



CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**OS CONTOS DE FADAS DO ANTIGO A CONTEMPORANEIDADE: UMA
LEITURA DO FEMININO**

DYULIANE ALVES DE OLIVEIRA

**CURITIBA
2021**

DYULIANE ALVES DE OLIVEIRA

**OS CONTOS DE FADAS DO ANTIGO A CONTEMPORANEIDADE: UMA
LEITURA DO FEMININO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Linha de pesquisa: Política da subjetividade.

Orientadora: Profa. Dra Rita de Cassia M. Alcaraz.

CURITIBA
2021

TERMO DE APROVAÇÃO

DYULIANE ALVES DE OLIVEIRA

OS CONTOS DE FADAS DO ANTIGO À CONTEMPORANEIDADE: UMA LEITURA DO FEMININO

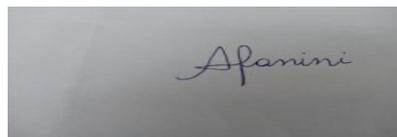
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

DocuSigned by:

Rita de Cassia M. Alcaraz

8C0F934ACD9048B...

Profa. Dra. Rita de Cássia Moser Alcaraz (Orientadora –
UNIANDRADE)



Profa. Dra. Angela Maria Rubel Fanini (UNIANDRADE)



Profa. Dra. Cátia Toledo Mendonça (UNESPAR)

Curitiba, 25 de fevereiro de 2021

A todos aqueles que acreditam em fadas.

AGRADECIMENTOS

Certamente estes parágrafos não conseguirão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa relevante fase da minha vida. Em vista disto, peço desculpas a aquelas que não estão presentes entre minhas palavras, mas elas podem estar certas que integram meu pensamento e minha imensa gratidão.

Agradeço aos meus pais, meus maiores exemplos. Sou grata por cada estímulo e orientação, pelas orações em meu favor, pela preocupação e cuidado para que estivesse sempre percorrendo pelo caminho certo. Obrigada por estarem ao meu lado sempre! Porque vocês sempre me apoiaram para que não desistisse de caminhar nunca, ainda que em passos lentos, é preciso caminhar para chegar a algum lugar.

Agradeço a Professora Dr. Rita de Cassia Alcaraz pela orientação desta pesquisa e pelos momentos de aprendizado que contribuíram para a concretização dos resultados alcançados neste trabalho permitindo abordar o tema desta dissertação, o qual sempre me despertou profundo interesse e afeto.

Gostaria de assinalar também, o reconhecimento a minha família, pois acredito que sem o apoio incondicional deles seria muito mais árduo vencer esse desafio. Por tanto amor, por tanta dedicação, por tanto cuidado, agradeço a todos vocês que são a base do que sou, agradeço pela educação, pelos bons ensinamentos, pelas correções, pela força, pela companhia, pelo caráter, enfim por tudo que sou.

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que propiciaram a janela pela qual hoje vislumbramos um horizonte superior, fundamentado pela confiança no mérito ética aqui presentes.

A todos os colegas de estudo, gostaria de externar minha satisfação de poder conviver com eles durante esta caminhada em busca desta pesquisa, a qual por vezes pôde ser exaustiva, mas ao fim se demonstrou merecedora de todo e qualquer esforço.

Agradeço ao mundo por mudar tudo que o compõe, por nunca fazê-las serem da mesma forma, mas demonstrar que estão em constante alteração, pois assim não teríamos o que pesquisar o que descobrir, o que fazer, pois através disto consigo concluir esta dissertação. E finalmente agradeço a Deus, por proporcionar estes agradecimentos a todos que tornaram minha vida mais afetuosa, além de ter me dado uma família maravilhosa e amigos leais.

Nenhuma filosofia, nenhuma análise,
nenhum aforismo, por mais profundos que
seja, podem se comparar em intensidade
e riqueza de sentidos a uma história
contada adequadamente.

