

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS – CAMPUS DE BAURU
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA

ELIANA APARECIDA GAIOTTO DE MORAES

ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E DAS MARCAS
DEIXADAS NO DISCURSO PELO ENUNCIADOR EM DIFERENTES
VERSÕES DO CONTO DE FADAS CINDERELA

BAURU

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS – CAMPUS DE BAURU
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE PEDAGOGIA

ELIANA APARECIDA GAIOTTO DE MORAES

ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E DAS MARCAS
DEIXADAS NO DISCURSO PELO ENUNCIADOR EM DIFERENTES
VERSÕES DO CONTO DE FADAS CINDERELA

Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências – UNESP. Bauru, como parte dos requisitos para a obtenção do título de graduação em Pedagogia, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins

BAURU

2011

Moraes, Eliana Aparecida Gaiotto de.
Análise do contexto histórico-social e das marcas
deixadas no discurso pelo enunciador em diferentes
versões dos contos de fadas Cinderela / Eliana
Aparecida Gaiotto de Moraes, 2011
116 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Seabra Rodrigues
Martins

Monografia (Graduação)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Ciências, Bauru, 2011

1. Conto de fada. 2. Análise de discurso. 3.
Ideologia. I. Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Ciências. II. Título.

ELIANA APARECIDA GAIOTTO DE MORAES

**ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL E DAS MARCAS
DEIXADAS NO DISCURSO PELO ENUNCIADOR EM DIFERENTES
VERSÕES DO CONTO DE FADAS CINDERELA**

Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências – UNESP. Bauru, como parte dos requisitos para a obtenção do título de graduação em Pedagogia, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins.

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins - orientadora
FAAC – UNESP - Bauru

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
FAAC – UNESP - Bauru

Prof^a. Ms. Rosilene Frederico Rocha Bombini
Universidade do Sagrado Coração – USC - Bauru

BAURU

2011

Dedico este trabalho ao meu amado e estimado esposo Nelson e ao meu querido filho Ricardo, que muito me incentivaram e souberam compreender as longas jornadas dedicadas à pesquisa e à elaboração deste trabalho, e que, relevando minha ausência, estiveram sempre presentes em todos os momentos, acreditando em minha capacidade, e dando-me forças para continuar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela inteligência, vida e oportunidade; por me permitir superar os momentos difíceis e ter chegado até aqui.

Gostaria de agradecer a minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins pela honra do convívio acadêmico, pela dedicação ao ensino e pela atenção e rigor na orientação deste trabalho.

Agradeço ao Prof^o Dr^o Macioniro Celeste Filho e a Prof^a Dr^a Thaís Cristina Tezani por sua inestimável ajuda para a realização deste trabalho.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que esse trabalho fosse realizado.

Agradeço especialmente a minha amiga Luciana que compartilhou comigo tantas horas de incertezas e de buscas incessantes para as soluções de minhas dúvidas e que esteve sempre presente, quando me sentia desmotivada, e sem vontade de seguir adiante.

Essa bela simplicidade, essa divina ignorância da primeira idade, que só se encontra em obras literárias da antiguidade clássica, conservou, como perfume de uma flor, nos contos e canções populares. Digamos logo... que esses contos são absurdos. Se eles não fossem absurdos, não seriam encantadores.

Anatole France, Paris 1885

RESUMO

Bettelheim (2007), analisando a psique infantil concluiu que para a criança adquirir sua auto-estima de forma equilibrada e desenvolver o sentimento de individualidade, necessita aprender a tomar certas decisões no dia a dia, o que lhe seria facilitado, a partir da identificação de seus problemas, projetados nas estórias que lhe são contadas (ou que ela lê). Dessa forma, poderia encontrar soluções e sentir-se mais segura. Com base na leitura dos contos de fadas, abordou-se nesta pesquisa, a retomada dessas estórias nos lares e nas escolas, com o objetivo de contribuir para que pais e professores possam obter parâmetros para trabalhar o raciocínio de seus filhos e alunos, a partir de tais contos, despertando o gosto das crianças pela leitura e pela produção de textos. A proposta analisou diferentes versões do conto de fadas “Cinderela”, observando como se processam as mensagens moralizantes de cada abordagem, além de explorar o enredo e verificar quais versões estariam adequadas ao desenvolvimento psico-cognitivo da criança. Também foram investigados aspectos pertinentes à estrutura narrativa, com base em elementos da teoria literária, a fim de se trabalhar a literatura comparada. A partir da análise do discurso, procuraram-se as marcas deixadas no discurso pelo enunciador, capazes de denotar sua carga ideológica e sua visão de mundo projetada na estória, embora ele recrie e ambiente a história sobre fatos reais de uma determinada época (MARTINS, 2007).

Palavras chave: conto de fadas – cognição – análise do discurso – ideologia – literatura comparada.

ABSTRACT

Bettelheim (2007), analyzing the infant psyche concluded that for the child to gain self-esteem and develop a balanced sense of self, need to learn to take certain decisions on a daily basis, which will be facilitated by identifying their problems, designed in the stories that are told (or read). Thus, it could find solutions and feel safer. Based on the reading of fairy tales, we dealt with this research, the resumption of fairy tales in homes and schools, in order to help parents and teachers to get parameters to work thinking of their children and students, from such stories, awakening the taste of children by reading and text production. The proposal considered different versions of the fairy tale "Cinderella," noting as the moralizing process the messages each approach, and explores the plot and determines which versions would be appropriate for the psycho-cognitive development of children. We also investigated aspects pertinent to the narrative structure, based on literary theory, in order to work in comparative literature. From the discourse analysis, sought to address the marks left by the utterer, capable of denoting its cargo and its ideological worldview projected in the story, although he re-create the history and environment on real facts of a particular period (MARTINS, 2007).

Keywords: fairy tale - cognition - Discourse analysis - ideology - comparative literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. OS CONTOS DE FADAS E SUA ORIGEM.....	16
QUADRO 1 – Histórias consideradas Contos de Fadas.....	19
2.1 Conto Maravilhosos.....	20
QUADRO 2 – Histórias consideradas Contos Maravilhosos.....	22
2.1.1. A Construção do Herói.....	22
QUADRO 3 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Cinderela” (Charles Perrault).....	25
QUADRO 4 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Gata Borracheira (Irmãos Grimm).....	28
QUADRO 5 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Cinderela” (Walt Disney).....	32
QUADRO 6 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Confissões de uma irmã de Cinderela” (Gregory Maguire).....	35
3. ANÁLISE DE DISCURSO.....	39
4. ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO–SOCIAL E DA IDEOLOGIA NAS DIFERENTES VERSÕES DO CONTO DE FADAS “CINDERELA”	50
4.1. A Gata Borracheira ou Sapatinha de vidro - Charles Perrault.....	54
4.2. A Gata borralheira – Irmãos Grimm.....	58
4.3. Cinderela - Walt Disney.....	63
4.4 Confissões de uma irmã de Cinderela – Gregory Maguire.....	66
5. LITERATURA COMPARADA.....	68
6. AS DESLEITURAS DO CONTO DE FADAS CINDERELA.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	82
ANEXO A.....	85
ANEXO B.....	91
ANEXO C.....	100
ANEXO D.....	105
ANEXO E.....	107

1. INTRODUÇÃO

Pretende-se evidenciar, neste trabalho, a importância dos contos de fadas para as crianças atuais, resgatando o papel que tais histórias desempenham no imaginário popular, conduzindo à reflexão e à capacidade de análise do cotidiano de forma mais crítica. Com base nas pesquisas de Bettelheim (2007) e de elementos da análise do discurso, pretende-se, a partir da análise desses contos, resgatar a importância que eles desempenham na formação da criança, considerando que ela necessita secretamente que lhe dêem sugestões em forma simbólica sobre como possa lidar com essas questões, para chegar à maturidade com segurança.

Segundo Bettelheim (2007), a cultura dominante negligencia o lado obscuro do homem, professando a crença em um aprimoramento otimista que não existe, evitando os problemas existenciais. A principal mensagem do conto de fadas é a de que somente lutando corajosamente contra o que aparentam ser desvantagens esmagadoras, é que se consegue encontrar sentido para sua existência.

O objetivo específico desta pesquisa é o de desenvolver um estudo, analisando as diferentes versões do conto de fadas “Cinderela” e como se processam as mensagens moralizantes de cada abordagem, além de explorar o enredo e verificar quais versões estariam adequadas ao desenvolvimento psico-cognitivo da criança, segundo Bettelheim (2007). Também serão investigados aspectos pertinentes à estrutura narrativa, com base em elementos da teoria literária, a fim de se trabalhar a literatura comparada, observando-se as seguintes versões:

1 - Sapatinha de Vidro (Cinderela) Charles Perrault (França, 1697): a história relata a vida de um viúvo com uma filha, chamada Cinderela, o qual se casa com uma mulher que tem duas filhas. As qualidades de Cinderela despertam a ira e a inveja da madrasta, que a encarrega dos piores serviços domésticos, tratando-a com maldade.

2 - A Gata Borralheira (Cinderela) dos Irmãos Grimm (Alemanha, 1812), mais significativa para as crianças, mostra indicações claras de injustiça social e de problemas familiares, retratando a realidade da época, cujo objetivo é o de que se produzam mudanças comportamentais em seus leitores.

3 - Confissões de uma meia irmã de Cinderela (MAGUIRE, 2006), enfoca a realidade da Holanda do século XVII, a especulação envolvendo os bulbos de tulipas e o empobrecimento repentino de grandes investidores, entre os quais o pai de Clara (Cinderela).

Assim, a filha deve se casar com um noivo rico (o “príncipe”), para salvar a família da pobreza. Não há o apelo romântico das outras versões, considerando-se que Clara (Cinderela) entrega-se ao príncipe na noite do baile, para engravidar e garantir o casamento.

4 - Cinderela (Disney, 2008) é inspirada na versão de Charles Perrault, porém apresenta uma bondade e compreensão incomum por parte de Cinderela, apresentando uma doçura extrema.

5 - Minha versão da História Cinderela/A Madrasta, (Disney 2005) traz os dois lados da história de Cinderela e, apesar de basear-se na versão mais conhecida, está contextualizada nas causas ecológicas atuais: Cinderela e o príncipe são futuros veterinários preocupados com os animais.

Em uma análise comparativa e pedagógica, neste trabalho procura-se entre as diversas versões do conto de fada “Cinderela”, analisar seu contexto histórico e as dificuldades das crianças, considerando o relacionamento entre os personagens da história (a madrasta, suas filhas e Cinderela), nas variadas versões, apontando as dificuldades no relacionamento entre pais e filhos.

A criança em desenvolvimento precisa, ao aprender, tornar-se capaz de entender o mundo no qual vive e se relacionar com as pessoas de forma mais satisfatória e significativa. Os contos de fadas expressam a linguagem dos signos e não a real e, justamente por isso, podem ajudar a criança a entender e a resolver os problemas que a perturbam.

Também serão observadas questões como o fato de, segundo Ariès (1978), até o século XVII, não haver uma literatura específica para crianças, uma vez que eram considerados “adultos em miniatura”. Como havia grande índice de mortalidade infantil, não se justificava o apego dos pais, nem o investimento em produtos infantis. Assim, na tradição oral, as histórias codificadas não eram destinadas ao público infantil, mas aos adultos, sendo os Irmãos Grimm alguns dos primeiros escritores que as dedicaram às crianças, por sua temática mágica, na qual fundiram esses dois universos: o popular e o infantil.

Segundo Bettelheim (2007) a maior parte dos textos da chamada “Literatura Infantil” atual procura divertir ou informar, ou as duas coisas ao mesmo tempo, porém um número significativo desses livros é superficial em substância, uma vez que não se pode obter desse material nenhum significado mais profundo, o que também não acrescenta dados importantes à vida da criança.

As histórias infantis devem prender a atenção dos pequenos, entretê-los e despertar sua curiosidade, para enriquecer-lhes a vida e estimular sua imaginação, auxiliando a desenvolver seu intelecto, de maneira a que possam tornar claras suas emoções, sendo este o tripé para o

desenvolvimento dos significados. Dessa forma, a criança é colocada em harmonia com suas necessidades e aspirações, reconhecendo suas dificuldades, ao mesmo tempo em que lhes são sugeridas soluções para os problemas que a perturbam. Também deve ser estimulada, para que tenha confiança em si mesma e em seu futuro

Como em todo conto de fadas surge a figura do herói, utilizar-se-ão os estudos de Propp (1984), que em seu esquema canônico encadeia uma ordem sintagmática para construir o percurso do herói, capaz de produzir os efeitos de sentido que geram a verossimilhança e o encantamento no leitor/ouvinte.

Os contos de fadas podem ser fundamentais para o desenvolvimento cognitivo da criança, aguçando o imaginário, além de despertar o gosto pela apreciação da leitura desse tipo de texto. Levando o leitor a fazer uma viagem maravilhosa pelos caminhos do imaginário, os contos de fadas consideram e mostram toda a importância que esse recurso proporciona de forma satisfatória para o desenvolvimento da criança.

Segundo Coelho (1981 apud SORIANO, 1976) “Literatura” pode ser definida como um fenômeno de expressão, uma linguagem específica que, como toda linguagem apresenta uma experiência (a do autor) e provoca outra (a do leitor). Porém, em se tratando da Literatura Infantil, é preciso lembrar que, além de ser fenômeno literário, ela é um produto destinado às crianças, embora em suas origens tenha sido destinada aos adultos, transformado-se, com o tempo, em entretenimento para crianças.

A leitura dos contos de fadas deve ser trabalhada com as crianças, pois ao lê-los, seu raciocínio será desenvolvido e estimulado com palavras pertinentes a seu universo, despertando-lhes o interesse, permitindo uma assimilação maior do texto. O aspecto cultural também deve ser ensinado à criança, para que ela tenha uma visão crítica e globalizada e se torne um cidadão do mundo.

Segundo Coelho (1981, p. 399) uma das características da literatura infantil é a fantasia, cujo conteúdo é criado pela imaginação, excedendo os limites do Real e do senso comum, de forma a que sobressaia o lúdico sobre as experiências reais. Nessa criação do imaginário há diferentes possibilidades a serem adotadas pelo escritor:

As soluções estilísticas escolhidas pelos escritores têm sido as mais diversas: a que opta por animais como personagens (dando continuidade aos princípios da Fábula...); a que se utiliza das descobertas científicas para criar seus enredos (como a ficção científica); a que transcorre no âmbito do maravilhoso “do era uma vez...” (onde o espaço e o tempo normais não existem e onde o inverossímil torna-se verossímil), etc. Os que optam pela forma fantasista dão prioridade à ficção sobre o real. Sentem-se mais

atraídos pelo desconhecido do que pelo já conhecido; dão mais valor ao que podia ser ou acontecer do que aquilo que acontece realmente. Sentem-se, sem dúvida, a revelarem o Trans-Real, o extraordinário, o inexplicável pela lógica comum, o insuspeito que está ou pode estar oculto por detrás da aparência íntegra e comum do real, tal como vulgarmente conhecido. E para representar tais impulsos, o “maravilhoso” que sempre caracterizou a literatura para crianças é o melhor caminho. (COELHO, 1981, p. 399).

Para Vygotsky (2008), o processo cognitivo começa com os sentidos, depois passa à experimentação e formas, e assim, a criança passa do abstrato para o concreto.

Nesse sentido afirma-se que a construção dos sentidos, seja da fala, escrita ou leitura estão diretamente ligadas às atividades discursivas e às práticas sociais às quais o sujeito tem acesso ao longo do processo de socialização.

É o contato ativo do indivíduo com o meio, intermediado sempre pelos que o cercam que faz com que se construa o conhecimento, sobretudo em se tratando da linguagem. O indivíduo tem papel formador e criativo nesse processo (ele não é passivo: percebe, assimila, formula hipóteses, experimenta-as e, em seguida, as reelabora, interagindo com o meio). O que lhe proporciona, portanto, modos de perceber e organizar o real, é justamente a interação que estabelece com o grupo social, que determina um sistema simbólico-linguístico permeador desses modos de representação da realidade introduzida nos contos. É justamente esse aspecto cultural, social, de interação com o outro, que a contação de histórias ou leitura dos contos oferece, despertando processos internos relativos a esse desenvolvimento.

Ainda segundo Vygotsky (2008), o pensamento e a linguagem estão intimamente ligados, na medida em que o pensamento surge pelas palavras e também se estrutura em palavras.

Teberosky (1997) afirma que todos os falantes têm uma representação do que se escreve e do que não se escreve das formas de expressões e da organização que deve ou não ter a linguagem escrita. Dessa forma, a criança se aproxima dos textos escritos para extrair suas peculiaridades em uma perspectiva técnica.

Plenos de significados, com estrutura simples, histórias claras e personagens bem definidos em suas características pessoais, os contos de fadas atingem a mente das crianças, entreando-as e estimulando sua imaginação, como nenhum outro tipo de literatura talvez seja capaz de fazer; dessa forma, contribuem para a formação e para a transformação da personalidade desses pequenos leitores.

A criança desenvolve o pensamento naturalmente e, com os recursos da lógica, na visão de Lipman (2006), poderia se tornar um ser mais reflexivo, a partir do estímulo com os

contos de fadas. Segundo o filósofo da educação, o senso crítico deve ser estimulado na criança, para ampliar sua capacidade de fazer conexões e estabelecer distinções, definir e classificar, avaliar objetiva e criticamente informações baseadas em fatos. Dessa forma, a criança deve ser estimulada por meio do conhecimento de vários tipos de linguagem e de culturas, observando que existem possibilidades diferenciadas para que estabeleça a aprendizagem. Os contos de fadas apresentam realidades de diferentes povos e diferentes possibilidades de realização de desejos no terreno do imaginário propiciam a ampliação do universo infantil e de sua capacidade de visualizar o mundo.

Nesse trabalho houve a preocupação de se analisar tanto os conhecimentos que envolvem os contos de fadas para as crianças, quanto a forma de analisar mais de perto o papel que tais histórias desempenham no imaginário infantil popular, conduzindo à reflexão e à capacidade de análise do cotidiano de forma mais crítica. Esta análise terá como base as pesquisas de Bettelheim sobre a psicanálise dos contos de fadas e também parte da análise do discurso e da literatura comparada, como suporte teórico-metodológico, para que se possa resgatar a importância dos contos de fadas na formação da criança.

2. OS CONTOS DE FADAS E SUA ORIGEM

As primeiras menções às fadas, segundo Coelho (1987), surgem na literatura que se refere às cortes da Idade Média e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano, a autora adota como base textos-fontes de origem reconhecidamente céltico-bretã. Essa literatura destaca o amor mágico e imortal, vinculado às figuras de fadas como Morgana e Viviane, o que demonstra o *status* social elevado das mulheres na cultura celta, na qual possuíam uma ascendência e um poder superior ao de outros povos seus contemporâneos (ou posteriores a sua cultura).¹

Segundo a autora, as fadas nasceram no seio do povo celta, ou seja, as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linha das fadas surgiram, na criação poética céltico-bretã. São seres fascinantes e fazem parte do folclore europeu ocidental sendo conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza manifestando-se sob a forma de mulher. Tinham o dom da bondade, da virtude, possuíam poderes sobrenaturais, interferiam na vida dos homens, auxiliando-os em situações-limite, quando não havia solução natural possível. Elas podiam ainda incorporar o Mal, apresentando-se como bruxas. Nesse sentido, a fada e a bruxa são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher. A fada, mesmo depois de muito tempo e mudança de costumes ainda mantém seu poder de atração sobre adultos e crianças.

Não se pode determinar exatamente o lugar ou o momento temporal em que as fadas teriam nascido. É provável que tenham surgido e se fixado na obscura fronteira entre o real e o imaginário, que desde os primórdios dos tempos, vem atraindo os homens:

Têm sido grandes os esforços para se descobrir o possível local de nascimento das fadas. Pacientes pesquisas de historiadores, arqueólogos, filólogos, cronistas ou compiladores, que através dos tempos se debruçaram sobre a literatura primitiva dos mundos oriental e ocidental, acabaram por tecer uma intrincada rede de dados históricos, míticos e lendários, que pacientemente percorridos e confrontados entre si, oferecem algumas pistas plausíveis para uma possível elucidação acerca da presença das fadas na vida dos homens (COELHO, p. 32, 1987).

Para o povo celta o papel de destaque das mulheres na sociedade devia-se a seu elevado espiritualismo, apresentando um delírio amoroso, com tendência ao misticismo,

¹ BRADLEY, Marion Z. As Brumas de Avalon, 4 vol., Rio de Janeiro: Imago, 1985.

também mostravam atração por regiões distantes, brumosas, com lagos misteriosos, e uma devoção quase religiosa pela natureza, da qual vinha sua estranha força. As mulheres, nessa cultura, eram divinas ou diabólicas compondo o universo mitológico celta como anões, gigantes, encantadores de várias espécies, monstros, talismãs, filtros mágicos, reinos fantásticos. De acordo com Coelho (1987) pesquisadores das tradições celtas definem o papel das fadas como “mestras de magia” que simbolizam poderes paranormais do espírito ou potencialidades da imaginação.

Os contos de fadas, em sua origem, surgiram como relatos de fatos da vida dos camponeses, repleto de conflitos, aventuras e pornografia, pouco indicados para as crianças. Tais relatos serviam apenas como divertimento; alguns anos depois, com a introdução das fadas nas histórias, simbolizando a idealização da mulher perfeita, bela e poderosa, dotada de poderes sobrenaturais, observou-se a necessidade de utilizar tais histórias para fins educacionais, uma que os pequenos gostavam muito desses contos e a fantasia os auxiliava a formar sua própria personalidade.

O reconhecimento dos contos de fadas como são conhecidos atualmente surgiram na França, no fim do século XVII, sob iniciativa de Charles Perrault que, entretanto, não criou as narrativas de seus contos, mas as editou para que se adequassem à audiência da corte do rei Luiz XIV. Foram as narrativas folclóricas contadas pelos camponeses, governantas e serventes que forneceram a matéria - prima para esses contos. Apesar do distanciamento da camada popular e do desprezo por sua cultura, a classe nobre conhecia tais narrativas, devido ao inevitável contato por meio do comércio ou pela presença das governantas e outros serviços em suas residências. Após coletar tais narrativas, Perrault eliminou as passagens obscenas ou repugnantes que continham incesto, canibalismo e sexo, para manter seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses.

Os contos de fadas, segundo Coelho (1987) são narrativas que abordam uma problemática espiritual, ética e existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do amor. Dessa forma, o propósito dessas histórias tem como motivo central o encontro, a união do cavaleiro com a amada (princesa ou plebéia), após vencer grandes obstáculos proporcionados pela maldade de alguém.

Segundo Bettelheim (2007), a importância dos contos de fadas para as crianças é inegável, pois enquanto divertem, esclarecem-na sobre si mesma e favorecem o desenvolvimento de sua personalidade. (p.20) Oferecem significados em tantos níveis diferentes e enriquecem a existência da criança de tantos modos, que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e à diversidade de contribuições que esses contos proporcionam à vida da

criança. "Os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Partem de um problema vinculado à realidade (como estado de penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filhos), que desequilibra a tranqüilidade inicial" (ABRAMOVICH, 1993, p.120).

Nos contos de fadas, como "Cinderela", "A Bela Adormecida", "Rapunzel" e "Branca de Neve", os elementos do maravilhoso e do feérico são representados por reis, rainhas, príncipes, fadas, gênios, bruxas, gigantes, objetos mágicos e metamorfoses. Os seres que atuam no universo dos contos de fadas podem ser crianças, jovens em idade de casar, príncipes, princesas, reis, rainhas, trabalhadores, anões, gigantes, duendes, fadas, bruxas e animais dotados de características humanas. Esses seres são considerados tipos, pois se apresentam com virtudes ou defeitos exageradamente destacados. Assim, personificando o orgulho, a modéstia, a covardia, a feiúra, a beleza, a bondade, a maldade. Suas características evidenciam-se no desenvolvimento da trama e interferem no destino dos protagonistas, à medida que o bem triunfa sobre o mal, a coragem sobre a covardia, o belo sobre o feio, a modéstia sobre a prepotência (COELHO, 1987).

Tais histórias são atemporais, apresentando verbos no pretérito imperfeito e clichês conhecidos, como "Era uma vez...", "Há muitos e muitos anos...", "Manhã de verão...". Quase sempre supõem um êxito, um "final feliz" que obtido de maneira idêntica. Geralmente, possuem diálogos entre os personagens; o texto é escrito na norma culta, há a presença de pronomes pessoais e possessivos na terceira pessoa. As histórias trazem ideologias dos escritores e algumas são alegorias de contextos históricos. Por exemplo, o conto "João e Maria", dos Irmãos Grimm, é uma história que aborda questões claras de injustiça social e problemas familiares; já a história "Alice no País das Maravilhas" de Lewis Carroll, apresenta uma alegoria do reinado da Rainha Vitória, sob a ótica do autor.

Os contos de fadas geralmente são escritos em prosa. Sendo seu enredo básico constituído por obstáculos ou provas, que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciatório, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro "eu"; seja pela conquista de seu objetivo (casar-se com a princesa, morar em um castelo etc.). O desenvolvimento ocorre na busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos. Segundo Zilberman (1981) "nos contos de fadas, a realidade é dicotômica, mas marcha inevitavelmente para a imposição do bem sobre o mal, instaurando uma ordem que deve ser imutável". (p.71)

Os contos de fadas são caracterizados pela presença do elemento "fada", cuja etimologia, vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo), e se tornaram conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher.

Segundo Coelho (2009) fada e bruxa são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina.

A teoria literária classifica algumas das histórias conhecidas como contos de fadas. Entre as já conhecidas de diferentes autores e épocas que deixaram seus registros escritos, constam os seguintes exemplos:

Este quadro foi montado a partir de estudos desenvolvidos com base na leitura dos livros de Nelly Novaes Coelho (1987) e Bruno Bettelheim (2007)

QUADRO 1 - Histórias consideradas Contos de Fadas²

CONTO DE FADAS	AUTOR	ANO	PAÍS
A Bela Adormecida no Bosque	Charles Perrault	1697	França
A Bela Adormecida no Bosque	Irmãos Grimm	1815	Alemanha
A Gata Borralheira ou A Sapatilha de Vidro	Charles Perrault	1697	França
A Gata Borralheira	Irmãos Grimm	1815	Alemanha
A rainha da neve	Hans Christian Andersen	1837	Dinamarca
A sereiazinha	Hans Christian Andersen	1837	Dinamarca
Alice no país da maravilhas	Lewis Carroll	1865	Inglaterra
Branca de Neve	Irmãos Grimm	1815	Alemanha
Os sapatinhos vermelhos	Hans Christian Andersen	1837	Dinamarca
Os cisnes selvagens	Hans Christian Andersen	1837	Dinamarca
Pinóquio	Collodi	1883	Itália
Rapunzel	Irmãos Grimm	1815	Alemanha

Os contos de fadas vão além da imaginação no desenvolvimento da criança, pois o lado cognitivo, consciente e inconsciente da criança pode ser despertado por meio dos contos de fadas, porque desde pequena tem suas próprias idéias e percepções. É muito difícil para ela criar significados para sua vida e para as ações que a envolvem e por meio dos contos de

²Elaborado por Eliana Aparecida Gaiotto de Moraes a partir de estudos desenvolvidos sobre literatura infantil

fadas isso pode ser desvelado. Segundo Bettelheim (2007): “nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico”. (p. 11)

2.1. Contos Maravilhosos

Segundo Propp (1984), do ponto de vista morfológico, pode-se chamar de conto maravilhoso a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição etc. Chama-se a este desenrolar de ação uma sequência. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe. As outras partes constitutivas do conto seriam os elementos de ligação, as motivações e as formas de entrada em cena das personagens.

Na visão de Coelho (1987), os contos de fadas e os maravilhosos que hoje são chamados de Literatura Infantil constituem uma imensa corrente narrativa, que se destacam não só pela divulgação feita através dos séculos, mas, sobretudo, pela identificação feita entre uma e outra, como se tivessem a mesma natureza. Entretanto, o conto de fadas e o conto maravilhoso são formas narrativas surgidas de fontes bem diferentes, transmitindo problemáticas distintas, mas que pertencendo ao mundo maravilhoso acabam identificadas entre si como formas iguais.

Embora uma não anule a outra (muito pelo contrário, ambas devem completar-se em uma realização integral), não podemos esquecer que, por temperamento ou personalidade, cada indivíduo, consciente ou inconscientemente, privilegia uma delas, e é essa escolha que orienta sua luta pela vida. Daí a atualidade visível no conto de fadas e no conto maravilhoso e a importância de os redescobriremos desde as raízes. (COELHO, p. 12, 1987)

A origem das narrativas populares maravilhosas remonta há séculos antes de Cristo, sendo proveniente de fontes orientais e célticas que foram incorporadas por textos de fontes europeias a partir da Idade Média. Porém, não foi possível determinar quais textos-matrizes teriam sido “puros”, pois havia muita mistura de fontes que se moldavam nas narrativas selecionadas. No entanto, é preciso ressaltar que em tais narrativas existem algo comum a

todas, pois de outra forma não se teria como explicar a coincidência dos episódios e motivos, em contos de regiões geograficamente distantes entre si e com culturas, línguas ou costumes completamente distintos.

