

CINDERELA POLITICAMENTE CORRETA? UMA ANÁLISE DA PARÓDIA DO CONTO À LUZ DA ESTILÍSTICA DA ENUNCIÇÃO

Jorge Luís Torresan *
Murilo Jardelino da Costa **

Resumo

Nosso objetivo, neste artigo, é empreender uma discussão teórica sobre a paródia, uma atividade de linguagem muito comum em nosso cotidiano, empregada principalmente na esfera humorística. Nosso percurso teórico sobre a paródia inicia-se com as definições mais costumeiras desse gênero, para depois, por meio de um olhar linguístico - discursivo, nos determos com mais precisão sobre suas origens. Esse viés significa resgatar, entender e especificar outros gêneros textuais por meio dos quais a paródia se organiza e se constitui. A definição de “canto paralelo” nos permite olhar para a paródia por meio da concepção dialógica da linguagem, elaborada pelo pensador russo M. Bakhtin, por se tratar de uma visão sobre a linguagem que necessariamente põe em cena a interação, o diálogo entre textos, discursos e ideologias. Resulta da análise a percepção de que a paródia desnuda ideologias, padrões e comportamentos, suscitando no leitor um reposicionamento. A paródia é um gênero que está a serviço da voz inquieta que de alguma forma quer questionar.

* Universidade
Nove de
Julho

** Universidade
Nove de
Julho

Palavras-chave: dialogismo, gênero do discurso, paródia

Introdução¹

O leitor encontrará nas páginas seguintes uma possibilidade de discussão teórica sobre a paródia, uma atividade de linguagem muito comum em nosso cotidiano, empregada principalmente na esfera humorística. Nosso percurso teórico sobre a paródia inicia-se com as definições mais costumeiras desse gênero, para depois, por meio de um olhar

linguístico-discursivo, nos determos com mais precisão sobre suas origens. Esse viés significa resgatar, entender e especificar outros gêneros textuais por meio dos quais a paródia se organiza e se constitui. Para tal objetivo, empregamos a teoria do dialogismo, elaborada pelo pensador russo M. Bakhtin, bastante difundida aqui no Brasil e explorada por áreas do conhecimento como a Teoria Literária, a Psicologia, a Linguística, entre outras, justamente por

¹ Agradecemos a Clélia Barqueta pelos valiosos comentários.





se tratar de uma visão sobre a linguagem que necessariamente põe em cena a interação, o diálogo entre textos, discursos e ideologias. É justamente com essa visão dialógica sobre a linguagem que conduziremos as nossas discussões sobre paródia, aplicadas numa análise que propomos de uma versão parodiada do conto Cinderela.

Mas o que é mesmo paródia?

Se levarmos em consideração as duas versões do conto Cinderela², não há como não estabelecermos um paralelo, uma comparação entre elas. Enquanto a versão original mantém um tom de seriedade, de encantamento, de romantismo, como todo conto de fada, a segunda versão retoma a primeira de forma bastante humorada, virando de ponta cabeça o enredo do conto original, possibilitando-nos a visualização de uma outra perspectiva da história e das personagens eternizadas, que muito encantaram e ainda encantam crianças e jovens. Portanto, vemos que há entre as duas versões uma aproximação, um contato, uma assimilação, um diálogo entre elas, permeado pelo humor, que nos permite afirmar, pois, que a segunda versão parodia a primeira.

Os dicionários e os manuais de estilística linguística, de uma forma geral, definem paródia como uma imitação burlesca, ou seja, uma manifestação de caráter cômico, grotesco, zombeteiro, próprio de quem burla um determinado material com a finalidade de mostrar outro lado nada perfeito, belo e sério de personagens e de tramas de obras literárias. Dessa forma, quem se serve da paródia como forma de expressão está burlando, manuseando, com uma forte veia humorística, determinado material e produzindo, assim, alguns efeitos de sentido como, por exemplo, a crítica a alguma ideia ou comportamento presentes no texto parodiado. Isso nos

permite entender a paródia como um recurso característico de quem trabalha com o humor, mas também de quem tem a intenção de questionar, de levantar questões ideológicas implícitas no objeto que se parodia.

Por meio dos elementos mórficos que formam a palavra paródia, vemos que ela nos remete à ideia de canto paralelo: *para* = ao lado de + *ode* = canto, uma espécie de contracanto (FÁVERO, 1994). Aristóteles em sua obra *Poética* aponta Hegemon de Tharso (séc. V a.C) como aquele que teria inaugurado a paródia como arte por ter usado o estilo do gênero épico (conhecido por retratar os heróis como deuses) para apresentar os homens não como seres superiores, mas como seres comuns e inferiores. Hegemon teria, portanto, invertido e subvertido o ideal de herói. (SANT'ANNA, 2002).

O trecho do poema *Canto de regresso à pátria*, de Oswald de Andrade ("Minha terra tem palmares / onde gorjeia o mar / os passarinhos daqui / não cantam como os de lá"), é constantemente citado como exemplo de texto que parodia o poema *Canção do exílio* de Gonçalves Dias que é conhecido com um dos representantes do Romantismo (séc. XIX) - especificamente da 1ª fase - período em que as obras literárias de muitos autores caracterizam-se por uma tendência à exaltação do conceito de nacionalismo e de valorização dos aspectos da cultura local. No caso brasileiro, tratava-se da exaltação do indianismo como elemento constitutivo de nossa identidade nacional, ou seja, pela necessidade de tratar de questões ligadas à pátria, à cultura nacional. Notamos, todavia, com um olhar mais apurado, que nos textos desse período geralmente a figura humana não aparece, como no caso do poema *Canção do exílio*, pois o que se propunha era destacar a Natureza e não

² Por ser muito conhecida, não apresentamos a versão original do conto Cinderela. A versão parodiada, que serve de base para nossa análise, encontra-se em anexo.



necessariamente o Homem, fato este criticado, por exemplo, por autores do Modernismo (séc. XX), período em que a questão do nacionalismo reaparece. No entanto, os autores desse período colocavam em cena a figura do homem com as suas raízes verdadeiramente nacionais, com todos os seus defeitos e problemas. Pode-se inferir, portanto, que o Modernismo retoma alguns aspectos do Romantismo, mas noutra perspectiva. É nesse contexto que se pode afirmar que um dos autores que expressa essa crítica aos conceitos e aos modelos estilísticos do romantismo brasileiro é justamente Oswald de Andrade, e que o poema *Canto de regresso à pátria* serviu como instrumento dessa crítica, parodiando o poema de *Canção do exílio*. Ao trocar, por exemplo, a palavra “palmeiras” por “palmares”, Oswald de Andrade faz menção ao negro, ao escravo, e a toda a problemática social daí decorrente e, ao dizer que “os passarinhos daqui / não cantam como os de lá”, fica a nítida a intenção de enaltecer o nosso território. Para exercer essa crítica, a paródia foi a forma ideal de manifestação linguística, com um certo tom de humor característico.

