujeito e de um antissujeito; um programa narrativo pressupõe “direção a”. Por exemplo, se o sujeito, no início da narrativa, está em conjunção com o objeto, será necessária uma interrupção por parte do antissujeito para que o sujeito se coloque novamente em direção ao objeto afastado; a direção estabelece o sentido nas narrativas. Tal direção é movida pelas paradas e interrupções. (TOMASI, 2012, p. 84, ênfase no original)

Dessa forma, o sujeito é o responsável pela progressão narrativa e o antissujeito, pelas interrupções dela, ao distanciar o sujeito de seu objeto de desejo. Sendo assim, o antissujeito é essencial para que haja a narrativa, do contrário seria um relato da história de um sujeito realizado com o seu objeto de desejo.

Em contrapartida, se o sujeito não se realiza de imediato, há inúmeras possibilidades interpretativas para a relação entre sujeito e objeto quando atravessados pela presença de um antissujeito.

Em suma, essa parte referente a querer, poder, ser, saber e fazer, ou melhor, aos diferentes papéis actanciais, definidos pelos percursos narrativos, caracteriza o sujeito, de acordo com a sua performance e competência, criando uma tipologia de um sujeito não realizado, como, por exemplo, do não-querer e não saber-fazer, do querer-ser e do querer-fazer, do saber-fazer, do operador ou do fazer, realizado pelo fazer e pela obtenção dos valores desejados, do não-querer-fazer, do saber e poder-fazer, do querer fazer, do competente e do operador. Para Tomasi, o destinador, denominado enunciador, “poderá privilegiar os valores do percurso cujos efeitos de

sentido deseja fazer sobressair: assim, se deseja valorizar a ação do sujeito X, o antissujeito será Y, e vice-versa” (TOMASI, 2012, p. 87). Assim, a partir do ponto de vista, criam-se os valores que o enunciador pretende ressaltar e é a partir dessa consciência do papel do enunciador que a intenção deste é percebida pelo leitor.

O esquema narrativo é determinado pelo sujeito e pelo destinador-manipulador e do destinador-julgador. O destinador-manipulador é aquele que duvida ou acredita na competência do sujeito para a obtenção do seu objeto. O destinador é aquele que avisa ao leitor o estado do sujeito diante de uma determinada situação, podendo manipular suas expectativas sobre um suposto resultado na narrativa. O destinador sugere uma imagem positiva ou negativa do sujeito, provocando ou seduzindo o leitor; ele também atribui valores negativos ou positivos ao sujeito, intimando ou tentando o leitor diante das ações do sujeito da ação. O mapeamento dos valores divergentes evita a manipulação do sujeito da ação, bem como do leitor.

O sujeito-julgador é responsável por atribuir juízos de valor ao resultado do fazer do sujeito, punindo-o ou recompensando-o pela sua performance. Em algumas narrativas, é o sujeito-julgador que reestabelece o equilíbrio da narrativa.

Desse modo, a interpretação das imagens na Internet exige um leitor sensível aos recursos dispostos nesse meio. Um leitor atualizado interpreta não unicamente pela visão, mas por tantos sentidos viáveis nos textos presentes nas tecnologias digitais. De acordo com Manguel, as imagens e as palavras são a matéria de que somos feitos:

Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos trações e estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para

assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez. (MANGUEL, 2001, p. 30)

Assim, outra noção importante é o olhar para a imagem recebida, pois quando defrontada a diferença entre as imagens registradas por meio de desenho e de fotografia, pela possibilidade de amplas leituras, é preciso entender que cada uma tem suas especificidades:

A fotografia, cujo estatuto primeiro é o de ser documento, é, ao invés, um frio registro em contraposição à imagem desenhada que é, além da história, do estilo e da arte, carregada de intenções e emoções. [...] O desenho não reproduz tudo, muito frequentemente reproduz pouquíssimas coisas, sem deixar, no entanto, de ser uma mensagem forte. [...] Ao passo que a fotografia, ainda podendo escolher o seu assunto, o seu enquadramento e seu ângulo, não pode alcançar o interior do objeto (salvo por trucagem); ou, em outras palavras, a denotação do desenho é menos pura que a denotação fotográfica, pois nunca existiu um desenho sem estilo; finalmente, como todos os códigos, o desenho exige uma Aprendizagem. (CAGNIN, 2014, p.47, ênfase no original).

As duas modalidades de imagens podem ser uma forma de registro, mas também podem estabelecer novos significados às imagens para o leitor, recortando a cena, criando sequências, dando *zooks* em objetos, mudando a coloração ou a iluminação do cenário para gerar novos significados ao leitor. O desenhista pode explorar a imagem em dimensões variadas, como, por exemplo, mostrar o que existe dentro de um determinado objeto feito a jiboia que engoliu um elefante na história do

Pequeno Príncipe, de Antoine de Saint-Exupéry. Consequentemente, o leitor é convidado a uma participação mais interativa:

O artista sequencial “vê” pelo leitor porque é inerente à arte narrativa exigir do espectador reconhecimento, mais do que análise. A tarefa então é dispor a sequência dos eventos (ou figuras) de tal modo que as lacunas da ação sejam preenchidas. Conhecida a sequência, o leitor pode fornecer os eventos intermediários, a partir da sua vivência. O sucesso brota aqui da habilidade do artista (geralmente mais visceral que intelectual) para aferir o que é comum à experiência do leitor. (EISNER, 1989, p. 38, ênfase no original)

Sabendo-se que os leitores têm imagens culturais em sua mente, o artista precisa fazer com que o seu desenho dialogue com as experiências deles. Outro ponto importante para o artista é estabelecer o vínculo entre a arte gráfica e as palavras na hora da composição, e o leitor deve observar ambas as partes para não correr o risco de depreender um significado equivocado para a obra.

Assim, a imagem e a palavra se complementam para criar o sentido e, no caso da imagem polissêmica, Barthes (1970, p.80, citado em CAGNIN, 2014, p.138) defende que “é a palavra que tem sempre a última palavra”. Tal afirmação ocorre pelo entendimento do mundo por meio da palavra, a palavra que explica os sentimentos, os fatos, as imagens e até os pensamentos, ou seja, é pela palavra que o mundo é traduzido. Ambas se complementam, mas há textos que podem ser construídos somente pela palavra, isto é, o léxico dá conta do sentido. Por sua vez, há algumas situações, em que o desenho *per si* não dará conta de um significado sem o apoio da palavra. Santaella afirma que:

Texto e imagem são complementares em muitos aspectos. Aquilo que falta à imagem pode ser complementado através do texto verbal. A superioridade do texto no caso da representação temporal e causal, bem como de ideias e fatos abstratos, contrapõe-se à superioridade da imagem no caso da representação de objetos concretos no espaço. Essa complementaridade entre ambos pode ser percebida de forma especialmente clara na justaposição entre palavra e imagem: as imagens ilustram textos, ao passo que os textos ilustram as imagens. (SANTAELLA, 2012, p. 115)

Contudo, quando a imagem não dispõe de palavra, vai exigir, nesse caso, maior atenção do leitor, que precisará interpretá-la apesar da ruptura com sua forma convencional de experienciar textos verbais. Segundo Eisner (1989, p.24): “As imagens sem palavras, embora aparentemente representem uma forma mais primitiva de narrativa gráfica, na verdade exigem certo refinamento por parte do leitor (ou espectador)”. Assim, compreendemos que o texto não verbal pede maior competência dos seus leitores, uma vez que não haverá a palavra traduzindo detalhes fartos de significados.

Por outro lado, as imagens complementam-se com as palavras “[...] o texto elimina as ambiguidades da imagem e a imagem elimina as ambiguidades do texto” (CAGNIN, 2014, p.248). Em suma, a palavra pode ocupar um lugar privilegiado em relação à imagem, mas o fato é que elas têm uma relação complementar e facilitam a interpretação do leitor.

Portanto, reconhecer a importância da conexão entre as palavras e as imagens constitui uma necessidade num tempo em que o uso das narrativas derivadas da caricatura são subsídios para o fortalecimento da democracia. Não há

possibilidade de interpretação adequada quando o leitor não associa a palavra e a imagem no processo de produção de um sentido acerca de um material gráfico. Hoje, esses textos, na Internet, são usados para dividir ou unificar pensamentos, daí a necessidade de um leitor, e quiçá de um produtor de textos, criador de um discurso novo e próprio. Além disso, o leitor da Internet estabelece uma relação de autoria diante dos materiais gráficos, podendo até reproduzir novas versões através da paródia – caso de alguns memes que tratam dos contos de fadas.

Entre os gêneros textuais encontrados no suporte digital, o meme é o mais recorrente e, conforme Luiz (2013, p. 95, ênfase no original): “O meme (no contexto da internet) é uma expressão cultural típica da cibercultura. Sua criação é colaborativa e seu crescimento é espontâneo. Por isso mesmo eles costumam surgir em redes sociais”. Além do mais, os memes costumam surgir, gerando humor e críticas ao assunto tratado pela arte, construindo novas relações de sentido pela sugestão ou levantamento de questões, provocando debates ao evidenciar quebras de paradigmas, enfim, podem instruir pessoas de modo criativo acerca de sua realidade como ponto de partida.

O meme é um excelente instrumento de crítica social quando relacionado aos contos de fadas, pois utiliza uma narrativa já existente para mostrar as mudanças sociais aos leitores.

Conceituando o meme:

[...] como uma unidade de cultura, um comportamento ou uma ideia que pode ser passada de pessoa para pessoa. Os exemplos de memes são inúmeros e os mais comumente citados são: a moda no vestuário e na alimentação, cerimônia e costumes, arte e arquitetura, engenharia e tecnologia, melodias, músicas, ideias, slogans, maneiras de construir arcos, o alfabeto, a linguagem, queimar a bandeira

americana, a religião, o xadrez, o nazismo, a pornografia, os direitos humanos, o desconstrucionismo etc. Toda a cultura, todos os comportamentos sociais, todas as ideias e teorias, todo comportamento não geneticamente determinado, tudo que uma pessoa é capaz de imitar ou aprender com outra pessoa é um meme. (LEAL-TOLEDO, 2017, p. 75)

O conceito inicial de memes baseava-se no ato da replicação. No entanto, não é possível se ater à teoria original do biólogo Richard Dawkins. Ele utilizou o princípio da seleção natural para explicar a perpetuação das espécies, e ao definir que a memória teria afinidade ao gene, definiu o meme. Sobre o conceito evolucionista, Davison explica que Dawkins:

[...] reconhece que muito do comportamento humano não vem dos genes, mas da cultura. E propõe então que qualquer comportamento não genético humano seja rotulado como um meme e ainda coloca uma questão: pode a aplicação da lógica genética aos memes ser produtiva? [...] os genes confiam em um processo físico de reprodução para se replicarem, os memes confiam em um processo mental de observação e aprendizagem. (CHAGAS, 2020, p.142-143)

Em se tratando dos memes, houve uma reapropriação do termo, mas não pelo viés do comportamento e sim de uma mídia que replica valores a um coletivo sobre diversos conteúdos e cultura. Por exemplo, no caso dos memes que utilizam a narrativa dos contos de fadas como recorte, eles tornam perceptível as questões femininas que mudaram desde o tempo dos clássicos até o contemporâneo, mostrando aos leitores que os valores que teriam servido às mulheres dos séculos anteriores não condizem mais com a vida atual delas. Mostram, assim, que os contos

precisam ser (re)atualizados conforme uma nova realidade, ilustrando as vitórias femininas.

Os memes são recorrentes e por isso têm provocado outra preocupação aos estudiosos: “assim como o senso comum tem caracterizado o Brasil como o país dos memes, a produção acadêmica sobre o tema possa também despertar o interesse da comunidade científica internacional” (CHAGAS, 2020, p. 57). Os memes têm sido foco de atenção em diversos níveis de aprendizado, estando presentes nos livros didáticos do ensino fundamental ao médio e nas faculdades. Além disso, despertam interesse em estudos relacionados às artes, justamente pelo seu compartilhamento intenso.

A replicação dos memes nas mais diversas esferas sociais caracteriza uma cultura popular de cunho humorístico e, conforme eles atingem o centro dos interesses, tornam-se uma ferramenta democrática. Os protestos na Internet, por meio do humor, são estudados em diversos gêneros textuais gráficos. Destaquem-se os estudos de Rentschler e Thrift, que, ao voltarem o olhar para os memes feministas, alertam:

Mais do que enxergar a qualidade efêmera dos memes feministas e seus fenômenos de público como um sinal de ineficácia (pois não constroem infraestruturas políticas duráveis ao longo do tempo), encaramos a vida relativamente curta do meme com sua própria condição de possibilidade para a resposta feminista orquestrada em rede e para a intervenção rumo ao debate político atual. (CHAGAS, 2020, p.340, ênfase no original)

Na Internet, em especial, o leitor pode curtir, comentar, compartilhar as tiras, as charges, os memes e os cartuns com ou sem comentário. Os comentários

acompanhando o texto não eram possíveis nas publicações em livros ou revistas, exceto na carta ao leitor. Com a Internet, houve a junção dessas partes e as ações dos leitores, no suporte digital, revelam afinidades, podendo fortalecer ou destruir preconceitos relacionados aos temas tratados pelos memes feministas.

A prática da democracia na Internet permite, por meio da participação dos leitores, que as discussões feministas, ou de outros temas, possam incluir novos públicos, fazendo com que as pessoas passem a conhecer novos pontos de vista, graças a discussões, brincadeiras, ou até a fortalecer comentários preconceituosos. Conseqüentemente, na Internet, as ações dos leitores se caracterizam como práticas de cidadania, de acordo com Rentschler e Thrift:

Esses são elementos cruciais da cultura política democrática. O senso de comunidade forjado por esse meme deriva, em grande parte, do riso em rede articulado a partir da criação, postagem e compartilhamento de formas meméticas e espaços de cultura feminista que também reconhecem – se não se debatem com – as diferenças e desacordos revelados pelo meme. (CHAGAS, 2020, p. 355)

Da mesma maneira que o meme, as tiras desempenham essa função social de reflexão. Mendonça conceitua que as tiras são: “[...] um subtipo de HQ; mais curtas (até 4 quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser sequenciais (‘capítulos’ de narrativas maiores) ou fechadas (um episódio por dia)” (MENDONÇA, 2010, p. 214, ênfase no original). A variedade dos gêneros textuais, manifestos nos e pelos quadrinhos, possibilita ao desenhista diferentes destinos para a sua arte conforme a sua intenção para com a sua obra, ou seja, de acordo com o que deseja propor ao leitor. Assim, a forma como ele explora seus personagens e sua história depende do

espaço concedido para a sua produção e da sua intenção para com o leitor, isto é, do modo como pretende explorar um tema com o público – se pretende dizer por entrelinhas ou deixar explícito o teor do seu discurso.