Os contos maravilhosos são narrativas que ressaltam a parte material, sensorial, e ética do ser humano, visando às suas necessidades básicas, suas paixões, em que o sensorial é intensamente explorado, em que a paixão transitória substituiu o amor espiritual e eterno.

Conforme Coelho, (1989):

Os contos de fadas e os contos maravilhosos expressam atitudes humanas bem diferentes diante da vida. Optar por uma ou outra é questão do que? Destino? Personalidade? Circunstância de vida? De meio social? Influências culturais? Quem o pode responder com exatidão? A verdade é que através dos milênios as duas atitudes vêm tendo expressão na literatura, porque vêm sendo vividas na vida. (p.14)

Abordam temas de natureza socioeconômica nos quais os personagens buscam auto-realização através da conquista de bens, riquezas e poder material. A miséria ou a necessidade de sobrevivência física quase sempre é o ponto de partida para essas buscas e aventuras. São narrativas sem fadas, com o maravilhoso representado por animais falantes, gênios, objetos mágicos, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares. O final da história nem sempre é feliz, como por exemplo, a versão de “Chapeuzinho Vermelho” contada por Perrault, na qual o lobo vence no final. Essas histórias remetem à cultura de uma época e deixam transparecer as ideologias do autor. No caso de “*Capuzinho Vermelho*” (Chapeuzinho Vermelho) de Perrault, a história expressa um alerta para os casos de ataques a mocinhas entrando na puberdade (simbolizada pelo uso da “capa vermelha”), pelos soldados desmobilizados da última guerra enfrentada na região, os “lobos” em questão, além dos ideais feministas expressos pelo autor, em defesa dos direitos intelectuais e sentimentais da mulher, que ele defendia ardorosamente. É próprio de Perrault abordar assuntos relacionados a mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas. Ele pretendia provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos), tidos como modelos superiores pela cultura oficial.

Algumas das estórias relatadas no passado, por sua natureza de caráter eminentemente social e moral, sem a presença de seres fantásticos como fadas, bruxas, duendes, constam também do anedotário popular europeu, as exemplificadas abaixo:

QUADRO 2 - Histórias consideradas Contos Maravilhosos³

CONTO MARAVILHOSO	AUTOR	ANO	PAÍS
Aladim e a Lâmpada Maravilhosa	Antonie Gallant	1704	França
As mil e uma noites	Antonie Gallant	1704	França
A Pequena Vendedora de Fósforo	Hans Christian Andersen	1838	Dinamarca
A Roupa Nova do Imperador	Hans Christian Andersen	1837	Dinamarca
Aventuras de Simbad, o Marujo	Antonie Gallant	1704	França
Chapeuzinho Vermelho	Charles Perrault	1697	França
João e Maria	Irmãos Grimm	1815	Alemanha
O Gato de Botas	Charles Perrault	1697	França
O Patinho Feio	Hans Christian Andersen	1843	Dinamarca
O Pequeno Polegar	Charles Perrault	1697	França
Soldadinho de Chumbo	Hans Christian Andersen	1838	Dinamarca

Este quadro foi montado a partir de estudos desenvolvidos por meio dos livros de Nelly Novaes Coelho (1987) e Bruno Bettelheim (2007).

2.1.1. A Construção do herói

Os estudos de Propp (1984) apontam os passos para a construção do herói: a narrativa não é feita ao acaso, porém segue um caminho para construir a questão da verossimilhança. Em sua obra “Morfologia do conto maravilhoso” elaborou uma análise, vinculando as origens do conto tanto ao mito, quanto aos contextos sócio-econômicos e definindo certas estruturas mínimas, 31 especificamente, chamadas por ele de *funções*, nas quais a maioria dos contos se encaixaria. Ainda que nem todas apareçam em todos os contos, sua função básica permanece e a ordem é, praticamente, sempre a mesma.

Os contos de magia possuem uma construção absolutamente peculiar, que se percebe de imediato e que determina esta categoria mesmo sem tomar consciência do fato (...) os contos maravilhosos possuem uma particularidade: as partes constituintes de um conto podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração. (PROPP, 1984, p.16)

O formalista russo Vladimir Propp desenvolveu um estudo sobre os contos populares russos. Analisando que aspectos seriam pertinentes para descrever o percurso do herói, chegando a 31 funções narrativas das situações dramáticas.

³Quadro elaborado por Eliana Aparecida Gaiotto de Moraes, a partir de estudos desenvolvidos sobre literatura infantil

Propp (1984) buscava, em seus estudos, “uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto.” (p.25). Analisando os contos populares russos, percebeu a semelhança entre contos originários de culturas e localizações geográficas distantes, ao redor do mundo. Dessa forma, procurou os mecanismos que estavam por trás de uma grande quantidade de contos folclóricos, a partir de questões ligadas à forma dos contos de magia, que lhe pareciam fundamentais como as transformações ocorridas entre contos (que geravam novos contos) e as origens desses contos.

Do ponto de vista morfológico, pode-se chamar de “conto maravilhoso” a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição etc. Chama a esse desenrolar de ação, uma sequência, cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência, que pode aparecer uma após outra, ou enlaçando uma em outra. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências ele se compõe. As outras partes constitutivas do conto seriam os elementos de ligação, as motivações e as formas de entrada em cena das personagens. Assim Propp define um conto de magia:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto mágico todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) repassando por funções intermediárias, termina com o casamento (W) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs), etc. (PROPP, 1984 p. 85)

Não existem critérios muito precisos para que várias sequências componham um e não dois ou mais contos, mas Propp indica os casos de divisão que lhe parecem mais evidentes. Assim, observa se o conto inteiro se compõe de uma só sequência; ou se está composto por duas sequências, uma das quais termina de modo positivo e outra de modo negativo; se há uma triplicação de sequências inteiras; se no decorrer da primeira sequência obtiver um objeto mágico que será utilizado somente no decorrer da segunda; se, antes da reparação definitiva do mal causado, pode-se experimentar, de repente, uma falta ou uma

carência qualquer, que provoca nova busca, isto é, uma nova sequência, mas não um novo conto. Também considera quando a intriga gira em torno de dois danos cometidos ao mesmo tempo; quanto tempo leva a forma completa e acabada do conto de magia por excelência, se os heróis se separam diante de um marco de estrada.

Os contos de fadas possuem uma estrutura básica: no início aparece o herói (ou heroína) e em sua dificuldade ou limitação no decorrer do enredo surgem problemas vinculados à realidade, como estados de carência, penúria, conflitos, que desequilibram a tranquilidade; a ruptura acontece quando o herói se desliga de sua vida concreta, sai da proteção e mergulha no completo desconhecido; o confronto e a superação de obstáculos e perigos acontece na busca de soluções no plano da fantasia, com a introdução de elementos imaginários; a restauração indica o início do processo de descobrir o novo, possibilidades, potencialidades e polaridades opostas; por último, vem o desfecho ou volta à realidade, com a união dos opostos, a germinação, o florescimento, a colheita e a transcendência.

Observando-se os mitos, os contos populares e as histórias de fadas, constata-se que o herói não nasce feito, ou seja, a heroicidade é produto de um *constructo* de que o candidato a herói toma parte, desenvolvendo ações que irão torná-lo competente, no final, para adquirir esse status de herói. As funções de Propp indicam os passos para a “competencialização” desse herói, apresentando as provas por que passa e que o qualificarão como tal, no final. A narrativa não é feita ao acaso, porém segue um caminho para construir a questão da verossimilhança.

A partir de Propp, Vesselóvski observa que, para se analisar os contos maravilhosos é importante que sejam observados os motivos que determinam um enredo “o enredo é um ato da criação de conjunção. Daí decorre a necessidade de estudar não tanto segundo os enredos, mas antes de tudo segundo os motivos”. (PROPP,1984, p.13)

Analisando os métodos de análise de Vesselóvski e Bédier, no tocante ao aspecto histórico dos contos maravilhosos e o de Volkov, que menciona os “motivos” como forma de organização de um método de análise, Propp adota o procedimento de análise dos contos de magia, segundo procedimentos particulares, observando relações entre suas próprias partes constituintes e as relações dessas partes com o todo.

Para ao autor, nos contos há grandezas constantes e grandezas variáveis:

o que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens;
o que não muda são suas ações ou funções” (p. 13), sendo que “o conto maravilhoso atribui freqüentemente ações iguais a personagens

diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções do personagem. (PROPP, 1984, p.16).

As funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso, e devem ser destacadas em primeiro lugar:

Para destacar as funções é preciso, primeiro, defini-las. Esta definição deve ser o resultado de dois pontos de vista. Em primeiro lugar, não se deve nunca levar em conta o personagem que executa a ação. Na maioria dos casos, a definição se designará por meio de um substantivo que expressa ação (proibição, interrogatório, fuga etc.). Em segundo lugar, a ação não pode ser definida fora de seu lugar no decorrer do relato. Deve-se tomar em consideração o significado que possui uma dada função no desenrolar da ação (PROPP, 1984 p . 17).

Nos quadros abaixo se pode observar que o número das funções de Propp são limitados, sendo trinta e uma funções, porém uma função não exclui a outra, todas pertencem ao mesmo eixo.

QUADRO 3 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Cinderela” (Charles Perrault)

Afastamento: afastamento de um dos membros da família de casa	Traço diretamente não marcado, embora indiretamente refira-se à morte da mãe de Cinderela, situação já ocorrida quando o conto se inicia.
Proibição: é imposta à heroína uma proibição, a chegada da adversidade	Cinderela é proibida de ser feliz com o novo casamento do pai e a chegada da madrasta e suas filhas.
Transgressão: marca a chegada do antagonista do herói	Chegam a madrasta e as filhas, destruindo a paz da família.
Interrogatório: o antagonista tenta obter uma informação	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Informação: o antagonista oferece resposta direta a suas próprias indagações:	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO

Ardil: o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens	Percebendo o contraste entre Cinderela e suas filhas, o que as diminuiria pela falta de graça e bondade, a madrasta encarrega a enteada dos serviços domésticos e a dormir no sótão, vestindo-se de trapos
Cumplicidade: a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo	Cinderela auxilia suas irmãs a se arrumarem para ir ao baile.
Dano ou carência: o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família	Cinderela percebe-se destituída de roupas e de qualidades físicas para ir ao baile, sentimento agravado quando as irmãs zombam dela: <i>“Tem razão todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile”</i> . Elas vão ao baile, Cinderela fica em casa.
Mediação: é divulgada a notícia do dano ou carência, faz-se um pedido ao herói ou é-lhe dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no	Cinderela diz que gostaria de ir ao baile e entra no conto uma nova personagem - a fada madrinha - que com sua varinha mágica transforma todos os objetos, provendo o que ela necessita para ir ao baile, inclusive um riquíssimo vestido incrustado de pedrarias.
Início da reação: o herói-buscador aceita ou decide reagir	Cinderela promete à fada madrinha que sairá do baile antes da meia noite.
Partida: o herói deixa a casa	Cinderela parte em uma carruagem, não cabendo em si de tanta felicidade.
Primeira função do doador: o herói é submetido a uma prova	Cinderela chega ao baile como se fosse uma princesa desconhecida e deve agir como tal.
Reação do herói: o herói reage diante das ações do futuro doador	Cinderela dança com o príncipe e depois se senta ao lado das irmãs, que não a reconhecem, fazendo-lhes mil gentilezas, uma forma que encontrou para enfrentar o antagonista.
Recepção do objeto	Após o segundo baile, Cinderela foge da perseguição do

mágico: o herói recebe um objeto mágico	príncipe, perde um pé do sapatinho de vidro, que o príncipe encontra, mas consegue ficar com o outro, quando volta a ser a Gata Borralheira.
Deslocamento no espaço entre dois reinos, o herói é levado para o lugar onde se encontra o objeto que procura	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
O herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto – Combate	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Marca, o herói fica marcado	Cinderela perde o sapatinho de vidro (estigma).
Vitória o herói derrota o antagonista (as irmãs)	Cinderela foi ao baile e dançou com o príncipe, sendo por ele admirada
Reparação de dano ou carência: o dano inicial ou a carência são reparados	A humilhação das irmãs não teve efeito, pois a bondade de Cinderela foi recompensada pela fada madrinha.
Regresso: o herói volta para a casa	Cinderela volta para casa sem a carruagem, sem lacaios, e com as roupas de borralheira, nada restando da magnificência apresentada no baile.
Perseguição: o herói sofre perseguição	O príncipe vai atrás de Cinderela, porém não consegue alcançá-la.
Salvamento: o herói é salvo da perseguição	Os Guardas do Palácio disseram que tinham visto sair apenas uma moça mal vestida, que mais parecia uma camponesa do que uma fidalga.
Chegada incógnito: o herói chega incógnito em sua casa	Cinderela voltou e não foi reconhecida pelas irmãs como a encantadora dama do baile.

Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas	As irmãs de Cinderela experimentaram o sapatinho e fizeram o possível para que seus pés entrassem na sapatilha de vidro.
Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil	O emissário do rei propõe à borralheira experimentar também a sapatilha de vidro, pois a ordem era a de que todas as moças do reino a experimentassem.
Realização: a tarefa é realizada	Cinderela calça o outro pé do sapatinho, provando que lhes pertenciam.
Reconhecimento: o herói é reconhecido	Cinderela é reconhecida como a moça que dançara com o príncipe no baile.
Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Transfiguração: o herói recebe nova aparência	Chega a fada madrinha e a transforma novamente na bela moça do baile.
Castigo, punição: inimigo é castigado	Não existe castigo nesta história, pois Cinderela perdoa as irmãs e a madrasta (traço ideológico do ambiente falsamente moralista da corte francesa)
Casamento: o herói se casa e sobe ao trono	Poucos dias depois, Cinderela e o príncipe se casaram e foram morar no palácio.

QUADRO 4 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Gata Borralheira” (Irmãos Grimm)

Afastamento	Nessa função, um dos membros da família sai de casa, o que é designado no conto pela morte da mãe de Cinderela;
Proibição	O pedido da mãe de Cinderela à beira da morte para que ela seja “boa e piedosa” e a chegada da adversidade com o novo casamento do pai.

Transgressão	Marca a chegada do antagonista do herói, no caso, a madrasta e as filhas;
Interrogatório	O antagonista tenta obter uma informação: " <i>Essa pata-tonta vai sentar-se na sala de visitas conosco?</i> ", perguntam as irmãs, referindo-se a Cinderela.
Informação	O antagonista oferece resposta direta a suas próprias indagações: " <i>Se quer comer o pão, terá que trabalhar para ganhá-lo. Trabalhará na cozinha.</i> " retira as roupas belas de Cinderela e a veste com roupas velhas, confinando-a ao borralho.
Ardil	O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens: Cinderela fica sabendo que somente suas irmãs irão ao baile pois, segundo a madrasta, ela não possui roupas apropriadas, além de não saber dançar.
Cumplicidade	A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo: Cinderela é enganada, por duas vezes, pela madrasta que lhe diz que se conseguir escolher bacias de lentilha do meio das cinzas, em um tempo muito curto, poderia ir ao baile.
Dano ou carência	O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família: a madrasta impede Cinderela de ir ao baile: " <i>Você não pode ir conosco, pois não tem roupas e não sabe dançar. Só nos faria passar vergonha.</i> "
Mediação	É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou é-lhe dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir: quando Cinderela fica sozinha, vai ao túmulo de sua mãe debaixo da aveleira, configura-se o herói-buscador.
Início da reação	O herói-buscador aceita ou decide reagir: Cinderela pede ajuda à aveleira: " <i>Balance e se agite, árvore adorada,/Me cubra toda de ouro e prata.</i> "
Partida – o herói deixa casa	Cinderela vai ao baile; entra em cena o <i>provedor</i> de quem o herói recebe o objeto mágico, no caso, a aveleira e as pombinhas, de quem Cinderela recebe o vestido e os sapatos

Primeira função do doador – o herói é submetido a uma prova	Como Cinderela já regara a árvore durante muito tempo com suas lágrimas e ali orara com fervor, supõe-se que esta prova a que o herói seria submetido já fora antecipadamente cumprida.
Reação do herói – o herói reage diante das ações do futuro doador	TRAÇO NÃO MARCADA NESTA VERSÃO
Recepção do objeto mágico – o meio mágico passa às mãos do herói	Cinderela recebe o necessário para ir ao baile: roupas, sapatos, adereços.
Deslocamento no espaço entre dois reinos: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura	Traço não marcado como em Perrault, apenas é dito que “ <i>Ela vestiu-se com pressa e foi ao baile</i> ”, sem que se mencione se ela teria sido conduzida.
Combate	O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto: a madrasta e as filhas vêem o príncipe dançar com Cinderela a noite toda e ficam intrigadas sobre quem seria a moça, pois não a reconhecem.
Marca: o herói fica marcado	Na noite do terceiro baile, quando o príncipe já a marcara com a escolha – “Ela é minha dama!” – desde a primeira noite, Cinderela, ao fugir, perde um dos sapatos, que fica grudado no piche que o príncipe mandara passar na escadaria para detê-la.
Vitória: o antagonista é vencido	Cinderela conseguiu seu intento de ir ao baile e de dançar com o príncipe.
Reparação de dano ou carência: o dano inicial ou a carência são reparados	O príncipe que conseguira um dos sapatos de Cinderela preso no piche envia emissários em busca de sua dona.
Regresso: regresso do herói: o herói volta para a casa	Cinderela volta para casa

Perseguição: o herói sofre perseguição	O príncipe a persegue, mas ela foge.
Salvamento: o herói é salvo da perseguição	Cinderela esconde-se entre os galhos de uma pereira.
Chegada incógnito: o herói chega incógnito em sua casa	Cinderela troca rapidamente de roupa, coloca suas roupas velhas do borralho e deita-se perto das cinzas.
Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas	As irmãs de Cinderela se propõem a calçar o sapato trazido pelo príncipe.
Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil	O príncipe, depois de ludibriado pelas duas irmãs, quer que Cinderela também calce o sapato, embora o pai afirme que ela era apenas uma raquítica e suja ajudante de cozinha, filha de sua ex-mulher.
Realização: a tarefa é realizada	Cinderela tira os pesados tamancos de madeira e calça com facilidade o sapatinho de ouro que o príncipe lhe oferece.
Reconhecimento: o herói é reconhecido	Graças ao sapato que encontrou sua dona, a heroína foi reconhecida.
Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado	Relacionada à anterior, o reconhecimento da heroína, desmascara as irmãs (“ <i>Esta é a noiva verdadeira</i> ”) em suas tentativas embusteiras de enganar o príncipe, mutilando os pés para que coubessem no sapatinho.
Transfiguração: o herói recebe nova aparência	Função implícita na estória, uma vez que ao se tornar noiva do príncipe a garota passa de Gata Borralheira a Cinderela
Castigo, punição: inimigo é castigado	Tratando-se de narrativa exemplar, esta versão apresenta também o castigo da madrasta, ao ver suas filhas terem os olhos bicados pelas pombas, ficando cegas pelo resto de suas vidas.
Casamento: O herói se	Cinderela recebe um marido, que também é príncipe,

Casa e Sobe ao Trono	recompensa para todo seu sofrimento
-----------------------------	-------------------------------------

Obs: No caso da versão dos Irmãos Grimm traduzida no Brasil por Tatiana Belinky (1989) não existe a trigésima (30ª) função que é o castigo sofrido pelo antagonista; acredita-se que foi cortada a cena da vingança final sofrida pelas irmãs de Cinderela, com o intuito de amenizar a violência; contudo na versão original existe essa punição e a conseqüentemente a função.

QUADRO 5 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Cinderela” (Walt Disney)

Afastamento	Morre a mãe de Cinderela, quando ela era bem pequena, e a menina fica sozinha com o pai.
Proibição	Cinderela é proibida de ser feliz com seu pai, com a chegada da madrasta que destrói a paz da família.
Transgressão	Em pouco tempo o pai de Cinderela morre, e ela passa a ser a criada da casa, vivendo em um quartinho no sótão.
Interrogatório	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Informação	È enviado do palácio o convite do rei para o grande baile, que se estende a todas as moças do reino. Cinderela ficou radiante ao perceber que o convite era extensivo a ela.
Ardil	A madrasta e as irmãs de Cinderela chamam-na a todo o momento, não a deixando ter um momento de folga para que pudesse ajustar o vestido, que pertencera a sua mãe.
Cumplicidade	A madrasta engana Cinderela argumentando cinicamente “ <i>Não vejo porque você não possa ir, desde que termine todas as tarefas da casa e arranje um vestido apropriado</i> ”.
Dano ou carência	Cinderela recebe ajuda de seus amigos ratinhos no conserto do vestido, porém as irmãs invejosas, vendo que Cinderela também iria ao baile, destruíram o vestido, deixando-o em

	farrapos em segundos
Mediação	Cinderela foge chorando para o jardim, ciente de que seus sonhos jamais se realizariam.
Início da reação	Surge a fada madrinha e avisa que a ajudará.
Partida - o herói deixa casa	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Primeira função do doador – o herói é submetido a uma prova	Cinderela chega à festa e não é reconhecida.
Reação do herói – o herói reage diante das ações do futuro doador	A fada madrinha a avisa que só poderá ficar na festa até a meia noite, porque depois das doze badaladas o encanto se quebrará (o relógio é a grande prova pela qual Cinderela terá que passar).
Recepção do objeto mágico – o meio mágico passa às mãos do herói	Cinderela recebe uma carruagem com lindos cavalos e um laçao, um vestido maravilhoso, e um par de sapatinhos de cristal.
Deslocamento no espaço entre dois reinos: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura	É levada ao palácio, sendo notada pelo príncipe ao chegar, que fica encantado com ela.
Combate	As irmãs não a reconhecem no baile.
Marca: o herói fica marcado	O príncipe fica maravilhado e dança somente com ela.
Vitória: o antagonista é vencido	O príncipe dançou a noite inteira com Cinderela, enquanto as irmãs ficam apenas observando, sem a reconhecerem.
Reparação de dano ou carência: o dano inicial	Cinderela pode ir ao baile, apesar da maldade da madrasta e das irmãs.

ou a carência são reparados	
Retorno: retorno do herói: o herói volta para a casa	Cinderela foge correndo para casa.
Perseguição: o herói sofre perseguição	Cinderela saiu correndo pelas escadarias do palácio, ela foi tão veloz que nem o príncipe, nem o grão-duque conseguiram alcançá-la. Porém na fuga, ela perde um dos sapatinhos de cristal.
Salvamento: o herói é salvo da perseguição	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Chegada incógnito: o herói chega incógnito em sua casa	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas	Anastácia e Drizela se revezam, tentando enfiar seus pés enormes no pequeno sapatinho de cristal
Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil	Por temer que Cinderela experimente o sapatinho, a madrasta trancou-a no sótão, porém os ratinhos conseguem pegar a chave que está no bolso da madrasta e libertá-la.
Realização: a tarefa é realizada	Cinderela saiu do sótão no momento em que o grão-duque e seu criado se despediam, e pediu para que o grão-duque a deixasse experimentar o sapatinho
Reconhecimento: o herói é reconhecido	Apesar de um dos sapatinhos se quebrar por ação da madrasta, Cinderela tira o outro par do bolso e o experimenta, servindo-lhe perfeitamente.
Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado	Cinderela é reconhecida como a escolhida do príncipe. Enquanto as irmãs mentirosas são desmascaradas.
Transfiguração: o herói recebe nova aparência	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO

Castigo, punição: inimigo é castigado	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Casamento: O herói se Casa e Sobe ao Trono	Cinderela casa-se com o príncipe, ficando livre da madrasta e de suas irmãs, vivendo feliz para sempre com o seu príncipe encantado.

QUADRO 6 – Funções de Vladimir Propp no conto de fadas “Confissões de uma irmã de Cinderela” (Gregory Maguire)

Afastamento	A mãe de Clara (Cinderela) morre envenenada por Margareth.
Proibição	Cinderela, após a morte de sua mãe é proibida de ser feliz com seu pai, que se casa com Margareth, a qual já possui duas filhas.
Transgressão	Cornelius, o pai de Clara, é um rico negociante de tulipas, há uma queda no mercado desse produto, deixando-o em dificuldades financeiras, o que o tornou mentalmente perturbado.
Interrogatório	Maria de Médici está percorrendo a cidade em um galeão, com seu belo afilhado e de uma boa posição social, Philippe de Marsillac. Dizem que ele tem bom olho para a pintura e que sua madrinha confia em sua opinião. Mas como é possível que ele não esteja equipado para selecionar uma esposa para si mesmo? Um olho para a pintura sugere um olho para a beleza feminina, certamente? Ou será um retardado?
Informação	É enviado o convite do rei para o grande baile, dirigido a toda a família Van den Meer (família de Clara)
Ardil	A madrasta não vê motivos para que Cinderela vá ao baile, pois ela refugiou-se na cozinha e só pensa nos serviços domésticos, para assim se sentir mais perto de sua mãe. E também porque está sendo muito difícil arrumar vestidos adequados para ela e suas filhas.

Cumplicidade	A madrasta de Clara decide que o príncipe Phillipe de Marsillac se casará com Iris, a meia irmã de Clara.
Dano ou carência	Margareth oferece Clara em casamento a Van Antum (negociante de roupas), em troca das roupas de baile para ela e para suas filhas; ele aprova essa troca diante da beleza de Clara
Mediação	A madrasta de Cinderela oferece Clara, como mercadoria de troca ao negociante Nicolaes Van Stolk a quem penhoraram a casa.
Início da reação	Cinderela/Clara não quer ir ao baile porque se sente feia e sem encantos e não quer se expor; também alega ter um pai e uma cozinha para cuidar e limpar.
Partida – o herói deixa casa	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Primeira função do doador – o herói é submetido a uma prova	Iris, a irmã de Clara dirige-se a Caspar (que é o ajudante do pintor) para procurar no ateliê de Schoonmaker, as jóias que eram da mãe, que foram esquecidas, quando Clara pousara para o quadro “A Jovem com Tulipas” e pede-lhe para que as venda para comprar um suntuoso vestido para Clara ir ao baile.
Reação do herói – o herói reage diante das ações do futuro doador	Apesar da interferência da irmã, Clara não quer ir ao baile.
Recepção do objeto mágico – o meio mágico passa às mãos do herói	Ruth, a outra meia irmã de Clara, retira da cômoda um par de sapatilhas brancas de pelica que foram de Margareth; Clara as experimenta e descobre que lhe servem.
Deslocamento no espaço entre dois reinos: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura	Clara chega ao palácio e um silêncio momentâneo cede a uma pequena excitação de sussurros, quando entra no salão do baile.
Combate	Clara gira e faz o impensável: apanha a mão do príncipe e murmura algo para ele. Sem uma palavra, o príncipe de

	Marsillac escolta Clara até um aposento.
Marca: o herói fica marcado	O príncipe retira uma das sapatilhas brancas dos pés de Clara (Cinderela perde as sapatilhas e a virgindade).
Vitória: o antagonista é vencido	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Reparação de dano ou carência: o dano inicial ou a carência são reparados	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Regresso: regresso do herói: o herói volta para a casa	Clara foge pela janela, porque o palácio onde estava com o príncipe fora incendiado.
Perseguição: o herói sofre perseguição	Margareth avisa Clara que a ofereceu em casamento a seus dois credores e que ela deveria escolher com quem iria se casar.
Salvamento: o herói é salvo da perseguição	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Chegada incógnito: o herói chega incógnito em sua casa	TRAÇO NÃO MARCADO NESTA VERSÃO
Pretensões infundadas: um falso herói apresenta pretensões infundadas	As irmãs experimentam a sapatilha, que não lhes serve; o príncipe acusa Ruth, a meia irmã de Clara, de ter incendiado a obra-prima de Schoonmaker.
Tarefa difícil: é proposta ao herói uma tarefa difícil	Clara deve também experimentar a sapatilha. Ela apanha a sapatilha de onde havia caído e a calça perfeitamente.
Realização: a tarefa é realizada	A sapatilha é calçada e lhe serve.

Reconhecimento: o herói é reconhecido	Clara está despenteada, com os olhos avermelhados, quase desmazelados em seu roupão, mas o príncipe a reconhece.
Desmascaramento: o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado	O príncipe reconhece Clara como “Clarissa” a Moça com quem dançara.
Transfiguração: o herói recebe nova aparência	Um banco de nuvens passa lateralmente e mais luz da primavera penetra no sal. A luz cai sobre Clara, como sempre, como se tivesse viajado milhares de quilômetros do sol apenas com a finalidade de iluminar sua beleza.
Castigo, punição: inimigo é castigado	Margareth, a madrasta de Clara fica cega no final da história, talvez isso se deva como punição de suas maldades.
Casamento: O herói se Casa e Sobe ao Trono	Clara casa-se com o príncipe, para salvar seu pai sua madrasta da falência e suas meias irmãs de serem presas.