Hannah Arendt

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

Este trabalho vai abordar duas histórias do gênero conto de fadas: “Cinderela” (1697) e “Rapunzel” (1812-1815). O objetivo é contribuir para uma possível crítica literária infanto-juvenil e refletir ainda sobre as mudanças de tais contos e as adaptações na contemporaneidade ao se enfatizar as figuras femininas. Considera-se nesta análise o contexto de tais obras e também sua relevância cultural ao se pensar no público infantil. Neste sentido, formula-se a pergunta desta dissertação: quais as leituras possíveis dos femininos no conto de fadas na atualidade? A hipótese é de que ocorreram mudanças essenciais na representação feminina que dialogam e marcam a própria história da literatura infantil e juvenil a considerar seus leitores. Na compreensão de que a literatura possui bases ideológicas, contextos históricos e impacta as culturas infantis, avalia-se essencial a pesquisa sobre tal tema. As construções discursivas e as imagens literárias no livro infantil e juvenil podem hierarquizar as relações, difundindo estereótipos ou desconstruindo-os. A metodologia utilizada neste trabalho será fundamentalmente a de consulta a referências bibliográfica e conjectura-se os estudos de Teun Van Dijk (2015) acerca da análise imagética e dos discursos, na compreensão de que os discursos dialogam com as culturas, incluindo as culturas infantis. Ainda observar-se-á a implicação de possíveis imagens estereotipadas acerca do feminino, do gênero e da raça nas intersecções que podem aparecer nas histórias. Desta forma, este trabalho se relaciona à linha de políticas da subjetividade, trazendo o diálogo e a reflexão na composição de uma ampliação da teoria literária para as obras infanto-juvenis. Parte-se, assim, do pressuposto que tal literatura na atualidade não é um gênero menor, mas fronteiro, pois impacta as áreas da literatura e da educação.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de fadas. Literatura infantil. Femininos.

ABSTRACT

This work will address two stories in the fairy tale genre: “Cinderella” (1697) and “Rapunzel” (1812-1815). The objective is to contribute to a possible literary criticism for children and adolescents and also to reflect on the changes in such tales and the adaptations in contemporary times when emphasizing female figures. In this analysis, we consider the context of such works and also their cultural relevance when thinking about children. In this sense, the question of this dissertation is formulated: what are the possible readings of women in today's fairy tale? The hypothesis is that there have been essential changes in female representation that dialogue and mark the very history of children's and youth literature to consider their readers. In the understanding that literature has ideological bases, historical contexts and impacts on children's cultures, research on this topic is considered essential. Discursive constructions and literary images in children's and youth books can hierarchize relationships, spreading stereotypes or, sometimes, deconstructing them. The methodology used in this work will be fundamentally that of consulting bibliographic references and considering the studies of Teun Van Dijk (2015) in the analysis of images and discourses. Understanding that the discourses dialogue with cultures, including children's cultures. Still, the implication of possible stereotyped images about the feminine, gender and race will be observed at the intersections that may appear in the stories. In this way, this work is related to the line of subjectivity policies, bringing dialogue and reflection in the composition of an expansion of literary theory for children's and youth works. Thus, we start from the assumption that such literature today is not a minor genre, but a frontier one because it impacts the areas of literature and education.

KEY-WORDS: Fairy tale. Children's literature. Feminine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Linha do tempo Cinderela	57
Figura 2 - Linha do tempo Rapunzel.....	69
Figura 3 - O conto dos Contos	71
Figura 4 - Príncipe de Cinderela.....	82
Figura 5 - Príncipe Cinderelo.....	82
Figura 6 - Cinderelo realizando tarefas domésticas.....	84
Figura 7 - Cinderela realizando tarefas domésticas	84
Figura 8 - Bruxa má cortando os cabelos de Rapunzell	93
Figura 9 - Rapunzel saindo da torre sozinha	93
Figura 10 - Rapunzel busca uma forma de se livrar da bruxa	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DESVENDANDO O PANORAMA EM QUE SE ORIGINOU OS CONTOS DE FADAS	18
1.1 CARACTERIZAÇÃO DE INFÂNCIAS	20
1.2 LITERATURA INFANTIL: UM GÊNERO A SER DISCUTIDO	23
2 A ESSÊNCIA DA LITERATURA INFANTIL: OS CONTOS DE FADAS QUE NÃO SE TORNARAM OBSOLETOS	32
2.1 A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS	38
2.2 PRINCIPAIS AUTORES DOS CONTOS DE FADAS.....	40
2.2.1 Giovan Straparola	41
2.2.2 Giambattista Basile.....	42
2.2.3 Charles Perrault	43
2.2.4 Condessa d’Aulnoy	47
2.2.5 Madame La Force.....	48
2.2.6 Irmãos Grimm	49
2.2.7 Andersen	50
2.2.8 Monteiro Lobato	51
3 AS ALTERAÇÕES NA CONCEPÇÃO DO FEMININO E SUAS REPERCUSSÕES NA LITERATURA INFANTIL	55
3.1 CINDERELLA: DO PRELÚDIO NEFASTO AO ATENUADO FELIZES PARA SEMPRE	57
3.2 RAPUNZEL: DO ESTEREÓTIPO SUBMISSO A UM PERFIL FEMININO AUTOSSUFICIENTE.....	69
4 UMA ANÁLISE DO PAPEL DA PRINCESA NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORANEOS	75
4.1 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO	77
4.2 O PRINCIPE CINDERELO	80
4.3 A RAPUNZEL CONTEMPORÂNEA.....	89
4.4 A MADRASTA E A BRUXA MÁ	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	103
ANEXO A – O PRÍNCIPE CINDERELO DE BETHANY COLE	108