Paródia: uma relação intertextual implícita

A definição de paródia como vimos acima nos remete a um outro aspecto importante de natureza textual. Se parodiar é propor um posicionamento (por meio de textos verbais e não verbais) sobre outro(s) posicionamento(s), isso significa que há entre o material parodiado e a paródia uma estreita relação de intertextualidade: um dos fatores de textualidade muito discutido pela Linguística Textual. Podemos dar conta das relações intertextuais, ou se preferirmos, das formas como um texto pode retomar outro(s), como sugerido por (KOCH & ELIAS, 2008), de forma explícita ou implícita. A primeira ocorre quando a citação do texto empregado é clara, como

ocorre nos discursos relatados (direto, indireto), nas citações e referências, empregadas para justamente mostrar a fonte de onde os trechos foram extraídos, nos resumos, nas traduções. A intertextualidade implícita, ainda de acordo com as autoras, ocorre quando a citação do texto empregado não aparece de forma clara. Nesse caso, cabe ao leitor ou ao ouvinte, com o seu conhecimento de mundo, perceber as relações entre os textos. Exemplos dessa ocorrência é o que ocorre nas alusões, em algumas paráfrases, nas ironias e também na paródia. Como vimos no exemplo anterior, somente com o conhecimento prévio do poema de Gonçalves Dias e do contexto em que ele está inserido é que podemos perceber a relação intertextual presente na paródia de Oswald de Andrade. Daí o fato de, às vezes, não conseguirmos, por exemplo, entender algumas formas de humor, justamente porque não conhecemos os textos aos quais algumas paródias, por meio da intertextualidade, se reportam.

Buscando a especificidade da paródia no caráter dialógico da linguagem

Até agora, o que foi dito a respeito da paródia é, de certa forma, o que geralmente se costuma dizer sobre ela quando a preocupação é meramente didática. No entanto, na condição de quem se interessa pelo intrincado funcionamento da linguagem e principalmente para os que estão familiarizados com a Linguística, apenas defini-la como uma imitação burlesca ou como um canto paralelo construído pela intertextualidade ainda é pouco. Dessa forma, vamos nos aprofundar na discussão teórica acerca da origem e do funcionamento da paródia, visitando o arcabouço teórico do pensador russo M. Bakhtin (1895-1975), a partir do que ele chama de visão dialógica da linguagem, visão que revolucionou os estudos da Linguística, bem como os da Literatura, Sociologia, Psicologia, entre outras





áreas. A concepção de linguagem que adotamos aqui é a que a concebe como o elemento constituinte da *interação*, uma vez que, por meio da linguagem, os sujeitos agem, atuam num determinado contexto sócio-histórico, transformando continuamente esse contexto, numa ação interativa com outras pessoas, e o resultado dessas interações é a produção de discurso(s). Tendo-se em vista em concepção de linguagem, a finalidade de quem produz discurso(s) deixa de ser a simples comunicação fortuita, e passa a ser a de criação de efeitos de sentido, desta forma, a paródia é sem dúvida um exemplo desse trabalho interativo com a linguagem, no mínimo, porque ela dialoga/interage com outro(s) texto(s). É justamente esta a posição de Bakhtin sobre a linguagem, ou seja, a posição de que a interação é elemento essencial a ser levado em consideração, pois a linguagem:

“só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas.” (BAKHTIN, 1997, p. 183).

O dialogismo a que se refere esse autor é inerente a todo e qualquer enunciado da comunicação humana, pois os nossos posicionamentos, ou se preferirmos, os nossos discursos, são sempre reações e/ou respostas a outros discursos, e que conseqüentemente causarão reações e/ou respostas em outros. Essas relações dialógicas podem ser percebidas tanto na troca comunicativa entre dois interlocutores, isto é, nos diálogos, quanto no discurso de uma só pessoa, no monólogo, quando ela faz referências claras a outros textos, a outros pontos de vista etc.; também por meio dos discursos direto e indireto nos

quais a voz do “outro” se faz presente, nas relações intertextuais; implicitamente percebemos o dialogismo nas construções irônicas, na paródia, no uso de aspas, nos pressupostos e subentendidos; na mescla de gêneros e estilos textuais e literários numa única obra - isso tudo ocorrendo no interior de qualquer produção comunicativa e cultural nos mais diversos níveis de letramento. (STAM, 1992). Vamos ainda nos aprofundar um pouco mais no pensamento bakhtiniano sobre o dialogismo observando o evento da carnavalização.

A carnavalização e os seus efeitos de sentido com vistas ao dialogismo

Em *A Cultura Popular Na Idade Média E No Renascimento – O Contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1999) apresenta um detalhado estudo sobre a obra do escritor francês François Rabelais (séc. XVI) e a influência de seu estilo na literatura não só francesa, mas também na universal, principalmente por “estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares” (...), demonstrando “a sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até aos nossos tempos (...)”. (BAKHTIN, 1999, p. 2). Essa não aceitação dos cânones diz respeito principalmente ao fato de Rabelais inserir em suas produções literárias aspectos do riso, do grotesco, do considerado baixo, chegando até mesmo aos níveis do escatológico, abarcando as manifestações populares da praça pública numa constante tentativa de fazer com que o mundo não-oficial ganhasse espaço em detrimento ao estilo do oficial com todas as suas regras de boa educação, nos modos e na linguagem. Tudo isso permeado pelo universo do cômico.