Considerou-se observar a ótica de Propp para a construção do herói e da narrativa, pois, segundo Bettelheim (2007), há um significado implícito envolvendo essas questões e o desenvolvimento da criança. Observa-se que as diferenças que ocorrem em cada versão manifestam-se devido às marcas deixadas pelo enunciador no enunciado e que refletem sua ideologia, o contexto e a situação histórico-social em que se passam as histórias. Assim, a Versão de Perrault irá ressaltar o bem e o auxílio das fadas para quem o pratica; a dos Irmãos Grimm, sob influência do luteranismo dominante na região da hoje Alemanha, enfatiza a bondade e a prece, excluindo os seres fantásticos como as fadas, bruxas e duendes; a de Disney, apoiando o capitalismo vigente no pós Segunda Guerra Mundial irá encantar pelo colorido das imagens dos livros, retirando todo conteúdo considerado “perturbador” para a criança; e a versão de Maguire, mais realista, apresenta uma Cinderela que necessita se casar com o príncipe para salvar o pai da ruína, sendo que as irmãs não são megeras, nem ela quer ir ao baile.

3. ANÁLISE DE DISCURSO

A Análise de Discurso surgiu na França na década de 60, como uma teoria da leitura, rompendo com uma tradição de práticas teórico-analíticas voltadas para a interpretação, tais como as empreendidas pela hermenêutica e pela análise de conteúdo. Em seus estudos, procura evidenciar as muitas maneiras de significar que a materialidade linguística permite, sem estabelecer um corte sincrônico da língua ou analisá-la apenas enquanto sistema.

A Análise de Discurso de orientação francesa propõe-se a realizar leituras críticas, sem reduzir o discurso a análises puramente linguísticas ou que se percam, somente, num trabalho histórico sobre a ideologia. A análise de discurso busca aflorar as contradições na materialidade linguística do discurso,

(...) apreendê-las nas formas de organização discursiva, possibilitando captar as relações de antagonismo, de aliança, de dissimulação, de absorção que se processam entre diferentes formações discursivas (BRANDÃO, 1993, p.83).

A Análise do discurso trata o discurso em si, é a palavra em movimento, em que se observa o homem falando, procurando compreender a língua, fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, o qual é parte do trabalho social geral, característico do homem e da sua história. Analisam-se, assim, segundo esse domínio de estudos, as relações estabelecidas entre a língua e os sujeitos que a empregam e as situações em que se desenvolvem o dizer.

Podem-se distinguir duas formas de esquecimento no discurso, que são chamados de esquecimento ideológico e esquecimento da enunciação.

O esquecimento é explicado de duas formas: primeiro na ordem da enunciação (ato de manifestar-se) quando se fala, faz-se de uma maneira e não de outra (diz-se de maneira diferente o que já foi dito antes), o que indica que o dizer sempre podia ser outro, isso quer dizer que o indivíduo acaba expressando sua impressão da realidade, por meio da escolha que faz por determinadas palavras ou expressões. O esquecimento ideológico ocorre, quando retoma algo que já foi dito, como se tivesse se originado do próprio sujeito. Isso é feito inconscientemente, pois mesmo antes de ele nascer, esse discurso já pode ter sido empregado por outra pessoa.

Quando se nasce, os discursos já estão em processo, o sujeito é quem entra nesse processo, portanto eles não se originam no sujeito. Somente se materializam de maneira

essencial para que haja sentidos e sujeitos, por isso pode se dizer que o esquecimento é estruturante. Ele é parte dos sujeitos e dos sentidos. Segundo Orlandi:

As ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sentidos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que as suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras. (ORLANDI, p. 36 2009)

Paráfrase e polissemia trabalham o dizer, de forma a mostrar que se pode dizer que a linguagem funciona de acordo com a tensão dos processos parafrásticos e polissêmicos. Paráfrases são aqueles em que algo se mantém no discurso ao dizer, ou seja, é o dizível, a memória. A paráfrase representa as diferentes formas, com diferentes palavras que se pode escrever ou mesmo falar, um mesmo discurso identificando, assim, as ideologias e as particularidades dos sujeitos. Já a polissemia é o rompimento dos processos de significação.

E essas duas forças trabalham constantemente o dizer, todas as vezes em que se fala, usam-se palavras já ditas, e entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o que se tem a dizer os sujeitos se movimentam, se significam, isso porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa, ou seja, no discurso deixa transparecer seu ponto de vista, sua ideologia. Por isso, pode-se dizer que os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros, isso depende de como são afetados pela língua, e como se inscrevem na história.

Na análise do discurso distingue-se também a criatividade e a produtividade, a primeira implica o corte do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento de regras interrompendo sentidos diferentes com a história e com a língua; a segunda mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível. O homem não é um indivíduo isolado ele faz parte da história, pois a absorve à medida que entra em contato com ela.

Segundo Orlandi (2009) a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição da existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos diferentes de sentido no mesmo

objeto simbólico. Se a paráfrase é a tradução do sentido, a polissemia é a forma como se expressa esse sentido, podendo ser através de uma metáfora ou de uma comparação.

Na Análise de Discurso a intertextualidade se manifesta como uma retomada dos elementos pertinentes a cada uma das versões e que seriam retomadas por cada autor, por meio de elementos semânticos e polissêmicos próprios. Um exemplo pode ser observado, nos trechos retirados da versão de Maguire, que remetem ao conto de fadas “Cinderela” dos Irmãos Grimm, retomando os pássaros e o espírito da mãe morta, que no conto de Grimm é visto como a avela:

Lá está a pequena Clara no escuro. Não está assustada, não está ferida, está apenas tendo uma aventura, e os pássaros-espíritos estão sendo bons para ela, mas agora o teto está se abrindo. A luz está descendo. Ela estende os braços para cima e é levantada para o alto. É sua mãe. (MAGUIRE, 2006, p. 299).

No trecho seguinte a versão de Maguire retoma a versão da “Cinderela” de Perrault, quando a madrasta fala à Clara:

— Como podia uma Cinderela ir até um baile desses? - pergunta Margareth com sílabas temperadas.
 — O espírito de minha mãe morta me mandou apanhar uma abóbora na horta e, com a mágica vem do além túmulo, ela o transformou numa carruagem – diz Clara. (MAGUIRE, 2006 p. 299)

No conto de Perrault, a fada madrinha também pede a Cinderela que vá à horta apanhar uma abóbora:

A madrinha tirou o miolo da abóbora e, deixando apenas a casaca, bateu nela com sua varinha, e a abóbora foi imediatamente transformada em uma bela carruagem toda dourada (PERRAULT, 2007, p.11)

Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis, ao dizer, o sujeito se sustenta em outros dizeres e também visa seus efeitos sobre cada pessoa que participa de uma conversa, sendo que esses efeitos variam quanto à relação de outro, interferindo, assim, no entendimento da mensagem, e em como o sujeito pensa que ela será entendida. Muitas vezes, os sujeitos antecipam isso, imaginando qual será a imagem que causará nos interlocutores, buscando, por meio dessa antecipação, a imagem que ele quer ter

para os interlocutores. O que for dito sempre terá relação com outros dizeres, porque nada é inédito; ou seja, anteriormente alguém usou os mesmos dizeres, porém com outras palavras. Considerando-se as várias versões do conto Cinderela, observa-se que a intertextualidade permeia as diferentes versões, em que os sujeitos autores, manifestando o esquecimento em forma de paráfrase, recriam seu próprio discurso-texto.

Não há discurso que não se relacione com outros. Uma outra questão a se considerar nos contos de fadas é que os sentidos dos discursos que apresentam estão sempre relacionados com outros discursos pré-existent; ou seja, um dizer está relacionado a outros dizeres que já foram realizados ou imaginados, ou possíveis (que estão por vir). Esse sentido traduz um sentimento, uma forma de pensar que influencia toda uma época. Dessa forma, os papéis sociais são desempenhados por homens e mulheres, de forma a que os homens fossem vistos como racionais, inteligentes e ativos; e as mulheres, como emotivas, passivas, belas, amáveis, atenciosas, esforçadas. Eram justamente essas imagens comportamentais as esperadas pela sociedade aristocrática e burguesa da qual Perrault fazia parte. Observa-se, dessa forma, um processo que traduz o esquecimento ideológico que reflete a forma de pensar do contexto em que o autor vivia.

Todo sujeito tem a capacidade de se colocar no lugar de cada pessoa que participa de um discurso, podendo, assim, antecipar o sentido que as palavras produzem. E com isso o sujeito fará sua argumentação, já pensando no efeito que este poderá produzir na pessoa que ouve, já visando seu efeito sobre a pessoa.

Na relação de força, a pessoa fala de acordo com o lugar ou profissão que exerce, pois as palavras significam de modo diferente, por exemplo, um professor, ao falar, suas palavras são ditas de um modo diferente e não tendo os mesmos significados se as mesmas palavras fossem ditas por um aluno, pois o histórico do mundo de cada um determina o sentido. A palavra tem determinada autoridade sobre as pessoas, dependendo da hierarquização do falante na sociedade, e isso faz valer a voz do mais forte, ou seja, a voz do professor tem mais valor que a voz do aluno.

Na análise do discurso o que é dito não é verdade absoluta, porque no discurso o que é dito é a imagem que o interlocutor faz do objeto do discurso, e essas imagens podem ser vistas de diferentes formas que são produzidas pela imaginação. Não importa quem sejam os locutores, o que importa é a posição que eles ocupam, e o que pensam é o que faz significar o seu dizer. No caso de Perrault, a forma como constrói seus personagens deixa transparecer uma preocupação com a situação social da mulher e com os valores morais que pretendia transmitir em suas histórias. Dessa forma, considerava sua posição enquanto membro aceito na

corte do rei e como arauto de Luis XIV para a transmissão da nova moralidade aos ouvintes, o que esclarece Orlandi (2009), quando afirma ser necessário considerar-se não apenas a posição social de quem faz o discurso, mas também a imagem e a ideologia que ele faz de quem ouve o discurso, o que indicaria os caminhos que o enunciador seguirá para elaborar seu discurso.

Neste contexto, a imagem tem muito valor, pois estabelece o dizer, o imaginário faz parte do funcionamento da linguagem, está no presente, no modo como as relações estão presentes na história e são subordinadas pelas relações de poder.

Para que um dizer seja de direita ou de esquerda é preciso que tenha relação com a situação social, e possa instituir as relações que mantêm com a minoria, podendo, assim, levá-las a uma determinada formação discursiva e não a outra. Os sentidos não estão apenas nas palavras, estão aquém e além delas.

O sentido do discurso não existe em si, mas sim em função das posições ideológicas que estão ligadas a um determinado contexto histórico. Os sentidos das palavras são mudados em relação às formações ideológicas e essas posições se incluem no sentido. Como exemplo, nos contos de fadas “Cinderela” de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Walt Disney, as figuras como o pai, a madrasta, as irmãs, a princesa, o príncipe, a fada madrinha, o sapatinho, e o grande baile se repetem em contextos não exatamente iguais. Por meio dessas figuras são analisados os temas amor, amizade, inveja, maldade, padrões sociais, vaidade e identidade em contextos variados, adquirindo também sentidos diferenciados de acordo com a idealização em cada época; essa repetição dos temas e figuras dá-se pelo processo de alusão, que é um processo interdiscursivo, com a intenção de contextualizar, incorporando temas e/ou figuras de um discurso facilitando a compreensão do mesmo.

A formação discursiva ocorre a partir de uma combinação sócio-histórica dada, determinando, assim, o que pode e o que deve ser dito. O discurso se constitui em seu sentido, porque o que o sujeito diz está inscrito nessa formação discursiva e não em outra, as palavras não têm sentido nelas mesmas, significando de acordo com o sentido em que estão inscritas na formação discursiva. Essas formações representam no discurso formações ideológicas; sendo assim, os sentidos dos discursos são estabelecidos ideologicamente.

A formação discursiva pode estar ligada a regionalizações e particularizações do interdiscurso. Não há discurso que não se relacione com outros, existe sempre um discurso por trás de outro, um dizer está relacionado a outros dizeres que já foram realizados, ou seja, acontecidos ou imaginados, ou possíveis. Dessa forma, as diferentes versões do conto “Cinderela” tanto se manifestam como parte de um discurso oral regional, transmitidos pela

tradição, como a partir de versões escritas pelos autores mencionados (Perrault, Irmãos Grimm, Maguire, Disney), traduzindo em seu discurso um “já dito” e incorporando valores correspondentes ao espírito de cada época.

Outra questão é o uso polissêmico das palavras. A metáfora, na Análise de discurso, não é usada para persuadir, mas, como uma transferência que estabelece o modo como as palavras significam. Não existe sentido sem metáfora, o sentido está sempre em uma palavra, pois há uma transfiguração do sentido próprio para o figurado, revestindo de um sentido, fazendo o sentido existir nas relações metafóricas. Nos contos de fadas, as ações desenvolvidas na narrativa manifestam-se às crianças por meio de símbolos e metáforas, com o objetivo de representar o real, favorecendo, assim, com maior intensidade, a comunicação daquilo que a história quer transmitir, como ocorre na versão dos Irmãos Grimm, na fala de Cinderela, pedindo auxílio aos passarinhos, para separar a lentilha que está no meio das cinzas ou quando pede ajuda à mãe, sob o galho da árvore:

-- Pombinhas mansas, rolinhas brancas, todos os passarinhos debaixo do céu,
venham ajudar-me a catar as lentilhas, ‘as boas no potinho/as ruins no
buchinho (BELINKY, 1989, p.15)
“Sacode teus ramos, querida aveleira,
Joga ouro e prata sobre a borralheira” (IDEM, p.16)

No mesmo ritmo surge a fala da madrasta, marcando o discurso:

-- Nada disso vai te adiantar; não virás conosco, porque não tens
vestido e não sabes dançar; nós ficaríamos com vergonha de ti
(IBIDEM, p.16)

No discurso através da formação discursiva, segundo Orlandi (2009) é possível que palavras iguais não tenham uma mesma significação, porque não se incluem em uma mesma forma de discurso, por ex: “terra” não significa o mesmo para o índio, para um agricultor sem terra e para um grande proprietário rural; se a palavra “Terra” for escrita com letra maiúscula, seu sentido será totalmente diferente; assim, observa-se com esses exemplos que pode haver diferentes significados para a palavra, dependendo do discurso em que estão inseridas. É preciso analisar e observar as condições de produção e verificar o funcionamento da memória, para se entender o verdadeiro sentido do que foi dito. Dessa forma, “pombas brancas” não

significariam apenas aves, mas no universo dos Irmãos Grimm e da região onde eles viviam de formação luterana, talvez metaforicamente pudessem simbolizar a intercessão divina.

A ideologia é interpretada de acordo com o histórico e com o simbólico. O trabalho da ideologia é produzir evidências que o homem imagina a partir de sua existência, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. Um exemplo é o que acontece no final da versão de *Cinderela*, de Walt Disney, quando a fada madrinha dá a Cinderela sapatinhos de cristal para ir ao baile. Trata-se de um acessório do figurino, que a torna sedutora, porém de uma maneira delicada, ingênua e mágica. Observam-se traços metafóricos e ideológicos propostos no sapatinho, pois o cristal remete à idéia de pureza, transparência dos atos, virgindade, o que caracteriza “Cinderela” como uma donzela, com o perfil da mulher idealizada na época. Dessa forma, calçar o sapatinho remete tanto a incorporar a pureza, quanto a estar preparada para as funções sexuais, em outras leituras.

O sujeito se confronta com a ideologia para produzir o dizer; a característica comum do sujeito é esconder sua existência, produzindo evidências individuais, que o afetam mais fortemente para, assim, o constituírem. É preciso uma teoria não individualista da objetividade, para que se possam tornar claros os sujeitos e os sentidos, sendo esses indícios que fazem o sujeito perceber a realidade como já vivida e experimentada. Mendes (2000) afirma que:

A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela inveja ou pela indelicadeza, eram punidas, ou simplesmente esquecidas. (p.130)

A produção do sentido ocorre por meio da discursividade, relação simbólica com o mundo de forma que haja sentido, porém é um jogo em que pode haver equívoco e falhas, mas que conste da história. O sentido ocorre a partir de uma relação determinada entre o sujeito afetado pela língua e pela história. É a interpretação que realiza a relação do sujeito com a língua, a história e com os sentidos. Não há discurso sem sujeito, e não existe sujeito sem ideologia, sendo que o inconsciente e a ideologia estão intimamente ligados por tais processos.

A interpretação é garantida pela memória por dois aspectos: a memória institucionalizada, que é o arquivo, o trabalho social da interpretação do qual se separa quem tem, e quem não tem direito a ela; e a memória constitutiva que nada mais é do que o interdiscurso, o dizível, o interpretável, o saber discursivo. A interpretação é feita por meio da memória institucional, que é constituída pelo arquivo e pelos efeitos da memória, elementos do interdiscurso, podendo tanto equilibrar, quanto desviar sentidos; é determinada, porém não imóvel.

Não há realidade sem ideologia, é uma relação necessária do sujeito com a língua, para que haja sentido na história. A linguagem, os sentidos e os sujeitos têm sua visibilidade e competem com a língua e a história. O sujeito só terá acesso a parte do que diz: ele é sujeito de algo e também está sujeito a algo. Para se produzir, o sujeito é afetado pela língua e pela história. Ele é determinante, pois se não se submeter à língua e à história, não se forma, não fala e não produz sentidos.

Para a AD, é importante que sejam considerados os sujeitos, suas inscrições na história e as condições de produção da linguagem. O sujeito discursivo ocupa um lugar para ser sujeito do que diz. Quando o sujeito fala é a partir de uma posição, o sentido dessa fala ocorre a partir de uma posição, como por exemplo: a posição de mãe. Pode-se dizer que o sujeito fala de acordo com essa colocação, sendo o que o significa e identifica, e essa identidade é diferente das outras em outras posições. Como exemplo, a fala da mãe de “Cinderela” dos Irmãos Grimm em seu leito de morte:

— Filha querida, sê devota e boa; então o bom Deus sempre te valerá, e eu olharei por ti lá do céu, e estarei perto de ti. (BELINKY, p. 13, 1989)

A forma-sujeito histórica corresponde à da sociedade atual, que apresenta contraposições, pois é um sujeito que ao mesmo tempo em que é livre é também submisso. Ele pode dizer tudo, porém é preciso se sujeitar à língua para sabê-la é o que se chama assujeitamento.

O sujeito de direito é efeito de uma sociedade como o capitalismo, porém há uma determinação do sujeito e ao mesmo tempo um processo de individualização que é essencial para o capitalismo governar. Os sujeitos e os sentidos são incompletos, pois se formam e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. E essa incompletude se afirma com abertura ao simbólico, pois a falta é também lugar do possível.

Para a Análise do Discurso a linguagem não é completa, pois não se escreve apenas de uma maneira, podendo-se construir sentidos diferentes, por meio de vários contextos; também se pode mudar a maneira de se escrever, quando a paráfrase e a polissemia são usadas. Ao dizer, o sujeito pode significar pela língua, por meio de sua memória discursiva, pelo que já vivenciou, podendo, assim, revelar no discurso seu ponto de vista ideológico. O sentido e o sujeito podem ter os mesmos sentidos, devido ao efeito metafórico, à transferência, aos sentidos que dialogam uns com outros no texto.

No confronto entre o mundo, a linguagem, o que é realizado e o que está por se realizar no empírico e na história, o simbólico, o real e o imaginário são forçados, o sujeito e o sentido voltam a dizer o que já foi dito, mudando o sentido.

O analista deve procurar as evidências no contexto histórico, percebendo o que está por trás, observando as marcas deixadas no discurso pelo enunciador e do sentido que ele imprime à história. O dispositivo da interpretação depende da intencionalidade do enunciador e do repertório do enunciatário para que a compreensão se estabeleça de acordo com o desejado pelo primeiro.

A Análise de Discurso não procura o sentido verdadeiro, mas o efeito de sentido, real para o interdiscurso. É preciso recorrer à memória, que é o interdiscurso, para a produção de sentido, sendo necessário que o interdiscurso se relacione com a ideologia, para que haja sentido. Dessa forma, a Análise do Discurso se prende à análise da situação histórico-social na qual se organiza um discurso, sendo de essencial relevância para a construção dos sentidos, ou seja, para a constatação dos “efeitos de sentido” provocados pelo sujeito discursante nos ouvintes ou leitores do discurso.

As condições de produção de determinado discurso compreendem o sujeito, a situação e a memória. Os sujeitos são os produtores do discurso, constantemente influenciados pelo exterior na sua relação com os sentidos, levando sempre em consideração o momento histórico em que está inserido em determinada época. E esses dizeres são mantidos pela memória desse discurso: “o fato de que há um dito que sustenta a possibilidade mesmo do dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso e sua relação com os sujeitos e com a ideologia”. (ORLANDI, 2009 p.32).

Segundo Indursky (1998), nesse quadro teórico o sentido pode ser outro, dependendo do lugar em que os interlocutores se inscrevem. Dessa forma, a interpretação do discurso pelo leitor pode não ser necessariamente, a mesma do escritor, devendo-se considerar as diferentes posturas ideológicas de cada um, que podem não coincidir. Dessa forma, o sujeito pensa ter o

domínio sobre o que diz, embora sejam o inconsciente e as ideologias de cada um que determinam os discursos.

É possível procurar-se as marcas deixadas no discurso pelo enunciador, que denotam a carga ideológica e sua visão de mundo projetada na estória, embora recrie e ambiente a história em fatos reais de uma determinada época. (MARTINS, 2007)

Uma outra via possível para se pensar a historicidade na perspectiva em que está sendo colocada é por meio da observação da história do sujeito e do sentido, segundo Orlandi (2009). É esta a dimensão histórica do sujeito – seu acontecimento simbólico – já que não há sentido possível sem história, pois é a história que provê a linguagem de sentido, ou melhor, de sentidos (IDEM).

Para autora, a ideologia está presente na interpretação dos sentidos, pois tanto eles, quanto os sujeitos de um discurso dependem da ideologia por eles adotada, sendo ao mesmo tempo influenciados pela linguagem, pela história em que se inserem. O ato da interpretação se faz entre a memória institucional, que nada mais é do que aquilo que está incorporado ao sujeito desde sempre, e os efeitos constitutivos; ou seja, o que é dizível e interpretável, constitui o saber discursivo.

Não há realidade sem ideologia, pode-se notar que o sentido compreendido nos dizeres também está sujeito a mudanças, apesar de muitas vezes parecer que não sofre alterações, pois somente por meio da ideologia o indivíduo se torna sujeito com identidade.

Orlandi (2009) evidencia que a forma histórica de um sujeito, assim como a ideologia da sociedade em que vive, pode alterar sua percepção sobre determinados discursos. Um exemplo pode ser observado, no capitalismo, no qual existem processos de individualização do sujeito pelo Estado, que o submetem a um reflexo da realidade aparentemente livre e responsável, provocando o assujeitamento dos indivíduos.

Considerando-se o contexto histórico vivido pelos Irmãos Grimm, observa-se que suas estórias, que manifestam traços de antigas narrativas, de lendas e sagas germânicas, forma obtidas junto à tradição oral e estão ligadas à resistência às conquistas napoleônicas, com o intuito de encontrar as origens da realidade histórica germânica. Do manuscrito de 1810 foram retirados os temas considerados mais cruéis ou imorais dessas estórias, mantendo-se o cunho educativo, refletindo a tendência religiosa luterana em vigor nas escolas alemãs, ainda na atualidade. Dessa forma, as histórias passam, de maneira suave, visando duas temáticas especiais: a solidariedade e o amor ao próximo, deixando presentes os aspectos negativos para que a esperança e a confiança na vida prevaleçam.

Se a Análise do Discurso permite que se observe o texto discurso sob a ótica das constituintes polissêmicas e ideológicas que o constituem, não se pode deixar de observar a necessidade de se trabalhar, nas estórias populares e, por extensão nas infantis, o importante papel desempenhado pela figura do herói, fruto de estudos tanto da antropologia, quanto da literatura e da filosofia.

4. ANÁLISE DO CONTEXTO HISTÓRICO - SOCIAL E DA IDEOLOGIA NAS DIFERENTES VERSÕES DO CONTO DE FADAS “CINDERELA”

No século XVII, Charles Perrault foi o primeiro a organizar e coletar dados para escrever um livro de contos, surgindo a primeira versão ocidental do conto de fadas “Cinderela”, mundialmente conhecida, foi publicada na obra “Contos da Mamãe Gansa”, em 1697. Eram histórias orais contadas por populares, que Perrault adaptava, a fim de civilizar e doutrinar as crianças e adultos, conforme os valores desejados pela corte de Luís XIV, na França.

Dessa forma, acrescentava detalhes descritivos, descartando segmentos relativos à cultura pagã popular, uma vez que nessa época vivia-se sob o contexto de conflitos entre católicos e protestantes, devido à Contra Reforma imposta pelo catolicismo. Para atingir seus propósitos, Perrault escrevia em versos e apresentava a “moral da história”, a qual servia para instruir moralmente as crianças.

Perrault considerava os contos de fadas um instrumento de aprimoramento moral para a educação da criança, o que pode ser justificado, de acordo com a análise do discurso, pelo fato de que apresentavam o papel ideológico das bruxas e das fadas, sendo essas últimas bem vistas, porque ensinavam o caminho do Bem e as bruxas, o do Mal, enfocando a dualidade do ser humano, e a forma como a própria igreja católica (e a protestante) via todos os que apresentassem quaisquer ligação com a magia.

Observa-se, também, uma ideologia burguesa e aristocrática nos contos de fadas de Perrault, pois embora circulassem mais na versão contada, entre membros da classe mais oprimida, com sua “moral ingênua” evidenciavam que os maus sempre seriam punidos e os bons, recompensados, servindo aos propósitos educacionais da classe dominante.

Segundo Mendes (2000) os contos mostravam

A vantagem de ser honesto, paciente, providente, trabalhador, obediente exatamente as qualidades que o rei esperava de seus súditos, os maridos, de suas esposas e os pais de seus filhos. Esse prefácio comprova que foi com Perrault, no final do século XVII, que se definiu o uso ideológico dos contos de fadas. (p. 51)

Retomando Indursky (1998), no já mencionado anteriormente, é uma ilusão o sujeito acreditar possuir o domínio sobre seus discursos, pois na verdade a ideologia e o inconsciente é que determinariam sua forma de ser e de pensar. Dessa forma, observa-se nos contos de Perrault a manifestação dos ditames da sociedade de sua época, em que se esperava que os

homens tivessem o poder e que as mulheres fossem a eles submissas e dóceis. Essas eram as imagens comportamentais desejadas pela sociedade de que Perrault fazia parte.

Segundo Mendes (2000), se reis, rainhas, príncipes e princesas são personagens dos contos de fadas é porque fazem parte dos sonhos de felicidade dos oprimidos, sendo vistos como elementos da realidade e não da fantasia. Os contos de fadas sempre significaram diálogos: entre preceptoras e crianças privilegiadas; entre pobres e ricos; entre adultos e crianças, constituindo um diálogo pleno de convenções sociais que beneficiavam determinados interesses, reforçando um tipo de discurso admitido. Essas histórias são significativas, pois revelam como os valores e hábitos sociais foram parcialmente influenciados pela literatura, constituindo dados importantes para a educação de uma criança.

A história de Cinderela retrata a história de uma jovem que, após a morte de seu pai, transforma-se em serviçal em sua própria casa, onde vive com a madrasta e suas filhas. Após enfrentar grandes dificuldades com as maldades de seus familiares, com a ajuda de sua fada madrinha, Cinderela consegue ir ao baile oferecido pelo rei e conhece seu futuro esposo: o príncipe.

Já se analisando a história a partir de sua caracterização como “conto de fadas” observa-se que é construído a partir da estrutura da magia feérica, já que envolve a sociedade monárquica (rei e príncipe) e seres fantásticos (fada madrinha). A história se desenvolve em torno de uma problemática existencial, na qual a heroína enfrenta lutas no decorrer da trama e triunfa no final, com a realização do casamento.

Após essa breve síntese do conto, nota-se que a representação da figura paterna é mostrada de forma adversa daquela apresentada nos contos anteriormente abordados, em que o pai de Cinderela já havia falecido, quando a madrasta transforma a protagonista em serviçal; essa morte era uma forma adotada pelo enunciador, para que não ficassem dúvidas sobre o papel do homem naquele contexto social.

A versão do conto de Perrault a ser abordada neste trabalho é construída a partir da rivalidade feminina entre a madrasta, suas filhas e Cinderela. São conflitos decorrentes da inveja das irmãs, da ambição da madrasta e da disputa pelo amor do príncipe. Dessa forma, são caracterizadas Cinderela e a madrasta, visto que elas marcam a polaridade entre o Bem e o Mal; a “pura” e a “impura”.

Dessa maneira, Perrault vincula na personagem Cinderela o estereótipo feminino de mulher trabalhadora, doce, recatada, bela e passiva; conformada com a situação infeliz em que vivia, o que pode ser observado na descrição retirada do conto mencionado:

(...) sofria com paciência e não se atrevia a queixar-se ao pai, que lhe teria ralhado, pois a mulher governava-o inteiramente. Dotada de doçura e bondade exemplar, dons que recebera de sua mãe, que era a melhor criatura deste mundo. Era mil vezes mais bonita que as irmãs ainda que estas se vestissem magnificamente. (PERRAULT, 2007, p.110).