De acordo com Cagnin (2014, p. 206): “As técnicas de construção das histórias tiras variam de acordo com o espaço disponível do suporte em que são publicadas ou à necessidade de atrair o interesse do leitor e, mesmo de atender à censura interna da editora e, mais, da implacável censura dos poderes constituídos”. Assim, de acordo com o objetivo e suporte, as tiras são encontradas em jornais, livros, revistas e principalmente nos meios virtuais.

No entanto, com a evolução desse material na Internet – que permite um desenho gráfico, diferentemente das publicações impressas anteriores às digitais, o acompanhamento de movimentos dos personagens, sons, jogos de luzes, letras que se mexem e outros tantos recursos –, advém a necessidade de um estudo sobre a percepção de novos elementos, visto que, de acordo com Lucia Santaella, podem suscitar muitas representações a partir de uma imagem:

O princípio da representação por imagens é a semelhança entre a aparência da imagem e aquilo que ela designa. As palavras, por sua vez, mantêm uma relação arbitrária com aquilo que elas querem significar. Não há nenhuma semelhança entre as palavras e aquilo que elas fazem referência. [...] As imagens representam essencialmente o que é da ordem visual. Já a língua descreve as impressões de todas as percepções, não apenas visuais, mas também acústicas, olfativas, térmicas ou táteis. (SANTAELLA, 2012a, p. 109)

Considerando-se semelhanças e diferenças, Santaella faz conhecer a relação entre a imagem e o texto verbal que pertencem. Desse modo, para que haja o entendimento do texto e da composição da tirinha, é necessário dimensionar como o sentido foi construído, ou seja, percebido pelo leitor. Para a autora: “Perceber é se defrontar com algo. Se formos ingênuos, vamos imediatamente acreditar que esse algo que se apresenta é um primeiro. Engano. [...] nada podemos dizer sobre aquilo que aparece, senão pela mediação de um juízo perceptivo, isto é, uma interpretação” (SANTAELLA, 2012b, p. 117).

Para trabalhar os textos com imagens, com vistas a se obter uma interpretação coerente com a sua proposta, cabe considerar suas funções sociais. E, do mesmo modo que a arte rupestre narrava histórias nas paredes das cavernas, os quadrinhos também cumprem um determinado objetivo, uma função social. Nesse sentido, que se pese: as histórias em quadrinhos (HQs) possuem personagens fixos, seguem sequências e produzem um sentido; os memes replicam e deformam uma situação, utilizando-se dos aparatos tecnológicos; e as charges e os cartuns também têm suas particularidades e são socialmente funcionais. Para Mendonça, há uma dificuldade comum em distingui-los:

Distinguir esses gêneros é difícil, mesmo para os profissionais da área. O cartunista Fernando Moretti (2001) tenta estabelecer tais diferenças: em geral, **a caricatura** – deformação das características marcantes de uma pessoa, animal, coisa, fato – pode ser usada como ilustração de uma matéria (fato), mas quando esse “fato” pode ser contado inteiramente numa forma gráfica, é chamado de **charge**. O **cartum** surgiu depois da charge, e é uma forma de expressar ideias e opiniões, seja uma crítica política, esportiva, religiosa, social, através de uma imagem ou uma sequência de imagens, dentro de quadrinhos ou não; podendo ter balões ou legendas. A charge

“envelhece”, como a notícia, enquanto o cartum é mais atemporal. (DIONÍSIO; MACHADO; BEZERRA 2010, p. 212, ênfase no original)

O quadrinho e a HQ diferenciam-se: ambos se compõem de um ou mais quadrinho(s) com uma sequência narrativa. Essa sequência é opcional para o cartum e obrigatória para a HQ, cujos personagens são fixos.

O humor, especialmente nos quadrinhos, constitui uma ferramenta poderosa para a discussão e a quebra de paradigmas, conflitando e aproximando os valores tradicionais com os contemporâneos e, assim, ampliando o espaço democrático. De acordo com Possenti:

O que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, revolucionária, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais. O humor pode ser extremamente reacionário, quando é uma forma de manifestação de um discurso veiculador de preconceitos, caso em que acaba sendo contrário a costumes que são, de alguma forma, bons ou, pelo menos, razoáveis, civilizados, como tendentes ao igualitarismo, sem dúvida melhores que os seus contrários. Como dizer que o humor é crítico, nesses casos? (POSSENTI, 2008, p. 49)

Desse modo, o efeito de sentido que o humor alcançará depende da leitura de cada pessoa, ou seja, depende dos níveis de compreensão que ela realizará. Da mesma maneira, sua resposta enquanto participante da cibercultura. Isto é, depende do entendimento de cada um o julgamento de cada texto, com ou sem imagem. Na

cibercultura, há uma gama deles que provocarão inúmeras interpretações em variados públicos. De acordo com Siegel:

[...] a cibercultura pode ser entendida como expressão de uma cultura de massas cuja marca é a procura de popularidade estruturada segundo os padrões mercadológicos de conquista de audiência. “A cultura pop se fundiu integralmente com a comercial. O encantamento da imaginação cedeu lugar à gratificação do ego. A transposição vicária do seu eu deu lugar a... você mesmo. As pessoas não querem mais ser público mas antes estrelas ou cristais de massas, abrindo blogues, escrevendo para sites ou então entrando em redes sociais para serem lidas, vistas e comentadas pelos demais”, para fazerem sucesso como sujeitos narcísicos e egotistas. (SIEGEL, citado em RÜDIGER, 2013, p.49)

Relacionado à problemática do sujeito da cibercultura, tem-se o fato de que a Internet é um ambiente em que diversas culturas convergem, abrangendo da tradição ao moderno, do popular ao culto e do subalterno ao hegemônico. Com base nessas associações, Canclini questiona:

A bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores hegemônicos em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições. Os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade. Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos. (CANCLINI, 2019, p. 206)

De modo análogo, há, na Internet, conteúdos para todos os públicos e gostos, daí a necessidade de o sujeito procurar uma solução criativa para as informações dispostas nessa ferramenta. Além de ele dar significado ao texto, deverá estar atento para não se tornar polarizado dentro de uma questão. Conforme Rüdiger:

[...] se soubermos aproveitar democraticamente o poder criado com as redes telemáticas, formando comunidades cívicas fortes e atuantes, a cidadania e o mercado poderão ser harmonizados em um novo sistema mundial de governança capaz de prevalecer sobre o poder das corporações multinacionais: a cidadania e as autoridades poderão se concertar para manter instituições capazes de evitar o desrespeito ou mesmo a violação das instituições democráticas. (RÜDIGER, 2013, p. 139)

No entanto, se as pessoas estiverem apenas utilizando a Internet para expor comentários sem se dar ao trabalho de conflitar e compreender realidades diferentes das suas, a própria democracia corre o risco de ter seus valores distorcidos pelo autor anônimo, que foge da responsabilidade do próprio discurso, incitando pessoas a discussões repetitivas, baseadas no senso comum e, na maioria das vezes, ainda discriminatórias.

O coletivismo anônimo e irresponsável promovido pela cibercultura está matando a expressão criadora e individual. A leitura rápida e superficial estimulada por boa parte de seus ambientes é correlata aos conteúdos banais e repetitivos que o povoam. As pessoas são incentivadas a serem participativas mecanicamente, congregando-se em partidos do tipo contra ou a favor, em vez de se aprofundarem no assunto para, com base na reflexão, elaborarem seu próprio ponto de vista. O espírito dominante é o das multidões e é como coletivos anônimos que elas tendem a inibir nossa

capacidade de oferecer interpretações alternativas, a reprimir os pontos de vista minoritários. (RÜDIGER, 2013, p. 247)

Dessa maneira, o humor pode ser visto como uma oportunidade para questionar os valores e, no caso de o leitor não se acomodar, poderá haver uma reflexão – graças a pesquisas sobre determinado assunto – que o leve a participar criativa e inovadoramente das questões comuns. Essa é a posição esperada de um leitor consciente de sua importância, tal que seu discurso signifique o resultado de suas leituras.

Os contos de fadas estão transpostos na Internet em várias versões, em variadas vozes, mas este estudo ocupa-se, particularmente, das vertentes que abrem discussão sobre as questões referentes às necessidades das personagens femininas.

Para avaliar os conflitos femininos oriundos dos contos de fadas e suas modificações nas tiras, nas charges, nos memes e nos cartuns, serão utilizados como *corpus* – analisado no capítulo quatro – os três contos, a saber: i. “Branca de Neve e Os Sete Anões”; ii. “Chapeuzinho Vermelho”, ambos nas versões de Jacob e Wilhelm Grimm; e iii. “Cinderela ou O Sapatinho de vidro”, de Charles Perrault. Será realizada a análise das tiras, das charges, dos memes e dos cartuns, a formar o *corpus* que resgata os contos clássicos, com o objetivo de avaliar a mudança de valores.

4 ANÁLISES

Com vistas a analisar o humor no material gráfico retirado da Internet, serão utilizadas as teorias abordadas nos capítulos anteriores – da semiótica à psicologia analítica – sobre o feminino, o humor, os gêneros textuais e a modernidade.

As adaptações dos contos de fadas “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho” e “Cinderela” serão avaliadas à luz da teoria sobre gênero textual e, em seguida, a partir do diálogo teórico estabelecido com o feminino.

Desse modo, a primeira parte consiste em diferenciar as variedades do humor envolvidas no *corpus*: meme, cartum, charge e tira. Nesse momento, a análise foi subdividida em quatro itens, a partir do grau de envolvimento com os recortes da teoria sobre o feminino.

4.1 O DIÁLOGO ENTRE OS TEXTOS E O RISO

Os textos escolhidos para a análise são paródias dos contos de fadas, pois retomam seus fragmentos e recriam um sentido para eles, remodelando-os e os readaptando a um contexto contemporâneo.

Essas readaptações, no caso do humor do material gráfico, indicam sensibilidade do leitor como se fossem anexos a serem incluídos nos contos. Por conseguinte, a paródia faz lembrar que os contos deixam questionamentos acerca do conservadorismo presente neles. A paródia, sob essa perspectiva, consiste, então, no caminho escolhido pelos autores de charges, memes, cartuns e tiras que compõem o *corpus* em análise, pois é pela graça que os novos valores estão sendo apontados. Para Hutcheon:

A paródia é hoje dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o “mundo”, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais. O que tem sido tradicionalmente chamado paródia privilegia o impulso normativo, mas a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar. (HUTCHEON, p. 146, ênfase no original)

Assim, é destacável diferenciar o riso no texto de humor, composto em suas respectivas especificidades, que serão exploradas no material, uma vez que cada uma tem sua função nessas narrativas. Na sequência, proceder-se-á a uma avaliação dos tipos textuais em sua relação com o tema, a fim de se perceber a frequência de cada um, bem como a sua funcionalidade. Quer dizer: o intuito é entender o porquê de um tipo textual¹⁹ ser mais recorrente que outro na produção do discurso sobre o tema desta pesquisa.

Tanto o cartum, a tira, quanto o meme e a charge podem apresentar a linguagem mista ou não verbal, mas o meme é o único em que o texto verbal poderá criar um sentido de modo isolado. Isso ocorre pelo fato de o meme ser um humor com a mensagem rápida, mesmo quando envolve assuntos mais complexos. Por esse motivo, o meme se adaptou perfeitamente aos suportes encontrados na Internet, principalmente nos lugares de entretenimento dos leitores.

Assim, apesar de o meme tratar dos comportamentos há décadas, foi nos suportes digitais que ele teve alta repercussão, conquistando leitores bem variados e, inclusive, convidando-os a utilizar a inteligência artificial para a produção de novos textos. Muitas vezes o meme não aponta explicitamente para as críticas sociais, mas

¹⁹ Neste trabalho, optou-se pela expressão "tipo textual" como o equivalente a "gênero textual/gênero discursivo", a fim de evitar confluir com a palavra "gênero" designativa do feminino/feminismo.

o humor, quando usado como catarse de uma determinada cultura e sociedade, deixa a reflexão para o próprio leitor. Nesse parecer, entende-se o humor dos memes como o riso pelo reconhecimento de um traço da própria identidade e, dessa forma, o meme é a manifestação da cultura popular.

Dahlgren afirma que “para que a democracia aconteça, os cidadãos devem ser capazes de encontrar e falar uns com os outros. Eles precisam acessar uns aos outros para desenvolverem os seus esforços políticos coletivos e os contextos nos quais possam atuar em conjunto” (DAHLGREN, citado em CHAGAS, 2020, p. 186). Conseqüentemente, deduz-se que o meme é um meio pelo qual as pessoas podem reagir de diversas maneiras, seja lendo, compartilhando, comentando, quando o suporte permitir, seja criando memes.

Independentemente das ações humanas, o meme ofertará o riso para que haja a identificação dos seus leitores com uma determinada realidade, além de oportunizar a interação entre eles. Para Luiz: “O meme (no contexto da internet) é uma expressão cultural típica da cibercultura. Sua criação é colaborativa e seu crescimento é espontâneo. Por isso mesmo, eles costumam surgir em redes sociais” (LUIZ, 2013, p. 95).

Outro tipo textual do gênero humor presente na Internet é a tira, que nem sempre despertará o riso, mas terá a função de estabelecer crítica a algo, de modo que permaneça no tempo, ou seja, que um leitor possa compreendê-la anos após a sua publicação. Nesse sentido, são elas marcadamente atemporais. As tiras, embora possuam um ou mais quadros, não se projetam em longas narrativas; algumas não apresentam sequer um clímax, traduzindo uma situação de modo rápido. Os seus personagens principais são fixos e bem definidos, mudando as situações de uma história para outra, fato que não interfere em suas características básicas.

Nicolau definiu a tira como “uma piada curta de um, dois, três ou até quatro quadrinhos, e geralmente envolve personagens fixos: uma personagem principal em torno do qual gravitam outros. Mesmo que se trate de personagens de épocas remotas, países diferentes ou ainda animais, representam o que há de universal na condição humana” (LUIZ, 2013, p. 65).

Diferentemente da tira, os personagens da charge e do cartum remetem a pessoas ou fatos conhecidos enquanto o humor do cartum mantém um caráter universal, já que se propõe a analisar comportamentos e não pessoas ou situações específicas.