Rabelais, dessa forma, é um dos autores cuja produção reflete de forma clara a carnavalização, que é muito mais do que um movimento festivo do povo em



praça pública. Trata-se de uma forma de cultura cujo objetivo é contrapor-se às manifestações opressoras de grupos que de alguma forma controlam o poder. Com a carnavalização, os oprimidos passam a ter voz, é como se o mundo fosse encarado de cabeça para baixo; tudo o que está às margens do oficial finalmente emerge com grande força, ainda que, em alguns momentos, de maneira não intencional. Lembremo-nos de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, cujo herói *sem nenhum caráter* foge completamente ao estilo dos heróis clássicos, ou seja, Macunaíma é a própria imagem de um herói às avessas – bem ao estilo carnavalesco. É importante destacar que todo esse movimento carnavalizado não consiste num posicionamento simplesmente anárquico, sem qualquer fundamento, muito pelo contrário, o sentido das manifestações da carnavalização está coberto por uma força perpassada pelo questionamento, pelas intenções da recriação, da revisão do que é tido como estagnado, com vistas para a renovação.

Os gêneros literários e a carnavalização: o berço da paródia

Na antiguidade clássica e depois na época do Helenismo, muitos gêneros literários se formaram e se desenvolveram; exteriormente, esses gêneros possuem características bastante diversa, ou seja, se concretizam textualmente de muitas maneiras, mas interiormente todos possuem características muito comuns – todos dialogam entre si de alguma forma - e por essas afinidades internas muito próximas, os antigos os classificaram como pertencentes ao campo do cômico-sério (BAKHTIN, 1997). Alguns desses gêneros são mais conhecidos, como o *diálogo socrático*, o *simpósio* e a *sátira*

menipéia. Esses gêneros eram formas concretas da manifestação do cômico-sério e foram considerados como contrários aos gêneros mais sérios, como a epopéia e a tragédia. No entanto, o mais importante a ser destacado é o fato de que os gêneros do cômico-sério, em maior ou menor grau, são todos influenciados pela carnavalização – todos dialogam com a visão carnavalizada sobre o mundo. O objetivo aqui não é tratar especificamente de toda essa diversidade de gêneros. Para isso, precisaríamos de muito mais tempo. Aqui nosso interesse é especificamente destacar o gênero que mais se aproxima da paródia, isto é, com o qual a paródia dialoga internamente; e para Bakhtin, esse gênero é a *sátira menipéia*, cujo nome deve-se ao filósofo Ménippe, de Godare (séc. III a. C.), que lhe atribuiu forma (FÁVERO, 1994).

Principal veículo de transmissão da carnavalização, algumas das principais características da *menipéia*, resumidamente e de acordo com Bakhtin (1997), são: presença marcante do elemento cômico; ausência de preocupação com a construção de narrativas verossímeis, aqui a liberdade na invenção é ampla; presença garantida das fantasias mais audaciosas e descomedidas com heróis postos em situações extraordinárias; combinação de elementos fantásticos com místico-religiosos; ousadia na criação de cenas fantásticas; presença de cenas escandalosas e excêntricas, de discursos inoportunos com violações de regras de etiquetas e de normas universalmente aceitas; emprego de situações contrastantes como o baixo e o elevado, a posição do sábio e a do escravo, luxo e miséria etc.; incorporação de elementos utópicos; ocorrência de outros tantos gêneros intercalados. Portanto, nota-se





que a sátira menipéica é um gênero por natureza carnavalizado e “a paródia é um elemento inseparável da ‘sátira menipéica’ e de todos os gêneros carnavalizados” (BAKHTIN, op. cit., p. 127).

É importante destacar e ao mesmo tempo acrescentar na definição da paródia o caráter bivocal, ou seja, a possibilidade de se encontrar nela duas orientações ou dois posicionamentos. Na prática, isso significa que alguém pode usar o discurso do outro (com um posicionamento definido) para imprimir o seu, portanto um segundo posicionamento, e com ele imprimir uma nova orientação para o que está em jogo no discurso. Esses posicionamentos, ou se preferirmos, ao estilo bakhtiniano, estas vozes que encontramos na paródia jamais se fundem, elas, de certa forma, concorrem entre si a fim de se estabelecer o questionamento, o destronamento de uma posição em favor de uma outra.

Cinderela: uma versão “politicamente correta”

Nos itens anteriores, discutimos uma possibilidade para fundamentar teoricamente a paródia, passando pela etimologia e pela definição mais comum até chegarmos aos princípios que especificam a composição, as características e os efeitos de sentido desse tipo de produção discursiva. Em seguida, apresentamos uma proposta de análise de uma paródia do conto *Cinderela*, de James Finn Garner, traduzida para o português. No livro de onde foi extraída essa versão parodiada de *Cinderela*, encontramos também outras paródias de alguns dos principais contos de fada que conhecemos: *Chapeuzinho Vermelho*, *Os três porquinhos*, *João e o pé de feijão*, *Branca de Neve*, entre outros – todos versões parodiadas dos originais. O livro possui como título *Contos de Fadas Politicamente Corretos – Uma Versão Adaptada Aos Novos Tempos*, o que já

nos dá algumas pistas sobre a intenção do autor, que é, no mínimo, rever, questionar, reposicionar a trama de cada um dos contos, tendo-se em vista os Novos Tempos: quem é a Cinderela de hoje ou que imagem de mulher ela apresenta? Qual a característica do príncipe moderno? De qual esfera social, por exemplo, vem a fada madrinha? Como a fantasia – característica dos contos de fada – é tratada? Esses são alguns questionamentos que podem ser respondidos com a análise da versão parodiada que dialoga com o conto original.