Deve-se ressaltar, também, que a figura feminina representada pela mãe biológica de Cinderela que é comentada apenas no início do conto como uma mulher dotada das mesmas características da filha. Porém, em nenhum momento é mencionada a causa de sua morte, ou seja, Cinderela já é retratada sem a presença do amor materno. Se existem madrastas nos contos é porque a morte no parto era muito comum naquele contexto histórico e foram escritos dessa forma porque os viúvos, cheios de filhos, eram obrigados a se casar novamente, embora soubessem que as madrastas maltratariam suas crianças. (MENDES, 2000).

No conto em questão, a madrasta é caracterizada como “mesquinha e orgulhosa”, sendo que características semelhantes possuem suas filhas. Elas sentem grande inveja da beleza de Cinderela e, por isso, encarregam-na de todo o trabalho doméstico. Salienta-se, também, que a madrasta domina completamente as ações do pai de Cinderela, dotado de pouca inteligência e nenhuma compaixão, pois em nenhum momento defende a filha frente aos maus tratos que ela sofria. Acredita-se que a representação da figura paterna talvez seja um modo de Perrault demonstrar, por meio da moral da estória, o papel que homem nenhum naquele período deveria seguir, já que na sociedade burguesa de Luís XIV, jamais o homem seria submisso a uma mulher.

Há, também, a presença da madrinha que concede o desejo de Cinderela de ir ao baile. Segundo os preceitos cristãos, a madrinha seria a imagem feminina que deve ajudar a educar o afilhado (a), na falta da mãe biológica. Esse é o caso de Cinderela. No entanto, a madrinha de Cinderela era uma fada, ou seja, um ser dotado de poderes sobrenaturais, a serviço do bem, e a madrinha só concedeu o desejo a Cinderela, porque ela sempre foi uma “boa menina” (PERRAULT, 2007, p.111). Como em todos os contos de fadas, o príncipe sempre se apaixona pela heroína; no conto em questão isso não foge à regra, pois o príncipe apaixona-se por Cinderela que, na saída do baile, deixa cair um dos sapatinhos de vidro e isto é o que individualiza a protagonista em relação às demais moças do reino, além de ser o símbolo do compromisso entre Cinderela e o Príncipe.

Na versão de Perrault o príncipe é definido como “o filho do rei”, forma que realça sua condição filial e dependente. Pois é ele que resolve oferecer o baile para eleger sua candidata a esposa. Assim, escolhe Cinderela entre as outras, mesmo não sabendo sua origem, e decide

se casar com a moça cujo pé coubesse no sapatinho. Embora pouco atue na história, surgindo durante os bailes e ao final, quando revê Cinderela já transformada pela fada madrinha, o príncipe cumpre uma função maior que é a de promover o feminino.

No final da narrativa de Perrault, surge a “moral da história”, escrita em forma de versos, que leva os leitores em geral a assimilarem e reterem mais facilmente as informações. Dessa forma, as irmãs pedem perdão pelas maldades que fizeram com Cinderela; a protagonista, moça de boa índole, perdoa-as, casando-as com dois fidalgos da corte. A madrasta, no decorrer da trama, simplesmente desaparece e não é penalizada pelos seus atos, um reflexo do que também ocorria na época em que muitos malfeitores terminavam seus dias sem punição.

Segundo a Análise de Discurso a sociedade é moldada pelos padrões comportamentais desejados pela ideologia dominante. Existe, portanto, a presença constante das apologias, tanto ao belo, quanto à esperteza, entre outras, evidenciando, entretanto, certos conceitos que eram aceitos e que influenciaram o imaginário social da França do século XVII.

Segundo Martins (2009), a beleza nesse período passa a valorizar a perfeição, cuja expressão máxima do universo encontra-se no feminino, o que refletirá uma mudança na cultura, ou seja, “o reforço do estatuto da mulher na modernidade, mesmo se não puder superar a obscura e repetitiva certeza de uma inferioridade” (p.23). Para Frascatel (*apud*. VIGARELLO, 2006, p.23), a “Vênus substituiu a virgem”, surgindo nas pinturas em formas fluidas, espiritualizadas, com atitudes nobres e interiorizadas. A mulher passou a simbolizar a graça, a alegria das cortes e das festas, a companheira das conversas, desvencilhando-se do papel de submissão e apagamento a que sempre estivera relegada.

No estudo das origens do conto de fadas “Cinderela”, estão presentes todos os elementos identificados no conto de fadas e nos mitos de um modo geral, desde os arquétipos do inconsciente coletivo até os valores sociais e morais, sejam eles dos aristocratas dos burgueses ou dos camponeses. Esse conto fala dos prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou para as mulheres, e também mostra os modelos de comportamento ideais escolhidos pela ideologia familiar da burguesia.

De acordo com Fiorin (1988), a formação ideológica é a visão de mundo que algumas classes sociais têm do mundo, não existindo idéias sem a linguagem como instrumento de comunicação verbal ou não verbal, essa visão de mundo não existe sem a linguagem. Sua intenção é investigar o lugar da ideologia na linguagem, analisando como é veiculada, além de mostrar o que ela idealiza; ou seja, o que reproduz, nas entrelinhas, na forma de pressupostos, subentendidos e implicaturas, deixando transparecer a ótica do autor.

A ideologia constitui um conjunto de idéias e de motivos que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as suas relações com outros homens. É também chamada de “falsa consciência”, por ser elaborada a partir de formas fenomênicas da realidade, que escondem a essência da ordem social.

Segundo o autor, a ideologia é uma visão de mundo, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da sociedade, a maneira como ordena, justifica e explica a ordem social. Sendo assim, pode-se perceber que são várias as visões de mundo, algumas presas às formas fenomênicas da realidade e outras que ultrapassam, atingindo a essência, porém nem toda ideologia é falsa consciência.

5.1. A Gata Borralheira ou Sapatinha de Vidro – Charles Perrault

No conto de fadas de Perrault observam-se traços da ideologia da época, como a necessidade de ir a um baile para ser escolhida por um príncipe, a beleza como “raro tesouro”, “o tolo e a instrução”, “o dom da graça para prender um coração”, pois como ressalta a moral da estória, esse dom seria das Fadas, e completa: “a graça tudo pode, o resto é ilusão”.

A outra moral da estória, de forma pragmática, ressalta a importância de se possuir alguém de destaque para “dar uma mãozinha / Algum bom padrinho ou madrinha”, o que ilustra a própria chegada de Perrault à corte de Luiz XIV; ou seja, apenas com um protetor nobre um cidadão poderia ascender aos círculos sociais da aristocracia.

Outra questão evidente, que traduz elementos ideológicos da época é o fato de a mulher necessitar fazer um bom casamento, o que Cinderela consegue e imediatamente estende essa benesse às irmãs, casando-as com “grandes senhores da corte” (que, na verdade, mal conheciam) “no mesmo dia” em que as leva para morar no palácio. Essa situação leva a crer que a própria Cinderela deu-se por feliz por ter sido escolhida pelo príncipe, sem questionar, se como homem, ele lhe serviria ou não. Considerando a ideologia da época, o amor não constava dos planos absolutamente necessários para um casamento, visto como um contrato em que o homem teria uma mulher bela e graciosa para exibir nos salões, enquanto ela teria sua vida encaminhada para o desfrute dos bailes, do lar, dos filhos e dos luxos permitidos à vida na corte.

Em uma análise feita sobre as figuras femininas na obra de Charles Perrault, questiona-se se o escritor apresentaria traços de feminismo. Em Cinderela Perrault, apresenta a imagem da mulher perfeita para a época, bela, dócil e amável, ingênuas e desprotegida, exposta aos perigos do mundo. As fadas lembram a mãe protetora e as bruxas recordam a

madrasta/mãe malvada. Essas características definem a imagem da mulher que o artista captou numa determinada época e transmitiu à posteridade, valorizando e perpetuando o seu papel na sociedade.

Segundo Mendes (2000), as mulheres são personagens principais em vários contos de Perrault, o que poderia significar que fosse considerado um defensor da libertação feminina. Perrault frequentou os salões das “preciosas”, chegando até a defender as mulheres dos ataques de Boileau, escrevendo um poema “Apologia das Mulheres” e imagina-se que o poeta tenha até tentado ser um “feminista”. Porém, o que transparece nas entrelinhas de seus contos são preconceitos de uma sociedade machista, em que a mulher era vista como um ser ingênuo.

A postura de Perrault no conto de fadas Cinderela tanto pode significar seu desejo de agradar às damas da corte com suas histórias, para permanecer no palácio, local inacessível a um aristocrata, quanto traduzir uma visão de simpatia pelas mulheres. Sendo um homem de seu tempo, entretanto, de acordo com a AD, como sujeito, dificilmente deixaria de ser afetado pela ideologia de sua época.

O casamento nos contos de Perrault representa o maior prêmio depois dos sofrimentos e perigos passados pelo protagonista, encontrando a felicidade eterna ao encerrar sua trajetória e é isso que acontece no caso de Cinderela:

Esse destaque dado aos personagens frágeis e dependentes foi, sem dúvida, uma tentativa de exaltar seus papéis sociais, no momento em que se definia a ideologia familista que para os burgueses, era uma forma sutil de denominação através da valorização (MENDES, 2000 p. 115).

Segundo (COLLINET *apud* MENDES, 2000, p. 116) a interferência dos padrões sociais da época em que os contos de Charles Perrault foram escritos (tempo de enunciação) fez com que o discurso do narrador (enunciado) se definisse literariamente por dois objetivos: dirigir-se a um determinado tipo de receptor (a criança) e transmitir um determinado código moral (a ideologia familiar burguesa). Por isso, a linguagem é, ao mesmo tempo, simples como a dos narradores populares e literariamente trabalhada como a dos poetas, para que o prazer da leitura (função poética da linguagem) facilitasse a recepção da mensagem, como bem definiu o próprio Perrault (1989, p.181), ao dizer que os contos “encerram uma moral útil, e o estilo agradável com que eles foram contados foi a forma escolhida para fazê-los entrar suavemente no espírito de maneira a instruir e divertir ao mesmo tempo” (PERRAULT,

1989 p.181), ou seja, um processo perfeito de comunicação. Charles Perrault usa a ironia, expressa por intermédio de um fino humor, ridicularizando tanto as mulheres do mundo mágico, quanto as do mundo real. O racionalismo põe a pitada necessária de verossimilhança para que, com a ajuda de um certo “cartesianismo”, o encantamento não se desmorone.

A cena mais famosa pela qual o racionalismo se faz presente no conto de fadas “Cinderela” de Perrault é a da fada madrinha preparando Cinderela para o baile, com o simples toque da varinha de condão, a partir do qual tudo estaria pronto e acabado, tornando verossímil a magia. Sempre se preocupando com a verossimilhança, a fada madrinha somente transforma a abóbora em carruagem depois de tirar o miolo (fibras, sementes) da mesma, pois uma carruagem deveria estar “vazia”. Existe também a questão dos seis ratos que são transformados em cavalos, seis lagartos para serem os lacaios e uma ratazana que será transformado em um gordo cocheiro de bigodes. Esses objetos da transformação não foram escolhidos por acaso, e sim em razão de suas características mais marcantes como, por exemplo, a cor da abóbora e o seu formato serviram para que se tornassem uma carruagem dourada; os ratos, belos cavalos acinzentados; e os lagartos, com sua preguiça, tornaram-se os lacaios.

Com esses exemplos conclui-se que não foi por mero acaso o sucesso do conto de fadas “Cinderela” de Perrault e dos demais, pois conseguiu preservar a singeleza dos contos folclóricos, porque soube usar na medida exata, os ingredientes necessários à eficácia da receita, que foi tentado por outros sem conseguir sucesso. Em resumo diz Soriano:

é uma adaptação rica e contraditória: o artista é fiel ao ritmo, ao tom e ao espírito do conto, mas sua elaboração é ao mesmo tempo bastante requintada. Os efeitos desejados são obtidos com extraordinária economia de recursos, astúcia na construção do texto e achados verbais de rara sutileza. Sem dúvida, o estilo do texto, leve e gracioso, foi um dos principais fatores do sucesso e da perenidade da obra, bem como do cumprimento de sua missão. (MENDES p. 119, apud. SORIANO, p. 146)

Com relação às histórias de Perrault, é preciso entender o que aconteceu na França com o final do reinado de Luis XIII, quando Luís XIV ainda não completara a maioridade, ao serem propostos os ideais do absolutismo por Richelieu e Mazarino, avaliando, assim, a importância de Colbert e o papel desempenhado pelo assessor Charles Perrault. Unindo a Igreja e o Estado, os dois cardeais deliberaram a monarquia absoluta com poder real de

origem divina, com a nobreza e o clero decidindo os destinos do país e a direção da educação. Segundo Mendes a vida de Charles Perrault foi estudada intensamente durante dezessete anos por Soriano:

(...) e chegou à conclusão de que o paradoxo digno de análises e pesquisas é o encontro entre a cultura erudita e as tradições populares no reinado absolutista de Luís XIV, que acabou fazendo surgir a literatura infantil. Só pode ser considerado paradoxal o fato de a literatura para crianças ter nascido da adaptação de contos folclóricos numa época em que as crianças eram alfabetizadas em latim. Os colégios, todos religiosos, só usavam o latim como língua, oral e escrita: a gramática e os textos literários eram latinos. Eram um verdadeiro “seminário”, pois só eram aceitos os alunos do sexo masculino. O grande milagre, ou o grande acaso, foi o fato de um aluno dessa “escola latina” descobrir, aos 69 anos, que as crianças, obrigadas a estudar literatura romana, gostavam mesmo era das histórias contadas pelas amas, mães, tias ou avós, que sabiam fiar e narrar como ninguém.(MENDES 2000 cf. SORIANO, p. 64).

Com a morte de Richelieu em 1642 e de Luís XIII, no ano seguinte. Subiu ao trono Luís XIV, com cinco anos de idade, sob a regência da rainha-mãe, Ana da Áustria, e do cardeal Mazzarino, que governou até 1661. A burguesia e a nobreza se revoltaram com o aumento dos impostos, e se uniram nas chamadas frondas. Essas revoltas diminuíram o poder real e desorganizaram a França. Com a morte de Mazzarino cai impetuosamente o governo absolutista de Luís XIV (1661-1715), que fora preparado desde criança por Mazzarino para exercer o poder, e resumiu suas idéias absolutistas numa frase célebre: “L’État c’est moi” (O Estado sou eu.), acumulando, assim, as funções de rei e de ministro, afastou os ministros permanentes e esvaziou o Conselho. Nas províncias, foram confirmadas as gestões, ligadas ao poder central e com toda autoridade em matéria de justiça, finanças e polícia, além de encarregadas de fiscalizar os oficiais detentores de cargos públicos e supervisionar a arrecadação de impostos.

Luís XIV promoveu a ascensão da burguesia, no plano social; dela recrutou alguns ministros, como Colbert, promotor da política de industrialização e controlou a nobreza atraindo-a para a Corte. O Palácio de Versalhes chegou a acolher 6000 pessoas. A corte compensava os nobres da perda de poder político e satisfazia a vaidade de Luís XIV. Ele foi o Rei-Sol: adorava cercar-se de centenas de cortesãos adúladores.

É neste contexto histórico que surge a oportunidade de a família Perrault ocupar seu espaço na corte, com a morte do pai, o irmão mais velho compra o cargo de coletor de finanças, com o patrimônio disponível e nomeia Charles Perrault seu irmão caçula como assessor, assegurando a presença da família Perrault nos círculos literários.

No caso dos contos de fadas de Charles Perrault, nota-se que o enunciador deixa transparecer as marcas, pois, segundo Mendes (2000), no estudo das origens dos contos de fadas de Perrault comprova-se que neles estão todos os elementos já identificados e analisados no mito e nos contos de fadas de um modo geral, desde os arquétipos do inconsciente coletivo, até os valores sociais e morais, sejam eles dos aristocratas, dos burgueses ou dos camponeses. Mostrando os modelos de comportamento que a ideologia familiar da burguesia escolheu como ideais para as crianças e as mulheres, a submissão, o conformismo, e a fragilidade. Todos esses elementos se tornam claros e nítidos quando se pesquisam as fontes primitivas dos contos.

Surgem certas indagações como de onde teriam vindo os contos; se seriam mais conhecidos na época ou os mais admirados por Perrault; se ele teria ouvido essas histórias das amas ou dos próprios familiares ou os talvez tivesse lido em livretos de cordel, publicados com um grosseiro papel azul. Porém, é preciso deixar claro que uma certeza que não pode ser contestada, é a de que a publicação da coletânea de Charles Perrault abriu as portas para os contos populares, que até então eram transmitidos oralmente ou publicados em cordel⁴. Foi só a partir daí que os contos de origem popular tiveram seu prestígio garantido na sociedade burguesa, passando a ser conhecidos como “contos de fadas”.

5.2. A Gata Borralheira – Irmãos Grimm

Os irmãos Grimm reuniram os contos de tradição oral na Alemanha, contados por adultos e para adultos, tanto por homens como por mulheres, e de geração em geração. Em uma época em que não existia o que hoje é chamado de infância, as crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, compartilhando de processos naturais, como nascimento, doença, morte, festas, guerras e participando das tradições culturais comuns. Isso passou a mudar somente quando a “infância aparece como instituição econômica e social e no âmbito pedagógico e cultural” (ZILBERMAN, 1981). Os Irmãos Grimm dedicaram às crianças os contos de fadas, por sua temática mágica e maravilhosa, unindo, assim, dois universos: o popular e o infantil.

⁴ Folhetos impressos em papel ordinário, desde o Renascimento, na Europa, vendidos pendurados em varais ou cordéis, referentes a histórias transmitidas da linguagem oral

A Gata Borralheira (Cinderela) na versão dos Irmãos Grimm do século XIX, apresentou o mesmo tema proposto por Perrault, na França, em sua **Cinderela**, dois séculos antes, porém de maneira distinta, pois os contos de Grimm tinham cunho social e religioso. Guiados pelos preceitos da Igreja Protestante, os autores alemães disseminavam em seus contos valores como família, ética, trabalho e pátria, bem como a determinação dos gêneros da classe média patriarcal, valores amplamente difundidos no conto mencionado.

A moral e a punição são temas recorrentes em sua literatura e, no caso do conto de fadas A Gata Borralheira, não é diferente. Após o falecimento da mãe biológica, a mocinha passa por grandes privações e injustiças, pois seu pai, depois de um breve luto, casa-se com uma mulher, mãe de duas filhas, bonitas, porém más e arrogantes como a mãe. A madrasta e suas meias irmãs a tratam como criada, destituindo-a do seu quarto, de suas roupas e jóias, sendo obrigada a dormir no meio das cinzas (“borralho”), o que deu origem a seu apelido. Contudo, depois de muito sofrimento e luta, ela realiza o seu sonho, que é se casar com o príncipe. De acordo com Propp, ela segue o percurso do herói e torna-se capaz de obter a recompensa final: casar-se e ascender ao trono.

É importante ressaltar que logo no início da narrativa a figura materna é apresentada como uma mulher boa que estava muito doente e, estando próxima sua morte, pediu à filha para sempre ser “devota e boa” (BELINKY, 1989, p.13), o que fez Cinderela. Dessa forma, nota-se que a mocinha representa a imagem da mulher submissa, que vivencia sua dor intimamente e que vê no casamento a salvação para seu sofrimento. Além disso, a figura materna de Cinderela é apresentada como a mãe protetora que promete sempre proteger a filha, mesmo depois de morta. Isso se comprova ao longo da narrativa, já que os desejos da Borralheira sempre se realizam ao pé do túmulo da mãe.

Na imagem representada pelo pai de Cinderela pelos irmãos Grimm encontra-se uma controvérsia, pois descreve um homem que não se manifesta diante das maldades da madrasta e das enteadas à sua filha e, quando o faz, não é a favor de Cinderela. Essa imagem de homem foge aos modelos comportamentais patriarcais da época, já que o homem, sendo o chefe da família, deveria ser respeitado, dominar a casa e, conseqüentemente, as mulheres a sua volta. Acredita-se que essa representação da imagem paterna seja, como em Perrault, uma forma de demonstrar à sociedade em geral o modo de ser não desejado para a figura masculina.

As filhas da madrasta são caracterizadas como “bonitas e alvas de rosto, mas feias e negras de coração” (BELINKY, 1989, p.13). Pelas maldades que fizeram, elas são brutalmente castigadas ao fim do conto, pois nos contos de Grimm as pessoas bondosas são premiadas e as

maldosas são castigadas com rigor. Não é como na versão de Perrault, em que a madrasta e as irmãs de Cinderela não são punidas, apesar de terem causado grande sofrimento à jovem.

Nos contos de Grimm, ocorre a introdução de fatos violentos e de punição aos maus. Cenas fortes são descritas de modo a manifestar o comportamento desejado e repudiar aqueles que não o seguem. No trecho a seguir, o último período do conto em questão, no qual as duas irmãs de Cinderela são punidas:

Quando o casamento do príncipe estava prestes a ser celebrado, as irmãs más chegaram para compartilhar da felicidade de Cinderela. No momento em que os noivos entravam na igreja, estando a irmã mais velha à direita e a mais nova à esquerda de Cinderela, as pombas picaram um olho de cada uma; um pouco mais tarde, na saída, a mais velha estando à esquerda e a mais nova à direita, as pombas picaram o outro olho delas. E elas foram, assim, punidas por sua perversidade e falsidade, permanecendo cegas pelo resto da vida⁵.

Nesse recorte, é possível verificar a forma como os autores empregam os castigos aos maus.

Os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm consagraram-se graças às versões dos contos populares que recolheram e publicaram, tornando-se sucesso no mundo todo. Eles aproveitaram as fontes populares na versão da Gata Borracheira, demonstrando uma forma diferente dos contos de Perrault, mas sem deixar de ser igualmente bela e poética. E em sua narrativa, ocorre, o maravilhoso mais próximo do sentimento religioso; a presença do romantismo de modo mais amadurecido; o casamento com o príncipe, com a ajuda de um pássaro encantado – uma pomba – representação do Espírito Santo no cristianismo.

De acordo com a ideologia vigente na atual região da Alemanha, no século XIX, dominada pelo reformismo luterano, as punições deveriam ser exemplares, por isso o castigo infligido às irmãs, que na versão original tiveram seus olhos bicados pelos pássaros, ficando cegas, seriam aceitas pela população, como elemento moralizador exemplar.

⁵: “*Quand le mariage du prince fut sur le point d être célébré, les mauvaises sœurs ar.riyèrent pour prendre part au bonheur de Cendrillon. Et au moment où les fiancés entraient dans l’église, l’ainée se tenant à la droite et la cadette à la gauche de Cendrillon, les ramiers leur piquèrent un œil à chacune; un peu plus tard, en sortant, l’ainée étant à gauche et la cadette à droite, les ramiers leur piquèrent l’autre oeil; et elles furent ainsi punies de leur méchanceté et de leur fausseté, en restant aveugles toute leur vie*”. (in: *Contes allemands du temps passé extraits des recueils des frères Grimm et de Simrock, Bechstein, Franz Hoffmann Musæus, Tieck... etc., 1869, p. 99*) ([HTTP://gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr))

Enquanto Cinderela é auxiliada pelas aves e não por fadas, entes não aceitos no universo luterano, a narrativa desenvolve-se dentro de parâmetros moralizadores, destacando, por exemplo, a negligência com que, muitas vezes, os viúvos passavam a tratar os filhos do primeiro casamento, interessados em manterem a harmonia com a esposa atual. Dessa forma o fato de o pai de Cinderela lhe trazer apenas um “raminho que lhe roçara no chapéu”, ainda que tenha sido solicitado pela moça em seu desprendimento dos bens terrenos, enquanto contemplara as filhas da esposa com presentes dignos de princesas, evidencia o descaso que mantinha para com a situação da filha, permitindo que fosse explorada como criada pela esposa e suas filhas.

A comparação entre a beleza interior e a beleza física é outro aspecto ressaltado pelos Irmãos Grimm e que também remete a traços do cristianismo, pois relacionam beleza e alvura (de anjos) com feiúra e negritude de coração (de seres demoníacos) na aparência das enteadas. Há um contraste com a sujeira e aparente feiúra exterior da Gata Borralheira e sua atitude de sofrimento, dor, prece junto ao túmulo da mãe que contrastam com sua ingenuidade ante as maldades da madrasta, ao impedi-la de ir ao baile. A ideologia da época esperava que a virtude fosse recompensada e a maldade punida, dentro da ótica luterana, o que de fato ocorre, sendo a cegueira das enteadas apresentada como punição à vaidade e ao orgulho.

O contexto histórico vivido pelos Irmãos Grimm está ligado à resistência do povo às conquistas napoleônicas, época da qual recolheram antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas por tradição oral, com o intuito de encontrar as origens da realidade histórica germânica, surgindo assim, uma Literatura Infantil para encantar crianças de todo o mundo. “Histórias das crianças e do lar” foi o título escolhido para a coletânea, que sugere uma proposta educativa. Do manuscrito de 1810 foram retirados os temas considerados mais cruéis ou imorais. Dessa forma, as histórias passam de maneira suave, visando duas temáticas especiais, a solidariedade e o amor ao próximo, deixando presentes nessas histórias os aspectos negativos para que a esperança e a confiança na vida prevaleçam.

Nos contos de fadas existem símbolos que serão analisados. O primeiro a ser observado é a aveleira. Cinderela recebe de presente de seu pai um ramo de aveleira, o qual planta no túmulo de sua mãe, o qual rega com suas lágrimas. Nasce uma linda árvore.

A aveleira e seu fruto, a avelã, tiveram relevante papel na simbólica dos povos germânicos e nórdicos. Iduna, deusa da vida e da fertilidade, para os germanos do norte, é libertada por Loki transformado em falcão, que a leva sob a forma de uma avelã. Num conto da Islândia, uma duquesa estéril

passaia num bosque de aveleiras para consultar os deuses que a tornam fecunda. Em todos os textos insulares, elas são consideradas árvores de caráter mágico. Nessa qualidade, são freqüentemente utilizadas pelos druidas e pelos poetas como suportes de encantação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 103)

Conclui-se que, no conto de fadas, a aveleira simboliza a religação com o sobrenatural, um objeto mágico, que foi plantado na sepultura da mãe, e que permite à menina conectar-se com ela; ou seja, por meio da árvore era possível sentir a presença da mãe a seu lado, apoiando-a em todos os momentos.

A presença das pombas é um símbolo de suma importância no conto de fadas Cinderela, pois são elas que auxiliam a heroína durante seu percurso rumo à felicidade, evidenciando marcas cristãs no processo enunciativo:

Ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba – que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo – é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade... O pombo é tido, em geral, como um ingênuo, mas, mais poeticamente, é um símbolo do amor... O simbolismo do amor se explicita melhor através do casal de pombinhos. (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1996, p.728).

No conto analisado, as pombas representam a pureza e a delicadeza de Cinderela, que se mantém assim do começo ao fim da história, mas também são responsáveis por fazerem justiça por tudo que Cinderela sofreu. No final, são elas as responsáveis pelo castigo infligido às irmãs da heroína, punindo exemplarmente a maldade ao perfurarem com os bicos os olhos das duas irmãs de Cinderela. A cegueira é a reparação do dano infligido, do ponto de vista de Propp, por terem sido falsas e perversas; considerando a ótica luterana dos Irmãos Grimm, a punição chega por meio da intervenção divina.

Cinderela é persistente em seu pedido para ir ao baile: tanto insiste que a madrasta lhe propõe tarefas impossíveis de realizar; caso as realizasse, poderia ir. Entretanto, com a ajuda das pombinhas, ela consegue, embora ainda assim a permissão lhe seja negada, o que não a impede de realizar seu intento com o auxílio das aves. Na saída do baile, esconde-se do príncipe, que a está perseguindo.

Desse modo, o conto evidencia que mesmo quando a vida parece difícil, os propósitos podem ser alcançados no final, desde que haja persistência. Cinderela suja e vestida de trapos torna-se bela e é recompensada, sendo que suas irmãs malvadas, que sempre a trataram como

criada, são castigadas. O conto apresenta uma mensagem otimista, de que, se superadas as adversidades, existirá sempre um final feliz.

O sapato é o último elemento a se destacar na história de Cinderela, pois é um dos símbolos vinculados ao complexo de poder, portanto, um ponto de vista da afirmação do ego. Ainda simboliza o órgão sexual feminino por revestir o pé, um conhecido símbolo fálico. O calçado é a parte do vestuário mais próxima ao chão, o que permite a associação entre sapato e a relação com a realidade.