Entre si, a charge e o cartum apresentam semelhanças gráficas, pois ambos podem aparecer em um ou mais quadros, diferenciando-se pela questão temporal. A charge é efêmera, pois se constrói a partir de um fato atual que perderá a validade com o decorrer do tempo, exigindo um leitor contextualizado com o fato explorado, o que, nesse ponto, demandará certa atenção do chargista. Nesse aspecto, revela-se oportuna a observação de Caruso:

Você tem de trabalhar em cima do conhecimento do leitor. Então o chargista entra como um surfista do conhecimento médio, não adianta fazer uma charge sobre um cara que está aparecendo agora, que ninguém viu, porque não vão entender quem é. Você tem de estar um pouco atrás do conhecimento do leitor. (LUIZ, 2013, p. 112)

Ao contrário, o cartum vai explorar os temas de um modo universal e sob uma dimensão temporal mais ampla que a charge. De acordo com Luiz:

Em termos narrativos, pode-se dizer que o cartum está situado entre a charge e a história em quadrinhos, apropriando-se de elementos de ambos. Pode ser confundido com a charge por tratar na maioria das vezes de situações de cunho social, mas, por outro lado, ao contrário da charge, o cartum não tem comprometimento com a temporalidade, com um fato ou personalidades reais, podendo ser compreendido muito depois de sua primeira publicação. (LUIZ, 2013, p. 113)

Adiante, a análise consistirá em quatro etapas a partir da relação que mantém com o feminismo, das menos às mais críticas. A primeira série do material gráfico considerado sustentou semelhanças e diferenças entre o cotidiano das personagens tradicionais e das contemporâneas. A segunda apontou para questões que surgiram a partir do feminismo, como a reviravolta das mulheres na exigência da satisfação dos seus desejos, ainda quando precisam usar de artifícios para consegui-los. A terceira parte envolve os estudos das identidades femininas e dos abusos cometidos contra elas, isto é, o material lança questionamentos sobre os valores deixados pelo patriarcado. A última parte elucida o humor sobre as dificuldades vivenciadas pela mulher diante de uma sociedade machista.

Assim, à luz do exposto, questiona-se: conhecendo o lado crítico e democrático do humor, qual o sentido de utilizar as vivências femininas para causar graça? Essa pergunta guiou a busca e a análise do *corpus*, sendo retomadas, em todo o percurso, as teorias presentes neste trabalho.

4.1.1 Recortes do cotidiano

As dez primeiras imagens ofertam recortes do cotidiano de modo superficial, pois não há discussões sobre as situações retratadas, apenas pontos específicos, a respeito dos quais o leitor precisará refletir, para situá-los nos parâmetros do feminino.

Algumas pessoas de manhã // eu de
manhã



Figura 1 - “Cinderela pela manhã”. Fonte: Meme da página Disney Irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4821742091183653/>>

A imagem acima constitui um meme que remete à história da “Cinderela”, personagem que era órfã de pai e que precisou, para sobreviver, submeter-se aos caprichos de uma madrasta e três irmãs maldosas até que resolvesse seus problemas. Assim, foi condicionada aos trabalhos domésticos de modo exaustivo enquanto suas irmãs usufruíam de uma vida confortável, de descanso, à espera de um bom casamento. Cinderela, apesar do momento infeliz, é retratada sempre disposta, cuidadosa e alegre, ou seja, ela é a serviçal da família e apresenta baixo indicador de infelicidade.

Sua madrasta reconhece as qualidades da Cinderela e, por isso, sente um recalque em relação às suas filhas. Segundo Perrault:

[...] Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, em camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés. (TATAR, 2013, p.47)

O meme propõe, pela feição do personagem do rato, uma versão mais humanizada e mais condizente com o que a Cinderela deveria ser, cansada e apática. O rato é, dessa maneira, o resumo do que sente uma mulher que trabalha o dia inteiro, dentro e fora do lar, criando uma identidade com as leitoras, diante dos trabalhos domésticos.

A Cinderela funciona, no meme, como uma expectativa, e o rato como a realidade do leitor que se encontra cansado para os afazeres do seu dia. O meme trabalha com os conceitos de felicidade e infelicidade, de disposição e indisposição, isto é, do que o leitor desejava ser e do que ele é pela manhã, isto é, como sujeito do querer ter e não ter, no caso a disposição para trabalhar com os afazeres do lar.

Esse conto impõe à mulher a responsabilidade do cuidado para com os demais familiares como uma obrigação, no sentido de que as personagens mais trabalhadoras são contempladas com o casamento, enquanto as menos ativas são castigadas com a rejeição do príncipe. Ao mesmo tempo, abre precedente, pela imagem extenuada do rato, para que se interprete sobre o quão exaustiva é essa

função, da qual muitas mulheres, se não se colocaram libertas dela, desejam ainda se livrar.

O meme criou um paralelo entre a realidade do conto e o contemporâneo, criando humor por meio da angústia das mulheres diante da herança do patriarcado subserviente, pois o trabalho caseiro, ao contrário daquele feito fora de casa, não tem fim. É, dessa forma, um traço da realidade. Porém, essa atualização não construiu uma crítica à temática do feminino nela bem delimitada, deixando ao leitor a possibilidade de desenvolvê-la ou não.

Felicidade mesmo é ir dormir sem
ativar o alarme



Figura 2 – “Cinderela dormindo”. Fonte: Meme da página Disney Irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4772153506142512/>>

Conforme análise da “Cinderela pela manhã”, a princesa era uma personagem muito ativa e o seu descanso não era uma necessidade revelada. Ao contrário, o meme da “Cinderela dormindo” confere o direito ao descanso à personagem.

O ato de ativar o alarme remete à rotina estressante das mulheres que não dormem para descansar, mas apenas para cumprir uma função fisiológica. O leitor, nesse caso, identifica-se com a personagem pelo esgotamento físico e mental causado pelo excesso de atividades diárias. O sono para ambos, personagem e leitor, é um direito negado diante de tantas demandas e obrigações.

Assim, os dois memes sobre a Cinderela mantêm um diálogo sobre os conceitos de felicidade e disposição. Ambas trabalham com fragmentos da realidade para causar o humor, no entanto, sem maiores questionamentos sobre a causalidade da situação da personagem.

*Feriado vou tirar o dia pra
descansar*

Eu no feriado:



Figura 3 – “Cinderela trabalhando”. Fonte: Meme da página Disney Irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4889894641035064/>>

O meme “Cinderela trabalhando” mostra a jornada exaustiva da Cinderela, relacionando-a às mulheres atuais. A cena desperta para o fato de que as mulheres

não perderam a função do cuidado com a casa e com os filhos e que o feriado, para aquelas desprovidas de recursos financeiros, é um dia de trabalho acentuadamente dobrado, principalmente se trabalham fora de casa.

Essa estrutura familiar é fruto do patriarcado machista e revela que o descanso adequado não condiz com o cenário das periferias. No feriado, as mulheres deveriam tirar um tempo para aproveitá-lo de um modo divertido e prazeroso, mas muitas vezes é o único momento de que dispõem para fazer a manutenção de seus lares. E o número de lares chefiados por mulheres é bem expressivo, da mesma forma que a renda entre lares chefiados por mulheres ou homens apresentam uma diferença significativa. Assim, de acordo com os dados da pesquisa “As dificuldades das mulheres chefes de família no mercado de trabalho”, realizada pelo Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos (Dieese):

A maioria dos domicílios no Brasil é chefiada por mulheres. Dos 75 milhões de lares, 50,8% tinham liderança feminina, o correspondente a 38,1 milhões de famílias. Já as famílias com chefia masculina somaram 36,9 milhões. As mulheres negras lideravam 21,5 milhões de lares (56,5%) e as não negras, 16,6 milhões (43,5%), no 3º trimestre de 2022. (DIEESE, 2023)

Conhecendo a diferença em números, fica mais evidente o porquê da questão de o cansaço ser contemplada pela página da Disney Irônica. A página fez humor sem a necessidade de levantar indagações ou polêmicas, pois seus leitores irão se identificar com o quadro cotidiano machista.

Esse é um vestígio da sociedade patriarcal machista, na qual o trabalho doméstico, caracterizadamente desvalorizado e realizado pelas mulheres, por isso

mal remunerado, não lhes permitia sobreviver dignamente: “[...] todo o trabalho feminino, quando realizado em casa, seria definido como ‘tarefa doméstica’, e até mesmo quando feito fora de casa era pago a um valor menor do que o trabalho masculino – nunca o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver dele” (FEDERICI, 2017, p.184, ênfase no original). De acordo com a autora, essa situação de desvalorização ocorria em todas as atividades desenvolvidas por mulheres. Então, se uma mulher era costureira, seu ato era considerado um trabalho doméstico, enquanto um homem na mesma função era considerado alfaiate e era bem remunerado pelo feitiço da roupa.

Nos três memes observados acima, a personagem é retratada para mostrar que as mulheres obtiveram conquistas, mas não têm sido poupadas da dupla jornada de trabalho. O cansaço recorrente é uma forma de identificação do leitor, mas não há nada que provoque além de uma percepção sutil acerca da realidade feminina no cotidiano contemporâneo. Desse modo, o serviço feminino continua sendo desvalorizado como outrora e a maioria das mulheres trabalhadeiras enfrenta dupla jornada de trabalho por conta de o salário ser insuficiente para sustentar a família e ter uma ajudante nos afazeres do lar. Além do mais, o trabalho no lar é um modo de alienar a mente de uma mulher, pois presa aos afazeres domésticos não encontrará tempo para repensar suas próprias necessidades e encontrar novas possibilidades.

A leitura dos memes confirma a relação entre ser mulher e o trabalho doméstico. Talvez seja a hora de os contos retratarem a divisão do trabalho doméstico como responsabilidade de todos os familiares, primeiramente porque já tem sido feito em muitos lares e, segundo, para deixar bem delimitadas as novas funções da mulher na família e na sociedade. Desse modo, uma parte da nova estrutura familiar estaria representada, servindo como modelo do cotidiano da família hipermoderna.



Figura 4 – “Dizeres da Branca de Neve”. Fonte: Meme da página Branca de Neve Irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./119631675374417/?type=3>>.

O meme “Dizeres da Branca de Neve” aponta para um discurso sobre algumas particularidades femininas que são distorcidas na visão do homem. O objetivo é causar humor. Mas qual é o teor da brincadeirinha aparentemente inocente? Primeiramente, ocorre uma generalização das mulheres, pois nem todas se atrasam ou têm dificuldade em dizer pontualmente o que pensam. Ademais, as sentenças “faz o que quiser” e “nada não” são dizeres que retomam outros discursos ditos anteriormente, equivalentes a “não retomarei o que já foi combinado”. Nesse contexto do meme, porém, observa-se uma dificuldade para se dimensionar o discurso implícito, e ao leitor mais desavisado sugere-se uma mulher mimada e mal resolvida.

Esse discurso contra a mulher reforça a sua imagem como pessoa falsa e enganadora, uma visão que, de certo modo, foi cristalizando-se na nossa sociedade

por meio da religião, conforme explicou Whitmont ao falar sobre o *Malleus Maleficarum*:

Segundo Malleus, as mulheres são basicamente movidas pela intensidade do afeto e da emoção. Seus extremos de amor ou ódio são gerados pelo “clamor da carne”, pela possessividade e pelo ciúme. “Mais carnis que os homens”, elas são, na verdade, sexualmente insaciáveis, vãs, mentirosas e sedutoras; só buscam o prazer; inclinam-se ao logro premeditado para atingir seus objetivos. Mental e intelectualmente inferiores, deficientes e “débeis de corpo e mente”, têm memória fraca, “intelectualmente são como crianças”, supercrédulas, supersticiosas, exageradamente impressionáveis e sugestionáveis, “língua-solta”, indisciplinadas; na verdade, “animais imperfeitos”. (WHITMONT, 1991, p. 143, ênfase do original)

Por último, o fato de que a retomada de um discurso por meio de frases curtas seja encarada como piada mostra que não há um interlocutor atento aos possíveis contextos que antecederam o uso dessas frases, tal que se compreenda a exatidão do que significam, certamente distantes do sentido negativo que um olhar desatento, ou alheio, lhes atribui. Afinal, o título brinca com o sentido do verbo **entender**, sugerindo o desafio de dar valor positivo à voz feminina em meio à aparente semântica negativa das respostas da personagem em questão. Mostra-se, portanto, que não houve a apreensão das sentenças e do que seja, efetivamente, “entender” uma mulher, fato que justifica o apelo para as generalizações propostas pelo meme.

Enfim, as frases que rotulam as mulheres como indecisas, perdidas e desnorteadas mostram algo muito superior a isso, de que o feminino encontrou um lugar de fala na sociedade, apesar do seu ainda apagamento em alguns contextos. A personagem escolhida revelou-se adequada ao recado pretendido, uma vez que a

Branca de Neve é marcada por uma atuação muito passiva diante das próprias dificuldades, mas nem por isso deixa de vencer seus infortúnios.

Sinais de que você
é a Branca de Neve



Figura 5 – “Sinais de que você é a Branca de Neve”. Fonte: Meme da página de Andréa Fonseca. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/106538347419807607/>>.

O meme “Sinais de que você é a Branca de Neve” dialoga com os anteriores e faz um espelhamento através da transposição de hábitos no tempo e isso já é constatado no título “Sinais de que você é a Branca de Neve”.

O pressuposto é que as mulheres se identifiquem com a princesa que vence suas dificuldades mantendo uma suposta tentativa de felicidade. Isso tudo dentro de um contexto omitido pelo meme, de submissão e domínio machista. Assim, subentende-se que, apesar de as mulheres modernas terem conquistado novos espaços e de a vida de princesa estar fora do alcance, são parecidas com as protagonistas dos contos de fadas em algum aspecto.

Uma questão condizente com uma interpretação rápida é que o escamoteamento dos problemas da princesa ofusca as vitórias obtidas pelas mulheres, uma vez que a tentativa de rompimento com o patriarcado machista não foi representada pelo meme.

No conto, a princesa é o alvo das maldades da bruxa e, diante de tantas ruindades, a Branca de Neve precisa da ajuda dos anões e do príncipe para triunfar, pois são eles que a protegem. Mas sua verdadeira vitória está no fato de ela não desistir de suas virtudes e continuar trabalhando até que uma suposta solução apareça. A princesa não perde a força apesar da batalha árdua contra a Bruxa, que tenta matá-la, e sua resistência permite que ela continue sendo uma menina com hábitos alegres e gentis. Essa característica é explorada no meme para espelhar a realidade de muitas mulheres que levam uma vida difícil, mas não perdem o ânimo.

Não obstante, é uma resolução arcaica que não condiz com a autonomia da mulher contemporânea. Nos tempos recentes, o trabalho doméstico mostrado pelo meme atenta para a necessidade de uma mudança maior, para que elas não sejam sobrecarregadas pelo trabalho. Portanto, recomenda-se para a família moderna o rompimento com a tradição machista para que seja mais democrática, tal que os afazeres domésticos sejam distribuídos entre todos os familiares.

O tempo para cantar, dormir, amar seus pets ou qualquer outra ação recreativa deve ser uma prioridade de todos, e as mulheres precisam mudar o tipo de relação com a família, ou seja, elas podem trabalhar e apreciar bons momentos com os familiares.



Figura 6 – “#fato#sabedenada”. Fonte: Meme da página Branca de Neve Irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./115073402496911/?type=3>>.

O meme “#fato#sabedenada” utilizou a imagem da princesa para marcar um tempo antigo e inseriu uma linguagem mais atual, vernacular, diga-se, para a personagem ao usar o vocábulo “nois”.