Os contos de fada têm sido fonte de vários estudos que ultrapassam os limites das preocupações com a sua configuração discursiva e textual. Ao tratar da especificidade dos contos de fada, Corso & Corso (2006), juntamente com o título dos contos, apresentam uma espécie de síntese do que eles significariam: por exemplo, em *O Patinho Feio*, *Dumbo* e *Cachinhos Dourados* teríamos a busca por um lugar; em *João e Maria*, a expulsão do paraíso; em *Rapunzel*, a presença da mãe opressora; em *Branca de Neve* e a *Bela Adormecida*, o despertar de uma mulher; em *Cinderela*, a presença e o comportamento da mãe, da madrasta e da madrinha e também marcas de sedução (a princesa seduz o príncipe na história) e até mesmo fetichismo no amor (os pés de Cinderela foram procurados e adorados pelo príncipe). Voltando às duas versões do conto *Cinderela*, percebe-se que o autor da paródia, num notório tom cômico, distancia-se do conto original a fim de inserir alguns outros elementos que não fazem parte da história, cumprindo, assim, dois objetivos: o primeiro é o de adequar ao nosso contexto a trama de *Cinderela* e o segundo é o de expor alguns posicionamentos e comportamentos polêmicos, a que assistimos na sociedade, de ordem social, estética, política, sexual, de acordo com o quadro abaixo:



Trechos da versão parodiada	Análise
A mãe-por-enlace-matrimonial-paterno-e-não-por-consangüidade (madrasta) de Cinderela tratava-a cruelmente e, suas irmãs-não-carnais (meias-irmãs) faziam com que ela trabalhasse duro, como se fosse uma trabalhadora-afro-americana-sem-proventos (escrava).	Logo na introdução, o autor levanta a problemática bastante comum em nossa sociedade sobre as relações familiares, principalmente as que costumam aparecer entre filhos e madrastas e irmãos de casamentos diferentes, bem como a exploração das pessoas por meio do trabalho não remunerado, não reconhecido, enfim, do trabalho escravo, que pode ocorrer, inclusive, dentro dos lares. Apesar da seriedade dessas questões, o autor consegue tratá-las com bom humor, ao empregar primeiramente formas eufemísticas, extremamente valorizadas hoje, para caracterizar as personagens e, em seguida, entre parênteses, uma designação sinônima que explicita o conceito. Nesse sentido, a versão parodiada levanta os problemas tratados de forma velada na história original e que em muitas ocasiões são silenciados pela fantasia que perpassa a narrativa e pela expectativa do final feliz costumeiro nos contos de fada.
Um belo dia, chegou pelo correio um convite. O príncipe estava celebrando a exploração dos sem-teto e dos marginalizados com um grande baile à fantasia. As irmãs-não-uterinas de Cinderela focaram radiantes de serem convidadas ao Palácio Real. Começaram a sonhar com roupas carérrimas que usariam para modificar a imagem natural de seus corpos, em função de um falso padrão de beleza feminina (o que, no caso delas, era perda de tempo).	A chegada do convite pelo correio atualiza a trama para os nossos dias. No entanto, o mais importante neste trecho é o caráter do baile: “celebrar” a exploração dos sem-teto e dos marginalizados. Nota-se que o verbo empregado foi “celebrar”, portanto levanta-se a problemática da exploração da classe mais carente da sociedade praticada por grupos que têm mais poder, bem como toda a questão da falta de moradia que atinge essa população carente. Ao levantar essas questões, a paródia questiona os desníveis sociais e econômicos em que se fundamenta a sociedade. Além disso, é também posto em destaque toda a submissão das mulheres à ditadura dos padrões da moda, dos ideais de beleza, e as frustrações das que não conseguem seguir tais padrões.
Quando o dia do baile chegou, Cinderela ajudou sua mãe-não-genitora e suas irmãs-não-consangüíneas horizontalmente avantajadas (gordas) e esteticamente defierentes (feias) a pôr seus vestidos de baile. Quase foi preciso pedir a intervenção do exército para executar a operação. Em seguida, veio a sessão de maquiagem, que é melhor não ser descrita. Quando a noite chegou, elas foram para o baile e deixaram Cinderela para terminar o serviço de casa. Ela ficou triste, mas se consolou ouvindo seu disco de salmos do Cid. Moreira.	Novamente a descrição das personagens realizada primeiramente por meio de eufemismos e em seguida, entre parênteses, o que realmente eles significam dão o tom de humor à narrativa, entretanto, essa estratégia reforça o que foi dito no item anterior, ou seja, a imposição de padrões de estética muito definidos: mulheres devem ser magras! E uma rápida observação das características das principais heroínas de outros contos de fada como Branca de neve, Rapunzel etc., comprovará o fato de que o estilo loiro, de olhos claros, magro é hegemônico, reforçando, portanto, também um certo preconceito em relação às que não se encaixam neste estilo.
De repente, fez-se um clarão e, diante de Cinderela, apareceu um homem vestido um colant de lycra roxa, todo trabalhado com miçangas e paetês, usando um chapéu de abas largas enfeitado com plumas e carregando na mão uma varinha de condão, coberta de purpurina e com uma estrelinha na ponta. De início, Cinderela pensou que se tratava de uma Drag Queen (...) Cinderela percebeu de imediato que o rapaz havia feito uma opção sexual alternativa como ser humano adulto e consciente que era, e que não cabia a ela qualquer comentário irônico sobre o fato.	Transformar a madrinha de Cinderela em uma Drag Queen foi a estratégia encontrada pelo autor para inserir a questão da homossexualidade na trama, tema este que definitivamente não é contemplado explicitamente por nenhum conto infantil, embora seja tematizado de forma velada, como na história d'Os 3 porquinhos, o que não deixa de ser uma forma preconceituosa de tratar dessa questão, uma vez que em todas as publicações voltadas para crianças e jovens com o intuito de divertir e de educar (os livros didáticos, por exemplo) não se representam homossexuais na condição de pessoas como outras quaisquer e que se diferenciam apenas pela orientação sexual. A propósito, na paródia, Cinderela tem uma atitude considerada politicamente correta em relação aos homossexuais, ou seja, de respeito e aceitação: a madrinha é apenas um homossexual e só.
“Você quer ir ao baile, não é, fofa? E está disposta a se submeter ao conceito masculino de beleza, e se apertar numa mini justíssima, que vai lhe impedir de sentar com conforto e prejudicar a sua circulação? Espremer os pés em sapatos num salto altíssimo, que vai arruinar sua estrutura óssea e transformar sua coluna numa sanfona? Pintar seu rosto com produtos químicos e maquiagem, camuflando todos os seus traços naturais? Fazer uma lipo e tirar um pouco dessa barriguinha, deixando você toda roxa e dolorida? E também colocar um pouco de silicone nesses peitinhos para transformá-los em dois melões duros e voluptuosos?”	Percebe-se que um dos principais temas levantados pela paródia de Cinderela é o padrão de estética feminina. Ao vestir Cinderela com um vestido justo, sapato com um salto altíssimo, ao invés de um vestido longo e todo rodado, num salto moderado, o autor da paródia põe em discussão a questão da precocidade com que meninas se tornam mulheres, esbanjando sensualidade e erotismo, vistas como o alvo do desejo masculino. Aqui também há um certo questionamento, via ironia, da aplicação de silicone e de todos os artificios químicos modernos disponíveis a fim de que a mulher se ajuste aos ditames da indústria da beleza. Afinal, estamos no momento em que mulher sensual é aquela que possui seios avantajados.