(...) o sapato de Cinderela, na sua primeira versão, que remonta a Elieno, orador e narrador romano do século III, confirma a identificação do sapato com a pessoa. Quando uma cortesã, Rodopis, tomava banho, uma águia roubou-lhe a sandália e levou-a ao faraó. Este, impressionado com a delicadeza do pé, fez com que procurassem a jovem por todo lugar; ela foi encontrada e ele a desposou. Da mesma forma, o sapato que Cinderela abandonou no palácio do príncipe quando fugiu, à meia-noite, se identificava com a moça. Grande foi a surpresa quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento, a prova irrefutável, o outro sapatinho, que colocou no pé: a prova da identidade da pessoa. O príncipe, apático desde o seu desaparecimento, tendo-a enfim reencontrado, casa-se com ela por sua beleza, apesar de sua pobreza e dos seus farrapos. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1996, p. 802)

No conto de fadas, Cinderela espera-se que o príncipe a encontre, pois ele tem o sapatinho da heroína em seu poder e, em algum momento, poderá reencontrá-la, e vir a se casar com ela. O símbolo do sapato que calça os pés é um forte símbolo sexual, que representa a passagem para a vida adulta e o encontro da felicidade com o homem amado.

Segundo Bettelheim (2007), os contos de fadas constituem um importante papel no que diz respeito à investigação dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Sendo superior a qualquer outro material, representam os arquétipos, ou seja, o campo favorável para a criação de determinadas imagens, símbolos e idéias que se reiteram no inconsciente coletivo de diferentes povos.

Como todo conto de fadas falam do herói e da eterna busca do homem por sua essência, Cinderela também percorre um caminho cheio de desafios e provações, e que só depois de passar por todas as provas irá adquirir competência para ser chamada de “heroína”.

5.3. Cinderela – Walt Disney

A versão de Walt Disney, criada no século XX, no início da Guerra Fria (logo após a Segunda Guerra Mundial), entre os Estados Unidos da América e a União Soviética, ameniza

o sentido original, ao retirar aspectos considerados mais “perturbadores” para a época, quando os Estados Unidos viviam o “sonho americano” capitalista de felicidade, contrastando com a dura realidade das famílias trabalhadoras da ex-URSS. Deve-se considerar que as duas potências disputavam a hegemonia política, econômica e militar no mundo; dessa forma, com a necessidade de atrair o maior número de pessoas para sua causa, essas potências utilizaram vários recursos; no caso dos americanos, foram a tecnologia e a propaganda de um local ideal para se viver.

Walt Disney apropria-se do conto de fadas “Cinderela” de Charles Perrault, transformando-o em uma versão mais branda e simplificada, e com maior apelo tecnológico (redução do tamanho dos textos, excessivas ilustrações e intenso colorido), amenizando o sentido, extraindo o significado mais profundo:

Antes da guerra, Walt Disney era considerado uma feliz exceção à cultura de massa que muitos observadores – incluindo Dwight MacDonald, C. Wright Millis e William White – avisaram que estava ameaçando a saúde cultural da nação. Desde a guerra, alguns intelectuais sentiram como Vicent Scully, que o próprio Walt Disney havia se tornado uma pessoa vulgar, membro de uma corporação que banalizava a cultura mediante a comercialização e a simplificação. Uma autoridade em literatura infantil disse que achava “quase tudo questionável” na versão de Walt Disney dos contos de fada. “Ele pega uma grande obra-prima e a torna menor” e não “deixa nada à imaginação infantil.”(GABLER, 2009 p.688)

Dessa forma, o poder da imagem foi utilizado, tornando-a questão estratégica durante o século XX, com o desenvolvimento de mídias de grande impacto como a fotografia, o cinema, o rádio e a televisão. Com o avanço da tecnologia, a reprodução e o alcance das comunicações passaram a abranger, virtualmente, todo o mundo, sendo divulgadas as idéias anticomunistas. O comunismo foi fortemente combatido pela potência ocidental em seu território e no exterior, por intermédio da mídia.

Neste contexto, Cinderela é representada como uma jovem muito bonita, gentil e bondosa, apesar da vida difícil e dos constantes problemas com a madrasta. Ela tem como amigos os animais: os pássaros, os ratinhos, o cachorro e o cavalo. É uma jovem solitária, que acredita poder realizar seus sonhos a partir do casamento com o príncipe. Representa o ideal comportamental feminino, já que demonstra submissão à madrasta, embora sua vida seja marcada por humilhações. Ela é o modelo da moça resignada, cheia de pudor e obediente. Representa passividade e fragilidade, uma vez que serve à madrasta e às irmãs, conformada

sobre como deve ser a menina bem-educada e bem-criada. A madrasta, por sua vez, simboliza a inveja, a maldade e a ambição. Ela apossa da riqueza herdada por Cinderela e a submete ao trabalho braçal, ostentando bens que por direito pertenciam à enteada.

Diante disso, verifica-se outra dualidade estabelecida na história, não entre as personagens, mas entre a dura realidade de Cinderela e seus sonhos. O caráter simbólico que demarca esses dois universos é o relógio e o que os une é o sapatinho de cristal perdido por Cinderela. Nos momentos de descontração e devaneios, Cinderela é chamada à realidade sempre pelas badaladas de um relógio que marcam as obrigações domésticas da moça. Além disso, é o relógio que determina o fim da magia que permitiu a sua ida ao baile e, conseqüentemente, seu encontro com o príncipe. Deve-se levar em consideração a interdiscursividade que associa o relógio ao trabalho.

O sapatinho de cristal, por sua vez, ao unir os dois espaços marca a individualidade e exalta a importância de Cinderela em detrimento das demais donzelas do reino. Com efeito, a mensagem disseminada no conto é a de que a moça que for “bem comportada”, seguindo o padrão exigido pela sociedade será recompensada com o casamento, o que demonstra um traço ideológico da sociedade retratado no conto. O sapatinho, assim como nos contos, é o símbolo também do matrimônio, que tem sido valorizado, ao longo dos anos, e vem transmitindo de uma geração a outra, o significado do papel da mulher no casamento, como a mãe-modelo que deva ser seguida pela filha. (MENDES, 2000)

Verifica-se, que Walt Disney embora tenha se baseado na versão francesa de Charles Perrault, valorizou o esforço individual em busca da felicidade, recompensado pelo consumo de bens que pudessem tornar a vida mais amena e prazerosa, colaborando, assim, com o posicionamento político adotado pelos norte-americanos. Nesse mundo massificado pela indústria cultural, que visava exclusivamente ao lucro, a criança apartou-se dos contos de fadas originais, que lhe despertavam o raciocínio e a capacidade de analisar e encarar situações difíceis, mas necessárias ao desenvolvimento do papel de cidadão integrado ao meio social.

Segundo Mendes (2000), com a influência de Disney, o tamanho do texto do conto de fadas foi reduzido, cedendo espaço às ilustrações que substituíram as partes descritivas e as histórias se restringiram a ações essenciais da trama narrativa. Porém, desde o final da década de 1980, os textos de Perrault voltaram a ser editados integralmente, embora as versões reduzidas ainda continuassem predominando, por influência da grande corporação em que se tornou o império de Disney e da mídia que divulga seus produtos.

De acordo com Bettelheim (2007), não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas sim porque o herói é extremamente atraente para a criança, que se identifica com ele (ou ela) em todas as suas lutas, provas e atribulações; assim, os pequenos sofrem e triunfam com ele, quando a virtude sai vitoriosa.

5.4. Confissões de uma irmã de Cinderela – Gregory Maguire

A versão de Cinderela, escrita por Maguire (2006) é uma obra original que consegue trazer de volta a magia dos contos de fadas, no qual a princesa sofre nas mãos da madrasta má até que seu príncipe encantado venha resgatá-la e vivam "felizes para sempre", embora em uma versão mais realista.

Maguire (2006), tenta mudar a visão original trazendo diversos questionamentos ao clássico. Seria Cinderela uma mulher perfeita, imaculada, sem pecados? E como seria a madrasta e suas irmãs: seriam mesmo tão malvadas como apresenta o conto de fadas Cinderela tradicional?

“Confissões de uma irmã de Cinderela” foi contextualizada na Holanda do século XVII, período conhecido como “Era de Ouro da Holanda”, em que o país foi aclamado mundialmente na área do comércio, da ciência e das artes. As pinturas de gênero neerlandesas, do século XVII, eram caracterizadas pela riqueza de detalhes, precisão e esmero técnico, procurando-se retratar tudo o que o olho humano fosse capaz de captar, de tal forma a dar à imagem um aspecto semelhante à realidade. O olho humano era definido como um produtor mecânico de pinturas; dessa forma, o processo de pintar estaria atrelado ao processo de ver, criando-se, assim, uma dialética entre a natureza e a arte, o que passa a caracterizar a pintura do norte holandês. Trata-se de um estilo sóbrio, realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, temas da vida diária como homens dedicados ao seu ofício, mulheres cuidando dos afazeres domésticos, ou até mesmo paisagens.

“Confissões de uma Irmã de Cinderela” conta a história de Íris, uma heroína peculiar que sai da pobreza das ruas de Haarlem para um estranho mundo que visa a riqueza, cheio de artifícios e ambição. Seu caminho cruza com o de Clara, a menina misteriosa e assustadoramente bonita destinada a se tornar sua irmã. Enquanto Clara se refugia nas cinzas do acolhimento da família por vontade própria, Íris sai em busca dos obscuros segredos de sua nova casa e da traiçoeira verdade de sua antiga vida.

Mais do que um simples conto de fadas “Confissões de uma Irmã de Cinderela” é um romance de beleza e traição, ilusão e entendimento, que lembra que o amor e a decepção podem surgir nos lugares menos esperados. Clara é a “Cinderela” da história, porém diante de

sua atitude egoísta surge a vontade de condená-la, justificando, assim, as maldades da madrasta e das irmãs.

Nessa obra, Clara representa a jovem de seu tempo, nem boa, nem má, apenas que quer ter o direito de decisão sobre sua vida, o que não lhe é permitido, pois para manter o *status* da família deve também se sacrificar.

O contexto histórico-social em que a obra se desenvolve observa a importância da ascensão dos pintores holandeses e suas bucólicas artes, quando o calvinismo imperou no país, substituindo os contatos sociais e a arte sacra; também são observados os investimentos econômicos nos bulbos de tulipas, fato real que ancora o texto no termo verossímil em uma projeção intertextual dos fatos no discurso do texto. Por volta de 1620, algumas variedades chegavam a um grau de raridade tão grande, que uma única flor alcançava preços elevadíssimos, sendo a especulação inevitável. No verão, época do plantio já se negociava os bulbos que iam florescer na primavera seguinte, cerca de um ano depois. O papel que representava a propriedade de um bulbo ainda por florir podia passar, em poucas semanas, de 20 florins para 255 florins, ou de 90 para 900 florins.

A situação tornou-se tão crítica, que o governo holandês teve de intervir para acabar com a especulação. O texto de Maguire enfoca essa realidade e o empobrecimento repentino de grandes investidores, entre os quais o pai de Clara, a cinderela dessa estória. Assim, a filha deveria se casar com um noivo rico (o “príncipe”), para salvar a família da pobreza. Não há o apelo romântico das outras versões, considerando-se que Clara entrega-se ao príncipe na noite do baile, para engravidar e garantir o casamento.

5. LITERATURA COMPARADA

Com este estudo, procurou-se discutir o comparativismo no tocante a algumas questões que são básicas para a Literatura Comparada. Dessa forma, será realizada uma análise comparativa das versões, observando-se sua estrutura literária, analisando-se conteúdo, forma, estilo e época de acordo com a ótica de Wellek & Warren (2003) que afirmam que a Literatura pode induzir a erros, por se limitar à leitura escrita ou impressa, deixando de se observar a questão da oralidade; porém, é com a própria linguagem, que se torna mais clara a natureza da literatura. Tais atributos serão observados nas análises dos contos de fadas e de sua estrutura.

A linguagem diária é considerada como simples retórica em que se constata uma “contemplação desinteressada”, uma “distância estética”, enquanto na linguagem literária há um “enquadramento”, determinado pela “função estética”, levando em consideração a “referência” que relaciona o mundo literário com a ficção e a imaginação. Seus traços característicos são precisamente a “ficcionalidade”, a “invenção” ou a “imaginação”, o que difunde a visão descritiva da literatura. (WELLEK & WARREN 2003)

A expressão “literatura comparada” representa uma forma de pesquisa literária que confronta duas ou mais literaturas; no entanto, percebe-se que essa qualificação acaba rotulando investigações muito variadas, que adotam diferentes metodologias, as quais fornecem à literatura comparada um vasto campo de atuação. É um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação, permitindo que um ato lógico-formal indutivo surja paralelo a uma atitude dedutiva.

Sob a ótica de Wellek & Warren (2003), a literatura comparada seria problemática, pois:

Na prática, o termo literatura “comparada” abrangeu e ainda abrange campos de estudo e grupos de problemas razoavelmente distintos. Pode significar, primeiro, o estudo da literatura oral, especialmente temas do conto popular e da sua migração, de como e quando entraram na literatura “superior”, “artística”. Esse tipo de problema pode ser relegado ao folclore, um importante ramo do conhecimento que só em parte se ocupa dos fatos estéticos, já que estuda a civilização total de um “povo” (*folk*), os seus costumes e hábitos, superstições e ferramentas, assim como as suas artes. (WELLEK & WARREN, 2003, p.47)

A expressão “literatura comparada”, à primeira vista, não causa problemas de interpretação. Mesmo sendo usada no singular, é quase sempre compreendida no plural, é

uma investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. Entretanto, ao tomar contato com trabalhos classificados como "estudos literários comparados", percebe-se que essa denominação rotula várias investigações, adotando diferentes métodos e, pela diversificação dos objetos de análise, concede à literatura comparada um amplo campo de atuação.

É nos primeiros decênios deste século que a Literatura Comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades européias, norte-americanas e dotando-se de bibliografia específica e de publicações especializadas.

A literatura comparada examina a cultura e o contexto histórico-social de um texto e escritor, relacionando-o com outros escritores e setores, como a filosofia, o cinema, o teatro etc. São estudos ou ensaios sobre o que representam gêneros, autores e obras num determinado momento.

A Literatura Comparada não deve ser compreendida somente como sinônimo de “comparação”, pois o sentido dessa expressão torna-se mais complexo, ao se constatar que não existe apenas uma orientação a ser seguida, porque se adota certo ecletismo metodológico, nota-se que o método (ou métodos) não vem antes da análise, como algo previamente construído, porém decorrente dela.

Sua definição é difícil, pois se trata de uma disciplina mutável, tanto no tempo, quanto no espaço, fortalecendo, assim, sua tendência de ajustar-se aos métodos críticos literários presentes no século XX.

Pode-se afirmar que o surgimento da Literatura Comparada ocorreu simultaneamente à própria literatura. Seu primeiro objetivo é confrontar duas ou mais literaturas, o que permitiu que se manifestasse como comparativismo. Portanto, o nascimento da literatura grega e romana é também o marco do nascimento da Literatura Comparada.

No século XIX a Literatura comparada surge como uma disciplina sistematizada, e num contexto europeu, apesar de ter aparecido há milhares de anos. Ela serve de instrumento para mostrar a influência de um país sobre outro, visando determinar a influência entre os autores. Durante século XIX até meados do século XX, a palavra-chave que melhor define Literatura comparada é “influência”, pois ela representa uma ferramenta de afirmação de um país e de culturas nacionais.

René Wellek, a partir dos anos 50 e 60 do século XX auxilia a estruturar a Teoria da Literatura como disciplina e estabelece uma ruptura com o comparativismo tradicional. Esse estudioso propõe que a Literatura Comparada represente uma leitura profunda de um texto, sem levar em conta somente fatores que lhe são extrínsecos; ou seja, ele atribui ao

contextualismo, que é tão importante para os comparatistas que o precedem, menos importância.

Atualmente, a Literatura Comparada vem aumentando o espaço de sua pesquisa e, assim, o lugar do texto literário na sociedade pode ser revisto, embora não de maneira tradicional; dessa forma, passou-se a estudar a relação entre literatura e vida cultural, outras artes e seu público.

No início, a Literatura Comparada estava vinculada ao nacionalismo, e com isso criavam-se relações de submissão cultural; atualmente, banuiu-se o vocábulo “influência” de seu léxico, transferindo sua atenção para um campo de estudo muito mais abrangente, rompendo as fronteiras culturais e buscando-se firmar, ao invés de um enfrentamento entre obras e autores, referências que o texto literário cria a partir de um ponto de vista internacional.

O crítico literário Harold Bloom exerceu e ainda exerce um papel importante nos estudos de Literatura Comparada, principalmente pelo que postulou em seu livro *The Anxiety of Influence*. O autor institui uma teoria da poesia através da descrição das influências poéticas e se propôs atingir dois objetivos que classificava como “corretivos”, sendo o primeiro a desmistificar os procedimentos pelos quais um poeta ajudava a formar outro poeta; e o segundo, esboçar uma poética (teoria) que colaborasse para uma adequada prática crítica. Há duas palavras-chave para seu postulado: “poeta forte” e “desleitura”, pois “os grandes poetas fizeram história deslendo outros, de maneira a criar espaço imaginativo para si próprio” (CARVALHAL, 1999, p. 58).

Desse modo, o sistema de filiações traçado por Bloom ganhou uma interpretação psicologizante. Bloom caracteriza o processo de desleitura, o qual envolve várias modalidades de apropriação, fazendo uso de seis termos clássicos: *clinamen*, que indica que o poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema que lê e orientando-o para um ponto além dele mesmo, onde deveria ter chegado e não conseguiu; *tessera*, o processo através do qual o poeta completa o poema que o antecede, conservando seus termos, mas alterando seu significado; *kenosis*, isto é, marca de ruptura com o “poema-pai”, gerando seu esvaziamento; *daemonization*, que significa uma abertura do poema antecedente de conseqüências insuspeitadas, pois o poeta mais recente se inspiraria não no próprio poema, mas em algo que está por trás dele e que o anima; *askesis*, uma mutilação do “poema-pai” através do poeta que o esvazia, sendo uma forma de purgação; *apophrades*, correspondente a um retorno ao ponto inicial, pois “os poetas mortos voltam, mas voltam com as cores e as vozes dos poetas posteriores” (NITRINI, 1998, p. 155).

Bloom estabelece como proposta apenas a relação entre grandes poetas; dessa maneira, parte-se do pressuposto de que tal relação seja fruto somente de influências poéticas. Seria a busca do poeta no poeta, não considerando, assim, os aspectos formais em uma obra para fazer um estudo comparativo, confrontando-se à teoria da intertextualidade proposta por Kristeva, que enfatiza o texto.

Para Cláudio Guillén, certo admirador da teoria de Kristeva, Bloom peca do mesmo modo que os comparatistas tradicionais ao pesquisar uma biografia psicológica da intertextualidade, criando relações psíquicas entre escritores.

Nos últimos anos, os estudos culturais foram adicionados à Literatura Comparada, em confronto direto com Harold Bloom, tornando o campo de estudo em questão interdisciplinar, ou seja, comum tanto ao comparativismo quanto ao multiculturalismo. No entanto, é fundamental frisar que a Literatura Comparada atual é distinta das mais antigas propostas de comparativismo. Atualmente, seu objeto de estudo foi ampliado, não sendo mais o mero enfrentamento de dois autores de nacionalidades diferentes. O que se procura é uma comparação feita em diversos níveis: entre literatura e literatura, entre literatura e arte, entre literatura e ciências sociais. Os estudos culturais são caracterizados pelo diálogo com diversas áreas das ciências humanas e pelo discurso das minorias políticas, sendo esse modelo desafiado, passando a valorizar-se a produção marginal, promovendo a voz reprimida do outro, do subalterno (do negro, da mulher, do homossexual), questões essas que não interessavam à crítica tradicional.

Os Estudos Culturais tiveram sua origem em um ambiente americano, onde ainda mantêm seu controle. Ainda geram muita polêmica, pois, para seus seguidores mais radicais, todo discurso é uma manifestação literária e pode ser analisado por um viés político.

6. AS DESLEITURAS DO CONTO DE FADAS CINDERELA

Considerando os estudos que Harold Bloom desenvolveu sobre a Literatura Comparada (apud. NITRINI, 1998 e CARVALHAL, 1999), bem como a teoria que delineou para a “desleitura”, em que um poeta cria seus textos a partir da leitura dos textos de outros poetas aos quais associa sua própria imaginação, em um processo psicologizante de apropriação, com base nos termos *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonization*, *askesis*, *apophrades*, adotar-se-á, a seguir, essa teoria, direcionada de forma livre para a análise das versões do conto de fadas Cinderela, utilizando-se como ponto de partida a versão de Charles Perrault, à qual serão comparados os textos dos Irmãos Grimm, de Disney e de Maguire.

Nesse processo, Clinamen, segundo Bloom (cf. NITRINI, 1998), o poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema que lê, orientando-o para um ponto além dele mesmo, onde deveria ter chegado e não conseguiu. Adaptando-se esse termo para as versões em análise, observa-se que a versão dos Irmãos Grimm apresenta um novo encaminhamento, em relação à de Perrault, de acordo com a ideologia vigente.

Dessa forma, os Irmãos Grimm, não apresentam uma fada madrinha, substituída por uma aveleira e por pássaros brancos, de acordo com a visão luterana desenvolvida na estória. Também é ressaltada a importância do ser humano em contato com a natureza, quando Cinderela planta o ramo de aveleira que ganhou do pai no túmulo da mãe, rega-a com suas lágrimas e a vê se transformar em uma bela árvore. À medida que ora ao pé da aveleira, sente que é ouvida pela mãe, ao ver surgir um pássaro branco, que atende a seus pedidos. Há uma clara relação entre o Espírito Santo do cristianismo, aceito pelos preceitos protestantes e o pássaro branco que atende a todos os seus desejos.

Esse pássaro parece ser o responsável pelas pombinhas e pelas outras aves do céu que auxiliam Cinderela a separar as lentilhas das cinzas do borralho, nas duas tarefas impossíveis que a madrasta lhe havia proposto, para impedi-la de ir ao baile. Sua atuação também pode ser observada após a madrasta e as irmãs terem saído para o baile, quando Cinderela vai até o túmulo da mãe, sacode a árvore e o pássaro branco joga-lhe um lindo vestido e um par de sapatinhos.

Ela vai ao baile três vezes, e é vista como a mais bela, porém, sempre foge para que o príncipe não descubra onde ela mora. Na terceira noite, entretanto, o príncipe ordena que derramem piche na escada, para impedir sua fuga, e ela perde um sapatinho, que fica preso.

Os acontecimentos seguintes, que levam à identificação da donzela do sapatinho, traduzem uma mentalidade severa e que ultrapassa os limites do texto proposto por Perrault,

pois envolve a mutilação do próprio corpo pelo indivíduo ambicioso. Assim, a primeira irmã de Cinderela corta o dedo para que o pé caiba no sapatinho, mas logo o sangue começa a cair do sapato e ela é denunciada ao príncipe, com a ajuda de duas pombinhas. A segunda irmã corta um pedaço do calcanhar, mas seu pé também começa a sangrar, sendo, assim, também desmascarada novamente pelos pássaros. Finalmente, descobre-se que Cinderela é a verdadeira dona do sapatinho. O final da versão de Cinderela dos Irmãos Grimm também é diferente, pois no casamento da Cinderela, as pombas que a ajudaram furam os olhos das irmãs que ficam cegas, enquanto em Perrault as irmãs são perdoadas e Cinderela ainda encontra bons casamentos para elas.

Na versão do conto de fadas “Cinderela” de Walt Disney foram criados animais antropomorfizados pela fada madrinha, como os ratinhos Jaq e Tatá, que usavam roupas que eram feitas por ela, possivelmente em uma atitude de aproximação com o universo da criança que tende a vestir bonecas, mecanismo anteriormente utilizado pela inglesa Beatrix Potter, no século XIX, em seus primeiros livros destinados a crianças. Unidos em uma mesma tarefa – a de reformar um vestido que havia pertencido à mãe de Cinderela, para que ela tivesse uma roupa adequada para ir ao baile – passarinhos, ratinhos e o cão Bruno, mantêm também à distância o gato Lúcyfer, pertencente à madrasta, um elemento complicador para a tarefa que desempenhavam.

A aproximação entre a heroína e os animais é um traço de Disney, que irá se manifestar em outras obras do autor, criando a noção de fantasia. Em relação ao texto de Perrault, há uma suavização dos elementos moralizantes e uma polarização entre Bem x Mal, sem que haja uma punição final exemplar, apenas a recompensa do Bem. Observa-se que Disney afastou-se do texto dos Irmãos Grimm, criando uma versão própria a partir da estória de Perrault, acrescentando elementos que produziram efeitos visuais mais marcantes, como os desenhos mais elaborados e as cores, decorrentes da versão para a mídia cinematográfica, suavizando os aspectos considerados mais densos no tocante à abordagem do tema, de acordo com a ideologia vigente nos Estados Unidos da época, de encantar e não preocupar.

Em outra versão mais moderna da estória, sob a ótica da madrasta, “Minha versão da História Cinderela/ Madrasta”, Cinderela e seu príncipe têm um grande sonho em comum: tornarem-se médicos veterinários. No final, foram morar com os amiguinhos (os ratinhos, o cavalo Bruno e outros animais) que concordaram em servir-lhes de cobaia para o desenvolvimento de uma nova especialização: “modificação de comportamentos animais”. Cinderela tinha a esperança de que Lúcyfer (o gato da madrasta) também se submetesse ao tratamento.

Nessa versão, a madrasta explica que não fazia maldades, pois até dera um apelido carinhoso a Cinderela – Cindy –, mas que apenas protegia suas filhas, muito maltratadas por ela, e que também tinha manias meio estranhas, pois em um passe de mágica fez surgir um outro sapatinho de cristal. É uma versão adaptada à modernidade, que esvazia o sentido do texto original de Perrault, colocando os acontecimentos em um plano moderno.

Na versão de Maguire, o príncipe aparece como um herói romântico, Cinderela/Clara se transforma em serviçal por sua própria escolha; Iris, a meia-irmã de Clara, faz o papel de fada madrinha, encontrando um meio para conseguir todos os apetrechos necessários para que Clara se vista como uma princesa. Outro diferencial é o de que esta Cinderela sabe que é bonita, porém não valoriza esse fato. A madrasta de Cinderela não parece ser tão má assim, ela tenta proteger suas filhas de todas as maneiras, e no final até sua grande maldade, como ter envenenado a mãe de Clara parece ser questionada.

É uma versão adaptada à situação econômica da Holanda no século XVIII, em que a Cinderela/Clara analisa de forma bem realista a situação financeira da família e aceita se sacrificar em um casamento que traria a estabilidade financeira para a família. Existe um senso de cooperação entre os membros, em busca de um bem comum: evitar o empobrecimento a qualquer custo. Sem a presença da magia, nem do sobrenatural, essa estória apresenta, sobretudo, a beleza da mulher como moeda de troca, em uma época em que os casamentos eram arranjados, sem a expectativa do “felizes para sempre”. Maguire retoma o tema do conto de Perrault e o adapta à realidade da época, sem falsos romantismos. Assim, causa estranheza o fato de Cinderela ter se entregado ao príncipe em uma das salas do palácio, para engravidar e garantir que o casamento aconteceria, fato impensável em qualquer uma das outras versões mencionadas, mas que traduz a visão realista (e ácida) do autor sobre a realidade da época.

Tessera é o processo através do qual o poeta completa o poema que o antecede, observando seus termos, mas alterando seu significado. A fada madrinha do conto de fadas “Cinderela” de Charles Perrault é a responsável por tornar possível o encontro de Cinderela com o príncipe encantado. Na história, a figura da fada madrinha é essencial, pois contrasta com as maldades da madrasta e de suas filhas; sem o auxílio da fada madrinha seria impossível realizar os desejos de Cinderela, que era ir ao encontro do príncipe.

Na versão dos Irmãos Grimm, a fada madrinha é substituída por uma aveleira, cujo galho de origem foi trazido pelo pai de Cinderela em uma de suas viagens, e foi plantada junto ao túmulo de sua mãe. Dessa forma, quando se deparava com as dificuldades impostas pela madrasta e pelas irmãs, Cinderela corria ao encontro da árvore, que lhe dava belos

vestidos e propiciava-lhe condições para poder ir ao baile. O significado simbólico da aveleira traduz o pensamento místico do conto e une a colaboração do pai com a da mãe morta, ou seja, a união familiar.

Na versão de Walt Disney a fada madrinha é vista como uma bondosa senhora, que com sua varinha de condão e algumas palavras mágicas transforma uma abóbora em uma carruagem, alguns ratos em lindos cavalos e a garota maltrapilha em uma linda princesa, a mais bela do baile, diferentemente da versão dos Irmãos Grimm, na qual a fada madrinha é representada por uma aveleira.

Na versão da “Cinderela” holandesa de Maguire a figura da fada madrinha é representada por Iris uma das meias irmãs de Cinderela que pede a Caspar, (aprendiz que mora com o pintor Schoomnaker) para que venda as jóias da mãe de Clara, que foram esquecidas no ateliê, usadas por Clara em uma ocasião, em que foi retratada em um quadro chamado “Jovem com Tulipas” pintado por Schoonmaker. Com a venda das jóias, Caspar consegue comprar um lindo vestido para que Clara vá ao baile. É uma versão mais realista que altera o significado do conto de Perrault e das demais versões, uma vez que apresenta uma Cinderela capaz de sacrificar a própria virgindade para engravidar e garantir o casamento com o príncipe, o que salvaria financeiramente seu pai.