ANEXO B - RAPUNZEL DE BETHAN WOOLVIN.....	125
ANEXO C – ENROLADOS DE WALT DISNEY.....	133

INTRODUÇÃO

Este trabalho está concentrado na área de política da subjetividade, na qual a reflexão sobre a literatura infantil torna-se pesquisa da área da teoria literária. Neste sentido, a literatura infantil, de maneira específica, os contos de fadas, suas origens e adaptações para atualidades serão tratados com o ideal de integrar junto a uma ampliação de bases teóricas a fim de compor uma possível crítica da teoria literária para as infâncias. Uma das questões observadas nas duas obras escolhidas e que serão trabalhadas aqui, “Rapunzel” e “Cinderela”, será a descrição das personagens femininas. Tal consideração será ponderada com o auxílio da análise do discurso e das imagens, seguindo a teoria de Teun A. van Dijk (2015).

O objetivo é refletir em uma crítica literária infanto-juvenil e ainda nas mudanças de tais contos e adaptações na contemporaneidade a se pensar as figuras femininas, por meio de um mapeamento das adaptações dos contos de fadas, visando esclarecer as alterações que as características das personagens dos contos de fadas vêm sofrendo ao longo dos anos, averiguando essas mudanças e sua relação com as transformações da sociedade e os feminismos.

Quais as leituras possíveis do feminino no conto de fadas ao longo da história até a atualidade? O problema de pesquisa desta dissertação busca, através da pesquisa bibliográfica, de acordo com Gil (2001), explicitar e discutir um tema com base em referências teóricas publicadas em diferentes fontes, realizando uma análise dos contos de fadas e suas respectivas adaptações para uma compreensão a partir de uma perspectiva feminista das transformações dos contos de acordo com

as demandas da sociedade; uma leitura analítica a fim de ordenar e classificar as diversas informações incluídas nas obras escolhidas como fontes de pesquisa. A hipótese é de que ocorreram mudanças essenciais na representação feminina que dialogam e marcam a própria história da literatura infantil e juvenil a considerar seus leitores, visto que este perfil se encontra em constante alteração. Utiliza-se esta metodologia fundamentalmente na compreensão de que os discursos dialogam com as culturas, incluindo as culturas infantis.

A análise sobre gênero ocorrerá apenas nas adaptações atuais, dado que se respeita os contextos históricos e sociais da literatura e suas épocas. Soma-se a esta reflexão o fato de ainda estarmos em construção sobre uma teoria crítica literária infantil, que na atualidade dialoga com os planos da educação básica, como LDB, diretrizes curriculares nacionais da educação infantil, diretrizes curriculares nacionais, relações étnicas raciais, BNCC, os quais influenciam o Programa Nacional do Livro (PNLD) e influenciaram o suspenso Plano Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), conforme pesquisa de Alcaraz (2018).

Estes documentos influenciaram, ao longo do tempo, critérios de qualidade em relação ao texto as imagens e ao formato a literatura infanto juvenil. Apesar da ênfase deste trabalho não explorar tais documentos, eles são citados na compreensão que as adaptações dos contos de fadas só existem em prateleiras dos ambientes escolares, pois foram assim exigidos.

Os primeiros contos de fadas remontam da antiguidade e foram repassados oralmente de pai para filho, e desta forma tomaram o imaginário coletivo, nesta época, eram conhecidos como mitos, pois tentavam retratar as influências de determinada cultura e normalmente eram elaborados com base em crenças

folclóricas de sua localidade. Por mais que os contos de fadas tenham como seus primeiros locais de registros a Europa, há autores que afirmam que possuem origem celta, uma vez que foi nessa cultura que houve os primeiros relatos sobre criaturas fantástica, tais como os druidas e fadas (CORSO; CORSO, 2007).

Os contos de fadas foram catalogados apenas no século XVI e tinham como público-alvo os adultos, visto que ainda nesse período era inexistente o conceito de infância que se tem hoje, as histórias apresentavam enredos assustadores, que tinham como inspiração as situações de risco, a crueldade, a morte, a fome e a violência dos homens e da natureza. Muitos apresentavam “explicações mágicas para problemas relativos à fertilidade, aos mistérios da natureza, às regras morais num tempo de rigidez religiosa, a rituais de passagem e tantas outras coisas” (CORSO; CORSO, 2007, p. 27).

O primeiro autor que se tem conhecimento por inventariar os contos de fadas foi Giovan Straparola, na Itália, entre os anos de 1550-1553, contudo, um dos autores/compiladores mais conhecido quando se fala em conto de fadas é o francês Charles Perrault, com seu livro *Contos da Mãe Gansa* (1697), que tinha como principais títulos: “Cinderela, Pele de Asno, O Gato de Botas, O Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho e Barba Azul” (PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN, 2010).