<p>Numa carruagem dourada, puxada por uma parrelha de cavalos exageradamente enfeitados, chegou Cinderela. Ela usava um vestido justo, feito com uma seda deslumbrante, roubada de inocentes bichos-da-seda. Seu cabelo estava preso com guirlandas de pérolas, produzidas por ostras exploradas. E em seus pés, embora possa parecer mentira, ela usava sapatinhos feitos do mais puro cristal.</p>	<p>Novamente com este trecho da paródia, o autor põe em cena a menina que se transforma precocemente em mulher, cujo tecido do vestido é de seda, mas “roubada” dos bichos-da-seda, o que denota uma clara intenção na discussão da questão da exploração desenfreada da natureza em prol da beleza, da moda, assim como os casacos feitos com pele de animais, ou seja, entra em cena o discurso ecológico.</p>
<p>Quando Cinderela entrou no baile, todas as cabeças se viraram. Os homens olhavam e desejavam aquela mulher que capturava perfeitamente seu ideal Barbie de beleza e feminilidade.(...) Os inquietos olhos do príncipe, que contava piadas sexistas e discutia futebol com os velhos da corte, logo foram atraídos por Cinderela. E, quando a viu, assim como a maioria das pessoas, o príncipe teve que fechar a boca para não babar.</p>	<p>Na versão original, Cinderela possui a imagem de uma menina inocente, romântica, já na paródia, essa imagem é radicalmente transformada: Cinderela é objeto de desejo sexual dos homens do baile. Essa alteração da imagem de Cinderela põe em cena a forma como costumeiramente muitas mulheres são vistas na sociedade, ou seja, apenas como um símbolo sexual em detrimento de sua capacidade intelectual e de atuação profissional.</p>
<p>Começou-se um empurra-empurra, e o príncipe foi agarrado por homens enlouquecidos sexualmente, até que desapareceu numa pilha de animais humanos. A violência tomou conta do salão, e o baile à fantasia parecia mais um “baile funk”, com farta distribuição de tapas, socos e pernadas. Até representantes do clero entraram na briga para defender seus interesses. Alguns afro-garçons (garçons negros) improvisaram um rap pela não-violência, mas não conseguiram nenhum apoio das gravadoras, interessadas apenas na cultura branca opressora.</p>	<p>Neste trecho da paródia, retrata-se um comportamento característico de alguns grupos do universo masculino que é a violência gratuita como simples amostra de uma masculinidade que só é reconhecida por meio de atitudes grosseiras e violentas. Aqui também o autor explora a violência – num determinado período muito veiculada pela mídia – que ocorre nos bailes “funk”, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, em que também a promiscuidade sexual é estimulada.</p>
<p>Se os homens tivessem ao menos olhado, lá de sua troca de socos machista e destrutiva, teriam visto muita mulher pelada, pronta para a cama. Mas eles não cessavam de se esmurrar, bater, chutar e agarrar, até que morreram todos, até o último.</p>	<p>Com este trecho, o autor equipara o comportamento dos homens do baile ao dos animais irracionais, cuja demonstração de força física é mais importante do que a de capacidade intelectual.</p>

A análise revela algumas das questões polêmicas que caracterizam nossa sociedade, mas o principal a ser destacado é o fato de que tais questões são exploradas justamente no diálogo com a versão do conto original de *Cinderela*, em que os problemas da vida real são mascarados pela presença marcante da fantasia com os seus heróis sempre corretos, perfeitos, limpos, honestos, reservados, o que definitivamente não ocorre na realidade da vida de quem lê os contos.

Dialogando com a versão original, o autor, na paródia, escancara o outro lado, o desonesto, o sujo, o escandaloso, enfim, características também das pessoas no mundo real. Observa-se também a entrada em cena de discursos valorizados atualmente. Em relação à caracterização das personagens, o item abaixo tem o objetivo de mostrar mais claramente a forma como o autor apresenta as personagens na paródia em comparação com o conto original.



A caracterização das personagens da versão original e da parodiada de *Cinderela*

Personagens	Versão original	Versão parodiada
Cinderela	<ul style="list-style-type: none"> • doçura em pessoa; • bondade exemplar; • dada aos trabalhos grosseiros da casa; • dormia no celeiro; • pobre moça paciente; • não se queixava dos maus tratos; • trabalhava para as irmãs; • fonte de risos das pessoas; • uma borralheira; • de bom coração; 	<ul style="list-style-type: none"> • pré - mulher (menina); • trabalhadora afro-americana-sem-proventos; • trabalhava como um cão; • submissa ao conceito masculino de beleza; • sensual com vestido justo, lipoaspirada e com silicone nos seios; • com ideal Barbie de beleza e feminilidade; • poderia ser engravidada pelos espermatozoides do príncipe (vista para reprodução); • objeto para causar inveja aos demais homens; • presa; • criava comoção; • dama de alta condição social; • causa de conflitos entre os homens; • não se importa com atitudes grosseiras.
o pai	<ul style="list-style-type: none"> • um fidalgo; • ignorava a condição da filha na casa; 	não há caracterizações, o que não deixa de ser sintomático, já que atualmente a figura paterna está mais para ausente ou funciona como um satélite ao redor das várias famílias que ele tem.
a mãe	<ul style="list-style-type: none"> • a melhor criatura do mundo; 	(não há caracterizações)
a madrasta	<ul style="list-style-type: none"> • orgulhosa e arrogante; • mal humorada; • intolerante às qualidades de Cinderela; • mandona; 	<ul style="list-style-type: none"> • mãe-por-enlace-matrimonial-paterno-e-não-por consanguidade; • cruel; • mãe-não-natural; • mãe-não-genitora; • mãe-estepe; • mãe-postiça; • mãe-de-araque; • arquetipicamente, nesse caso, há uma semelhança em relação ao original: "mãe só tem uma"
as irmãs	<ul style="list-style-type: none"> • detestáveis (aos olhos da mãe); • viviam confortavelmente; • zombavam de Cinderela; 	<ul style="list-style-type: none"> • irmãs-não-carnais; • mandonas; • irmãs-não-uterinas; • horizontalmente avantajadas (gordas); • esteticamente diferentes (feias); • exploradoras; • irmãs-refil; • despeitadas; • irmãs-de-araque; • irmãs-de-bosta;
a madrinha	<ul style="list-style-type: none"> • era uma fada; • solícita; 	<ul style="list-style-type: none"> • um homem vestindo colant de lycra; • drag queen; • com opção sexual alternativa; • consciente-e-assumida;
o príncipe	<ul style="list-style-type: none"> • solícito; • admirador de Cinderela; • apaixonado por Cinderela; 	<ul style="list-style-type: none"> • explorador dos sem-teto e dos marginalizados; • com olhos inquietos; • contador de piadas sexistas; • com desejos sexuais por Cinderela; • agressor; • machista; • fetichista