Segundo Bloom, no processo *Kenosis* ocorre a marca de ruptura com o poema pai, gerando seu esvaziamento. No caso, a versão de Maguire é a única que foge totalmente da versão original e das demais versões. Entretanto, a versão dos Irmãos Grimm, ao substituir a fada madrinha de Perrault pela aveleira e pelo pássaro branco, traduzindo uma visão protestante do conto, também se afastaria da idéia original, embora a magia continue presente, caso se considere o fato de a aveleira e o pássaro atenderem aos desejos de Cinderela, dando-lhe presentes.

No processo chamado *daemonization* o poeta/autor recente retoma a idéia-tema e se inspira em algo que estaria por trás dela. Na versão dos Irmãos Grimm, como a Bíblia proibia que se falasse em magia, sendo a região da (atual) Alemanha dominada pela idéias reformistas de Lutero, não poderia haver fadas ou bruxas na estória; dessa forma, ocorrem as substituições pela aveleira e pelas aves, bem como o incentivo à prece, sempre que Cinderela se encontra em uma situação difícil, traço da religiosidade presente na obra.

Já na versão de Maguire, o autor adota a idéia de Perrault e a dos Irmãos Grimm, dando-lhe outro encaminhamento, de acordo com a economia vigente na Holanda no século XVII. O principal destaque nessa obra foi a importância da ascensão dos pintores holandeses, quando o calvinismo exercia seu poder no país. Outro fator a ressaltar são os investimentos

nos bulbos de tulipas, mostrando o apogeu e a queda desse produto no mercado financeiro holandês.

Na visão de Maguire, o fato de Cinderela manter relação sexual com o príncipe na noite do baile denota o desespero de uma família para a manutenção de seu *status quo*, considerando, ainda, que no século XVII a virgindade não constituía um traço tão marcante, como o seria na era vitoriana no século seguinte.

Na *askesis* ocorre uma mutilação do “poema pai”, por meio do poeta que o esvazia, sendo uma forma de purgação. No conto de fadas “Cinderela dos Irmãos Grimm há dois tipos de mudança grave: o primeiro é quando as irmãs vão experimentar o sapatinho e acabam percebendo que ele não serve em seus pés; assim, a primeira irmã corta o dedo, para que o sapato lhe sirva a segunda corta um pedaço do calcanhar, ambas com o aval de sua mãe. Essa transformação forçada não ocorre nas outras versões.

Também uma segunda mutilação acontece quando as duas irmãs vão ao casamento de Cinderela e as pombas arrancam-lhes os olhos como forma de punição por sua maldade e falsidade até o fim de seus dias. Dentro da visão luterana de punição exemplar, para a época, caberia a aceitação dessas mutilações.

Na visão de Maguire, a perda da virgindade de Cinderela na noite do baile também se desvia da versão padrão inicial de Perrault, uma vez que não era o esperado em um conto moralizante para a época.

O *apophrados* corresponde a um retorno ao ponto inicial, em que os temas anteriores são retomados com as tendências modernizadoras. Na versão de Maguire, Cinderela é o retrato de sua época, a visão de Disney é mais curta, mais enxuta, de acordo com o dinamismo da era do cinema.

Tanto a versão de Charles Perrault, quanto a dos Irmãos Grimm e a de Walt Disney coincidem, ao começar com a morte da mãe de Cinderela. No conto de fadas “Cinderela”, Perrault retirou todo o conteúdo que considerava vulgar, refinando outras características para que pudesse ser narrado na corte. Perrault mostra uma heroína muito boazinha, extremamente doce e de uma bondade infinita, que acaba até mesmo perdoando suas irmãs e ainda encontra casamento para elas com nobres da corte. Dessa forma, pode-se observar que a versão de Walt Disney foi baseada nessa versão, embora seja ainda mais simplificada, para se adequar ao contexto histórico da época em que foi criada. A invenção do sapatinho de vidro deve-se a uma interpretação da versão de Perrault, em que a palavra “*verre*” (em francês vidro), é homófona de “*vair*”, termo em desuso, e que designava um tipo de couro, o que levou à

polêmica sobre o material de que seria feito o sapato. Balzac acreditava ser de couro, enquanto Anatole France adotava a versão de vidro, de onde teria vindo a versão de Disney.

Além de ter adotado essa ótica, Disney também negligenciou uma das características mais marcantes do conto dos Irmãos Grimm, a que narra como as irmãs mutilaram seus pés para que coubessem no sapatinho, eliminando o aspecto mais inquietante da estória, de acordo com a ideologia reinante nos Estados Unidos da felicidade e das realizações do pós Segunda Grande Guerra.

Outro aspecto a ser considerado é que Disney observa a hierarquia na corte, como em Perrault, pois não é o príncipe que vai à procura da dona do sapatinho, mas um enviado do rei. Cinderela também não vai ao encontro do futuro marido com as roupas do borralho, mas, devidamente produzida pela fada madrinha, mais uma vez surge como a bela dama do baile, com um novo e belo vestido, considerando a regra social do estar adequadamente vestida para um acontecimento social

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos estudos desenvolvidos neste trabalho e adotando-se os parâmetros estabelecidos por Bettelheim (2007), observa-se que as versões de Perrault e dos Irmãos Grimm estariam adequadas ao desenvolvimento psico-cognitivo da criança, uma vez que abordam aspectos pertinentes a suas emoções, auxiliando-as a identificarem seus conflitos, muitas vezes projetados na figura do herói, aprendendo com ele a superar as dificuldades, a controlar os impulsos e a lutar pela realização de seus desejos e anseios. Trabalhando a estrutura da narrativa, os aspectos linguísticos com ênfase nas estruturas frasais, nos aspectos semânticos e lexicais, a criança também amplia seu intelecto, e vivendo as aventuras com os personagens dos contos de fadas, em um mundo onde tudo é possível, desenvolve a imaginação e a criatividade.

Segundo Bettelheim, a literatura infantil moderna nega os conflitos íntimos e as emoções violentas, originadas de pulsões primitivas do ser humano. Dessa forma, a criança fica impossibilitada de aprender a lidar com tais problemas, o que pode acarretar sentimentos extremos de solidão e isolamento, seguidos de angústia, que não são capazes de expressar por meio de palavras, o que resulta em pulsões indiretas como medo do escuro, de algum animal ou angústia acerca de seu próprio corpo. Os pais ao reconhecerem essas emoções em seu filho acabam não levando em conta, ou até desdenhando dessas emoções.

A criança moderna habitualmente se sente isolada por algum tempo como o herói do conto de fadas, pois tem mais contato com uma árvore, um animal, ou até mesmo com a natureza, do que com os próprios pais e outros adultos. O contato com os heróis dessas histórias as convence de que, como eles, no decorrer de sua vida receberá ajuda quando for necessário e que será guiada passo a passo como o herói. Os contos de fadas fornecem às crianças imensas contribuições psicológicas e positivas para seu crescimento interior, por isso têm um impacto psicológico imenso sobre elas.

O conto de fadas é uma forma de literatura, uma obra de arte, completamente compreendida pela criança como nenhuma outra obra de arte pode ser. Porém como em toda obra de arte, seu significado mais profundo será visto de maneira diferente por cada pessoa, e também diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida. Dessa forma, a criança obterá significados variados de uma mesma história, dependendo das circunstâncias e da necessidade do momento. Além disso, a herança cultural se encontra explícita nos contos de fadas, e dessa forma, é comunicada à mente infantil.

Em contato com a magia dessas histórias a criança cresce, encontrando sentido na própria vida e segurança por ter compreendido e solucionado por si mesma seus problemas pessoais e não porque alguém os explicitou. O verdadeiro significado, impacto e encantamento de um conto de fadas só pode ser experimentado, segundo o psicanalista, por intermédio da história em sua forma original, “só a verdadeira história permite uma apreciação de suas qualidades poéticas, e, com isso, uma compreensão da maneira pela qual enriquece a mente receptiva” (BETTELHEIM, 2007, p.28):

A versão do conto de fadas “Cinderela” dos Irmãos Grimm é adequada ao desenvolvimento psico-cognitivo da criança, porque ela mostra as etapas necessárias ao desenvolvimento da criança, para que possa alcançar sua auto realização, pois se apresenta em forma de conto de fadas, uma maneira fácil para que ela obtenha a compreensão do que lhe é exigido, para que se torne um ser humano integral.

Segundo (ERIKSON *apud* BETTELHEIM, 2007, p.371.) o ser humano ideal se desenvolve por meio do que é chamado de “crises psicossociais de fases específicas”; no caso de Cinderela, tais crises estariam assim representadas: em primeiro lugar, está a confiança básica, manifestada na experiência de Cinderela com sua boa e verdadeira mãe e o ficou enraizado em sua personalidade. Em segundo lugar, a autonomia, quando Cinderela aceita seu papel, tirando melhor proveito dele. Em terceiro lugar, a iniciativa que Cinderela desenvolve ao plantar o raminho, presente de seu pai, e cuidando para que ele cresça por manifestação de seus sentimentos pessoais, lágrimas e preces. Em quarto lugar, a atuação representada pelos trabalhos penosos de Cinderela ao separar as lentilhas. Em quinto lugar, a identidade, pois Cinderela ao fugir do baile se esconde em um pombal e insiste para que o príncipe não a veja e aceite sua identidade negativa como “Cinderela”, antes de assumir sua identidade positiva como a noiva do príncipe. Dessa forma, seguindo o esquema de Erikson, se essas crises psicossociais forem solucionadas pela aquisição dos atributos da personalidade enumeradas, o indivíduo estaria pronto para a verdadeira intimidade com o outro.

O conto de fadas “Cinderela” de Charles Perrault e outras versões que nele se baseiam, retratam a heroína de uma forma diferente, pois apresentam uma “Cinderela” doce, meiga, com uma bondade infinita, mas sem iniciativa, não se parecendo com uma pessoa normal. Isso ocorre porque Perrault retirou todo o material que deveria ser considerado em um conto de fadas, refinando-o para ser contado na corte.

Com relação à “Cinderela” de Walt Disney, baseada na versão de Charles Perrault, observa-se que foram retirados significados ainda mais profundos, perdendo seu potencial de trabalhar a psique infantil. Segundo Bettelheim (2007, p.10) grande parte da literatura

destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança não consegue estimular e alimentar os recursos necessários para que possam lidar com seus problemas difíceis, podendo apenas representar histórias lúdicas, raciocínio lógico, com mensagens positivas, apelo áudio-visual, além do tradicional final feliz. Além disso, existe a redução da capacidade de imaginação e criação da criança, que passa a reproduzir discursos e comportamentos pré-estabelecidos. As características que trabalham o desenvolvimento psico-cognitivo das crianças foram negligenciadas por Disney, com base na ideologia que adotou.

Existe, hoje, no mercado, uma grande quantidade de livros infantis e juvenis, as sessões infantis das livrarias ou bibliotecas estão cada vez mais abarrotadas de livros, ali se encontram livros dos mais diferentes formatos e materiais, com ilustrações super coloridas que atraem as crianças, muitas vezes com figuras que se movimentam, alguns com recursos sonoros, ou até com a fala dos personagens. Entretanto, tais livros não se atêm ao que realmente importa, ou seja, o cuidado com a narrativa, com o despertar da imaginação (apresentando poucas figuras), o envolvimento da emoção e o incremento do intelecto; motivados apenas pela lógica consumista do capitalismo, levam o indivíduo a adquirir aquilo que pareça mais atraente, sem que conheça as reais vantagens do produto que consome.

Dessa forma é importante e necessário que o professor tenha conhecimentos teóricos sobre a importância e a função da literatura infantil para a formação psico-cognitiva da criança, oferecendo-lhe livros amplos de significados. É preciso que se estabeleçam objetivos claros para o desenvolvimento da criança, analisando as obras que se pretende usar.

O livro deve ser apresentado à criança como se fosse um ritual, deve ser manuseado para que ela tenha um maior contato com o livro, para que perceba também sua estrutura, seus desenhos devem ser poucos e de preferência a bico de pena, revelando apenas dados absolutamente necessários à compreensão do texto, de modo a que possam aguçar a imaginação da criança. A função mais importante do livro infantil é despertar o interesse e o imaginário da criança. No entanto, devido a sua origem e trajetória intimamente ligada à escola, a literatura infantil não perdeu sua propriedade pedagógica.

Dessa forma, é necessário que se faça uma boa seleção dos livros a serem usados, os contos de fadas tradicionais devem estar entre as primeiras opções, por lidarem com o mágico, o maravilhoso, sendo essenciais para que se desenvolva a fantasia e a imaginação. O final feliz dos contos de fadas anima a criança, que passa a ter a certeza de que seus problemas e suas angústias serão solucionados no devido tempo.

A literatura infantil leva a criança a desenvolver seu senso crítico, sua criatividade, aumentando sua capacidade de compreender o mundo e de investigá-lo. Assim, a leitura

ensina a pensar e é pensando que se adquire cultura, e neste sentido, a literatura é um importante agente de educação, pois atua nas três áreas vitais do homem: cognitiva, social e afetiva.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, F. **Literatura infantil**: Gostosas e bobices, São Paulo: Scipione, 1993.
- ARIÉS, P. **História Social da Criança e da Família**, Rio de Janeiro: Zabar Editores, 1978
- BETTELHEIM, B. **Psicanálise dos Contos de Fadas**, 21ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BELINKY, T. **Os contos de Grimm**, 6ª ed. São Paulo: Paulus, 1989.
- BRANDÃO, M. H. N. **Introdução a análise do discurso**. ed. 2ª. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.
- CARVALHAL, T.F. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____ e COUTINHO, E.de F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Colaborador André Barbault... [et al]. Coordenador Carlos Sussekind, trad. Verada Costa e Silva...[et al] 10ª Ed. RJ:José Olympio, 1996.
- COELHO, N. N. **Literatura e linguagem**, São Paulo: Edições Quirón Limitada, 1976.
- _____ **A Literatura Infantil**, São Paulo/Brasília: Edições Quirón LTDA, 1981.
- _____ **O conto de Fadas**, São Paulo: Ed. Ática S.A, 1987.
- _____ **O Conto de Fadas Símbolos – Mitos – Arquétipos**, 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2009.
- DISNEY, W. Abril **Coleções Cinderela**, São Paulo: Abril, 2008.
- _____ **Minha versão da história Cinderela / A madrasta**, São Paulo: Caramelo 2005.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**, 5ª ed. São Paulo Perspectiva, 2000.
- GABLER, N. **Walt Disney O Triunfo da Imaginação Americana**, São Paulo: Novo Século, 2009.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**, São Paulo: Ática SA, 1988.
- INDURSKY, F. **A análise do discurso e sua inserção no Campo das Ciências da linguagem**. In: Cadernos do L. nº 20. Porto Alegre, UFRGS, Instituto de Letras, dez. /1998.
- KAUFMAN, A. N. & RODRÍGUES, M. H. **Escola, Literatura e produção de textos**, Porto Alegre: Artmed, 1995.

LAJOLO, M. ZIBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira Historia & Histórias**, 6ª ed. São Paulo: ed.ática, 2007.

LIPMAN, M. **A filosofia na Sala de aula**, 3ª ed. São Paulo: Nova Alexandria 2006.

MAGALHÃES, A. M, **A Escola para todos E a Excelência Acadêmica**, São Paulo, SP Editora Cortez, 2002.

MAGUIRE, G. **Confissões de uma irmã de Cinderela**, tradução Roberto Muggiati, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006

MARTINS, M.A.S.R. **Aprender a pensar: um desafio para a produção textual**, Bauru: UNESP-FAAC Canal 6, 2007.

_____. O belo, o virtuoso e o hedonista: a ideologia e os padrões de beleza através dos séculos. In: COELHO, J.& BULHÕES, M.(orgs.) **Corpo e cultura- múltiplos olhares**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos Contos Perdidos, O significado das funções Femininas nos Contos de Perrault**, São Paulo: ed. UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1998.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso, Princípios & Procedimentos**, 8ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

PERRAULT, C. **Contos e Fábulas**, São Paulo: Iluminuras 2007.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**, Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1984.

TEBEROSKY, A. **Aprendendo a Escrever**, São Paulo: Ática SA, 1997

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem**, 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WELLEK, R. WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, R. M, **A Literatura Infantil na escola**. São Paulo: Global, 1981.

Sites acessados

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200006
acessado em 08/07/2010

[Alvim+Gatt%C3%A1s+Bara&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://www.alvim.com.br/gatt%20C3%A1s+Bara&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)
acessado em 05/08/2010

<http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/256C9C0881739661C5A934E140206DA5.pdf>
 acessado em 10/02/2010

<http://www.culturabrasil.pro.br/absolutismo.htm>
 acessado em 15/06/2010

<http://caracol.imaginario.com/contosempre/Colecionadores/1635basile.html>
 acessado em 04/04/ 2010

<http://letras.terra.com.br/vinicius-de-moraes/758190/>
 acessado em 18/ 06/ 2010

<http://ebooksgratis.com.br/tag/fantasia/>
 acessado em 14/07/2010

Contes allemands du temps passé extraits des recueils des frères Grimm et de Simrock, Bechstein, Franz Hoffmann Musæus, Tieck... etc. Tradução Félix Frank et E. Alsleben. Paris: Didier, 1869.

([HTTP://gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr))

<http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.readbookonline.net/readOnLine/16286/&ei=MzNETsHaL4TUgQfzxvGnCQ&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=10&sqi=2&ved=0CGYQ7gEwCQ&prev=/search%3Fq%3DCinderela%2BAnatole%2BFrance%26hl%3Dpt-BR%26biw%3D1360%26bih%3D665%26prmd%3Ddivns>

Acessado em 23/04/2011

ANEXO A – A GATA BORRALHEIRA OU SAPATILHA DE VIDRO – CHARLES PERRAULT

109

A GATA BORRALHEIRA OU A SAPATILHA DE VIDRO¹



* Era uma vez um Gentil-homem que desposou em segundas núpcias uma mulher, a mais altiva e orgulhosa que se tenha jamais visto. Tinha ela duas filhas com seu temperamento e que se pareciam com ela em tudo. O Marido, por sua parte, tinha uma filha jovem, mas de uma doçura e de uma bondade sem par; nisso ela puxara à mãe, que era a melhor pessoa do mundo. Mal se tinham celebrado as núpcias, a Madrasta deu largas ao seu mau humor; não podia suportar as boas qualidades daquela moça que tornavam as suas filhas ainda mais odiáveis. Encarregou-a das ocupações mais vis da Casa: era ela quem limpava a louça e as escadas, que esfregava o quarto da Senhora e das Senhoritas suas filhas; dormia no lugar mais alto da casa, no sótão, num

¹ Em francês, a palavra "verre" (vidro), que consta no conto de Perrault, é homófona de "vair" (palavra já em desuso, que designava um tipo de "couro"), pois ambas se pronunciam /ver/. Daí surgiu uma polémica sobre a matéria com que era feita a sapatilha: "verre" ou "vair" ("vidro" ou "couro"). Balzac, entre outros, defendia a segunda solução, ao passo que Anatole France e outros postulavam pela primeira, como está no texto original. (N.T.)

miserável colchão de palha, enquanto suas irmãs estavam em quartos assoalhados, onde tinham leitos da última moda e espelhos onde se viam dos pés à cabeça. A pobre moça sofria tudo com paciência, e não ousava queixar-se ao pai que iria ralhar com ela, porque a sua mulher o governava inteiramente. Quando terminava o trabalho, ia colocar-se no canto da lareira e sentar-se nas cinzas do borralho, o que fazia com que, de costume, a chamassem em casa de Buncinzela. A caçula, que não era tão mal-educada como a primogênita, chamava-a de Gata Borralheira ou Cinderela, que lembra cinza; entretanto Gata Borralheira, com suas roupas horrorosas, era mesmo assim cem vezes mais bonita que as irmãs, ainda que estas se vestissem magnificamente.

Aconteceu que o filho do Rei deu um baile e convidou todas as pessoas de boa estirpe: nossas duas Senhoritas foram também convidadas, pois faziam bela figura na Região. Lá estão elas muito felizes e ocupadíssimas em escolher as roupas e os penteados que lhes ficassem melhor; novo sacrifício para a Gata Borralheira, pois era ela quem passava as roupas das irmãs e engomava os seus punhos e plissados. Só se falava da maneira como iriam se vestir. “Eu”, diz a mais velha, “porei o meu vestido de veludo vermelho e minhas rendas da Inglaterra”. — “Eu”, diz a caçula, “só terei a minha saia simples; mas, em compensação, porei o meu manto de flores de ouro e meu barrete de diamantes, que não é dos mais comuns.” Mandaram chamar a boa chapeleira para arrumar os chapéus de duas camadas e comprar pintas de tafetá preto na melhor Artesã: chamaram a Gata Borralheira para pedir-lhe a opinião, pois tinha muito bom gosto. Borralheira as aconselhou o melhor que pôde e até se ofereceu para penteá-las, o que elas aceitaram. Enquanto eram penteadas, elas diziam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?” — “Ora, Senhoritas, vocês estão zombando de mim. Aquele não é o lugar que me convém.” — “Tem razão, iriam dar muita risada se vissem a Buncinzela chegando no Baile.” Qualquer outra que não Cinderela lhes teria feito penteados bem tortos; mas ela era boazinha e penteou-as perfeitamente bem. Elas ficaram uns dois dias sem comer de tanta alegria que sentiam. Foram arreventados mais de doze cordões de tanto apertá-los para tornar a cintura mais fina, e ficavam o tempo todo na frente do espelho. Finalmente chegou o feliz dia, saíram, e Cinderela as acompanhou com o olhar enquanto pôde: quando não as viu mais, começou a chorar. Sua Madrinha, ao vê-la toda em prantos, perguntou-lhe o que tinha. “Bem que eu gostaria... bem que eu gostaria...” Ela chorava tanto que não conseguia terminar a frase. A Madrinha

que era uma Fada, disse-lhe: "Você gostaria de ir ao baile, não é?" — "Ah, sim!" disse Cinderela suspirando. — "Pois bem, você vai ser uma boa menina?" disse a Madrinha, "eu farei com que você vá ao baile". Levou-a ao seu quarto e lhe disse: "Vá até a horta e me traga uma abóbora". Cinderela foi logo colher a mais bonita que pôde encontrar e a trouxe para a Madrinha, não entendendo como é que aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile. A Madrinha tirou o miolo da abóbora e, deixando apenas a casca, bateu nela com sua varinha, e a abóbora foi imediatamente transformada em uma bela carruagem toda dourada. Em seguida, foi olhar na ratoeira e ali encontrou seis ratinhos todos vivos; pediu a Cinderela que levantasse um pouco a tampa da ratoeira, e a cada ratinho que saía ela dava uma pancada com sua varinha e o ratinho era imediatamente transformado num belo cavalo; o que fez um belo tiro de seis cavalos, com uma bela cor cinza-camundongo tordilho. Como estava ela com alguma dificuldade para arranjar algo de que pudesse fazer um Cocheiro: "Eu vou ver", disse Cinderela, "se não caiu algum ratão na ratoeira, dele faremos o Cocheiro". — "Você tem razão", disse a Madrinha; "vá ver." Cinderela trouxe-lhe a ratoeira com três ratos grandes dentro. A Fada escolheu um deles por causa da senhora barba que tinha e, tocando-o, transformou-o num Cocheiro corpulento, com um dos mais belos bigodes que jamais se viu. Em seguida ela disse: "Vá até a horta; você vai achar seis lagartos atrás do regador; traga-os para mim". Logo que os trouxe, a Madrinha os transformou em seis lacaios, que logo subiram atrás da carruagem com suas librés engalanadas, ali ficaram como se nunca tivessem feito outra coisa a vida toda. A Fada disse então à Cinderela: "Pois bem, você já tem tudo de que precisa para ir ao baile; está contente agora?" — "Estou, sim. Mas eu vou ao baile assim, com estas roupas feias?" A Madrinha só a tocou com sua varinha e na mesma hora as roupas foram transformadas em roupas de tecido de ouro e de prata incrustado de pedrarias; deu-lhe em seguida um par de sapatilhas de vidro, as mais bonitas do mundo. Uma vez assim bem arrumada, subiu na carruagem; mas a Madrinha recomendou-lhe acima de tudo que não passasse da meia-noite, avisando-a de que, se ficasse no Baile um instante a mais, sua carruagem voltaria a ser abóbora, os cavalos ratinhos, os lacaios lagartos, e que as suas roupas velhas retomariam a sua primeira forma. Ela prometeu à Madrinha que não deixaria de sair do Baile antes de meia-noite. Então ela parte, não cabendo em si de alegria. O filho do Rei, a quem foram avisar que estava chegando uma grande Princesa que ninguém conhecia, correu a recebê-la; deu-lhe a mão para ela descer da carruagem e levou-a ao salão onde estavam

os convidados. Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinistas não tocaram mais, tão atentos estavam a contemplar as grandes belezas daquela desconhecida. Ouvia-se um ruído confuso: "Oh! como é bela!" O próprio Rei, embora já idoso, não parava de olhar para ela e de dizer baixinho à Rainha que fazia muito tempo que não via uma mulher tão bela e amável. Todas as Damas estavam atentas a considerar o seu penteado e as suas roupas para mandar fazer iguais no dia seguinte, desde que encontrassem tecidos tão bonitos e artesãos tão habilidosos. O Filho do Rei colocou-a no lugar de honra e em seguida tirou-a para dançar. Ela dançou com tanta graça que foi admirada ainda mais. Foi servida uma belíssima ceia, mas o jovem Príncipe nada comeu, de tão ocupado que estava em contemplá-la. Ela foi sentar-se ao lado das irmãs e lhes fez mil gentilezas: repartiu com elas as laranjas e os limões² que o Príncipe lhe havia dado, o que as espantou muito, pois não a reconheciam. Enquanto conversavam assim, Cinderela ouviu tocar onze horas e três quartos. Imediatamente fez uma grande reverência aos presentes e saiu o mais depressa que pôde. Logo que chegou, procurou pela sua Madrinha e, depois de tê-la agradecido, disse-lhe que gostaria muito de ir de novo ao Baile no dia seguinte, pois o filho do Rei lhe havia pedido. Enquanto estava ocupada em contar à Madrinha tudo que ocorrera no Baile, as duas irmãs bateram à porta; Cinderela foi abrir. "Como vocês demoraram a voltar!" disse-lhes ela bocejando, esfregando os olhos e espreguiçando como se tivesse acabado de acordar; no entanto, ela não tinha tido vontade de dormir desde que as havia deixado. "Se você tivesse ido ao Baile", disse uma das irmãs, "teria gostado: chegou lá uma Princesa belíssima, a mais bela que se possa jamais ter visto; ela nos cobriu de amabilidades, deu-nos laranjas e limões". Cinderela não cabia em si de alegria: perguntou-lhes o nome dessa Princesa; mas elas responderam que ninguém a conhecia, que o Filho do Rei estava muito sentido por isso, e que daria tudo neste mundo para saber quem ela era. Cinderela sorriu e lhes disse: "Então ela era muito bonita mesmo? Meu Deus, como vocês têm sorte! Será que eu não poderia vê-la? Pobre de mim! Senhorita Javota, empreste-me o seu vestido amarelo que você usa todos os dias." — "Realmente", disse a Senhorita Javota, "só faltava essa! Emprestar seu vestido a essa Buncinzela feiosa: era preciso que eu estivesse completamente maluca". Cinderela já esperava essa recusa, e gostou da resposta, pois iria ficar bastante embaraçada se a irmã lhe emprestasse o vestido. No dia seguinte as duas irmãs foram ao

² Trata-se de laranjas e limões doces que, na época, vinham da Provença, de Portugal ou da China. Era um luxo servi-los em bailes e reuniões sociais. (N.T.)