Normalmente o termo é empregado na escrita de pessoas que usam um vocabulário não-padrão e essa transposição dialetal gera um certo humor ao fazer parte da imagem de um clássico, ou seja, trata-se de uma marca linguística que não faz parte da linguagem da Branca de Neve.

O encontro desses traços linguístico-temporais marca um aspecto social, pois, ao usar a palavra “nois”, ocorreu a fusão das mulheres de dois tempos que ocultam seus problemas com um sorriso. No entanto, as princesas buscavam um príncipe para resolver seus problemas, ao contrário das mulheres contemporâneas, que podem ser protagonistas das próprias vidas. Há, sem dúvida, o apagamento do príncipe no

contexto atual, quando a mulher não precisa mais buscá-lo para resolver seus problemas. Essa mudança é adequada, se levada em conta a individualidade dentro das relações, uma vez que a dependência pode atrapalhar o desenvolvimento de uma pessoa. É preciso lembrar que, nos tempos representados pelo conto, a princesa só resolveu o seu problema com o auxílio masculino e que, no contemporâneo, ela está apta a enfrentar os problemas da própria vida.

Apesar desse apontamento, o meme não gera um questionamento, mas expõe uma mudança da mulher no tempo, fato confirmado pelo uso da linguagem vernacular contemporânea. Afinal, a língua e seus usos – principalmente em suas manifestações mais marcadas, como gírias, clichês, expressões de baixo calão, de dialetos considerados não cultos – têm valor agregado seja para apreciação seja para depreciação. Sobre uso da linguagem pela mulher e as possíveis censuras, destaca Showalter

Devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de “um cárcere da língua”. A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença. (HOLANDA, 1994, p. 39, ênfase no original)

Desse modo, a linguagem atualizada na fala de uma personagem clássica tem o papel de estabelecer um espaço de conquista feminina e, pelo viés do engraçado, novas tendências vão sendo registradas até que sejam compreendidas

como um direito de expressão; todavia, apesar dessa conquista, continua a escamotear outros direitos tão importantes quanto o da linguagem.



Figura 7 - “Chapeuzinho 2”. Fonte: Meme do blog Ivo viu a uva. Disponível em: <<http://www.ivoiviauva.com.br/mais-chapeuzinho-vermelho/chapeuzinho2/>>.

A “Chapeuzinho 2” é uma charge, pois utiliza a cena mais famosa do conto da “Chapeuzinho Vermelho”, inserindo as falas dos personagens.

A avó, de dentro da barriga do lobo, grita para a netinha “Foge que é uma cilada”, dando-lhe a ordem para fugir, no entanto, a menina é muito ingênua e, ao ouvir o comando da avó, indaga sobre a mensagem recebida, mas não tem atitude, visto que, apesar de questionar o grito que ouviu, ela confia no lobo. Esse recorte manteve a versão da menina ingênua, embora modifique a cena em que a menina se depara com o lobo travestido de avó, de acordo com Jacob Grimm e Wilhelm Grimm:

Ó avó, que orelhas grandes você tem!

É para melhor te escutar!

Ó avó, que olhos grandes você tem!

É para melhor te enxergar!

Ó avó, que mãos grandes você tem!

É para melhor te agarra!

Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!

É para melhor te comer! (TATAR, 2013, p.40)

Diante da mudança discursiva, constata-se que o humor dessa charge consiste num deboche sutil pelo fato de a avó mandar uma mensagem clara e a menina não acreditar, ativando a ideia de o quanto os adultos desacreditam as e das crianças. Esse assunto é sempre comentado, em todos os tempos, a cada crime cometido contra as crianças.



Figura 8 – “Chapeuzinho Vermelho é retardada”. Fonte: Tira do blog SATIRINHAS.COM. Disponível em: <<https://www.satirinhas.com/2015/04/chapeuzinho-vermelho-e-retardada/>>.

A tira “Chapeuzinho Vermelho é retardada” retoma a cena da charge “Chapeuzinho 2” e, apesar de a Chapeuzinho ser ingênua em ambas, o que muda é o olhar do Lobo para a menina. Na charge da “Chapeuzinho 2”, o Lobo aposta na inocência dela, mas na tira “Chapeuzinho Vermelho é retardada”, o animal fica surpreso com a ingenuidade da pequena, ao que o leva a pensar: “Meu Deus, essa menina é retardada”. De certo modo, o Lobo traduz o pensamento do leitor atual ao se deparar com algumas realidades retratadas nos contos de fadas antigos.

Dessa forma, o Lobo é o responsável por reparar o discurso do narrador do conto original, intercalando a fala desse narrador no plano discursivo.



Figura 9 – “Chapeuzinho Vermelho na pandemia”. Fonte: Tira da página Tirinhas no Face. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2366407236991302/?type=3&source=48>>.

A tira “Chapeuzinho Vermelho na pandemia” é extensa em relação ao número de quadros; no entanto, é classificada desse modo por sugestão da página que a publicou e pela narrativa que não possui um clímax e apresenta uma projeção curta.

Nessa tira, a personagem Chapeuzinho Vermelho continua sem reconhecer o perigo do Lobo, mas ela rompe com a atenção às instruções do animal. A menina não tem percepção das dificuldades dos outros, uma vez que não se dá conta de que sua avó pertence ao grupo de risco. O Lobo, nesse contexto, é mais perceptivo do que a criança e se revolta contra a atitude dela.

Na tira ocorre uma aproximação de tempos, pois as personagens estão no contexto recente, visto que, no momento de sua criação pelo quadrinista, vigoravam os protocolos de segurança de prevenção ao Covid-19. Tratava-se de um contexto delicado, cujo contato físico significava colocar um ao outro em risco. O descuido e a

desobediência à restrição imposta acusava ingenuidade e desrespeito. Caso da personagem Chapeuzinho Vermelho. Ao ponto de o lobo encerrar com a fala de alta carga de humor. Ou seja, o conto serviu de pano de fundo para produzir o humor na voz do Lobo, que xinga de “filha da puta” a Chapeuzinho Vermelho, traduzindo a revolta de muitos indignados para com esses descuidados a la Chapeuzinho Vermelho.

Portanto, houve uma transformação na personagem para caracterizar o egoísmo das pessoas que não se cuidavam, nem a si nem ao outro, durante a pandemia do Covid, pois, no conto original, a Chapeuzinho é uma menina adorável e encantadora, nem um pouco egoísta. Conforme Jacob Grimm e Wilhelm Grimm “Chapeuzinho abriu bem os olhos e notou como os raios de sol dançavam nas árvores. Viu flores bonitas por todos os cantos e pensou: ‘Se eu levar um buquê fresquinho, a vovó ficará radiante. Ainda é cedo, tenho tempo de sobra para chegar lá, com certeza” (TATAR, 2013, p.39).

A mudança no perfil da personagem tem a função de causar o riso e o estranhamento nos leitores, oferecendo o espelhamento da personagem revisitada com o leitor que não se adaptou às novas necessidades de cuidados com a doença.

Os recortes das figuras são paródias dos contos de fadas, uma vez que nem seus personagens acreditam na narrativa, como por exemplo nas figuras dos três recortes da Chapeuzinho e, conforme Hutcheon, “[...] a paródia exige que a competência semiótica e intencionalidade de um codificador inferido sejam pressupostos” (HUTCHEON, 1985, p.54).

E, muito além disso, pela narrativa modificada, não se enquadram como cópias, pois as paródias acima mencionadas apontam para a necessidade de novas

versões que satisfaçam o leitor contemporâneo, trazendo o riso e a reflexão sobre os costumes apontados no material gráfico.

a não



Figura 10 – “Khaby Lame e Branca de Neve”. Fonte: Meme da página do Facebook Sinistro. Com/Dark. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=512080584429737&set=a.352767327027731>>.

O meme “Khaby Lame e a Branca de Neve” trouxe o recorte do rosto de Khaby Lame, nome artístico de um humorista que cria vídeos no TikTok para mostrar o quanto é possível facilitar o jeito de realizar algumas tarefas. Logo, o humor depende do conhecimento que o leitor tenha a respeito da figura pública do comediante.

Nesse meme, há uma mudança no masculino, pois o despertar da princesa pode ser mais prático, dispensando o beijo romântico que marca o conto da Branca de Neve.

O humor no encontro dos tempos, nas figuras acima, não caracteriza o discurso feminista, uma vez que só traz pontos específicos de insatisfação com o que

o patriarcado machista deixou como hábitos na cultura contemporânea. No entanto, o meme de Khaby Lame causa risos nas pessoas que se identificam com as situações nele retratadas e pode ser considerado um empurrão para os temas debatidos pelo feminismo até porque a princesa retratada deverá acordar assustada ao invés de apaixonada, o que caracteriza uma metáfora aplicada às circunstâncias. No conto dos irmãos Grimm, o príncipe ficou emocionado quando a princesa acordou e disse: “Você vai ficar comigo. [...] Eu te amo mais que tudo no mundo. [...] Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva” (TATAR, 2013, p. 109). Esse conjunto de ações está distante da brincadeira aplicada no meme com a corneta, visto que não é marcado pelo romantismo da cena retratada na versão dos irmãos Grimm.

4.1.2 Questionando o patriarcado

Diferentemente dos primeiros recortes, na análise do material adiante, haverá uma mudança na utilização dos contos, já que se percebe que eles sofreram alterações decorrentes das discussões feministas, pelo fato de darem espaço às questões mais contundentes sobre as mulheres, e não a meros detalhes, e que, assim, reorganizam a temática da narrativa das histórias analisadas. Nesse sentido, as dúvidas sobre as escolhas das princesas começam a ser sinalizadas para o leitor.



Figura 11 – “Branca de Neve ciumenta”. Fonte: Meme da Branca de Neve irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./122504361753815/?type=3>>.

O meme “Branca de Neve ciumenta” revela a personagem com um perfil atualizado. Assim, possui óculos e tatuagens que se somam à sua vestimenta original e criam um ar jovial à Branca de Neve.

A investida nos tons de preto predominando junto aos realces vermelhos na personagem alertam para a vingança, lembrando o sangue que remete aos elementos da natureza que deixam o sinal de perigo aos demais seres. Desse modo, a mensagem das cores reflete as atuais mulheres jovens que, com posturas tão diferentes, sinalizam uma nova base social a dar pistas sobre o declínio do paradigma patriarcal machista.

Nas duas imagens, a personagem aparece em dois planos espelhados, confirmando o lado opositor revelado, então ela pode ser boazinha e brava ao mesmo tempo.

Esse meme aciona várias percepções do leitor para criar o efeito de sentido em que as cores têm suas manifestações, e o leitor, mesmo que distraído, dá-se conta das diferenças que causam um novo significado. Se eles percebem isso é porque vermelho na primeira impressão remete ao cuidado. De acordo com a simbologia, na antiguidade os povos pintavam-se com vermelho para se protegerem contra as influências malignas; é a cor que marca o inferno e as coisas que fazem parte dele, é a cor do sangue, mas também é a cor do amor e da paixão. E, no caso, significa o campo que causa angústia à princesa. O vermelho, conforme Lexikon:

Cor do fogo e do sangue; como eles, possui um significado simbólico ambivalente; no sentido positivo: cor da vida, do amor, da paixão fervorosa e da fecundidade; no sentido negativo: cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento de sangue e do ódio. (LEXIKON, 1990, p. 203)

No meme, a Branca de Neve dócil é transformada em uma pessoa questionadora e rebelde e, conseqüentemente, exige a adaptação do príncipe. Essa transformação, pela semiótica, é tida como uma personagem que, ao não aceitar a manipulação do outro, irá transformá-lo de sujeito em antissujeito, uma vez que o objeto de desejo dela é o amor. Nas versões tradicionais, o príncipe era sua salvação, pois as mulheres encontravam uma condição de miséria e não possuíam condições de serem mais seletivas. Assim, o príncipe era o sujeito na narrativa, independente de seus hábitos matrimoniais. Na versão apresentada pelo meme, a Branca de Neve busca o mesmo objeto (amor), mas o príncipe tem condições a cumprir, uma vez que a vida moderna permite que as mulheres não necessitem mais de um companheiro para a sua sobrevivência, tal que a elas cabe escolher um relacionamento que julguem

saudável, fora do teor de subsistência. Decorrente das novas condições dadas no meme, pelo viés da semiótica, o príncipe pode ser considerado o antissujeito, já que a princesa demonstra uma ação de repulsa às atitudes dele, afastando-a do seu objeto de desejo. E o objeto do desejo, ao ser compartilhado, tem condições modificadas e multiplicadas, porque, se o príncipe não satisfizer as condições do objeto de desejo da princesa, deverá ser substituído.

A linguagem verbal confirma o parecer semiótico, pois está relacionada às imagens, visto que ela cria a metáfora “tijolos voam” para intimidar o parceiro diante da possibilidade do “ciúme” e do “sabe” que é uma oferta diante da falha do homem. Além disso, combate a fala machista sobre a posse – “não é ciúmes”, diz a personagem. Percebe-se que no fundo da imagem aparece a palavra “biscate” diversas vezes para provocar o masculino, deixando a dúvida ao leitor se o termo cabe à rival ou a uma possível mudança da Branca de Neve.

Outra possibilidade é a de que a Branca de Neve ciumenta seja muito possessiva e que esteja fantasiando uma situação, mas a repetição da palavra “biscate”, ao fundo, sugere uma rivalidade, ao menos na percepção da princesa. Mas mesmo que a princesa esteja vivendo uma situação de descontrole por ciúmes, o fato é que, em outros tempos, a personagem não poderia expor sua raiva e, na nova versão, ela encontra um espaço para transgredir os valores cristalizados pelo patriarcado machista de ter que ser uma moça comportada e resignada.

A imagem da Branca de Neve foi trabalhada nesse meme e abriu uma discussão para as questões feministas sobre os relacionamentos afetivos. O humor é provocativo e não se resume apenas ao riso, pois deixa uma mensagem ao masculino sobre o requisito fidelidade. Semelhantemente, deixa subentendido que as mulheres

são convidadas a acompanhar as mudanças da personagem para que recuperem a vitalidade perdida durante as normativas patriarcais machistas.