De todas as personagens do conto, é interessante destacar a imagem que o autor da paródia construiu para a madrinha, para *Cinderela* e para o príncipe. As demais personagens continuam, de certa maneira, com as mesmas características. A madrinha de *Cinderela* na versão original do conto era uma mulher sem maiores especificações sobre o seu caráter e estilo pessoal, ela é simplesmente uma fada, no entanto, na paródia, a madrinha é substituída por uma *Drag Queen*, ou seja, uma mudança radical. *Cinderela*, na versão original, é a moça (menina) doce, sensível, amável, sofredora, incapaz de um gesto de maldade ou de vingança contra as suas irmãs. Na paródia, *Cinderela* é completamente o avesso, ela é apresentada como uma mulher que tem iniciativa, que luta por aquilo que quer, que discute, que apresenta defeitos e fraquezas; como já foi dito, uma pessoa menos idealizada. O príncipe, bom moço comportado, educado, sensível, de modos dignos da realeza, também é apresentado na paródia com defeitos e fraquezas.

Ao longo desse trabalho, quando foi levantada a especificidade da carnavalização, dissemos que uma das suas características é promover o destronamento dos heróis, ou seja, virar a realidade de ponta cabeça, mostrar o

lado feio e nada recomendável das pessoas (das personagens) e isto é o que exatamente ocorre na paródia aqui analisada, mesmo porque ela é um dos veículos mais expressivos das aspirações da carnavalização, que é, sinteticamente, o de questionar, o de mostrar a outra possibilidade considerada politicamente nada correta, mas que constitui a realidade.

Reconhecendo a presença da carnavalização na versão parodiada de *Cinderela*

De acordo com nossa fundamentação teórica, há um posicionamento sobre a linguagem que privilegia o dialogismo. Isso significa, de forma resumida, a presença de tantos outros discursos, pontos de vista, ideologias num único discurso. A paródia é uma forma de se flagrar a presença do dialogismo, pois ela contém marcas da sátira menipeia, que expressa claramente características da carnavalização. Portanto, nota-se que realmente as paródias produzidas hoje se constituem a partir da integração, da mescla, da aglutinação, enfim, do diálogo entre estilos e gêneros criados há muito tempo. Observando-se a paródia de *Cinderela*, encontra-se nela características da sátira menipeia, são elas:

Característica da sátira menipeia	Presença destas características na paródia
1. Presença marcante do elemento cômico.	Esta característica dispensa comentários, pois se percebe em toda a versão da paródia de <i>Cinderela</i> a presença do elemento cômico, seja na caracterização das personagens, seja na suas atitudes. No entanto, este elemento cômico não é gratuito e sim o veículo por meio do qual o autor propõe questionamentos bastante sérios a respeito de comportamentos sociais.
2. Ausência de preocupação com a construção de narrativas verossímeis.	É característica dos contos de fada a presença do elemento fantástico, do mágico e isso já é forte indício da imaginação exacerbada e da idealização da realidade nestes textos, pois no universo fantástico tudo é possível como uma abóbora se transformar em carruagem, trapos em vestido luxuoso etc. A preocupação do autor na paródia de <i>Cinderela</i> , ao que tudo indica, não é a construção de um texto com elementos do fantástico. Ao contrário, há uma crítica, com intensidade, dos fatos narrados na versão original.



<p>2. presença de cenas escandalosas e excêntricas, de discursos inoportunos com violações de regras de etiquetas e de normas universalmente aceitas.</p>	<p>Esta característica também perpassa toda a paródia de Cinderela. Veja o comportamento do príncipe totalmente avesso às normas da etiqueta real; o comportamento grosseiro de Cinderela andando pelo salão do baile como uma “dama” de alta condição social; o príncipe que queria “papar” Cinderela; cenas de agressão com socos e pernadas e tapas no baile por conta da comoção sexual que Cinderela causou; os homens com roupas femininas como forma de revolta das mulheres etc.</p>
<p>3. Emprego de situações contrastantes como o baixo e o elevado, a posição do sábio e a do escravo, luxo e miséria, etc.</p>	<p>O contraste a que se refere essa característica é visível na versão parodiada, por exemplo, na forma como agem as personagens, ou seja, Cinderela já não é mais a menina perfeita e quase imaculada. A Cinderela parodiada expressa-se com um estilo chulo, empregando palavras e expressões nada características de uma garota ingênua, ela, inclusive, externa o seu lado mulher com toda a sua sexualidade à flor da pele causando nos homens desejos sexuais. O príncipe, o que até então em todos os contos é a personificação da educação e da gentileza, reveste-se com a pele do cafajeste, do tipo que vê a mulher apenas como objeto de satisfação sexual ou para a procriação. Nessa mesma direção, seguem todos os convidados para o baile: senhores idosos enlouquecidos sexualmente por Cinderela, mulheres discutindo e pondo a limpo as suas diferenças.</p>