Os contos dele diferenciavam-se dos atuais, pois não tinham como objetivo ocultar mensagens e símbolos, não existia final feliz ou moral da história, mas sim retratavam a brutalidade do mundo de forma crua. Mais tarde, durante o século XIX, com a criação do conceito de infância, surgiram versões novas dos contos de fadas que se assemelham e deram origem aos contos atuais, muitos dos quais foram adaptados e reescritos por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jacob e Wilhelm

Grimm e posteriormente pelo dinamarquês Hans Christian Andersen (PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN, 2010).

Segundo Corso e Corso (2007), um elemento que diferencia os contos de fadas atuais é a existência de ilustrações em todas as histórias, seja por meio de imagens em livros, desenhos animados ou filmes, abandonando muitas vezes a necessidade de um bom contador de histórias, porém, apesar da substituição da narração, os contos de fadas continuam instigando o encanto nas crianças.

Atualmente, muitas são as coleções e conjuntos de textos adaptados endereçados às crianças. Dependentes da interlocução do adulto, que estabelece o conteúdo-forma deste repertório literário, as histórias recriadas são questionadas quando na transposição do dito “original” para a “adaptação”.

Conforme Ubersfeld (2002), faz-se preciso pensar a partir de um viés historicizado, ou seja, a adaptação dos clássicos é necessária, afinal, por meio dessa é possível encontrar diferentes formas artísticas de retomada dos textos clássicos, visto que há uma adaptação para que a obra tenha significado no contexto atual, pois “o que foi perdido pode ser reencontrado de outra forma” (UBERSFELD, 2002, p. 15).

Para tanto, é essencial analisar como isso ocorre através dos contos de fadas clássicos e das novas versões encontradas hoje. Compreende-se neste panorama a imprescindibilidade da adaptação do texto-fonte, já que a inserção dos clássicos na produção de novas obras na contemporaneidade é uma necessidade de releitura do passado para o contexto do presente (UBERSFELD, 2002).

Hutcheon afirma ainda que a “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28), o que se leva a concluir que a fruição do público da adaptação das obras conhecidas resulta da perspectiva de inovação. Portanto, a avaliação dos resultados não depende da fidelidade ao texto-fonte, ou hipotexto, na denominação de Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos*. Para Hutcheon, o termo adaptação indica tanto o mecanismo de modificação do texto-fonte como o seu produto final.

Com isso, é possível afirmar que a intertextualidade é inerente à adaptação. Como resultado, evidentemente, a adaptação deve ser vista não apenas como a obra subsequente ao texto original, mas como a obra autônoma que é, apesar das consonâncias que deve manter com o hipotexto. Assim, a adaptação se distancia do conceito de cópia por ser um ato próprio de criação: “o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua (do adaptador) própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Logo, compreende-se que, apesar do texto original, cada obra adaptada é única e que as versões dos contos de fadas passam a ser “[...] resultantes possivelmente de exigências formais das diferentes mídias, do indivíduo que adapta, do público a que se destina o produto e, em particular nos dias atuais, dos contextos de recepção e criação” (HUTCHEON, 2013, p. 180).

Ou seja, é normal os contos de fadas apresentarem diferentes versões, isso ocorre não apenas desde as primeiras compilações, como também de acordo com as diferentes readaptações à sociedade moderna. A literatura infantil atual expressa preocupação sobre o impacto e a influência que suas histórias podem causar nas

crianças, entretanto, carrega a marca ideológica de uma época, afinal, “[...] são trabalhos criados por autores específicos, projetados em contextos sócio históricos e culturais particulares” (CANTON, 2009, p. 12).

Levando em conta que todo texto é dialógico, a obra contemporânea da literatura infantil evidencia, em sua maioria, um diálogo com os contos de fadas, mais especificamente com o “clássico”¹ conto de fadas, em contrapartida, com o novo texto, percebe-se aspectos de convergência e divergência, que são revelados no que tange à idealização da mulher.

Portanto, é preciso compreender os aspectos das heroínas dos contos de fadas. Em suma, é possível analisar que são alegres e dotadas de uma beleza excepcional e, apesar de todas as adversidades que enfrentam, demonstram doçura diante da crueldade, aceitação aos desígnios do destino e, principalmente, devoção e submissão aos seus príncipes destinados, que são dotados de grandes virtudes. Estas características das personagens femininas permitem uma leitura de um contexto no qual as histórias expõem atributos considerados consagrados pela sociedade e servem como modelos a serem seguidos. A idealização da mulher, em sua maioria, é interligada à ideia do amor cortês e da separação de papéis sociais entre homem e mulher, conforme explicita Coelho:

¹ Será considerado como contos clássicos os contos de fadas popularmente difundidos pelos autores/compiladores Charles Perrault(1697) e Irmãos Grimm(1812-1815).