Baile e Cinderela também, mas ainda mais bem vestida do que na primeira vez. O Filho do Rei ficou o tempo todo perto dela e não parou de lhe dizer palavras doces; a Mocinha estava se divertindo muito e se esqueceu do que a Madrinha lhe havia recomendado, de maneira que ouviu tocar a primeira pancada da meia-noite quando achava que ainda eram onze horas: levantou-se e fugiu rapidamente quanto faria uma gazela. O Príncipe foi atrás dela, mas não conseguiu pegá-la; ela deixou cair uma de suas sapatilhas de vidro, que o Príncipe recolheu cuidadosamente. Cinderela chegou a casa esbaforida, sem carruagem, sem laçoi, e com suas roupas feias, nada lhe restando da magnificência, a não ser uma das sapatilhas, o par daquela que deixara cair. Perguntaram aos Guardas do Palácio se não tinham visto sair uma Princesa; disseram que não tinham visto sair ninguém, a não ser uma moça malvestida que mais parecia uma Camponesa do que uma Fidalga. Quando suas duas irmãs chegaram do Baile, Cinderela perguntou se elas tinham se divertido bastante, e se a Dama tinha estado lá; responderam-lhe que sim, mas que ela havia fugido quando deu meia-noite, tão às pressas que deixara cair uma de suas sapatilhas de vidro, a mais linda do mundo; que o Filho do Rei a havia recolhido e que, durante o resto do Baile, não tinha feito outra coisa senão olhar para ela, e que certamente ele estava muito apaixonado pela bela moça a quem pertencia a sapatilha. Elas disseram a verdade, pois poucos dias depois, o filho do Rei mandou publicar ao som das trombetas que se casaria com a moça cujo pé se ajustasse perfeitamente à sapatilha. Começaram a experimentar-na nas Princesas, depois nas Duquesas, e em toda a Corte, mas inutilmente. Levaram-na à casa das duas irmãs, que fizeram o possível para que seus pés entrassem na sapatilha, mas não conseguiram nenhum resultado. Cinderela, que estava olhando a cena e reconheceu a sapatilha, disse rindo: “Deixe-me ver se ela não serve em mim!” As irmãs puseram-se a rir e a zombar dela. O nobre Cavalheiro que fazia experimentar a sapatilha, olhando atentamente para Cinderela e achando-a muito bonita, disse que era justo e que tinha ordem de experimentar a sapatilha em todas as moças. Mandou Cinderela sentar-se e, aproximando a sapatilha de seu pezinho, viu que entrava sem dificuldade e que se ajustava como cera. O espanto das duas irmãs foi enorme, mas maior ainda foi quando Cinderela tirou do bolso a outra sapatilha e a calçou no outro pé. Nesse momento chegou a Madrinha que, com um toque de sua varinha, transformou as roupas de Cinderela e as fez ficar ainda mais lindas do que as outras.

Então as duas irmãs a reconheceram como sendo a bela moça que tinham visto no Baile. Lançaram-se aos seus pés para pedir-lhe perdão de todos os maus-tratos por que a tinham feito passar. Cinderela as ergueu e lhes disse,

abraçando-as, que lhes perdoava de coração e que lhes pedía que a amassem muito e sempre. Levaram-na para junto do Príncipe, arrumada como estava; ele achou que ela estava mais linda do que nunca e, poucos dias depois, casou-se com ela. Cinderela, que era tão boa quanto bela, trouxe suas irmãs para morar no Palácio e fez com que se casassem, no mesmo dia, com dois grandes Senhores da Corte.

MORAL

*Na mulher a beleza é um raro tesouro,
De admirá-la ninguém cansa jamais;
Mas chamamos de graça algo que mais
Valor ainda tem que prata ou ouro.*

*Foi o que à Cinderela ofertou a Madrinha,
Dando-lhe trato e instrução,
Tanto que dela fez uma Rainha.
(Assim é deste Conto a Moral ou Lição.)*

*Beldades, vale mais que estar bem penteadas,
O dom da graça para prender um coração,
É este, na verdade, o dom das Fadas;
A graça pode tudo, o resto é ilusão.*

OUTRA MORAL

*Por certo é uma grande vantagem
Ter inteligência e coragem,
Ser bem nascido, ter bom senso,
E outros dons mais, em rol imenso,
Que o Céu nos dá como quinhão;
Mas tudo isso será vão
Para na vida ter sucesso, caso não
Houver para vos dar uma mãozinha
Algum bom padrinho ou madrinha.*

ANEXO B - A GATA BORRALHEIRAIRMÃOS GRIMM

A GATA BORRALHEIRA

A mulher de um homem rico ficou doente, e quando ela sentiu que seu fim se aproximava, chamou sua única filhinha para junto do seu leito e disse:

— Filha querida, sê devota e boa; então o bom Deus sempre te valerá, e eu olharei por ti lá do céu, e estarei perto de ti.

Então ela fechou os olhos e morreu.



A moça ia todos os dias para o túmulo da mãe e chorava, e continuava devota e boa. Quando o inverno chegou, a neve cobriu o túmulo com um lenço branco, e quando na primavera o sol o tirou de novo, o homem casou-se com outra mulher.

A mulher trouxera consigo para casa duas filhas que eram bonitas e alvas de rosto, mas feias e negras de coração. E então começou uma época ruim para a pobre enteada.

— Essa bobalhona não tem de ficar na sala conosco, — diziam elas. — Quem quer comer pão, tem de trabalhar para merecê-lo! Para fora com essa criada!

Elas lhe tomaram os bonitos vestidos, deram-lhe um avental cinzento para vestir e tamancos de pau para calçar.

— Olhem só para a bela princesa, como está enfeitada! — exclamaram elas, e levaram a moça para a cozinha.

Lá ela tinha de fazer serviços pesados desde a manhã até a noite, levantar-se antes do amanhecer, carregar água, acender o fogo, cozinhar e lavar. E ainda por cima as irmãs lhe causavam toda sorte de desgostos, zombavam dela e esparramavam as ervilhas e as lentilhas na cinza do borralho, para que ela tivesse de ficar a catá-las e separá-las de novo. À noite, cansada de trabalhar, ela não tinha cama, mas tinha que deitar nas cinzas ao lado do fogão. E porque ela, por causa disso, parecia sempre empoeirada e suja, elas a chamavam de Gata Borralheira.

Quando certo dia o pai ia viajar para uma feira, perguntou às enteadas o que elas queriam que ele lhes trouxesse.

— Lindos vestidos, — disse uma.

— Pérolas e pedras preciosas, — disse a outra.

— E tu, Gata Borralheira, — disse ele, — o que queres ganhar?

— Pai, o primeiro raminho que no caminho de volta roçar o teu chapéu, quebra-o e traze-o para mim.

Então ele comprou para as duas irmãs lindos vestidos, pérolas e pedras preciosas, e no caminho de volta, quando atravessava um mato verde, um ramo de noqueira esbarrou nele e arrancou-lhe o chapéu. Então ele quebrou o ramo e levou-o consigo.

Quando chegou em casa, deu às enteadas o que elas lhe pediram, e à Gata Borralheira ele entregou o raminho de noqueira.

Gata Borralheira agradeceu, levou o raminho para o túmulo da sua mãe e plantou-o ali, e chorou tanto, que suas lágrimas o molharam e regaram.

O ramo cresceu e transformou-se numa bela árvore. Gata Borralheira ia lá três vezes por dia, todos os dias, e chorava e rezava debaixo da árvore, e cada vez vinha um passarinho branco, pousava na árvore, e sempre que Gata Borralheira exprimia um desejo, o passarinho lhe jogava o que ela desejara.

Certa vez aconteceu que o rei deu uma festa que devia durar três dias, e para a qual todas as moças bonitas do reino foram convidadas, para que o seu filho escolhesse uma noiva dentre elas. Quando as duas irmãs ouviram que elas também eram convidadas, ficaram alegres e contentes, chamaram Gata Borralheira e disseram:

— Penteia nossos cabelos, escova nossos sapatos e aperta nossos colchetes; nós vamos à mostra de noivas no palácio real.

Gata Borralheira obedeceu, mas chorou, porque também gostaria de ir ao baile, e pediu à madrastra que a deixasse ir.



— Tu, Gata Borralheira, — disse ela, — coberta de pó e sujeira, queres ir à festa? Não tens vestidos nem sapatos e queres dançar?

Mas como a moça não parava de suplicar, ela disse por fim:

— Derramei uma bacia de lentilhas nas cinzas; se separares as lentilhas em duas horas, poderás vir conosco.

A moça saiu pela porta dos fundos, correu para o jardim e chamou:

— Pombinhas mansas, rolinhas brancas, todos os passarinhos debaixo do céu, venham ajudar-me a catar as lentilhas,

“as boas no potinho,
as ruins no buchinho”.

Então vieram voando e entraram pela janela da cozinha duas pombinhas brancas e atrás delas as rolinhas, e finalmente todos os passarinhos debaixo do céu entraram ruflando as asinhas e pousaram nas cinzas do borralho. E as pombinhas baixaram as cabecinhas e começaram, pic-pic-pic, e os outros também, pic-pic-pic, a bicar, e a pôr todas as lentilhas boas na bacia. E mal passou uma hora, eis que eles terminaram tudo e voaram embora. Então a moça levou a bacia para a madraستا, muito contente, pensando que agora poderia ir à festa.

Mas a madraستا falou:

— Não, Gata Borralheira, tu não tens roupa e não sabes dançar; todo mundo só vai caçoar de ti.

E quando a moça chorou de novo, ela disse:



— Se puderes catar das cinzas e escolher duas bacias de lentilhas em uma hora, então poderás vir, — e pensou: "Isto ela nunca vai conseguir".

Quando ela derramou as duas bacias de lentilhas nas cinzas, a moça saiu correndo pela porta dos fundos para o jardim e chamou:

— Pombinhas mansas, rolinhas brancas, todos os passarinhos debaixo do céu, venham ajudar-me a catar as lentilhas,

"as boas no potinho,
as ruins no buchinho".

Então vieram voando e entraram pela janela da cozinha duas pombas brancas e atrás delas as rolinhas, e finalmente todos os passarinhos debaixo do céu entraram ruflando as asinhas e pousaram nas cinzas do borralho. E as pombinhas baixaram as cabecinhas e começaram, pic-pic-pic, e os outros também, pic-pic-pic, a bicar e a pôr todas as lentilhas boas nas bacias. E antes que passasse meia hora, eles terminaram tudo e voaram todos embora. Então a moça levou as bacias para a madrastra, contentíssima, pensando que agora podia ir junto com elas para a festa.

Mas a malvada mulher falou:

— Nada disso vai te adiantar; não virás conosco, porque não tens vestido e não sabes dançar; nós ficaríamos com vergonha de ti.

E com isso ela virou as costas à moça e saiu apressada junto com as suas filhas orgulhosas.

Quando, então, não estava mais ninguém em casa, Gata Borralheira foi para o túmulo da sua mãe debaixo da nogueira e falou:

"Sacode teus ramos, querida nogueira,
Joga ouro e prata sobre a borralheira".

Então o passarinho jogou-lhe um vestido de ouro e prata, e sapatinhos bordados de seda e prata. Sem perda de tempo, Gata Borralheira vestiu-se e foi para a festa. As irmãs e a madrastra não a reconheceram e pensaram que ela era uma princesa estrangeira, tão linda ela estava



cemitério. Lá ela deixara suas lindas roupas sobre o túmulo, e o passarinho as levava embora; e ela voltara para o seu borralho, na cozinha, com o seu velho avental cinzento.

No dia seguinte, quando a festa recomeçou e os pais e as irmãs já tinham saído, Gata Borralheira foi até a nogueira e disse:

“Sacode teus ramos, querida nogueira,
Joga ouro e prata sobre a borralheira”.

Então o pássaro jogou-lhe um vestido ainda mais imponente que o da véspera. E quando a moça apareceu na festa com aquele vestido, todo mundo se espantou com a sua beleza. O príncipe porém já esperava por ela, e tomou-a logo pela mão e só dançou com ela. Quando os outros vinham convidá-la, ele dizia:

— Esta dançarina é minha.

Quando a noite caiu, ela quis ir embora, e o príncipe a seguiu, pois queria ver a casa onde ela entraria, mas ela lhe escapou e fugiu para



o jardim atrás da casa. Ali havia uma árvore grande e formosa, carregada de lindas peras. Gata Borralheira subiu por entre os galhos, ágil como um esquilincho, e o príncipe não sabia onde ela foi parar.

Mas ele esperou até que chegasse o pai e lhe disse:

— A moça estranha fugiu de mim, e acho que ela pulou na pereira.

O pai pensou: "Será que não é a Gata Borralheira?" — Mandou buscar a machadinha e derrubou a árvore, mas não havia ninguém nela.

Quando as outras voltaram, Gata Borralheira estava deitada lá nas cinzas, como sempre, porque ela pulara ao chão do outro lado da árvore, devolvera as lin-

das roupas ao pássaro da nogueira, e vestira o seu avental cinzento.

No terceiro dia, quando os pais e as irmãs já tinham saído, Gata Borralheira voltou para o túmulo da mãe e disse à arvorezinha:

"Sacode teus ramos, querida nogueira,
Joga ouro e prata sobre a borralheira".

Desta vez o pássaro lhe jogou um vestido que era tão suntuoso e cintilante como nenhum dos anteriores, e os sapatinhos eram de ouro puro. Quando ela chegou à festa naquele vestido, todo mundo ficou sem palavras, tal era o espanto. O príncipe só dançou com ela, e quando alguém vinha convidá-la, ele dizia:

— Esta dançarina é minha.

E quando anoiteceu, Gata Borralheira quis ir embora, e o príncipe queria acompanhá-la, mas ela lhe escapou tão ligeira que ele não conseguiu segui-la. Mas o príncipe usara de ardil, mandando untar com piche a escadaria inteira. E então, ao fugir, o sapatinho esquerdo da moça ficou grudado num degrau.

O príncipe levantou-o, e era pequenino e gracioso e todo de ouro. No dia seguinte ele foi ao seu pai e lhe disse:

— Nenhuma outra será minha esposa a não ser aquela em cujo pé couber este sapatinho de ouro.

Então as duas irmãs ficaram muito contentes, porque tinham pés bonitos. A mais velha entrou no quarto e quis experimentar o sapatinho, e sua mãe ficou junto dela. Mas ela não conseguiu fazer caber nele o dedão do pé. Então a mãe lhe entregou uma faca e disse:

— Corta fora esse dedão! Quando fores rainha, não precisarás mais andar a pé.

A moça decepou o dedo, forçou o pé para entrar no sapatinho, disfarçou a dor e saiu ao encontro do príncipe. Então ele a pôs como noiva no seu cavalo e partiu com ela. Mas eles tinham de passar pelo túmulo, onde as duas pombinhas estavam pousadas na nogueira, e elas cantaram:

"Purr-purr, purr-purr, purrinho, / Sangue no sapatinho,
Não cabe no seu pé, / A noiva esta não é".

Então o príncipe olhou para o pé e viu o sangue escorrendo. Ele fez o cavalo dar meia-volta, devolveu a falsa noiva à casa e disse que ela não era a certa, e que a outra irmã provasse o sapato. Então esta entrou no quarto, e conseguiu enfiar os dedos do pé, mas o calcanhar era grande demais. Então a mãe lhe entregou uma faca e disse:

— Corta fora um pedaço do calcanhar! Quando fores rainha, não precisarás mais andar a pé.

A moça decepou um pedaço do calcanhar, forçou o pé no sapato, disfarçou a dor e saiu ao encontro do príncipe. Então ele a pôs



no seu cavalo como sua noiva e partiu com ela. Quando eles passaram pela nogueira, lá estavam as duas pombinhas, que cantaram:

"Purr-purr, purr-purr, purrinho,
Sangue no sapatinho,
Não cabe no seu pé,
A noiva esta não é".

Ele olhou de novo para o seu pé e viu o sangue escapando e subindo pela meia branca, toda vermelha. Então ele fez o cavalo voltar e devolveu a falsa noiva à sua casa.





— Esta não é a certa, — disse ele, — a senhora não tem outra filha?

— Não, — disse o marido; — só da minha esposa falecida temos aqui uma pequena e insignificante Gata Borralheira; não é possível ser ela a noiva.

O príncipe disse que a mandassem subir, mas a madrasta respondeu:

— Oh, não, a moça é muito sujinha, ela não pode se mostrar a ninguém.

Mas ele queria vê-la de qualquer forma, e tiveram de chamar a Gata Borralheira. Então ela lavou as mãos e o rosto, apareceu e curvou-se diante do filho do rei, que lhe estendeu o sapatinho de ouro.

Aí ela sentou-se sobre um banquinho, tirou o pé do pesado tamanho de madeira e enfiou-o no sapatinho, que se adaptou com perfeição. E quando ela se levantou, e o príncipe a fitou no rosto, reconheceu a bela moça que dançara com ele, e exclamou:

— Esta é a noiva verdadeira!

A madrasta e as duas irmãs se assustaram e empalideceram de raiva. Ele porém pôs a Gata Borralheira sobre o seu cavalo e partiu com ela.

E quando eles passaram pela nogueira, as duas pombinhas brancas arrulharam:

“Purr-purr, purr-purr, purrinho,
Sem sangue no sapatinho,
que coube no seu pé,
A noiva é esta, é!”

ANEXO C — CINDERELA — DISNEY

Era uma vez um pequeno reino onde vivia uma linda menina chamada Cinderela. Sua mãe tinha morrido quando ela ainda era bem pequena e, assim, Cinderela ficou sozinha com o pai. Os dois se amavam muito, mas ele sabia que a filha precisava de uma mãe. Então, ele se casou novamente.

No entanto, pouco tempo depois, o pai de Cinderela também morreu. A menina passou a ser criada pela madrasta, que já tinha duas filhas, Drizela e Anastácia. Não demorou muito para Cinderela perceber que sua nova família tinha inveja de sua beleza e de seu encanto. Em pouco tempo, a madrasta e as irmãs a transformaram em empregada da casa.

Cinderela passou a viver em um quartinho no sótão e tinha como únicos amigos os passarinhos e os camundongos. Apesar de tudo, ela ainda acreditava que seus sonhos, um dia, se tornariam realidade.

Certa manhã, Jaq, o ratinho apareceu desesperado. Um visitante tinha caído na ratoeira!

— Rápido, Cinderela! Venha! Venha! — ele implorou.

A moça ficou aflita porque gostava muito dos ratinhos. Ela sempre lhes dava comida e até fazia roupinhas para eles. Cinderela saiu apressada do quartinho e desceu correndo a longa escadaria até o porão, onde encontrou um ratinho rechonchudo preso na ratoeira. Ela lhe deu roupinhas, sapatos e um gorro e resolveu chamá-lo de Tatá. No momento em que se dirigia à cozinha para preparar o café da manhã, Cinderela recomendou a Jaq:

— Não se esqueça de avisar o Tatá sobre o Lúcifer!

Lúcifer era um gato malvado e preguiçoso que pertencia à madrasta de Cinderela. Todos os outros animais o detestavam, principalmente Bruno, o cachorro. Depois de colocar o leite para Lúcifer, Cinderela foi para o quintal.

— Está na hora do café da manhã pessoal! — disse a moça.

As galinhas as rodeavam, enquanto ela jogava milho para que comessem. Do celeiro, Major, o cavalo, acompanhava tudo com satisfação. Os ratinhos também foram convidados, mas primeiro teriam que passar por Lúcifer. Jaq corajosamente, deu a volta por trás do malvado e, com uma rasteira, tirou a pata de apoio do gato e... Tchibum! Lúcifer caiu de cara no prato de leite.

Assim, os ratinhos puderam atravessar correndo, direto para o quintal. Mas Tatá, que estava preocupado em juntar comida, demorou, e só percebeu que Lúcifer estava à sua espreita quando já era tarde.

Ele conseguiu escapar por pouco, correu para a mesa da cozinha e se escondeu debaixo de uma xícara. Nesse instante, ouviu-se uma voz estridente:

— CINDERELA!

Era madrasta, que, como as filhas, já estava impaciente pelo café da manhã. Cinderela entrou voando na cozinha e pegou as bandejas. Estava com tanta pressa que não notou Tatá ainda escondido embaixo de uma das xícaras.

Equilibrando as bandejas, ela subiu a longa escadaria rumo aos quartos. Quando chegou lá em cima, ouviu um gritinho família:

— Cinderela! Era Drizela.

Cinderela correu até o quarto da irmã.

— Leve essas roupas para passar e apronte tudo em uma hora! — foi a ordem que recebeu.

Depois, Cinderela se dirigiu ao quarto da outra irmã para servir-lhe o café da manhã.

— Já não era sem tempo! — reclamou Anastácia.

Assim que deixou a última bandeja com a madrasta, Cinderela estremeceu ao ouvir um berro furioso. Anastácia tinha descoberto Tatá debaixo de sua xícara! Ela correu para se queixar à mãe.

— Venha aqui agora! Ordenou a madrasta, ainda na cama, na penumbra do quarto.

A boa moça se pôs ao pé da cama e suplicou:

— Oh, por favor, a senhora não está pensando que fui eu...

— Cale a boca! — interrompeu a madrasta.

Ela achava mesmo que Cinderela tinha colocado o ratinho debaixo da xícara, de propósito. Como castigo, deu a Cinderela uma lista enorme de tarefas, incluindo um banho em Lúcifer.

Enquanto isso, no palácio, o rei discutia o futuro de seu filho com o grão-duque.

— Já está na hora dele se casar — dizia o rei.

Foi então que teve uma grande idéia:

—Vamos fazer um baile e convidar todas as moças solteiras do reino. O príncipe, com certeza, vai escolher uma delas para se casar!

Os convites foram enviados naquele mesmo dia. Assim que o convite do palácio chegou, Cinderela o levou direto para a madrasta.

Drizela e Anastácia ficaram animadíssimas. E, ao perceber que o convite era extensivo a ela, Cinderela também se mostrou radiante. As irmãs riram dela. Mas a madrasta argumentou cinicamente:

— Não vejo por que você não possa ir, desde que termine todas as tarefas de casa e arranje um vestido apropriado.

Cinderela correu até o sótão para procurar um vestido. Escolheu um lindo, que tinha sido de sua mãe. Quando os ratinhos disseram que ele estava um pouco fora de moda, Cinderela sorriu. Sabia que, com pequenos ajustes, o vestido ficaria maravilhoso.

— Cinderela! Cinderela! — as irmãs e a madrasta chamavam aos gritos.

— Oh... O que elas querem agora? — a moça suspirava, enquanto descia as escadas.

Os ratinhos notaram que Cinderela jamais teria tempo de terminar sua roupa e resolveram costurar para ela. Tatá e Jaq acharam uma linda faixa cor-de-rosa e um cordão de contas azuis que as irmãs de Cinderela tinham jogado fora. Logo, com a ajuda de agulha e linha, o que era um simples vestidinho se transformou num lindo vestido de baile.

Bem mais tarde, Cinderela finalmente conseguiu voltar a seu quartinho no sótão. A madrasta e as irmãs mantiveram a pobrezinha ocupada até a hora de ir ao baile. Agora, só lhe restava sonhar em como seria conhecer o príncipe.

Então, Cinderela ouviu alguma coisa e, ao se virar, deparou-se com um vestido completamente novo.

— Surpresa! Festejaram seus amigos.

Cinderela ficou muito feliz e agradecida. Vestiu-se rapidamente e desceu as escadas para se juntar às irmãs. Contudo, assim que Drizela e Anastácia a viram, enlouqueceram de ciúme.

— Ah, sua ladrazinha! — gritou Drizela, enquanto arrancava o cordão do pescoço de Cinderela.

Em seguida, Anastácia agarrou a faixa.

— É minha! Bradou, arrancando-a.

Em poucos segundos, o lindo vestido de Cinderela estava em farrapos.

Com o coração partido, Cinderela fugiu para o jardim, chorando.

Agora, seu sonho jamais se realizaria.

— Não acredito em mais nada...nada! — soluçava.

De repente, um brilho estranho surgiu no jardim e estrelinhas mágicas luziam sobre a cabeça de Cinderela. Para seu espanto, era sua fada madrinha.

Enxugando as lágrimas, ela se sentiu novamente feliz. A fada madrinha apontou sua varinha de condão para uma abóbora.

— Bibidi-bobidi-bu! — ela cantou.

E a abóbora virou uma carruagem. Outro passe de magia e, antes que dessem conta, Tatá, Jaq, e mais dois amigos foram transformados em lindos cavalos brancos. Major tornou-se o cocheiro, e Bruno, o criado.

Por fim, a fada madrinha cobriu Cinderela com um magnífico vestido de festa e reluzentes sapatinhos de cristal.

Assim que Cinderela subiu na carruagem, a fada madrinha avisou:

— Você só tem até a meia noite. Depois da última das 12 badaladas, o encanto se quebrará.

Cinderela foi notada pelo príncipe no instante em que entrou no palácio. Ele achou que aquela era a moça mais bonita que já tinha visto na vida.

Tomou-a pela mão e levou-a para o salão de baile. Parecia que mal tinham iniciado a dança, quando o relógio começou a bater as 12 badaladas.

Era meia noite!

— Tenho que ir embora! — gritou Cinderela, enquanto saía correndo pelas escadarias do palácio.

Ela foi tão veloz que nem o príncipe nem o grão-duque conseguiram alcançá-la. Porém, na fuga, ela perdeu um dos sapatinhos de cristal. Mas o grão-duque só o encontrou quando Cinderela já havia entrado na carruagem.

Exatamente na última badalada da meia – noite, a carruagem voltou a ser uma abóbora, e Cinderela se viu maltrapilha mais uma vez. No entanto, ainda usava um sapatinho de cristal. Ao perceber isso, olhou para o céu e sorriu. Esperando que a fada madrinha pudesse ouvi-la, Cinderela sussurrou:

—Obrigada por tudo.

No dia seguinte, espalhou-se a notícia de que o príncipe tinha se apaixonado pela misteriosa moça que perdera um sapatinho de cristal. Por decreto real, foi decidido que a moça cujo pé coubesse no sapatinho se casaria com o príncipe. A madrasta de Cinderela estava determinada a tornar uma de suas filhas, Drizela ou Anastácia, noiva do príncipe. Para não correr o risco de que Cinderela tivesse sucesso ao experimentar o sapatinho, a madrasta trancou-a no sótão bem na hora em que o grão-duque e seu criado chegaram. Anastácia e Drizela se revezavam, tentando enfiar seus pés enormes no pequeno sapatinho de cristal. Mas não adiantava. O sapatinho simplesmente não servia.

— Se não existe mais nenhuma moça nesta casa, desejamos a vocês um bom dia! — disse o criado.

Nesse meio tempo, Jaq e Tatá, que tinham conseguido pegar do bolso da madrasta a chave do sótão, libertaram Cinderela do quatinho. No momento em que o grão-duque e seu criado se despediam, Cinderela chamou do alto da escada:

— Excelência! Excelência! Espere, por favor! Posso experimentar o sapatinho?

A madrasta de Cinderela tentou proibi-la, mas o grão-duque a ignorou. Quando ele se aproximou de Cinderela, a madrasta, com sua bengala, o fez tropeçar. O sapatinho voou da mão do grão-duque e se espatifou no chão. Cinderela, então, tirou de seu bolso o outro sapatinho de cristal. O grão-duque o pegou e o calçou, com delicadeza em Cinderela. Serviu perfeitamente.

Logo os sinos do palácio tocavam anunciando o dia do casamento. O rei e o grão-duque sorriam, enquanto assistiam ao enlace do casal. Cinderela estava exultante. Enfim, todos os seus sonhos se tornaram realidade. Livre da madrasta, de Drizela e Anastácia, ela e seu príncipe poderiam viver felizes para sempre.

ANEXO D — MINHA VERSÃO DA HISTÓRIA CINDERELA/MADRASTA (DISNEY)

Contada pela Cinderela

1- Devagar e sempre

Quando eu era pequena e meu pai ainda estava vivo, ele costumava ler fábulas para mim. Uma das minhas preferidas era a da tartaruga e da lebre: a lebre zombava da tartaruga por ela andar tão devagar e a desafiava para uma corrida.

“Muito bem”, concordou a tartaruga, começando a corrida com aquele típico passo calmo de tartaruga. A lebre saiu saltando na frente. Ela tinha tanta certeza de que venceria que até resolveu tirar um cochilo. Quando ela acordou, a tartaruga estava cruzando a linha de chegada.

— Então a tartaruga ganhou? — perguntei a meu pai.

Ele fez que sim com a cabeça e depois disse:

— O que você preferia ser Cinderela? Uma tartaruga ou uma lebre?

— Ah! Nenhuma das duas — respondi — Quero ser princesa. Ou veterinária.

Ele achou engraçado e riu.

— E por que não as duas coisas? — o papai perguntou.

Isso aconteceu quando eu era pequena, e ainda me lembro das palavras dele. E a história da tartaruga e da lebre foi inspiração para meu lema pessoal: devagar e sempre.

Mas meu lema não é muito popular na minha casa.

Desde que meu pai faleceu e minha madraستا me pôs para trabalhar, meus dias começam quase sempre do mesmo jeito: as filhas dela gritando comigo a plenos pulmões.

Por mais depressa que eu leve as bandejas de café da manhã para elas, nunca é rápido o bastante. Não foi diferente naquele dia...

— Você é tão lerda! — a Drizela reclamou, enquanto eu colocava a bandeja na frente dela. Abri um pequeno sorriso e fui até a porta. Ela apontou para uma pilha de roupas no chão.

— Lave aquelas coisas já! — ordenou.

Em seguida veio a Anastácia. Assim que me viu, ela começou a gritar sobre a roupa para passar, que estava em um cesto grande perto da cama.

— Passe agora, não daqui a três dias! — ela mandou, soando como uma manivela enferrujada. A voz dela era tão estridente que até quebrava a louça.

Minha madraستا chegou depois. E também me deu serviço: um grande saco de roupas rasgadas para costurar.

— E lembre-se de que isto tem que ser feito rapidamente — acrescentou.

— Sim, madrastra — murmurei.

Eu estava começando a descer a escada quando ouvi um grito horripilante. Era Anastácia. Ela saiu correndo do quarto.