Considerações Finais

Nossa análise, ainda que não exaustiva, nos mostra a natureza da paródia: um discurso que tem como um dos principais objetivos promover a crítica, o questionamento de valores sociais até então adotados como nobres e inocentes. Após a leitura do conto parodiado de *Cinderela*, podemos sugerir que a intenção do seu autor, muito provavelmente, é propor que o ideal de mulher construído no conto original de *Cinderela* seja revisitado, levando-se em consideração o contexto sociocultural atual, que dificilmente comportaria uma menina que viveria sonhando com o príncipe encantado. Hoje essa menina já se torna mulher muito precocemente, seja na vida amorosa, sexual, no trabalho, assumindo responsabilidades familiares. Portanto, que vestígios da “Cinderela” original possuem as garotas do nosso tempo? Será que essa porção Cinderela ainda ecoa nas identidades femininas hoje? O próprio questionamento do autor dessa nova versão é um sintoma que sim. Ele questiona a passividade das mulheres diante desse padrão que continua em

voga, embora as mulheres trabalhem e tudo mais. Haja silicone, academias e tristeza por não corresponder ao padrão ideal. Se não houvesse nada de Cinderela nas mulheres, essa paródia não teria sido escrita, não haveria necessidade dela.

Dessa forma, a paródia de Cinderela, por meio dos mecanismos da carnavalização e dos gêneros antigos que ela resgata, faz com que viremos de ponta cabeça ideologias, padrões, comportamentos, a fim de que outras ideologias, outros padrões e comportamentos sejam desnudados, criados, suscitando o nosso reposicionamento. Essa tarefa de responsabilidade da paródia parece ser dura demais, no entanto, os efeitos de sentido do texto paródico são atenuados, e em muitos casos não percebidos, devido à veia humorística que a envolve. Um leitor um tanto quanto ingênuo e às voltas com o riso causado pela paródia pode não perceber que, no fundo, ela é muita mais que apenas um texto para divertir. A paródia é um gênero que está a serviço da voz inquieta que de alguma forma quer questionar.





CINDERELLA: POLITICALLY CORRECT? AN ANALYSIS OF THE FAIRY TALE PARODY THROUGH THE STYLISTICS OF ENUNCIATION APPROACH

ABSTRACT

This paper aims to undertake a theoretical discussion about parody, a language activity used mainly in humor. Our theoretical journey begins with the most common definitions of genre so that, through a linguistic/discursive look, we can dwell more precisely with its origins. This approach means to rescue, to understand and specify other kind of texts through which the parody is organized and constituted. The definition of “parallel corner” allows us to look at the parody through the dialogic conception of language, elaborated by the Russian thinker M. Bakhtin, because it is a view on language that necessarily brings out the interaction, the dialogue between texts, discourses and ideologies. Throughout the discussion, there is also an analysis of a parody version of the fairy tale Cinderella. Results of the analysis are the perception that the parody shows ideologies, patterns and behaviors inside out. Parody is a genre that serves the restless voice that somehow wants to question.

Keywords: dialogism, discourse genre, parody.

Artigo submetido para publicação em: 14/06/2011

Aceito em: 05/09/2012

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikahil. *A Cultura Popular na Idade Média e no Resnascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hicitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BRONCKART, J. P. (2003). Atividade de linguagem, textos e discursos. Tradução de Anna Raquel Machado. São Paulo, Educ.
- CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. *Fadas no Divã – Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GARNER, James Finn. *Contos de Fadas Politicamente Corretos – Uma Versão Adaptada aos Novos Tempos*. Tradução e adaptação de Cláudio Paiva. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- KOCH, Ingedore Villaça & ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. 4ª. ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. Série Princípios. 7ª. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- STAM, Robert. *Bakhtin – Da Teoria Literária À Cultura De Massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.



ANEXO:

Cinderela⁴ (versão parodiada)

Era uma vez uma pré-mulher (menina) chamada Cinderela, cuja mãe verdadeira morreria quando ela era pequena. Poucos anos depois, seu pai casou-se com uma viúva que tinha duas filhas. A mãe-por-enlace-matrimonial-paterno-e-não-por-consangüidade (madrasta) de Cinderela tratava-a cruelmente e, suas irmãs-não-carnais (meias-irmãs) faziam com que ela trabalhasse duro, como se fosse uma trabalhadora-afro-americana-sem-proventos (escrava).

Um belo dia, chegou pelo correio um convite. O príncipe estava celebrando a exploração dos sem-teto e dos marginalizados com um grande baile à fantasia. As irmãs-não-uterinas de Cinderela focaram radiantes de serem convidadas ao Palácio Real. Começaram a sonhar com roupas carérrimas que usariam para modificar a imagem natural de seus corpos, em função de um falso padrão de beleza feminina (o que, no caso delas, era perda de tempo). Sua mãe-não-natural também planejava ir ao baile, e Cinderela trabalhava como um cão (não que isto significasse qualquer demérito para com nossos companheiros caninos). Quando o dia do baile chegou, Cinderela ajudou sua mãe-não-genitora e suas irmãs-não-consangüíneas horizontalmente avantajadas (gordas) e esteticamente diferentes (feias) a pôr seus vestidos de baile. Quase foi preciso pedir a intervenção do exército para executar a operação. Em seguida, veio a sessão de maquiagem, que é melhor não ser descrita. Quando a noite chegou, elas foram para o baile e deixaram Cinderela para terminar o serviço de casa. Ela ficou triste, mas se consolou ouvindo seu disco de salmos do Cid. Moreira.

De repente, fez-se um clarão e, diante de Cinderela, apareceu um homem vestido um colant de lycra roxa, todo trabalhado com miçangas e paetês, usando um chapéu de abas largas enfeitado com plumas e carregando na mão uma varinha de condão, coberta de purpurina e com uma estrelinha na ponta. De início, Cinderela pensou que se tratava de uma Drag Queen, mas ele foi logo se apresentando:

“Olá Cinderela, sou sua fada madrinha.”

Cinderela percebeu de imediato que o rapaz havia feito uma opção sexual alternativa como ser humano adulto e consciente que era, e que não cabia a ela qualquer comentário irônico sobre o fato. A fada-madrinha-alternativa continuou: “Você quer ir ao baile, não é, fofa? E está disposta a se submeter ao conceito masculino de beleza, e se apertar numa mini justíssima, que vai lhe impedir de sentar com conforto e prejudicar a sua circulação?