(...) a autoridade suprema e decisória é exercida pelo homem, enquanto a responsabilidade pelo comportamento dos filhos ou pelo funcionamento ideal da família e do lar é atribuída à mulher. Note-se que essa superioridade do homem, patente da vida prática, corresponde à idealização de mulher, iniciada na Idade Média através do código do amor cortês. Na literatura para crianças, todas essas características aparecem de maneira evidente, quase caricata, reforçando os limites entre o que é próprio da mulher e do homem (COELHO, 2000, p. 21).

Com isso, concebe-se que o universo dos contos de fadas apresenta uma sociedade divisora de papéis que reforçam as virtudes, punem os defeitos e criam um ideal de mulher a ser seguido: uma mulher educada, meiga e bela, consciente de sua função no casamento e, acima de tudo, submissa, dependente de um príncipe encantado (CORSO; CORSO, 2007). Com as mudanças na sociedade e com os direitos que as mulheres alcançaram até hoje, a nova geração de meninas anseia vivenciar aventuras tanto quanto os meninos, por mais que às vezes se sintam apreensivas de realizar ações contrárias aos pais.

Dentro deste contexto, é possível afirmar que as princesas da Disney, em sua maioria, contribuem com a visão estereotipada de feminilidade. Além disso, as animações do estúdio propagam também conceitos e visões sobre outros grupos sociais que podem ser vistos como controversos ao público infantil. Segundo Giroux (1995), é preciso ter cautela ao apresentar tais produções às crianças, uma vez que não são apenas formas de entretenimento e estímulo à imaginação, estas animações são “máquinas de ensinar” que apresentam ao indivíduo em desenvolvimento a imagem ideal que se deve almejar e encontrar dentro da sociedade.

Neste sentido, procura-se apresentar um diálogo e uma reflexão na composição de uma ampliação da teoria literária para as obras infanto-juvenis, considerando-as, na atualidade, não mais como uma literatura menor, mas fronteira entre as áreas da literatura e da pedagogia, a qual, por vezes, possui bases ideológicas e se comporta dentro de culturas que idealizam as infâncias e podem hierarquizar as relações, difundindo estereótipos ou desconstruindo-os, refletindo sobre eles.

1 DESVENDANDO O PANORAMA EM QUE SE ORIGINOU OS CONTOS DE FADAS

A literatura tem características sociais intrínsecas, aborda temas peculiares da vida humana até mesmo quando atribuída à vida animal e expressa imagens verbais, as quais posteriormente criam imagens mentais nos leitores. A criança que possui contato com os contos de fadas tem estimulado sua linguagem e imaginação, e conseqüentemente formula sua forma de pensar, suas ideologias, e se adequa aos padrões da sociedade em que está inserida.

Com a evolução da tecnologia, os contos de fadas deixam de ser encontrados apenas em livros e, graças à indústria cinematográfica, surgem nos estúdios de animação que, com o impulso de Walt Disney, são difundidos mundialmente. Apesar de compreendermos tal influência na difusão dos contos de fadas, vamos ficar com a análise literária, no entanto, tal contexto histórico é importante para ser avaliado, já que ele influencia a sociedade, as bibliotecas da escola e as culturas infantis. Assim, observa-se as características dos personagens dos contos de fadas e sua relação com as transformações da sociedade e evolução do papel feminino, modificando a visão de como tal papel sofreu alterações. Logo, percebe-se que a literatura também é ideológica e funciona dentro de uma estrutura social, um tecido que hierarquiza as relações e pode difundir estereótipos ou refletir sobre eles (HUNT, 2010).

Apesar de considerados apenas como “histórias infantis”, sem nobreza literária, os contos sobreviveram ao longo dos séculos mantendo os elementos principais da narrativa oral, ou sofrendo alterações e adquirindo novas roupagens.

Neste sentido, a literatura clássica apresenta uma característica evidenciada por Benjamin (1994) como a “pervivência” do texto. O reconhecimento ao longo dos anos posteriores das publicações de um texto depende de uma noção, desde o primeiro momento de criação, das fontes de que se utiliza, da configuração de seu tempo e sua conseqüente ideia de como aquela narrativa tem a possibilidade de sobreviver, de ser ressignificada ao longo do tempo, e não somente na contemporaneidade do autor, como ocorre com os contos de fadas.

Ao se pensar sobre como os clássicos são apresentados às crianças, parece pertinente lembrar que os contos originaram da palavra grega *kanón*, e significa regra. Os cânones representam um conjunto de textos válidos, legítimos, autorizados, modelares, mas que, conforme Hunt (2010), não costumam ser associados à literatura infantil devido a sua acessibilidade e dificuldade de ter uma resposta padrão.