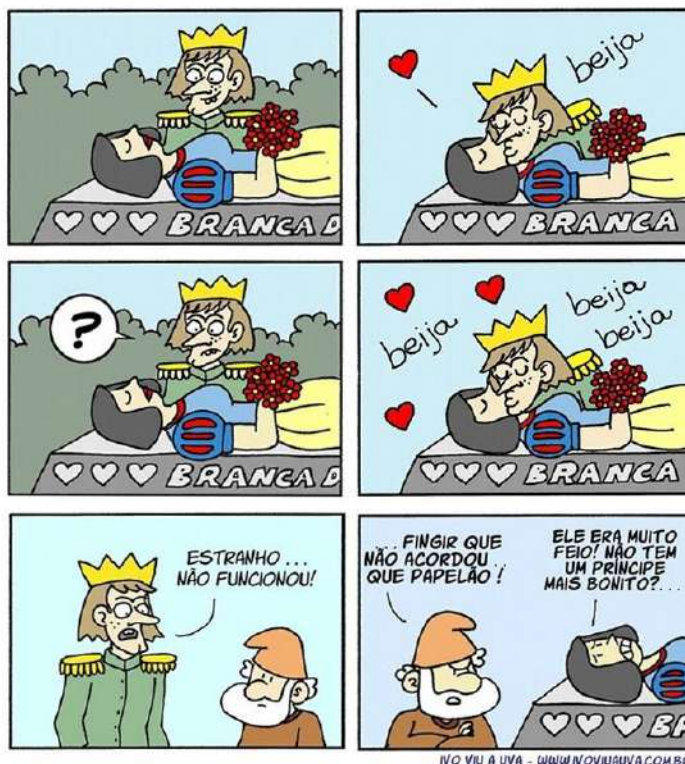


Figura 12 – “Branca de Neve fingindo”. Fonte: Tira do blog IVO VIU A UVA. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/tag/branca-de-neve/>>.

Na tira “Branca de Neve fingindo” o ato da escolha da Branca de Neve em não acordar revela que as princesas não estão mais suscetíveis ao destino e que determinam as suas exigências.

Inicialmente, o principal é que ela deixou de ser uma opção para fazer sua própria escolha. Em seguida, ela dissimulou para não aceitar qualquer papel, tirando o poder de posse do masculino.

Por último, a alternativa dela envolve os conceitos estéticos, pois as mulheres também têm o direito de valorizá-los e, conseqüentemente, no caso, ela quis um homem que julgasse bonito.

Nessa versão da narrativa, a princesa teria que se casar com o príncipe que a desejasse, mas ela preferiu aguardar por outro mais atraente. Nos primeiros quadrinhos, a moça parece desmaiada, marcando o ato de remissividade, mas, no último, ela rejeitou o destino porque pode aguardar alguém de acordo com suas vontades, marcando o ato de emissividade. De acordo com Tomasi (2012, p.100), “se não há acordo entre sujeito e antissujeito, a tonicidade é diluída com o extermínio do objeto”, ou seja, no caso o príncipe.

A tira elucida a mudança para dois tempos, um em que as mulheres eram negociadas como mercadorias pelos próprios pais, casando-se com estranhos, e outro em que elas escolhem seus parceiros.



Figura 13 – “Autoajuda de conto de fadas”. Fonte: Tira do site de Will Tirando. Disponível em: <<http://www.willtirando.com.br/autoajuda-de-conto-de-fadas/>>.

O nome da tira, “Autoajuda de contos de fadas”, já oferta uma dica sobre o tema feminino, pois alguém irá procurar um livro de autoajuda a partir da identificação de um problema. Mas qual seria o problema apontado no retrato dos personagens transpostos para um contexto urbano e atual?

Inicialmente, avalie-se o príncipe que continua na mesma cena a oferecer um sapatinho de cristal para a princesa. A repetição dos atos dele revela a falta de

percepção e de iniciativa. Um novo cenário exige adaptação de sua parte e ele continua igual ao conto original.

O príncipe atualizado deveria ofertar o crescimento e a realização da mulher como sujeito da própria vida, mais condizente com realidade já contemplada no contexto urbano da tira.

Depois, o conforto da princesa está priorizado pela diferença entre calçar os sapatos de cristal ou um par de Havaianas. O fato é que há opções para ela, e sua escolha foi por algo que lhe desse maior conforto. É fato que houve generalização da tira na apresentação do homem, mas, se a princesa escolhesse os sapatos de cristal, repetiria os mesmos “calos” já conhecidos de contos anteriores.

Finalmente, os calos são metáforas que representam os problemas que virão de acordo com a alternativa selecionada. Semelhante aos sapatos de cristal, os chinelos podem machucar, mas são uma opção diferente. Conseqüentemente, a princesa escolhe viver com menos calos, saindo do que lhe é imposto. Isso porque, ela continuará a ter suas dores, visto que aquelas que investem, por exemplo, em uma carreira profissional enfrentam suas dificuldades com a diferença de serem resultado de suas decisões. Ou melhor, a conquista da independência não as livra de uma vida difícil, cuja realidade seja, entre outras, a de utilizar o transporte público ao invés de uma carruagem luxuosa, conforme a tira expõe.

Na tira, não se observou apenas o deslocamento no tempo. Questões referentes à autonomia conquistada pelas mulheres, a ser incluída nos temas tratados pelo feminismo, também foram consideradas.

O humor, nesse caso, serviu para demonstrar uma questão importante para as mulheres e para todas as identidades femininas – o poder da escolha, abrindo uma gama de discussões sobre individualidade, respeito e liberdade.



Figura 14 - “A fada madrinha feminista”. Fonte: Charge do twitter de Tom Gauld. Disponível em: <<https://twitter.com/tomgauld/status/1065928881453056000>>.

Essa charge retoma um conto de fada para estabelecer uma crítica de embasamento feminista às fadas cujas histórias não ofertaram novas possibilidades às princesas.

A primeira versão de “Cinderela” conta-nos algo diferente:

A primeira Cinderela que conhecemos chamava-se Yeh-hsien, e sua história foi registrada por Tuan Ch’engshih por volta de 850 d. C. Yeh-hsien usa um vestido feito plumas de martim-pescador e minúsculos sapatos de ouro. Ela triunfa sobre sua madrasta e a filha desta, que são mortas a pedradas. Como as Cinderelas ocidentais, Yeh-hsien é uma criatura humilde, que faz os serviços domésticos e sofre tratamento humilhante nas mãos da madrasta e da filha desta. Sua salvação aparece na forma de um peixe de três metros de comprimento que a cumula de ouro, pérolas, vestidos e comida. As Cinderelas que seguem nas pegadas de Yeh-hsien encontram sua salvação na forma de doadores mágicos. Na *Aschenputtel* dos Grimm, uma árvore derrama sobre Cinderela uma profusão de presentes; na *Cendrillon* de Perrault, uma

fada madrinha lhe proporciona uma carruagem, lacaios e lindas roupas; na escocesa *Rashin Coatie*, um bezerrinho vermelho gera um vestido. (TATAR, 2013, p. 45)

Observa-se a recorrente situação de que as fadas se inspiram no patriarcado machista para ajudar as mocinhas a se casarem, modificando as primeiras versões da história, na qual a princesa recebeu uma possibilidade de autonomia. Portanto, na tira, a fada oferece uma nova condição à princesa e, deixando-a livre para escolher se casar ou não, devolve-lhe a dignidade para agir conforme a moça desejar. A fada, pelo viés da charge, ao dar condições para que a princesa pudesse seguir seu percurso de acordo com as próprias aptidões, concorda com as primeiras versões do conto.

A retomada da charge oferece um espaço de discussão sobre um período em que a mulher detinha poucas oportunidades diante do conservadorismo vigente, contrapondo-as às infinitas novas possibilidades fora do patriarcado machista.



Figura 15 – “Cinderela feminista”. Fonte: tira do blog Legítimo Geek. Disponível em: <<https://www.legitimogeek.com/cinderela-feminista/>>.

A tira “Cinderela feminista” aposta na união das mulheres para conquistas cada vez maiores. Como ela envolve os tempos dos contos de fadas que são marcados pela aristocracia, a tira o contrapõe com o tempo contemporâneo.

Na versão de Charles Perrault, Cinderela é o oposto das irmãs e elas se mantêm distantes. Nesse, sua madrasta e as irmãs são pessoas maldosas para que a bondade da princesa esteja em destaque. No final, após o casamento da Cinderela com o príncipe, ela as leva para a corte e as casou com os senhores da aristocracia. Isto é, mesmo depois de tanto sofrimento, ela ainda consegue ter piedade das irmãs. No entanto, percebe-se que o objeto de desejo delas, *a priori*, é o amor concretizado pelo casamento.

Logo no primeiro quadrinho, no primeiro balão, as irmãs anunciam o baile para a Cinderela esnobando suas condições melhores perante a condição desigual da

princesa. Mantém-se o traço do conto original no qual elas excluíram a Cinderela para que não fosse vista pelo príncipe. Diferentemente, no segundo quadro, a princesa lança um questionamento de cunho feminista: “Quem ele pensa que é pra decidir isso?”. A partir daí elas farão as coisas de um modo diferente, demonstrando união. Decorrente dessa parceria, no terceiro quadro ocorre a desvalorização do masculino, que, no conto original, fez a escolha da sua esposa sem as indagações pertinentes.

O fechamento da tira desconstrói a moral da história: “Beldades, ela vale mais do que roupas enfeitadas/ Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,/ A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas./ Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha” (TATAR, 2013, p. 59).

Inclusive, o quarto quadro, se isolado, pode-se garantir como um cartum. Nele, o príncipe está diante do baile vazio e esse cenário representa a união das mulheres ao discordarem das regras que regeram os casamentos e suas vidas durante muitos anos. Além disso, a pichação na parede, “príncipe machista”, representa a briga pelo poder e essa só terá avanços diante da união feminina.



Figura 16 – “As princesas e Frida Kahlo”. Fonte: cartum da Branca de Neve irônica. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/a.114776752526576/116801862324065/>>.

A junção das princesas Branca de Neve, Bela e Cinderela com Frida Kahlo em um bar mostra a liberdade feminina para uma vida social. A Frida, nesse encontro, oferece poder às demais; no entanto, nenhuma delas parece feliz.

Todas elas são importantes dentro do contexto a que pertencem, mas, no contexto bar, com o quadro *El corazon* ao fundo, parecem muito desanimadas indicando a falta de perspectiva nos relacionamentos afetivos. Mais além, a transposição dos cenários sugere que se você é uma mulher, terá problemas porque ser mulher é sofrer muitas injustiças. Ou seja, o cartum, nesse quadro, reflete os valores sociais, e o humor se dá pelo inusitado de que, mesmo com a poderosa Frida, o contexto continua sendo de pessimismo.

Em todo o material gráfico desta parte do trabalho, nomeado “Questionando o patriarcado”, houve a mudança de alguns traços físicos e psicológicos das personagens para causar estranhamento aos leitores. A mudança do cenário e das personagens ocorreu para valorizar as mulheres e suas lutas pelo poder. O humor, nesses casos, cumpriu mais do que a obrigação do riso, pois ofertou um solo feminista de discussões para os leitores.

4.1.3 Um novo olhar para as identidades femininas

O humor pode envolver as questões feministas quando traz à tona esses temas para que sejam revalidados. Nas figuras a seguir, entre as numerações 16 e 22, ocorre esse tipo de interação com o leitor.

Nessas imagens, os personagens utilizam as mudanças que surgiram no decorrer das discussões feministas para ilustrá-las no contemporâneo por meio de um novo olhar. Com a visão renovada, o leitor poderá rir enquanto novos conceitos de vida são reafirmados.

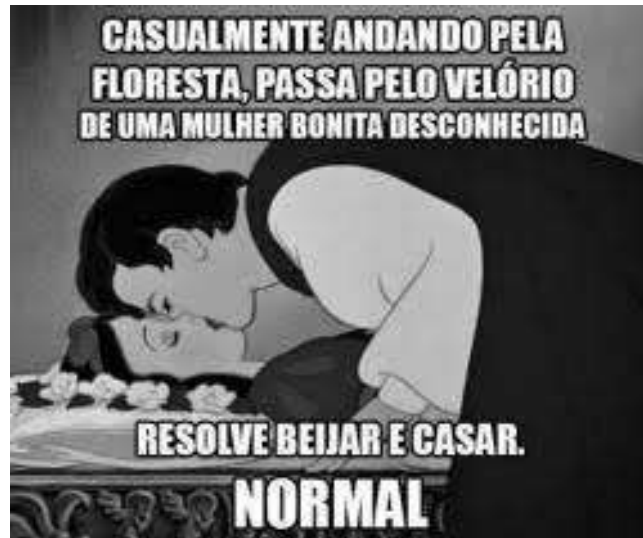


Figura 17 – “O não dito sobre a Branca de Neve”. Fonte: Meme do blog Delirium Nerd. Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2019/02/12/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-um-classico-do-machismo/>>.

O meme “O não-dito sobre a Branca de Neve”, sobre o velório da Branca de Neve, é uma crítica aos valores do príncipe que decide beijar a moça aparentemente morta. A versão que apresenta o conto desse modo é a da Disney, pois os irmãos Grimm escreveram algo diferente disso: “[...] O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta da Branca de Neve. Ela voltou à vida e exclamou: ‘Céus, onde estou?’” (TATAR, 2013, p. 109).

Mas, na versão do meme, o olhar sob o aspecto mórbido da necrofilia é uma crítica ao rei e aos valores que romantizam a cena drástica.

O humor é percebido pelo juízo de valor atribuído à cena como algo “normal”. O termo “normal” é empregado para apontar a mudança do tempo e dos valores humanos referentes ao desejo do homem pela mulher subordinada ao patriarcado machista. Percebe-se a seguinte crítica: com as mudanças do empoderamento feminino, a normalidade do estupro é algo inconcebível para o contemporâneo, mas

e em outros tempos, quando não havia esse parecer a respeito? Eis uma relevante inquietação. As leis que tratam do estupro modificaram a anterior, de 1940, e ficaram mais rígidas, classificando esse ato como crime hediondo. Se isso ocorreu não é por conta do aumento de casos, mas pelos avanços conquistados pelas mulheres na tentativa de inibir a ação criminoso.



Figura 18 – “Boa noite, Cinderela”. Fonte: Charge do blog Ivo viu a Uva. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/boa-noite-cinderela/>>.

O humor da charge “Boa noite, Cinderela” relaciona um composto de álcool com produtos alucinógenos que fazem com que as pessoas que o provam percam a lucidez e caiam num prolongado sono. Essa substância é conhecida por “Boa noite, Cinderela” e é ofertada à vítima por oportunistas que, depois do efeito da bebida, vão roubá-la ou aproveitar-se dela.

Nessa charge, o sapato é que constitui a identificação da princesa, que tem outra presença e função no baile, pois ela expõe seu lado oportunista, já que não quer ser salva, mas se aproveitar do príncipe, para tirar-lhe dinheiro. O sapato, além de identificá-la, se relacionado à tira “Autoajuda de contos de fadas”, pode ser o motivo que a leva a seguir um novo caminho, pois a princesa prefere ser o calo dos outros do que ter que se ferir com o sapato.

No conto de Charles Perrault, a princesa busca a união com o masculino para mudar seu destino e, na charge, ela não espera nada dos homens além do dinheiro, que deles se apropria sem autorização.

O humor da charge aborda um tema relacionado ao feminino e retrata uma nova atuação da mulher no mundo contemporâneo, independentemente da causa. Nesse percurso, são sugeridas críticas ao casamento, que passou a representar outros valores e não mais uma segurança financeira para o feminino. De acordo com a tira, Cinderela conquista o rei para roubar-lhe o dinheiro, sem o idealismo amoroso.