Espremer os pés em sapatos num salto altíssimo, que vai arruinar sua estrutura óssea e transformar sua coluna numa sanfona? Pintar seu rosto com produtos químicos e maquiagem, camuflando todos os seus traços naturais? Fazer uma lipo e tirar um pouco dessa barriguinha, deixando você toda roxa e dolorida? E também colocar um pouco de silicone nesses peitinhos para transformá-los em dois melões duros e voluptuosos?”

“Claro que quero!”, disse ela rapidinho. Sua fada-madrinha-cinsciente-e-assumida então suspirou fundo e decidiu adiar sua educação política para outro dia. Com seus poderes mágicos, ele a envolveu numa linda luz brilhante e a transportou para o Palácio Real.

Centenas de carruagens faziam filas intermináveis diante do palácio naquela noite (aparentemente, ninguém por ali conhecia manobrieros). Numa carruagem dourada, puxada por uma parrelha de cavalos exageradamente enfeitados, chegou Cinderela. Ela usava um vestido justo, feito com uma seda deslumbrante, roubada de inocentes bichos-da-seda. Seu cabelo estava preso com guirlandas de pérolas, produzidas por ostras exploradas. E em seus pés, embora possa parecer mentira, ela usava sapatinhos feitos do mais puro cristal. (Evidentemente eram totalmente desconfortáveis, mas o contrato assinado com o fada madrinha exigia os calçados de cristal para não desvirtuar totalmente esta história e com isso afetar as vendas do livro e sua inevitável adaptação para uma minissérie na Globo.) Quando Cinderela entrou no baile, todas as cabeças se viraram. Os homens olhavam e desejavam aquela mulher que capturava perfeitamente seu ideal Barbie de beleza e feminilidade.

³Extraído de GARNER (1999)





As mulheres da sala, treinadas desde pequenas a desprezar seus próprios corpos, olharam com despeito e inveja. A mãe-espete e as irmãs-refil de Cinderela, mortas de despeito, sequer a reconheceram.

Os inquietos olhos do príncipe, que contava piadas sexistas e discutia futebol com os velhos da corte, logo foram atraídos por Cinderela. E, quando a viu, assim como a maioria das pessoas, o príncipe teve que fechar a boca para não babar.

“Eis aqui”, pensou ele, “uma garota que eu poderia tomar como minha princesa e engravidá-la com uma boa safra de meus espermatozoides perfeitos, tornando-me assim objeto de inveja de todos os príncipes da terra. E, além do mais, que avião!”

O príncipe começou a atravessar o salão em direção à sua presa. O mesmo fizeram todos os homens da sala com menos de setenta anos (acima dessa faixa, só os que se locomoviam sem a ajuda das esposas). Até os garçons abandonaram as bandejas e foram ver de perto aquela mulher.

Cinderela adorou a comoção que criara. Andava de cabeça erguida e se portava como uma dama de alta condição social. Mas logo ficou claro que a comoção estava degradingando e se tornando disfunção social.

O príncipe deixou claro para seus amigos que queria “papar” aquela jovem. E isso aborreceu a rapaziada, que também planejava passar na cara aquela apetitosa loura. O duque, que era meio débil, mas bem mais forte que o príncipe, interrompeu-o no meio do salão e declarou que Cinderela era dele. Que já estava no papo! A resposta do príncipe foi um chute no meio das pernas do duque, que o deixou falando fino e temporariamente fora do páreo. Começou-se um empurra-empurra, e o príncipe foi agarrado por homens enlouquecidos sexualmente, até que desapareceu numa pilha de animais humanos. A violência tomou conta do salão, e o baile à fantasia parecia mais um “baile funk”, com farta distribuição de tapas, socos e pernadas. Até representantes do clero entraram na briga para defender seus interesses. Alguns afro-garçons (garçons negros) improvisaram um rap pela não-violência, mas não conseguiram nenhum apoio das gravadoras, interessadas apenas na cultura branca opressora.

Essa demonstração viva de força da testosterona assombrou as mulheres, que, embora tentassem, não conseguiam separar os combatentes. Para elas, estava claro que Cinderela era a causa do conflito. Então a cercaram e começaram a demonstrar sua hostilidade. Cinderela tentou escapar, mas os sapatinhos de cristal atrapalharam sua corrida. Sorte dela que as outras também tinham sapatos apertados.

A confusão era tanta, que ninguém ouviu o relógio bater meia-noite. Quando a última badalada soou, o lindo vestido e os sapatinhos de Cinderela desapareceram, e ela se apresentou novamente esfarrapada em seus trajes de camponesa e suas irmãs-de-araque reconheceram-na de pronto, mas se calaram, para evitar constrangimento.

Com essa transformação mágica, as mulheres silenciaram. Livre do confinamento de seu vestido e de seus sapatos apertados, Cinderela suspirou, coçou as costelas, esfregou os pés e depois cheirou a mão, para ver se estavam fedidos. Fez tudo sem se importar com os modos grosseiros para uma moça, e disse: “Matem-me agora se quiserem, garotas. Pelo menos vou morrer confortavelmente.”

A inveja tomou conta outra vez das mulheres, mas, em vez de se vingarem dela, arrancaram seus corpetes, sutians, sapatos e tudo que as prendia e confinava. Pularam e gritaram de pura alegria, sentindo-se soltas e desinibidas finalmente, sem roupas e com os pés descalços.

Se os homens tivessem ao menos olhado, lá de sua troca de socos machista e destrutiva, teriam visto muita mulher pelada, pronta para a cama. Mas eles não cessavam de se esmurrar, bater, chutar e agarrar, até que morreram todos, até o último.

As mulheres não sentiram remorso. O palácio e o reino eram delas agora. Seu primeiro ato oficial foi vestir os homens que sobraram com as roupas delas e obrigaram-nos a fazer ginástica, dieta, tirar cutículas, usar hidratantes a base de colágeno e frequentar salões de beleza! Seu segundo ato foi montar uma cooperativa que só produzia roupas femininas confortáveis, incluindo sutians e calcinhas que já vinham frouxos da fábrica. Nova confecção foi batizada de “Cindy-Roupas”. Com o sucesso, Cinderela, sua mãe-de-araque, suas irmãs-de-bosta e todas as mulheres do reino se deram bem e viveram felizes para sempre.