O presente capítulo tem como propósito apresentar alguns aspectos relevantes para uma melhor compreensão do tema escolhido. No decorrer deste, encontra-se o conceito de infâncias e literatura infantil, considerando o conto de fadas como representação inicial da literatura infanto-juvenil, levando em conta que os planos nacionais fomentaram este discurso, embasando uma análise de acordo com os aspectos de teoria crítica literária de Peter Hunt (2010) para o estudo das adaptações.

1.1 CARACTERIZAÇÃO DE INFÂNCIAS²

Neste subcapítulo, compartilhar-se-á com Shavit (2003) a dúvida sobre como categorizar um livro infantil como bom, afinal, para muitos, é difícil aceitar e compreender a literatura para crianças como um campo legítimo de investigação. Para isso, faz-se necessário pesquisar “o modo como os conceitos de infância determinam o caráter dos textos produzidos para a criança” (SHAVIT, 2003, p. 27). Seguindo esta ideia, apresentar-se-á de forma breve o conceito sobre infâncias, pois, ao se pensar em uma obra literária para o público infantil, tangencia-se a área da sociologia da infância.

A partir do século XIX, o conceito de criança e os seus contextos de inscrição demarcaram a infância como uma “forma de viver a criança” dentro de um novo imaginário da vida e do tempo, cujas práticas sociais imprimem símbolos e representações que legitimam a imagem de infância através de artefatos, instituições, metanarrativas e/ou tecnologias (ARIÈS, 2006).

Entretanto, isso não foi sempre assim. Segundo Ariès (2006), anteriormente, a palavra infância referia-se apenas ao período mais frágil do ser humano, onde este não poderia bastar-se sozinho, portanto, entendia-se por infante um ser humano

² Adotar-se-á o termo infâncias a considerar a perspectiva da sociologia da infância, segundo Corsaro (2011), como uma etapa geracional presente na sociedade, isto é, as infâncias são plurais e sempre existirão na sociedade, no entanto, o termo infância aparecerá no texto seguindo outros autores que a trata em perspectivas diferentes desta enunciada. Dessa forma, percebe-se, no decorrer desta dissertação, que a maioria dos críticos literários não dialoga com a sociologia da infância e assim o termo pode aparecer também no singular. Assim, afirma-se que este trabalho, ao propor uma reflexão da teoria crítica literária, considerará o termo no plural.

menor de idade e estatura, de forma mais frágil que um adulto, ou seja, a criança durante a primeira infância.

Não houve relatos, representação da criança ou do sentimento de infância no período medieval. Entre os séculos XI e XIII, nas raras pinturas encontradas, percebia-se a criança como representação do adulto em miniatura. Muitas vezes um bebê era retratado com músculos abdominais e peitorais de homens adultos, e essas pinturas eram ligadas ao culto da Virgem Maria e ao menino Jesus, ou então à determinada passagem da Bíblia (ARIÈS, 2006).

Era desconhecido neste período o sentimento de infância, talvez porque era comum que muitas crianças não sobrevivessem após os primeiros anos e sua passagem pela família e sociedade era muito insignificante para criar laços afetivos. Ariès (2006) ainda destaca que a criança era vista nesta época como um ser passageiro ou um mascote e por isso não implicava em cuidados especiais, visto que muitas vezes, quando não sobrevivia aos primeiros anos, era logo esquecida e substituída. No momento em que a criança adquiria alguma mobilidade física, já era introduzida na sociedade adulta e direcionada para viver em outra casa que não a de sua família, onde iria aprender, graças a convivência, a imitar o comportamento dos adultos e desenvolver tarefas.

Com o passar do tempo, mais especificamente no século XV, a criança começou a ser encontrada na arte, em festas e brincadeiras, sempre acompanhada da mãe e em meio às multidões (ARIÈS, 2006). Foi durante o século XVII que a criança passou a ser representada sozinha e por si própria, sem a presença de uma autoridade maior, o adulto. Com isso, consegue-se perceber o início da caracterização do sentimento de infâncias e a partir de então a criança começa a ser

concebida como um ser frágil que necessita de cuidados e possui personalidade e características próprias.

Por mais que o historiador Philippe Ariès (2006) tenha sido pioneiro ao abordar o assunto infância, ao olhar para o caráter histórico e social das crianças, alguns autores posteriores criticam seu trabalho pela generalização e exagero na ideia de o sentimento das infâncias ser inexistente no período da Idade Média, período em que baseia seu estudo.