— Um rato grande, horrível! Embaixo da minha xícara! Fugiu antes de eu conseguir matá-lo!

“Puxa”, pensei.

Minhas irmãs de criação odeiam camundongos. Se elas soubessem a quantidade que havia na casa, tentariam matar todos. E isso seria horrível, porque eles são os meus melhores amigos.

ANEXO E

TRECHOS DO LIVRO “CONFISSÕES DE UMA IRMÃ DE CINDERELA

(...) Caspar inclinando-se com um ar de conspiração para sussurrar-lhe algo.

— Numa festa na noite passada correu o rumor de que Maria de Medici vai passar duas semanas em Haarlem. É a viúva de Henrique IV e a rainha honorária de França. (...) pag.233.

(...) Ela vai oferecer um baile, ou talvez uma série deles, para apresentar um de seus parentes ou afilhados à sociedade holandesa. Ele poderá estar até em busca de uma noiva entre as hostes de moças reunidas. (...) pag. 234.

(...) Enquanto Van den Meer mergulha cada vez mais na lassitude — às vezes não chega sequer a abrir os olhos e a responder às perguntas feitas por sua mulher —, Margarethe fica decidida a não se deixar dobrar sob pressão.

— Vou organizar esta casa e vou recuperar nossas fortunas — diz ela a Iris. — Ele me culpa, mas foi ele quem aprontou a confusão. Tivesse comprado de volta o lote de tulipas uma semana antes, quando lhe propus, ele o teria vendido muito anteriormente ao craque. Não assumo responsabilidade por sua covardia. Assumo responsabilidade apenas pelo futuro, não pelo passado. O passado não consegue machucar a gente da maneira como o futuro pode. (...) pags. 253. 254.

Margarethe e Iris caminham de volta do poço no Grotemarkt com bacias d’água.

— Seja justa comigo e escute — diz Margarethe. — O colapso do mercado de tulipas parece ter acontecido em vários lugares ao mesmo tempo. Se Papai Cornelius estivesse menos mergulhado na cerveja, ele poderia ter ouvido as notícias, aparentemente uma queda no mercado das tulipas havia ocorrido em Amsterdã poucos dias antes.

Como são terríveis estes tempos, pensa Iris. Ela vê muitos cidadãos sóbrios arruinados. Algumas famílias desaparecem sob o manto da escuridão, deixando suas casas inteiras e muito do mobiliário pesado como pagamento dos seus débitos. Inevitavelmente, é apenas uma pequena parcela do que os desafortunados investidores estariam devendo. Correm rumores de suicídios. Vergonha! Escândalo! Governadores e regentes se reúnem para ver se haveria uma maneira de impor uma escala de pagamentos, uma maneira de conter a maré que se avoluma. Margarethe relata o que ouve na rua para Iris. Embora Iris acompanhe pouco daquilo, ela ouve tão atentamente quanto pode. (...) pags. 253. 254.

(...) o baile de Maria de Medici e do seu afilhado casadouro que se aproxima. Sua meia-irmã se refugiou na cozinha e se recusa a atender quando batem à porta. Coisa fraca. Nada posso fazer com ela. Preciso de você, para falar com os credores quando baterem à porta, para ser ao mesmo tempo adúladora e dissimulada. Está à altura da tarefa? (...) pag. 255

(...)— Acha que ela foi maldosa no conselho que deu a seu pai?

— Acho — diz Clara — que a sua ganância a cega.

— Ela tornou-se sua mãe — diz Iris —, quando você não tinha nenhuma.

— Certa vez eu tive uma mãe — diz Clara. — Agora não tenho mãe, nem mesmo uma madrasta. Tenho um grande e embaraçoso corvo que fala inglês e holandês e que, como um

corvo, arrebatava toda coisa brilhante à sua frente, uma após a outra. Até que a acumulação do brilho engraçada, na melhor das hipóteses, e um escândalo horrendo, na pior.

Vamos deixar este tópico. Você está perturbada e eu estou exausta — diz Iris. — O negociante de roupas estará aqui em breve e preciso terminar a limpeza do salão. Mamãe está tentando tomar vestidos emprestados para que todas nós possamos ir ao baile.

— Eu — diz Clara — não estou indo a nenhum baile.

Embora Iris não conheça realmente os planos de sua mãe, ela diz com firmeza: (...) pag. 257.

(...) O convite é dirigido a toda a família Van den Meer. Se ela disser que você tem de ir, você irá.

— Bobagem! — diz Clara. — Olhe só para mim! Meus cabelos estão caídos, minhas costas doendo e meus joelhos em carne viva. Minhas mãos estão rachadas e feias. Tenho um pai para cuidar e uma cozinha para limpar. É tudo o que quero. Nada do lado de fora, por favor. Especialmente não me exibir como uma rameira.

— Você não pode ser tão perversa assim — diz Iris. — Até eu estou disposta a me vexar, a me mortificar com roupas requintadas e me abalar indo a um evento horroroso, se isso pudesse melhorar a nossa condição aqui. Eu, a monstruosamente feia dentre nós...

— Oh — diz Clara —, por favor, não há nada monstruosamente feio em você. Ruth pode ser desagradável, mas você é meramente sem graça. Se existe algo em tudo isso, é a minha beleza que é monstruosa, pois ela varre para longe qualquer outro aspecto do meu caráter. E por que está tão segura de que Margarethe quer que eu compareça? Ouça, agora, uma batida à porta.

— Faça-o entrar enquanto eu termino o tapete do corredor! — murmura Iris.

Clara fala asperamente, ainda que meio sussurrado:

— *Eu não vou.* Não vou atender à porta, não vou entrar no salão, não vou me mostrar a ninguém, nunca mais, nem mesmo na privacidade desta casa.

Não na privacidade de minha própria casa, nota Iris, mas *nesta casa*.

É como se Clara não morasse mais aqui.

— Você é tão egoísta!, recusar meu pedido de ajuda! — replica Iris e abandona o seu trabalho para correr até a porta.(...) pag. 258

(...) — Conte sobre o príncipe — diz Iris. — Aquele que ela espera encaminhar para o casamento.

— É um primo distante, ou o filho de um primo distante — diz Margarethe, vagamente. — É isso mesmo, um afilhado. Não consegui saber muito a seu respeito, pois é parte regular da corte e pouco se sabe dele. Chama-se Philippe de Marsillac. Talvez seja um dos últimos elos que a rainha tenha com seu filho, pois se comenta que Philippe se movimenta livremente entre a corte de Luís XIII e a corte no exílio da rainha honorária. (...) pag.263.

(...) Até mesmo no seu aconchegante canto, Clara está se voltando cada vez mais para dentro de si. Vira sempre a cabeça para longe das salas da frente, desvia o olhar quando Margarethe chega à porta para se queixar, exigir ou, de vez em quando, manifestar apreciação, Iris observa, primeiro com o olho de um artista, e então com o coração ressentido de uma irmã. Poderia uma beleza como Clara ser, apesar de tudo, um dos erros de Deus?

— Clara — diz ela um dia —, você está se tornando uma freira diante de meus olhos.

Clara ergue o olhar da sua batedeira de manteiga. Seu rosto está branco e vidrado com o esforço, mas ela não cede a tarefa para que Iris possa ajudá-la.

— Pode me chamar de irmã Cinderela — diz. — Ficaria feliz em fazer os votos e viver sob a promessa de silêncio, se me fosse permitida a solidão. (...) pag. 273.

(...) Carreguem-nos! Carreguem o lote todo! Que bons ventos os levem!

Credores chegam e levam em carroças todo o estoque de bulbos de tulipas, sacos e sacos de bulbos, cada bulbo farfalhando como se dentro de seu próprio invólucro de papel. Os credores também levam aquelas flores plantadas em fileiras de uma dúzia e de vinte em cada cuba. (pag.277)

(...) — Estamos de acordo, então — continua Margarethe. — Sim, pois bem, vou lhe dizer: esta é a minha enteada, Clara van den Meer. Não ligue para a sua sujeira. Não há nada que lhe agrade mais do que fingir que é uma empregada. Nós a chamamos de Cinderela de brincadeira. Cinderela — diz Margarethe, como que para comprovar —, Cinderela, não fique parada aí tão sorumbática. Cumprimente o nosso bom Gerard van Antum e então, se puder fazer a gentileza, prepare para ele uma bela caneca de chocolate quente. Iris, vá ajudá-la. E então, meu caro senhor, pode me contar mais a respeito de Philippe de Marsillac e por que ele precisa de ajuda para encontrar uma noiva. (...) 284.

(...) Mas Maria de Medici está singrando a cidade como um galeão, com seu afilhado, dotado de uma beleza profunda e de uma bela posição social, Philippe de Marsillac. Dizem que tem um bom olho para a pintura e que sua madrinha confia na sua opinião. Mas como é *possível* que ele não esteja equipado para selecionar uma esposa para si mesmo? Um olho para a pintura também sugere um olho para a beleza feminina, certamente? Ou será um retardado?

Apesar de tudo, ele foi visto, e ela também; Haarlem não é tão grande que uma pessoa possa se esconder facilmente, ou esconder o seu sobrinho. E ela é grosseira e inconveniente, e ele o oposto dela em todos os sentidos.

À medida que o grande dia se aproxima, Iris e Ruth sucumbem às várias provas que o modista insiste ser necessárias. Iris pode ver que Van Antum está abalado diante do esplendor de Clara van den Meer, e que Margarethe limita o aparecimento de Clara a uns poucos momentos depois de cada sessão. Mesmo com seus olhos continuando a doer e a falhar, Margarethe dirige tais ocasiões com fineza. Ela chama “Cinderela!” e então faz Clara parar quando se aproxima, dizendo:

— Não se mexa, deixei cair um alfinete e você vai pisar nele.

E assim Clara, iluminada por trás pela luz do sol que penetra na porta da cozinha e se reflete nos azulejos recém-lavados, paira como um anjo católico, seus cabelos louros

escapando da touca num nimbo, sua própria curvatura imobilizada para evitar alfinetes caídos, dando-lhe um ar de alguém que acabou de ter descido do céu. (...) pag. 287

(...)— Sempre temos Cinderela para leiloar a quem oferecer o maior lance — diz Margarethe.

Não há nada de impróprio na sua observação. É direito e dever de uma mãe amplificar as fortunas da família. Mas Margarethe não disse isso com esta franqueza antes e a sala fica em silêncio.

— Não pretendo ir ao baile — diz Clara em voz baixa.

— Eu diria que não — fala Margarethe. — Uma vez pelo menos concordamos. Mas vou lhe dizer por quê. Por mais agradável que seja a sua aparência, você não é uma garota inteligente como Iris. E nada possui no seu rosto em matéria de bondade humana. Mas se fosse ao baile teria uma boa oportunidade de atrair a atenção de Philippe de Marsillac. Colocaria minhas filhas nas sombras. Se ele a achasse digna de conquista, você permitiria que isso acontecesse e nos largaria a todas. Desapareceria dentro de outra vida, e nós não ficaríamos em melhor situação do que antes. Na verdade ficaríamos pior, pois também tenho o seu pai para alimentar até que ele volte ao seu estado normal.

— Eu não abandonaria meu próprio pai! — diz Clara.

— Não, talvez não — concorda Margarethe com sagacidade —, mas não se ofereceu para apoiar sua madrasta e suas meias-irmãs com a mesma paixão. Se seu pai morrer, como bem poderia ocorrer, de um espírito partido ou de uma bolsa partida, seus laços com sua família madrasta estarão partidos também. Não tem nenhum sentimento de obrigação em relação a nós, e por que deveria ter? (...) 292

(...)— Você não deseja ir ao baile? — diz Iris suavemente.

— Esta casa está para vir abaixo com todas as manobras dela — diz Clara. — Dentro de uma semana estaremos arruinados. Ela está vivendo na sua mente enlouquecida. Mas não vou me casar com Van Stolk, não depois de como ele tratou meu pai. Preferiria matar meu pai e a mim mesma.

— Você deveria ir — diz Iris. — Vamos ao baile!

— Pare com isso — diz Clara. — Estou levando este barrilete de água quente e mel lá em cima para papai. Ele se acalma ao me ver quando a tarde cai. Sem isso, fica agitado. Breve chegará o dia em que não poderei fazer mais isso. (...) 294.

(...) Lá está a pequena Clara no escuro. Não está assustada, não está ferida, está apenas tendo uma aventura, e os pássaros-espíritos estão sendo bons para ela, mas agora o teto está se abrindo. A luz está descendo. Ela estende os braços para cima e é levantada para o alto. E sua mãe. É Henrika. Ela está dizendo: “Venha, agora, Clara, venha, é tempo de crescer.” E você sobe. (...) pag. 298.

(...) Mas se puder ir disfarçada, coberta por uma capa como uma freira ou uma velha, eu me permitirei um encontro com esse príncipe. Uma coisa de cada vez. Vou deixar o buraco negro e sair, pelo menos, para dar uma olhada nele, como você diz. E então veremos o que vai acontecer. (...) pag.301.

(...)— Bom — diz Iris —, pois existe apenas um milagre a ser feito num determinado dia e eu tenho meu trabalho delineado. Vai me ajudar?

Ele ergue uma sobrancelha.

Ela se senta numa banquetta e a aproxima dele. Não precisa falar tão baixo, pois apenas Clara e Papai Cornelius estão na casa e no andar de cima. Mas ela gosta de falar baixo, pois isso exige que fique mais perto. E então pode sentir o cheiro esplêndido dele, o odor vegetal de resina levemente úmido e algodoadado. Ela conta o seu plano.

— Vai introduzir Clara num baile para o qual ela não tem convite? — diz ele.

— Temos convites para quatro pessoas — diz Iris —, mas Papai Cornelius está doente demais para comparecer. Vou dizer simplesmente ao porteiro que a quarta pessoa do nosso grupo virá depois.

— Mas sem a aprovação de sua mãe? Aquela megera astuta vai contra-atacar como uma víbora e abater Clara...

— Não acredito — diz Iris. — Você não tem estado por aqui o bastante para saber a que ponto a visão de Margarethe deteriorou. Acho possível que ela nem chegue a reconhecer Clara se não a espera ver por lá. Além do mais, se pudermos encontrar uma cobertura de cabeça com um véu no estilo espanhol, haverá mistério. Clara pode ocultar-se por trás do seu véu e ninguém a identificará, nem verá sua beleza a não ser que ela queira. Ela pode ficar pelos cantos e observar um pouco.

— Achei que ela não queria ir ao baile. O que a fez mudar de idéia? — diz Caspar, inclinando-se para a frente.

— Não perca seu tempo com isso. — Iris ainda está perplexa de que a sua conversa à meia-noite com Clara tenha surtido efeito. — Atenha-se aos assuntos imediatos.

— E espera encontrar um vestido adequado para ela... *hoje*? — diz Caspar. — Está assumindo este milagre de transformação para si mesma?

— Eu poderia contar com alguma ajuda — diz Iris.

— Você poderia contar com um pouco de magia — diz Caspar —, mas não existe tal coisa na Holanda.

— Foi o que ouvi dizer — fala Iris, suspirando. — Na Inglaterra os pequeninos duendes vivem sob o solo e enfiados nos arbustos e saem para ajudar aqueles que merecem, para lançar sortilégios e recompensar os pobres.

— Clara é bonita — admite Caspar —, mas seria merecedora?

Com uma firmeza que oculta sua dúvida, Iris diz:

— Pelo menos, Clara deu alguma atenção a Ruth, e vem atendendo às necessidades do seu pai. Tem sido uma amiga para mim e lembra a mãe em suas orações toda noite. Não acha que ela merece a ajuda do mundo dos espíritos?

— Um pouco de magia e tanto — diz Caspar. — Não me disse certa vez que havia um diabrete na residência? Não podia pedir ajuda a ele?

— Bobagem... a bobagem da minha tola juventude — diz Iris, enrubescendo. — Quando comecei a ver o mundo como ele é... Bem, o mundo invisível da minha fantasia parece menos divertido, ainda menos possível.

— Talvez seja, mas somos pintores, Iris. Devíamos ser capazes de alguma magia juntos.

— Acho que sim! — diz Iris. — Não transformei Ruth e a mim na Menina-Veado da Campina? Posso fazer minha própria mágica! E você também. Pelo menos, mágica suficiente para encontrar um vestido, um par de sapatos, um acompanhante até a porta? Posso ajeitar Clara, beliscar suas faces para ficarem rosadas. Posso ficar de olho nela quando estivermos lá. Mas como vamos conseguir um vestido para ela?

— Posso pintar um vestido, mas não sou capaz de costurar um — diz Caspar.

Iris pensa na pintura do Mestre, com pinceladas amorosas, no vestido usado pela Jovem com Tulipas. Pintar tal vestido de novo... Incorporá-lo num golpe de mágica...

Numa voz baixa ela diz:

— Venho pensando nisso há algum tempo. Lembra-se das jóias que Clara usou para a Jovem com Tulipas?

— Sim. Eram gemas preciosas de Henrika, diamantes de Antuérpia, eu acho. E algumas fileiras de pérolas, não?

— E o Mestre não as levou de volta ao seu estúdio para que as pudesse estudar em busca de detalhes?

Caspar inclina a cabeça para um lado, encolhe os ombros e então assente com a cabeça.

— Nunca as coloquei na lista de nossos bens a serem vendidos. Margarethe presumiu que Henrika foi enterrada com elas. Mas eu acho que ainda podem estar no estúdio do Mestre, jogadas debaixo de alguma pilha de trapos de pintura ou de roupa de cama que precisa ser arejada. O lugar está tão desarrumado! Se ainda estão lá, se você puder encontrá-las, poderia usá-las para permutar por um vestido adequado? Pelo menos, como um caução para o empréstimo de um vestido?

— Você é ousada! — diz Caspar. — Foi uma boa medida que não a tenhamos deixado arrumar a casa quando veio para desenhar, ou provavelmente as teria desencavado. Escute, se as jóias estiverem lá, vou encontrá-las. (...) pag. 306.

(...)— Não gosto de ser olhada por pintores — diz Clara.

— Estou olhando para você para vesti-la em ouro — diz ele. — Não pense que não sou capaz de fazê-lo, Clara van den Meer.

Sua boca faz um beicinho desajeitado e seus olhos piscam primeiro para ele e depois para Iris, que encolhe os ombros. Clara ergue seus braços e a forma do seu corpo se delineia contra as paredes caiadas do canto da lareira.

Ela é uma visão maravilhosa. Iris se surpreende prendendo a respiração e Caspar aproxima-se mais um pouco. Seus olhos julgam as proporções. Ergue uma mão rapidamente para emoldurar as proporções. Memoriza sua forma. Caspar não é indecente e não se aproxima demais de Clara. Quando terminou, virou-se e disse às duas:

— Vou encontrar um vestido dourado para você até esta noite. Vou cuidar desta parte, podem ficar seguras. Gastem seu tempo resolvendo seus outros problemas.

Não sabem o que dizer. Ele corre para a porta e diz de novo:

— Confio em que não se casará com o homem errado. (...) pag.309.

(...) Clara ajuda Margarethe primeiro, que chama numa voz rouca a carruagem alugada para que se aproxime da frente da casa. Ela vai mandá-la de volta para apanhar Iris e Ruth

dentro de uma ou duas horas. Parte praguejando, zurrando e se contorcendo, sem a ajuda de uma assistente.

É quase o final da tarde quando Caspar volta. Carrega um tecido escuro sobre o braço, uma espécie de longa capa, mas na luz oblíqua da sala de jantar ele a abre com cuidado. Dentro repousa um vestido de tamanha suntuosidade que Iris, Ruth e Clara ficam todas boquiabertas.

— Isto não é um vestido — diz Iris —, é uma cascata de moedas de ouro!

— Tolo! Eu não posso vestir tal coisa e esperar esconder meu rosto! — diz Clara. — Quero um manto de invisibilidade e você me trouxe uma fonte de luz! (...) pag. 315

— Não vou usar um rufo — diz Clara. — Deixe-o de lado. Vou cobrir minha cabeça com renda à maneira espanhola e deixar que pensem que sou uma espiã de Castela ou Aragão, se quiserem. Não posso exibir minha cabeça como um pernil de veado numa bandeja, para ser admirada e devorada. Vou esconder-me nas dobras de rendas com uma trama bem cerrada.

Clara aproxima-se da luz na janela. A cintura cai justa como se houvesse sido esculpida exatamente para ela. A abertura simples no colo, cortada com a expectativa de um rufo, abre-se com uma generosidade que beira o censurável. A saia é cheia e cai em cascatas até o chão numa seqüência de listras: ouro, bronze, preto, com um debrum de um vermelho-cobre ao longo das costuras de cada painel. (...) pag. 317.

(...) Ruth está subitamente de joelhos diante da cômoda, remexendo em meio à roupa de cama e de mesa dobrada. Dá um grunhido de satisfação e retira da cômoda o par de sapatilhas brancas de pelica que Margarethe abandonou.

— Nunca irão caber em mim — diz Clara. Mas ela os experimenta e caem em seus pés como um sonho.

Vira-se e coloca um véu preto sobre a cabeça. Ajeita as dobras para se fecharem sobre seu rosto. Na luz do cair da tarde primaveril, os sapatos refulgem, parecendo de cristal, como deixando transparecer a pele de puro branco dos seus pés. (...) pag. 318.

(...) Bem, não estava ela a caminho do seu primeiro baile? Seus olhos estavam abaixados, talvez até fechados, e os cílios que os selavam eram finos demais para serem notados, e as sobrancelhas que se arqueavam sobre eles se voltavam para dentro, um gesto de contemplação. (...) pag.325.

(...)— Ao príncipe — replicam fracamente aqueles mais perto delas enquanto outros mais distantes dizem impetuosamente: — Ao príncipe!

Ele se adianta uns poucos centímetros, faz uma pequena mesura, que podia passar por uma estirada para ajudar a digestão de algum bocado mais pesado de empadão de porco. Todas as cabeças se esticam, inclusive a de Íris, para ver o prato do dia.

Possui uma aparência bastante forte, um pouco esguio na coxa, mas talvez seja devido ao esquisito corte francês das calças ou à tonalidade pouco masculina do tecido — ou será aquele verde uma espécie de cor real? Seu nariz tem o empinado e a consistência gauleses, como o leme de um barco. Seu lábio superior carnudo franze de um modo que provocará horas de discussão — alguns o consideram fraco, outros, encantador. Mas seus olhos compensam quaisquer outras deficiências; as Iris são de um cinza pétreo e brilhante, como papel marmoreado iluminado por trás.(...) pag. 334.

(...) O silêncio momentâneo cede a uma pequena excitação de sussurros quando Clarissa Santiago de Aragão — Cinderela, sua própria Clara van den Meer — dá dois passos salão adentro. (...) Clara é de longe a criatura mais bonita na sala.(...)pag. 343.

(...) O príncipe parece que foi fulminado por um raio. Toda a descontração e facilidade que demonstrou em sua conversa com Iris há pouco — o diálogo mais longo que manteve desde que entrou no salão — o abandonaram agora. Não está corado, ou pálido, mas ostenta um ar dourado. Seu rosto parece refletir os arcos no régio tecido do vestido de Clara. (...) pag. 344.

(...) E então o relógio bate, (...) pag. 355.

(...) Clara aparece na porta, ajeitando seu véu em pregas cuidadosas sobre o rosto e olhando de um lado para o outro. (...) Clara parece relutante em se deixar na vaga dos convidados. Ela vira-se e desaparece de volta à saleta. Ruth geme de preocupação e a acompanha, e Iris, praguejando, faz o mesmo. Elas chegam a tempo de ver as barras do vestido dourado de Clara desaparecerem por sobre um peitoril de janela.

— Ela saiu pelo jardim — diz Iris. — Vamos segui-la?

Parece não haver muito mais a fazer. (...) pag. 363.

(...)A luz que aumenta de intensidade revela Clara entrando em casa em seu vestido, arruinado além de qualquer conserto, e Margarethe aproximando-se do corredor oposto, de camisola e xale, esfregando seus olhos doentes e espiando num estupor de sonâmbula.(...) pag. 368

(...) Clara não teria desobedecido a meus desejos e escapado para o baile? — diz Margarethe. — Isso não pode ser possível.

— Clara foi olhar para o mundo uma vez mais e uma vez mais ela paga o preço — diz Clara friamente.

— Parece ser a garota mesma, emergindo com pernas úmidas de um vestido de esplendor impossível — diz Margarethe. Está cantarolando para si mesma como divagando num sonho opiáceo. Logo Ruth acordará e ficará aterrorizada com o som do murmúrio antimusical de Margarethe. — Onde poderia ter conseguido tal vestido, eu me pergunto?

— Rezei para o espírito de minha mãe morta — diz Clara —, e ela saiu da tília na forma de um tentilhão verde e derrubou o pacote. (...) pag. 370.

(...)— Para se vingar de mim — diz Margarethe, olhos fechados. — Um tentilhão verde. Um pássaro com o rosto de uma mulher. Na prática da distribuição de arenques, eu deveria ter sido mais generosa com os gatos.

Clara sai do vestido, que desaba numa massa ensopada. Com um grito súbito ela faz uma trouxa com ele e o joga na lareira, mas em vez de queimar, ele apaga o que restava do fogo. O aposento cai na escuridão.

— E como podia uma Cinderela ir até um baile desses? — pergunta Margarethe com sílabas temperadas.

— O espírito de minha mãe morta me mandou apanhar uma abóbora da horta e, com a mágica que vem do além-túmulo, ela o transformou numa carruagem — diz Clara.

— É um espírito capaz aquele que pode treinar uma abóbora de outono de um jardim ainda não plantado com sementes da primavera — diz Margarethe. — E suponho que transformou em cocheiros os ratos que roem o resto de nossos bulbos de tulipas.

Clara não responde. Fica de pé com um sapatinho branco e um amontoado de roupas de baixo em desordem.

— Você perdeu um sapato — diz Margarethe —

diz Margarethe. — Um sapatinho de cristal, uma vez quebrado, não pode ser consertado.(...) pag. 371.

(...) Mal acenaram com a cabeça para a sombria aceitação de suas tarefas quando se ouvem batidas à porta. Margarethe endireita a espinha e ajusta a touca na cabeça.

— Iris — diz ela. — A porta, por favor.

— Ainda não tive tempo de colocar roupas de manhã adequadas...

— Cubra-se com uma capa e, rapidamente, faça entrar o visitante. (...) pag.375

(...) Ele acena com a cabeça para Caspar, que tira de um saco de couro a sapatilha que Clara deixou para trás na sua fuga.

— Meus olhos já não são o que eram antigamente — diz Margarethe. — Deixe-me pegá-lo para que possa entender.

Ela apanha o sapato, olha atentamente para ele e diz:

— Mas, claro, é meu. Como o encontrou?

O príncipe não lhe responde.

— Alguém em sua casa costuma calçá-lo de vez em quando? — pergunta ele.

— É possível — diz Margarethe —, se ela o fizesse para agradar a um príncipe. Deseja que a minha Iris o calce para o senhor? Iris, coloque seu pé no sapatinho e mostre ao príncipe o tornozelo delicado que você tem.

— Não há necessidade — diz Iris.

— Faça o que eu digo — fala Margarethe.

Iris apanha o sapato com um gesto muito abrupto e coloca seu pé nele, mas embora ele caiba da ponta dos dedos até o calcanhar, é estreito demais. Não dá forma ao sapato nem cabe nele de modo aconchegante. — Está vendo? Não cabe direito, mamãe — diz Iris. — Tal exercício! Não fui feita para sapatilhas delicadas como esta.

— Então Ruth vai experimentar, se é uma dona do sapato que procura — diz Margarethe. (...) pag. 377.

(...) Atrás deles, ouvem-se passos no chão da cozinha e então Clara entra no salão com uma cesta de pão.

— O que a senhora pediu a senhora recebeu — diz Clara, colocando a cesta sobre a mesa. — Pão, um pote pequeno de manteiga, algumas conservas e um pouco de queijo.

— Outra donzela da casa — diz o Príncipe, e então, olhando para Iris, lembrando —, sua meia-irmã, aquela que cuida da cozinha.

Iris assente com a cabeça.

— Vamos fazê-la experimentar o sapatinho — diz Margarethe agitada, talvez para desviar a atenção do príncipe das fungadas de Ruth. Mas Clara adiantou-se e apanhou a

sapatilha do chão onde havia caído. Ela a coloca e fica de pé com o queixo erguido. Clara, como sempre, como se tivesse viajado milhares de quilômetros do sol apenas com a finalidade de iluminar sua beleza. Ela está despenteada, com os olhos avermelhados, quase desmazelada em seu roupão, e mais esplêndida de ver do que qualquer pintura. O príncipe diz dubiamente “Clarissa!”, e dá um passo à frente.

Clara recua meio passo, mas só meio passo. (...) pag. 380.

(...) O gesto de Clara é um gesto de caridade, a única beleza que tem consequência. É o bulbo em forma de cebola finalmente abrindo o seu botão perfeito.

— Proteja minha família do mal — diz ela —, e deixe tudo o mais correr à vontade. Pag. 381.