Figura 19 – “Consentimento”. Fonte: Meme da página do Facebook Memes acessíveis. Disponível em: <https://www.facebook.com/memesacessiveis/photos/a.109882643034585/588166505206194/?paipv=0&eav=AfZPQ1ddNiJH8FUFv60kTBWL7isP6s6Pf1JFdK1kc7BM8vJz_egr9vtPzRdrABLPoo&_rdr>.

A charge “Consentimento” aborda a noção da aceitação ao ato sexual quando este não é de mútuo acordo, situação em que a culpa sobre a violência do homem é normalmente atribuída à mulher. O material indica uma mudança na qual se reconhece a vulnerabilidade das mulheres ao empregar a palavra “inconsciente”.

Da mesma maneira que “Boa noite, Cinderela” mostra a fragilidade do masculino, “Consentimento” ilustra os danos sofridos pelo feminino. Naquela, o humor está relacionado ao inusitado, do masculino fragilizado. Há surpresa e poucos julgamentos à vítima. Esta, por sua vez, se considerada em situações reais, pode suscitar perguntas quanto às vestimentas, aos modos e às características da vítima, a princesa. É importante observar as diferenças para mapear o sentimento de

machismo arraigado em determinadas culturas, pois há um abismo entre um homem e uma mulher que sofrem abuso e não deveria ser assim, à luz dos direitos assegurados a todos, como se espera em um país democrático.

Esse comportamento de culpar as vítimas femininas ocorre devido às crenças arraigadas nas culturas que tiveram forte base patriarcal machista. Nos séculos XV e XVI, houve hostilidades contra as mulheres pobres, e a prática do estupro contra elas era um ato comum, de acordo com Federici:

Para estas mulheres proletárias, tão arrogantemente sacrificadas por senhores e servos, o preço a pagar foi incalculável. Uma vez estupradas, não era fácil recuperar seu lugar na sociedade. [...] Porém, elas não eram as únicas que sofriam. A legalidade do estupro criou um clima intensamente misógino que degradou todas as mulheres, qualquer que fosse sua classe. Também insensibilizou a população frente à violência contra as mulheres, preparando o terreno para a caça às bruxas que começaria nesse mesmo período. (FEDERICI, 2017, p. 104)

Conforme observado, o humor trouxe uma situação problemática para modificá-la nos casos de um pensamento conservador e assim fomentou as questões do feminino. O consentimento é um conceito que se encontra em transição e, quanto mais comentado, a depender da ocorrência dos memes, maiores serão os progressos conquistados. Isto é, se o consentir/consentimento caracteriza uma reação inconsciente, típica das mulheres dos contos de fada, a esperança é que o estado de consciência impeça a manifestação de quaisquer atos de violência sexual, como o estupro.



Figura 20 – “Cinderela”. Fonte: tira do blog Ivo Viu a Uva. Disponível em: <<http://www.ivo viu a uva.com.br/wp-content/uploads/2008/11/cinderela2.jpg>>.

A tira “Cinderela” retratou a necessidade de as identidades femininas serem incluídas nos contos de fadas e em outras manifestações artísticas. Ao não incluir todas as pessoas que mantêm afinidade com o feminino, tem-se a anulação de muitas identidades e, pior, o indeferimento de uma realidade.

Outras ações negativistas foram vivenciadas em relação ao personagem Luca Paguro, de uma animação da Disney, dirigida por Enrico Casarosa. O menino Luca e outro jovem estão bem entrosados e, por isso, passaram pelo julgamento do público com desaprovações nas redes sociais. Isso demonstra o quanto os avanços das discussões feministas precisam incluir as questões LGBTQIA+ para que todas as identidades possam ser representadas e conseqüentemente aceitas com mais naturalidade. Se as famílias se esforçam para esconder a relação homoafetiva dos filhos é porque não enxergaram o sofrimento da invisibilidade de um grupo que tem a urgência de ser representado de um modo digno na sociedade.

O humor é uma constante quando as identidades femininas são retratadas, inclusive com as mulheres. Por esse viés, são reforçadas a submissão e a necessidade de as identidades femininas serem atendidas pelos homens. Na tira acima, o humor oferta uma discussão sobre o fato de uma travesti ser desejada, mas ter que se ocultar ao bater meia-noite no relógio, que é a hora em que o conto devolve Cinderela à sua realidade, de pobreza, rejeição familiar e de quem não pode se revelar como alguém capaz de realizar sonhos. O humor utilizou a transposição do tempo para mostrar o quanto é infeliz a realidade desse grupo que veste a aflição da personagem sofrendo a frustração das suas perspectivas. Esse mesmo humor inquieta, perturba visões preconceituosas, que não aceitam as diferentes manifestações do amor e o quão livres e respeitadas devem elas ser.



Figura 21 – “Cinderela 2”. Fonte: Tira da página Tirinhas no Face. 16 mar. 2019. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/posts/2090266754605353>>.

A tira “Cinderela 2” contempla uma escolha inusitada para o conto “Cinderela”, no qual o príncipe percebeu que ele poderia ter o destaque que a personagem Cinderela recebe nas versões mais comuns do conto.

Pelo humor, o autor da tira contemplou as mudanças de identidades, sinalizando a diferença de que hoje estão mais expostas que nos tempos do conto analisado. Esse fato remonta a questões pertinentes ao enquadramento binário, no qual príncipes e princesas eram obrigados a assumir posições que não desejavam – caso de Maria Antonieta e de Luiz XVI, da França, “delfins” muito jovens que tiveram de assumir um reinado sem as devidas maturidade e qualificações para o exercício desses papéis. Ela era uma rainha infantilizada, assim como ele, que tinha aptidões para a caça, mas não para reinar. Dito isso, para reforçar a ideia de que o trabalho, no contexto, era uma obrigação e que a vida aristocrática possuía um roteiro que não consultava o interesse dos indivíduos que a compunha.

O binarismo, pelos estudos de Butler, causa danos à vida de muitas pessoas, no campo afetivo, profissional e intelectual, uma vez que a história das mulheres é marcada pela anulação e retirada de direitos. A tira feminista apontou, nesse caso, para a escolha de um homem ao se destacar assumindo a sua identidade feminina como princesa. Dessa maneira, o humor mostrou um direito que é negado às pessoas que não se amoldam aos princípios binaristas.

Para Éstes, os sapatos têm um significado ao protegerem os nossos pés que são as nossas bases: “[...] ter sapatos para cobrir os pés é ter convicção nas nossas crenças e ter meios necessários para segui-las” (ÉSTES, 2018, p. 255). Logo, a personagem da tira reafirma sua identidade, contemplando uma das discussões feministas, e mesmo que o leitor não atente para as fundamentações em pauta, obtém

a reafirmação de uma identidade. É como se o príncipe dissesse: “Sim, eu existo!” em nome de um grupo.



Figura 22 – “Contos de fadas: Branca de Neve”. Fonte: Blog do Ivo Viu a Uva. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/contos-de-fada-branca-de-neve/>>.

A charge “Contos de fadas: Branca de Neve” contempla a maldosa madrasta da Branca de Neve diante do espelho, que reflete o machismo, acelerando a competição feminina no conto. A voz do espelho alimenta e valida as inseguranças dela. Consequentemente, quando a sua maldade é revelada contra a princesa, é atribuída somente a ela, agora assumidamente bruxa. Porém, se a análise contempla o espelho, percebe-se que é proveniente de seu discurso o “feia arrumadinha”. Ou seja, o culto à beleza é atribuído às mulheres, mas tais valores não foram construídos e mantidos apenas por elas, e a voz do espelho confirma esse parecer.

Nesse sentido, o espelho é tido como revelador das bondades e das maldades na humanidade. Basta lembrar a frase “Os olhos são espelhos da alma”, ou então que

“Deus criou seu filho espelhado à sua imagem e semelhança”, ou então o caso de Narciso, personagem da mitologia grega que se perdeu na revelação da própria imagem refletida na água.

No caso da charge, o humor está na influência que o espelho exerce sobre a personagem na narrativa. Ele revela a fragilidade da madrasta e cria uma justificativa para as mentiras que a ela dirigiu durante anos consecutivos. Então, ao cair em contradição, ele modifica o seu discurso com o uso de ‘feia arrumadinha’, causando o riso.



Figura 23 – “Espelho rejeitado”. Fonte: Tira da página Tirinhas no Face. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2223510057947688/?type=3&source=48>>.

A tira “Espelho rejeitado” trabalha com uma nova percepção da mulher diante do espelho. Nesse sentido, na análise da charge “Contos de fadas: Branca de Neve” (figura 21), a voz do espelho alimenta a insegurança feminina cujos defeitos de uma cultura predominantemente machista são destacados. Contrariamente, nessa tira, a madrasta rejeita os valores de beleza porque demonstra segurança no que ela é e isso sinaliza a libertação da personagem diante dos padrões estéticos. Essa segurança aparece em primeiro plano quando a personagem grita: “Caraca! Como sou linda!” e é justamente esse sentimento que a afasta dos padrões machistas e, por conseguinte, do espelho mágico.

Na versão dos irmãos Grimm, o espelho era o revelador da verdade, ainda que não fosse aceita pela rainha:

Espelho, espelho meu,

Existe outra mulher mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu como de costume:

“És sempre bela, minha cara rainha

Mas na colina distante, por sete anões cercada,

Branca de Neve ainda vive e floresce,

E sua beleza jamais foi superada. (TATAR, 2013, p.105)

Na tira, a negação aos valores machistas denota que a “boa história” foi boa apenas para a leitura, a doutrinação e o entretenimento de sociedades antigas. Contudo, não é boa para viver, pois, na “boa história”, a realidade das duas principais personagens femininas era ruim. Para Cinderela, até que se casasse, sua vida foi trágica e não há rastros da vida dela após o matrimônio. Para a Bruxa, foi ainda mais caótica, uma vez que foi infeliz do início ao final da narrativa, com desfecho trágico.

O humor da tira está no fato de a princesa negar os valores impostos pelo que o espelho representa, e o seu desfecho ser diferente, obtido graças a sua mudança – tornou-se uma garota independente. Isso só aconteceu devido à autoconfiança dela, acusando, provavelmente, um equilíbrio entre o *animus* e o *anima*, conforme os estudos baseados nos pressupostos de Jung.

Como visto no decorrer do trabalho, as mulheres revelam, quando estão com o *anima* acentuado e com o *animus* contido, medo de enfrentar desafios e de desenvolver novas habilidades. Não é o caso da Bruxa da tira acima (figura 22), pois ela ultrapassa todos os limites para prejudicar a Branca de Neve.

4.1.4 O riso das próprias dificuldades

As próximas e últimas figuras – da 23 a 26 – contemplarão situações específicas, às quais a sociedade precisa chegar. Elas irão destacar questões vulneráveis a respeito do feminino, tal que as personagens encontram-se fortalecidas ao ponto de falar das suas dificuldades, revelando traços de empoderamento. Essas mulheres deverão servir como novas referências e devem ser replicadas pelas narrativas, faladas, filmadas ou impressas.



Figura 24 – “A Chapeuzinho de retalhos”. Fonte: Tira do blog Nani Humor. Disponível em: <<http://www.nanihumor.com/2011/08/chapeuzinho-de-retalhos.html>>.

Na tira “Chapeuzinho de Retalhos”, o nome da personagem sinaliza uma pista ao que o leitor pode encontrar: os retalhos são sobras de tecido, e a personagem é uma criança criada com fragmentos do mundo, ou seja, ela é a que sobrou na vida dos outros. No conto original, a personagem veste um pequeno capuz de veludo vermelho que fora presente da avó, divergindo da nova versão da personagem, que veste um capuz de retalhos. A diferença da roupa já oferta uma reflexão sobre a solidão enfrentada pela personagem reformulada na tira.

A personagem vem de histórias que ela desconhece no plano discursivo, mas faz parte dela pelas dificuldades das suas próprias vivências. No entanto, diferente da Chapeuzinho Vermelho, a Chapeuzinho de Retalhos não é ingênua e reconhece os verdadeiros lobos maus, como disse, no segundo quadro: “[...] pra mim todo mundo é lobo mau”.

Quando advertida sobre o perigo do lobo mau, ela não pergunta quem ele é, mas já o identifica constatando que leva uma vida difícil e que não precisa falar do lobo mau, pois o reconhece na prática do seu cotidiano.

Desse modo, tem-se, nessa tira, a experiência de uma personagem que, apesar da situação de vulnerabilidade, percebe as próprias fragilidades e perigos. Portanto, está frágil, sim, mas não é tola ao ponto de acreditar em tudo o que lhe dizem. Ou seja, aqui, nessa nova versão, fragilidade não significa ingenuidade.

Contudo, apesar da versão mais comum, há outra em que a Chapeuzinho consegue perceber algo de diferente na figura do lobo e, ao final, em parceria com a avó, conseguiria derrotá-lo. Essa seria, assim, mais uma percepção sobre a personagem:

Há uma história sobre uma vez em que Chapeuzinho Vermelho encontrou um lobo quando ia para a casa da avó, levando-lhe uns bolinhos. O lobo tentou fazê-la desviar-se da trilha, mas Chapeuzinho Vermelho estava alerta e seguiu em frente. Contou à avó que encontrara um lobo e que ele a cumprimentara. Mas tinha olhado para ela de um jeito tão mau que “se não estivéssemos num descampado, teria me devorado inteira”. (TATAR, 2013, p. 42)

A Chapeuzinho de Retalhos desconhece doces ou vovozinha, mas reconhece sua realidade perversa como alguém que restou no mundo e que precisa se cuidar. Assim, ela não espera a proteção dos adultos. Apesar de talvez sonhar com esse cuidado, a menina não alimenta esse sonho. Antes, busca sua sobrevivência sem criar ilusões, diferentemente da personagem original, que precisou receber todos os amparos, mesmo depois de ser advertida sobre o perigo do lobo. Quer dizer, no conto clássico, a fragilidade e a ingenuidade são parte da mesma personagem.



Figura 25 – “Lobo à distância”. Fonte: Tira da página Tirinhas no Face. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2374548042843888/?type=3&source=48>>.

A tira “Lobo à distância” enquadra um diálogo entre a Vovó e o Lobo, do conto da “Chapeuzinho Vermelho”, transposto para o período da pandemia de covid-19. A atualização temporal das personagens – um dos itens que chamam a atenção – pode

ser constatada pela linguagem da Vovó, marcada por palavrões mais utilizados no período contemporâneo.

Outra diferença da nova versão é que a Vovó é muito sábia e dinâmica, pois ela conhece as fraquezas do Lobo, mas também reconhece o perigo que ele representa e o mantém distante. O Lobo, como no conto original, aproxima-se de suas vítimas mantendo um diálogo oportunista, pois antes, na trama original, persuadiu a netinha, mas agora não encontra espaço suficiente para enganar a Vovó com fofocas sobre a menina.