Na compreensão de uma literatura para as infâncias, observam-se conceitos da área de sociologia da infância, segundo Corsaro (2011) e Sarmiento (2008). O primeiro afirma que as infâncias são plurais e variam nos diferentes contextos e países. Para ele, as crianças são concebidas como reprodutoras de uma cultura que é a elas apresentada e, portanto, as afeta como produtoras e membros engajados na construção social de sua infância, sendo assim sujeitos capazes de criar e modificar aspectos dessa cultura. Por conta disso, elas são compreendidas como plurais, sendo uma etapa intergeracionada, isto é, elas sempre existirão na sociedade.

O segundo autor trata da compreensão de que as crianças produzem culturas próprias enquanto brincam, percebendo que elas produzem conhecimentos e saberes sobre experiências cotidianas que vivenciam e com isso têm uma organização complexa que impacta a sociedade.

Corsaro (2011) ainda define os conceitos de crianças e infância. Para ele, as crianças são agentes sociais que, de um modo ativo e criativo, produzem cultura ao contribuírem para a produção das sociedades adultas. Já a infância seria um período temporário que pode sofrer variações sócio-históricas. A concepção de

criança e infância não é algo novo, mas o olhar que a contemporaneidade trouxe é relativamente recente. A infância não é uma mera passagem de tempo para a vida adulta. As crianças são atores sociais com pensamento crítico e reflexivo. Tais conceitos se fazem necessários quando a literatura é um produto cultural produzido para as diferentes infâncias com impacto em suas brincadeiras e refletem como as culturas de uma dada sociedade poderão influenciar as culturas infantis.

Percebe-se, assim, a dinâmica da cultura e suas inter-relações com os processos sociais, as interpelações dos diferentes setores da realidade – política, histórica, econômica, social, educacional – e as múltiplas possibilidades de narrativas sobre a infância. Sob a ótica da cultura, os diferentes artefatos culturais “ensinam” modos de ser criança de maneira particular.

Logo, parece impossível acolher a infância como algo fixo e único, uma vez que os marcadores culturais potencializam o que as pessoas são enquanto sujeitos sociais. Neste sentido, conceituar brevemente as infâncias serve para fundamentar a produção na área da literatura para as infâncias com livros de qualidade e seguindo o ideal de que os artefatos produzidos para as infâncias são também um direito inalienável.

1.2 LITERATURA INFANTIL: UM GÊNERO A SER DISCUTIDO

Literatura infantil é um dos lugares mais cruciais para educação feminista e consciência crítica precisamente porque

crenças e identidades ainda estão sendo
formadas. bel hooks³

Teresa Colomer (2014) afirma que o objeto de estudo da literatura infantil não é facilmente compreendido e delimitar o *corpus* deste campo é uma tarefa árdua. Para Colomer (2014) “a literatura infantil e juvenil depende de um receptor muito mutável e isto condiciona o estudo do passado, já que se precisa dedicar muita atenção às condições de leitura nas quais se foi produzindo a recepção.” (COLOMER, 2014, p.35)

Peter Hunt em sua obra, *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, reafirma o pensamento de Colomer (2014) ao declarar que “A literatura infantil é um campo que abarca quase todos os gêneros literários” (HUNT, 2010, p. 27) e por conseguinte complexo. Afinal, Hunt (2010) percebe que a literatura infantil é algo considerado contraditório por muitos por causa das suas palavras que a delimitam, mas também conceituam, uma vez que a literariedade deste tipo de obra não conseguiria se sustentar, visto que são destinadas “a um público com experiência, conhecimento, habilidade e sofisticação limitados” (HUNT, 2010, p. 287).

Assim, é preciso levar em consideração ainda que autor supracitado (2010) acredita ser difícil conceituar a literatura infantil e prefere defini-la por duas palavras: crianças e literatura. Colomer (2014) compreende que a literatura para crianças e jovens faz parte de um sistema estratificado no qual a posição de cada grupo é determinada pelas condições sociais e literárias.

³ Cf. hooks, 2003, p. 23.

Hunt (2010) propõe que a teoria literária oportuniza diminuir os limites do que no passado se pensava adequado aos estudos literários nas diversas áreas encontradas. Para o autor a teoria e a crítica literária auxiliam “os leitores a lidar com a literatura infantil e está ajuda os leitores a lidar com a teoria literária” (HUNT, 2010, p. 27), uma vez que a literatura infantil é muitas vezes estudada e identificada como função de pedagogos, psicólogos, folcloristas, além da indústria cultural, artes gráficas, psicolinguística e sociolinguística conforme apontam Colomer (2014) e Hunt (2010).