Nos tempos da pandemia, havia o isolamento, mas o fato é que ela o mantém distante da casa o tempo inteiro. Nem por isso o dispensa, pois quer saber o que tem para lhe contar.

O assunto é que a neta está a caminho da casa da Vovó, dispensando os cuidados necessários para evitar a doença, e até o Lobo discorda da menina. A Avó é uma pessoa que cuida da sua saúde, grita que é diabética; logo, não poderá comer os doces que a neta vem lhe trazer. No conto original, a avó estava acamada e sem forças, deixando-se conduzir pelos enganos do Lobo, que entra na sua casa.

Questionadora e esperta, a atual representação da Vovó, da tirinha em questão, não caiu na lábria do animal, pois sabia que ele é perigoso; no entanto, une-se a ele para descobrir o motivo pelo qual a procurou. A Vovó, nessa tira, representa as mulheres que sabem, ao interagir, identificar os sinais de alerta, mantendo, sensatamente, as pessoas de má fé distantes.

O humor da tira ocorre na alteração dos tempos quando até o Lobo demonstra indignação com o comportamento das pessoas que não atendiam às demandas de cuidado com a transmissão do novo coronavírus. Está em primeiro plano a situação

sobre a prevenção da doença, mas fica subentendida a esperteza da Avó ao evitar males maiores, sabendo manter o Lobo distante, para a segurança dela.

Esse comportamento revela-se importante e merece ser replicado, motivando as mulheres a se cuidarem, ou seja, a se protegerem dos homens machistas, inibidores do seu desenvolvimento e, muitas vezes, as punem com a violência dentro de seus próprios lares. É preciso, desse modo, criar autonomia nas meninas para que surjam, cada vez mais, mulheres que saibam evitar o machismo sem que precisem se anular.

Para tanto, o feminino precisa resgatar a autoconfiança, que, de acordo com Éstes:

Uma vez que as mulheres a tenham perdido (a natureza selvagem) e a tenham recuperado, elas lutarão com garra para mantê-la, pois com ela suas vidas criativas florescem; seus relacionamentos adquirem significado, profundidade e saúde; seus ciclos de sexualidade, criatividade, trabalho e diversão são restabelecidos; elas deixam de ser alvo para as atividades predatórias dos outros; segundo as leis da natureza, elas têm igual direito a crescer e vicejar. Agora, seu cansaço no final do dia tem como origem o trabalho e esforços satisfatórios, não o fato de viverem enclausuradas num relacionamento, num emprego ou num estado de espírito pequenos demais. Elas sabem instintivamente quando as coisas devem morrer e quando devem viver; elas sabem como ir embora e como ficar. (ÉSTES, 2018, p. 20)

No conto original, a personagem da avó é uma vítima do Lobo, mas, na versão da tira, sua vitalidade foi devolvida e ela está pronta para dialogar com o Lobo e compreender a natureza dele sem se colocar em risco. Nesse sentido, a autonomia

da Vovó constitui simbolicamente um lugar a que as mulheres devem chegar para conquistar uma sociedade saudável e igualitária.



Figura 26 – “Cinderela: We can do it!”. Fonte: Cartum do blog Cinderella in sensible shoes. Disponível em: <<https://cinderellainsensibleshoes.wordpress.com/2014/11/25/i-introduction-what-is-agency/>>.

O cartum “Cinderela: We can do it!” é uma adaptação de um cartaz criado por J. Howard Miller durante a Segunda Guerra Mundial para estimular as mulheres a entrarem para o mercado de trabalho americano. Passando a guerra, a campanha foi abandonada, mas a imagem foi retomada pelo movimento feminista e tem sido utilizada em muitos lugares. Um deles é o blog que discute a narrativa da Cinderela a partir da agência, ou seja, das particularidades de suas narradoras. Assim, algumas pessoas enxergam passividade na personagem, mas outras encontram resistência aliada à coragem em sua história, ou seja, cada um irá entender a história da Cinderela

de acordo com sua bagagem literária e suas vivências. Conseqüentemente, a narrativa passará para terceiros a partir dos sentimentos do narrador.

Desse modo, o blog fez uma intertextualidade aproximando a imagem original à Cinderela para atribuir-lhe poder. Conseqüentemente, subentende-se que as demais princesas têm força e que venceram guerras manifestas em suas vidas difíceis.

Assim, o cartum trabalha a imagem do fortalecimento feminino, quebrando moldes binaristas e reconhecendo o esforço das personagens que representam as mulheres.

O humor consiste na aproximação da personagem com um ícone americano, simbolizando a força. O nome Cinderela, aliás, significa 'feita das cinzas' e lhe foi dado pelo que a personagem representa e não pelo casamento.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua mulher quem dava as ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la de Gata Borralheira. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la Cinderela. No entanto, apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas. (TATAR, 2013, p. 47)

Se ela não fosse trabalhadeira, persistente e resistente, nem teria ido ao baile; por isso ela precisou ser forte para chegar aonde precisava, inserida que estava naquele contexto de submissão feminina. Nos tempos contemporâneos, com sua força, ela encontraria oportunidades melhores, podendo mudar a sua escolha e,

inclusive, denunciar sua condição desigual, buscando justiça contra os abusos cometidos pela família e pela sociedade.



Figura 27 – “Projeto Cinderela”. Fonte: Cartum do blog de Juicy Santos. Disponível em: <<https://www.juicysantos.com.br/vida-013/novidades-da-cidade/projeto-cinderela-e-a-violencia-contra-a-mulher-na-baixada-santista/>>.

O cartum “Projeto Cinderela”, de 2017, faz parte de uma demanda social que trata da violência contra mulheres. Trata-se de um projeto – a partir de um conjunto de ações e palestras voltados ao combate a esse tipo de violência – de autoria de Alexandra Oliveira e Dyego Alves Gonçalves. A imagem da princesa foi alterada para chamar a atenção das mulheres para toda sorte de abusos cometidos contra elas.

Apesar de a imagem provocar repulsa nas pessoas, pode ser considerada como humor trágico por se tratar de um tema delicado e acionar o sentido inverso do riso no leitor – choca.

Desse modo, o leitor, se encontrar graça na imagem, sentir-se-á desconfortável com o que lhe despertou o riso. Nesse caso, o uso do cartum foi usado na campanha para fazer refletir sobre valores, conflitar comportamentos e inibi-los.

Quem imaginou que a Cinderela poderia ser vítima do príncipe se o casamento, no conto, é dado como a solução para o sofrimento da princesa? Os conceitos acionados pelo conto clássico são diferentes, pois espera-se, pela ótica do

contexto de produção da narrativa, que a princesa encontre o amor, o afeto e o carinho em sua vida, que passou por uma transformação, após o matrimônio.

A inversão do conto causa outro efeito de sentido, podendo levar o leitor a repensar os relacionamentos e é justamente esse o objetivo do produtor do cartum. A intenção é conduzir as vítimas de abusos não romantizarem mais o próprio sofrimento e, por consequência, romperem com a relação abusiva como a retratada no cartum.

O fato de a imagem da princesa ter sido utilizada no cartum de uma campanha feminista é uma vitória para as mulheres, pois mostra que o abuso começa a ser debatido publicamente, oferecendo maior suporte às vítimas, uma vez que há pessoas preocupadas com seus direitos a uma vida longe do machismo.

A imagem reforça, ainda, a necessidade de a mulher perceber a sua realidade marcada por abusos e tomar atitudes condizentes para combatê-los. Essa condição aponta discordância ao anulamento da mulher perante sua própria história:

Os objetivos sociais e políticos do movimento feminino merecem o mais pleno apoio. São de uma importância vital para o estabelecimento de direitos humanos iguais e de mesmos níveis de respeito e dignidade no plano social. Entretanto, o igualitarismo que desconsidera as diferenças humanas e lida com os problemas sociológicos como se não existissem diferenças entre masculinidade e feminilidade arquetípicas é um remanescente da visão patriarcal repressora, monoteísta e monolítica. (WHITMONT, 1991, p. 71)

Resumidamente, o humor do cartum trouxe as vivências violentas praticadas ao feminino para o foco de uma discussão importante que envolve os Direitos Humanos e a integridade das identidades femininas. A imagem da Cinderela

machucada causa pavor e asco em muitas pessoas, mas saindo do universo dos contos de fadas é uma imagem recorrente na sociedade brasileira e nos lugares cujos valores estão arraigados no e pelo machismo. Sem dúvida, é válida a inserção da personagem trabalhadora na temática da violência doméstica.

CONCLUSÃO

A recorrência do assunto no material gráfico demonstra a necessidade da retomada do lugar da mulher na sociedade. As imagens trouxeram as personagens femininas como sofredoras ainda nos tempos atuais, mas com a diferença de haver um espaço para reafirmação de um discurso que mostre uma atuação diferente de um tempo de anulação.

Pelo estudo realizado, entende-se a questão feminina como uma anulação porque não se tratou unicamente da retirada de direitos, mas de um lugar de submissão ao ponto de desqualificar as mulheres para atuações mais complexas, que pertenciam ao mundo masculino. Por sorte, os estudiosos de diversas áreas não permitiram que a participação da mulher fosse esquecida e, assim, deu-se luz à importante atuação feminina, mas o fato é que prevaleceu, por muito tempo, o seu apagamento pela ação do machismo.

O estereótipo relacionou as mulheres a um lugar de fragilidade, facilitou o domínio masculino e causou estragos na estrutura de vida das mulheres, acentuando o *anima*, conforme visto na base teórica deste trabalho. O resultado foram mulheres entregues a atividades domésticas ou buscando autoria para seus trabalhos de cunho científico ou literário. Com o discurso feminista em construção, ainda que o machismo esteja arraigado aos tempos contemporâneos, as vivências femininas são substituídas por outras mais plenas e autênticas.

Contudo, observou-se, pela análise do material gráfico, que a representação desse cenário é recorrente, pois é feito de maneiras pouco reflexivas, ou seja, mostra-se uma realidade de descontentamento e deixa-se o feminino em segundo plano quando este é o gatilho para que o assunto esteja em debate, conforme averiguado nos memes “Cinderela”, “Cinderela pela manhã dormindo” e “Cinderela trabalhando”.

Tal fato pode ser verificado pela baixa frequência com que os assuntos – como as identidades femininas, abusos contra mulheres ou o próprio empoderamento feminino – são retratados, dando mais ênfase à insatisfação do feminino para o trabalho enquanto a questão não é o trabalho em si, mas as condições dele, visto que o serviço doméstico é desvalorizado e continua atribuído tão somente ao feminino.

Como já dito anteriormente, todas as princesas foram importantes em suas épocas e, por isso, há o espelhamento da mulher na figura de uma delas, conforme se vê no meme “Sinais de que você é a Branca de Neve”. Não há problema se uma pessoa se identifica com essas personagens, mas há um conflito pelo fato de que as mulheres precisam ser reconhecidas à altura de suas vitórias como forma de recompensa pelo potencial que revelam ao longo da história. Todavia, o ânimo delas é igual ao expresso pelo cartum “As princesas e Frida Kahlo” diante do descaso às suas lutas, visto que ainda se encontram discursos de mulheres que afirmam ser o feminismo uma bobagem e que preferiam viver como antigamente. Mais parece que as conservadoras compreendem as feministas como uma espécie de meliantes, como a retratada na charge “Boa noite, Cinderela”.

Os memes que compõem o *corpus* destacam-se por estabelecerem diferenças explícitas entre a versão tradicional do conto de fadas e a contemporânea. Ou seja, restringem-se a sincronizar um recorte imagético do clássico atualizando-o ao momento atual, sem, no entanto, se ocupar de promover uma discussão, conforme se observa nos memes “Dizeres da Branca de Neve” e “Khaby Lame e a Branca de Neve”, os quais suscitam o riso pelo distanciamento temporal sem, contudo, considerar o que é uma mulher no conceito atual. Logo, ao tratar de situações mais complexas que mostram as conquistas feministas ou que deveriam ser mais debatidas, houve a prevalência das tiras, dos cartuns e das charges.

Assim, ao se analisarem esses específicos quatro tipos/gêneros textuais que compuseram o *corpus*, retome-se o pensamento de Hutcheon (1985), que destaca a complexidade da paródia em determinada cultura que a interpreta. Ora, considera-se, neste estudo, que todos apresentam sua eficiência em um contexto que exige a lembrança das mudanças atingidas pelas mulheres constantemente. Então, os memes – como verdadeiros porta-bandeiras, sem que pese nenhuma desconsideração – levantam as questões para que os demais gêneros abordados possam propor uma reflexão mais aberta para os assuntos tratados pelo feminino.

Desse modo, os textos abordados, dos tradicionais aos contemporâneos, trouxeram um tema comum voltado aos direitos das mulheres, mas não mencionaram o feminino por completo. No entanto, é inegável que, ao reportar os problemas das mulheres, estão contribuindo para que as questões relacionadas com os outros públicos femininos sejam repensadas. As tiras “Cinderela” e “Cinderela 2” trouxeram a temática para a percepção do leitor dando luz à causa LGBTQIA+. Provocaram o riso, sim, mas não necessariamente sensibilizaram o leitor para a realidade do outro que sofre o preconceito e é discriminado pela sociedade.

No início do presente trabalho, pretendia-se tratar unicamente da discriminação do patriarcado sofrida pelas mulheres, mas a situação dos demais grupos femininos surgiu por conta do binarismo e não houve como dela escapar. Ao estudar as questões dos gêneros, recordações de situações do cotidiano de sala de aula surgiram, demonstrando a necessidade de novos retratos sociais para todas as identidades femininas que são tão oprimidas quanto as mulheres. É muito cômodo o riso da anulação do outro quando aquele que riu nunca perdeu oportunidades ou precisou ensinar os filhos a mentirem como uma forma de protegê-los de uma variedade de preconceitos.

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, a vitória das mulheres precisa incluir todo o público feminino. Como excluir as pessoas que nem cabem nas estatísticas quando situações cotidianas as envolvem? Não há como repassar vassouras, é necessário apagar a fogueira injusta que recobre a história da humanidade embrutecida para que a democracia seja honrada.

Os contos de fadas precisam atender às novas demandas e sugere-se que todos possam ser retratados de uma maneira livre e digna, da mesma maneira que surgem as novas princesas, deusas e heroínas que têm sido representadas, em alguns casos, nos filmes, na cibercultura e nas narrativas da modalidade escrita. De acordo com Costa:

A presença de novos suportes para a linguagem verbal escrita, como o computador e todos os seus recursos, torna difícil descrever as competências de um leitor competente, de vez que os novos gêneros trazem a necessidade de atualização e de desenvolvimento de outras competências para atender a novidade. Mesmo considerando essa dificuldade, os estudos a respeito de leitura e literatura têm discutido qualidades necessárias e almejadas para o leitor competente. (COSTA, 2013, p. 106)

Por sua vez, os contos de fadas devem ser lidos para que haja lembrança dos dias cinzentos para as mulheres e, inclusive, faça-se a ressalva de que, considerando o direito de todas, deve-se respeitar a vontade de todas as mulheres. Além disso, as princesas devem continuar evoluindo na hipermodernidade, com discursos atualizados que marquem alguma forma de liderança como ocorre no meme “#fato#sabedenada”, na tira “Branca de Neve fingindo”, na charge “A fada madrinha

feminista” e na tira “Cinderela feminista”. Esse tipo de apontamento para o feminino evita que as situações de fragilidade, como ocorre com a Chapeuzinho Vermelho, marquem as personagens adultas. Na charge “Chapeuzinho 2”, na tira “Chapeuzinho Vermelho é retardada” e na “Chapeuzinho Vermelho na pandemia”, nota-se um comportamento aceitável para uma menina criada em casa; porém, diferentemente, na tira “Chapeuzinho de Retalhos”, a personagem, moradora de rua, já é retratada de modo diferente por uma questão de adequação de contexto.

Com a reestruturação da sociedade, novos valores surgem, e o binarismo deve ser repensado para que as mulheres das novas gerações sejam consideradas aptas para escolherem suas vidas, no que diz respeito à instrução, profissão, aos relacionamentos e às suas posses. A tira “Autoajuda de contos de fadas” incita os leitores para a possibilidade da escolha feminina quando enfatiza a assertiva-comando “e viva sem calos” às princesas. Os pés machucados podem ser compreendidos por meio das metáforas aplicadas às diferentes posturas da Bruxa diante do espelho, como na charge “Contos de fadas: Branca de Neve” e na tira “Espelho rejeitado”, ou então, nas situações de violência retratadas pelo meme “O não dito sobre a Branca de Neve” e pela charge “Consentimento”. Essas circunstâncias não podem ser lançadas como responsabilidade feminina, dado que as mulheres têm sido vítimas desde a construção de sua imagem pessoal, que segue tendências, até a culpa dos crimes sexuais cometidos contra elas, posto que a beleza midiática é o argumento mais comum para a fraqueza do homem que praticou o mau comportamento.

O humor da cibercultura reforça o discurso que oportuniza um lugar de autonomia para as mulheres, pois, ainda que por pequenos passos, retrata situações em que a voz feminina predomina. Esse parecer já está no material gráfico que discute

as novas posturas sociais, como no meme “Branca de Neve ciumenta”, que acusa um posicionamento diante da possibilidade de infidelidade; no cartum “Cinderela: *We can do it!*”, que simboliza as conquistas femininas, colocando-as no papel de heroínas; na tira “Lobo à distância”, que retoma a esperteza da Vovó ao saber se cuidar e negociar com o Lobo; e, finalmente, no cartum “Projeto Cinderela”, em que houve a união de pessoas para ajudar as mulheres em situação de violência. Tudo isso confirma que as princesas ganharam voz para questionar seus destinos e, com o espelhamento, espera-se que consigam muitas vitórias adiante.

O sucesso das princesas virá como reconhecimento das lutas diárias das mulheres que trabalham, estudam e que muitas vezes mantêm seus lares sozinhas. Os filhos delas são os meus alunos que chegam à escola divididos entre estudar ou atender aos irmãos mais novos e, assim, tão precocemente, lhes são imputadas muitas responsabilidades. Na hora em que elas possuem uma importância maior, pela vida difícil que possuem, poderão estar mais presentes na vida dos filhos, sem sobrecarregá-los como têm feito. Mas, no momento, é o que podem fazer: dividir as tarefas com eles, por falta de tempo.

Para a continuidade deste trabalho, espera-se que haja o aprofundamento sobre o estudo da literatura digital – por exemplo, dos gêneros digitais incluídos no *corpus*, que caracterizam uma linguagem atual e dinâmica, que viraliza em minutos, para tratar dos mais variados temas, retomando o já dito sobre a Internet, que apresenta sugestões de leitura de acordo com as preferências do leitor, para quem a aceitação da permanência na cômoda bolha, ou o seu rompimento para a manutenção da democracia, são possibilidades a escolher. Destaque-se, portanto: sem essa condição social não haveria a discussão dos papéis das identidades femininas e,

certamente, da própria forma do humor que muda de acordo com a liberdade concedida aos artistas de criarem obras conforme sua preferência.

Enquanto mulher, comecei a composição do *corpus* rindo do humor de algumas das tiras, dos memes, dos cartuns e das charges, mas foi entregue às lágrimas que fechei as páginas da obra da Federici, referenciada no trabalho desta dissertação, pois eram grandes a comoção e o agradecimento pelas mulheres que não desistiram de lutar pela autonomia, mesmo que distantes de suas realidades. O processo do conhecimento dessa história não é fácil quando percebemos o quão arraigado está o preconceito de gênero na nossa criação.

Inclusive, foram grandes os homens que, outrora, instruíram as mulheres, nas mais variadas áreas, desenvolvendo suas aptidões e acreditando na igualdade de gênero. Infelizmente, entre esses, foram poucos os que se habilitaram a correr o risco por elas, pois era mais fácil e cômodo ser compatível a um sistema infeliz e cruel. O apoio dos homens nesse processo é importante, apesar de muitos não reconhecerem a vantagem dessa igualdade.

O cenário atual continua fragilizado, mas é pela união de pessoas que a transformação acontece(rá). Havia uma senhora que fazia uma brincadeira com seus netos: fazia-os sentar-se em círculo e então abria uma caixa de fósforos, distribuindo um palito para cada criança e assim pedia-lhes para que os quebrassem. Até aí era uma tarefa fácil de concluir. Depois, pela segunda vez, distribuía um palito para cada um novamente, mas pedia que as crianças os juntassem. Assim, as crianças deveriam quebrá-los, no entanto, o montante passava de mão em mão, mas elas não conseguiam quebrar um conjunto deles. A noção que se passava era de que um palito sozinho é fácil de quebrar, mas a realidade muda se os juntarmos. Assim somos e, idênticos aos palitos, não conseguimos muitas transformações sozinhos.

Sem o questionamento e a coragem das mulheres das gerações anteriores, não haveria as conquistas e as possibilidades de igualdade. Por isso é preciso que cada instância do saber intensifique a inclusão das identidades femininas como forma de combate ao preconceito de gênero, dando luz às histórias das mulheres e das identidades femininas que foram esquecidas como pesquisadoras e personagens corajosas.

A literatura preocupa-se com as formas estéticas presentes nas obras, e seus estudiosos devem investigar o percurso das manifestações digitais que envolvem o humor, pois, de acordo com a temática abordada, esse modo foi utilizado com diversas funções – desde ilustrar diferenças das representações femininas entre os tempos até reivindicar direitos. O riso pode levantar a curiosidade e é uma excelente maneira de fomentar o conhecimento dos leitores, quando a criticidade acompanha as discussões contemporâneas.

REFERÊNCIAS

BAITELO JUNIOR, N. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014. (e-book).

BAZERMAN, C. **Gênero, agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2006, p. 87-103.

BEAUMONT, J. M. L. de. **A Bela e a Fera**. Disponível em: <<https://www.editorawish.com.br/blogs/contos-de-fadas-originais-completos-e-gratuitos/a-bela-e-a-fera-jeanne-marie-leprince-de-beaumont-1756>>. Acesso em: 30 set. 2023.

BERGSON, H. **O riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2020. (e-book).

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANCA DE NEVE IRÔNICA. [Sem título]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./119631675374417/?type=3>>. Acesso em: 3 mar. 2020.

BRANCA DE NEVE IRÔNICA. #fato#sabedenada. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./115073402496911/?type=3>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BRANCA DE NEVE IRÔNICA. [Sem título]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/pb.100070304795782.-2207520000./122504361753815/?type=3>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BRANCA DE NEVE IRÔNICA. **Hoje sexta dia de beber com as amigas hauahau.... Marque a sua amiga?** Esquecer dos problemas...Simbora. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BrancadeNeveIronicaOfc/photos/a.114776752526576/116801862324065/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BRETON, P. **A manipulação da palavra**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BUTLER, J. P. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1; Edições Crocodilo, 2019. (e-book).

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (e-book).

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**: um estudo abrangente na arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARTER, A. **A câmara sangrenta e outras histórias**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CHAGAS, V. **A cultura dos memes**: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EDUFBA, 2020.

CINDERELLA IN SENSIBLE SHOES. **Female Agency in Different Versions of Cinderella**. Disponível em: <<https://cinderellainsensibleshoes.wordpress.com/2014/11/25/i-introduction-what-is-agency/>>. Acesso em: 19 mai. 2023.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012. (e-book).

CONFLUENTES. **Comunidade LGBTQIA+**: Como apoiar a luta por direitos. Disponível em: <<https://confluentes.org.br/2023/04/22/comunidade-lgbtqia-como-apoiar-a-luta-por-direitos/>>. Acesso em: 21 ago. 2023.

COSTA, M. M. da. **Metodologia de Ensino da Literatura Infantil**. Curitiba: Intersaberes, 2013.

DIEESE. **As dificuldades das mulheres chefes de família no mercado de trabalho**. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/boletimespecial/2023/mulheres2023.html>>. Acesso em: 02 out. 2023.

DISNEY IRÔNICA. [Sem título]. Disponível em: <https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4821742091183653/>. Acesso em: 19 out. 2021.

DISNEY IRÔNICA. [Sem título]. Disponível em: <https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4772153506142512/>. Acesso em 19 out. 2021.

DISNEY IRÔNICA. [Sem título]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/disneyironica/photos/a.722169687807601/4889894641035064/>>. Acesso em: 21 out. 2021.

EAGLETON, T. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020. (e-book)

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FONSECA, A. **Sinais de que você é a Branca de Neve**. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/106538347419807607/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

FRANZ, M. L. V. **Individuação nos contos de fada**. São Paulo: Paulinas, 1984.

GAULD, T. **A fada madrinha feminista**. Disponível em: <<https://twitter.com/tomgauld/status/1065928881453056000>>. Acesso em: 20 mai. 2023.

GRIMM, J.; GRIMM, W. Branca de Neve. In: TATAR, Maria (Org.). **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 94-109.

_____. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria (Org.). **Contos de fadas**: edição comentada e ilustrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 33-43.

HOLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUECK, K. **O lado sombrio dos contos de fadas**. São Paulo: Abril, 2016.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IVO VIU A UVA. **Chapeuzinho 2**. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/mais-chapeuzinho-vermelho/chapeuzinho2/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

IVO VIU A UVA. **Tag**: Branca de Neve - Mais uma com a Branca de Neve. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/tag/branca-de-neve/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

IVO VIU A UVA. **Tirinha 8** - Boa Noite Cinderela. Disponível em: <<http://www.ivoviuauva.com.br/boa-noite-cinderela/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

IVO VIU A UVA. [**Sem título**]. Disponível em: <<http://www.ivoiviauva.com.br/wp-content/uploads/2008/11/cinderela2.jpg>>. Acesso em: 19 out. 2021.

IVO VIU A UVA. **Tirinha 36** - Contos de fadas: Branca de Neve. Disponível em: <<http://www.ivoiviauva.com.br/contos-de-fada-branca-de-neve/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

JUNG, G. C. **O homem e seus símbolos**. 6. ed. especial brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEAL-TOLEDO, G. **Os memes e a memética: o uso dos modelos biológicos na cultura**. São Paulo: FiloCzar, 2017.

LEITE, W. **Will tirando: Autoajuda dos Contos de Fadas**. Disponível em: <<http://www.willtirando.com.br/autoajuda-de-conto-de-fadas/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Companhia das Letras, 2014.

LUIZ, L. (Org.). **Os quadrinhos na era digital: Hqtrônicas, webcomics e cultura participativa**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2013.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. (e-book).

MEMES ACESSÍVEIS. **A psicóloga Girafa Rosa está propondo um tema para o diálogo**. Disponível em: <https://www.facebook.com/memesacessiveis/photos/a.109882643034585/588166505206194/?paipv=0&eav=AfZPQ1ddNiJH8FUFv60kTBWL7isP6s6Pf1JFdK1kc7BM8vJz_egrv9vtPzRdrABLPoo&_rdr>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MENDONÇA, M. R. de S. Um gênero quadro a quadro: história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Parábola, 2010, p. 209-224.

NANI HUMOR. **A Chapeuzinho de retalhos.** Disponível em: <<http://www.nanihumor.com/2011/08/chapeuzinho-de-retalhos.html>>. Acesso em: 19 out. 2021.

PERRAULT, C. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: TATAR, Maria (Org.). **Contos de fadas:** edição comentada e ilustrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 44-59.

POSSENTI, S. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso.** São Paulo: Parábola, 2018.

_____. **Os humores da língua:** análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RAMONE, D. **Cinderela feminista.** Disponível em: <<https://www.legitimogeek.com/cinderela-feminista/>>. Acesso em: 18 mai. 2023.

ROJO, R. H. R.; BARBOSA, J. P. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

RÜDIGER, F. **As teorias da cibercultura:** perspectivas, questões e autores. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SANTAELLA, L. **Leitura de imagens.** São Paulo: Melhoramentos, 2012a.

_____. **O que é semiótica.** 20. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).

_____. **Percepção:** fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012b.

SANTOS, C. **[Sem título].** Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2019/02/12/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-um-classico-do-machismo/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

SANTOS, J. **Projeto Cinderela e a violência contra a mulher na baixada santista.** Disponível em: <<https://www.juicysantos.com.br/vida-013/novidades-da-cidade/projeto-cinderela-e-a-violencia-contra-a-mulher-na-baixada-santista/>>. Acesso em: 18 mai. 2023.

SATIRINHAS.COM. **Chapeuzinho Vermelho é retardada.** Disponível em: <<https://www.satirinhas.com/2015/04/chapeuzinho-vermelho-e-retardada/>>. Acesso: 19 out. 2021.

SILVA, G. A subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 203-214.

SINISTRO.COM/DARK. [Sem título]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=512080584429737&set=a.352767327027731>>. Acesso em: 18 mai. 2023.

TIRINHAS NO FACE. [Sem título]. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2366407236991302/?type=3&source=48>>. Acesso em: 19 out. 2021.

TIRINHAS NO FACE. [Sem título]. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/posts/2090266754605353>>. Acesso em: 18 out. 2021.

TIRINHAS NO FACE. [Sem título]. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2223510057947688/?type=3&source=48>>. Acesso em: 19 out. 2021.

TIRINHAS NO FACE. [Sem título]. Disponível em: <<https://m.facebook.com/tirasnoface/photos/a.1913273992304631/2374548042843888/?type=3&source=48>>. Acesso em: 19 out. 2021.

TOMASI, C. **Elementos de semiótica**: por uma gramática tensiva do visual. São Paulo: Atlas, 2012.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela Linguística. **DELTA**, v. 6, n. 1, São Paulo, 1990, p. 55-82.

WHITMONT, E. C. **Retorno da deusa**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1991.