Hunt (2010) categoriza duas vertentes: o letrado e o leigo, na primeira a teoria literária contesta radicalmente as opiniões convencionais, não sendo praticável para a literatura infantil; já na segunda, a teoria pode parecer em sua maioria, pretensiosa e irrelevante. Não obstante, o estudioso ressalta que a teoria é extremamente importante, pois quem se interessar em obras destinadas a crianças deve refletir os fundamentos do livro infantil. Colomer (2014) explicita que foram diversos os estudiosos que procuraram delimitar o termo literatura infantil, entretanto se sobressaíram autores que procuraram “um equilíbrio moderado entre os critérios centrados no texto e aqueles centrados no leitor.” (COLOMER, 2014, p. 51).

É necessário ressaltar que o papel do leitor é de suma importância, já que parte dele a aproximação entre a literatura infantil e as demais. Conseqüentemente, faz-se essencial uma afinidade entre o professor acadêmico e o professor de sala de aula, os quais não podem mais se ignorar ao considerar uma crítica da literatura infantil, a qual ainda necessita aceitar conceitos lógicos e complexos, como a não universalidade da percepção, que a crítica literária normalmente ignora. Logo, se o

leitor é imprescindível, o que acontece com o juízo de valor, com a cultura e os cânones?

Ao chamar logo no início de sua obra de “inexperientes” os leitores não especialistas, Hunt (2010) demonstra entender que não é o tema ou cânone que caracteriza a literatura infantil, uma vez que esta é destinada a leitores que estão em processo de aquisição de experiências literárias.

Para a literatura infantil, são impostos os mesmos critérios críticos da literatura, a mudança solicitada é como simplificar e tornar o texto acessível para a criança. Assim como afirma Jan: “O importante (...) não é se ela é ou não é literatura, mas que ela deve ser para crianças; seu interesse e importância, dependem dessa característica específica” (JAN apud HUNT, 2010, p. 76). Ao se pensar sobre como os clássicos são apresentados às crianças, parece pertinente lembrar que os contos nasceram como uma forma de literatura popular inicialmente oral e que, culturalmente, foi produzindo o seu próprio sentido.

Olhando para a história da literatura, é possível verificar que a literatura infanto-juvenil é consideravelmente recente. Suas primeiras expressões limitaram-se a transcrições de narrativas orais com pouca criação, como é o caso dos contos de fadas. Sua aparição tardia também colaborou para sua marginalização dentro da teoria literária. Soriano (*apud* Rosemberg, 1985) define que a literatura infantil desde seus primórdios pode ser catalogada como “uma forma de comunicação historicamente determinada onde o emissor é o adulto e o receptor a criança” (ROSEMBERG, 1985, p. 29). Hunt (2010) caracteriza que

Existe também uma longa – e longe de morta – tradição de didatismo sustentando que os livros para crianças devem ser morais e educativos; isto talvez seja consequência inevitável da dominação dos adultos, quando tanto os personagens infantis como as crianças leitoras são subservientes à voz adulta no livro. (HUNT, 2010, p. 290)

Conforme destaca Hunt, a literatura acaba voltada para sua utilidade educacional e moralizante. Rosemberg (1985) afirma que o conteúdo existente em uma obra destinada a crianças é, em sua maioria, caracterizada como sem “valor projetivo”, visto que o discurso proferido nas produções é adulto e coloca a criança em parênteses, anulando a reflexão crítica necessária para o significado desta.

E este caráter unilateral da relação estabelecida pela obra infanto-juvenil não decorre apenas do domínio exercido pelo adulto sobre a criação de um texto ou uma imagem, mas também pelo poder sobre a produção, difusão, crítica e consumo de um livro. São adultos os escritores, ilustradores, diagramadores, programadores, capistas, editores, são também adultos os agentes intermediários (críticos, bibliotecários, professores, livreiros) responsáveis pela difusão do livro junto ao comprador que também é adulto. (ROSEMBERG, 1985, p. 30)

Ou seja, há um claro distanciamento entre criação e consumo, afinal, o público-alvo da literatura infanto-juvenil não participa da compra do produto que consome e não possui canais para opinar sobre a obra que absorve. Esta especificidade da literatura infanto-juvenil fomenta o preconceito que recebe dentro da teoria literária e a aproxima, em sua maioria, aos estudos pedagógicos e psicológicos. O interesse pedagógico e as produções comercializadas para as escolas brasileiras servem para compor uma reflexão sobre uma teoria infanto-juvenil. Apesar de prejudicial por sua crítica moralizante, o caráter mercadológico didático-pedagógico alavancou a produção de conteúdo para o gênero.

Embora considerados por muitos apenas como histórias infantis e sem nobreza literária, os contos de fadas sobreviveram ao longo dos séculos mantendo os elementos principais da narrativa ou sofrendo alterações e adquirindo novos formatos. Para alguns estudiosos, como Bettelheim (2018), a origem dos contos está relacionada a ritos da sociedade, a descoberta da sexualidade, as relações familiares, por exemplo, servindo como esteira para representar questões do cotidiano de forma lúdica, proporcionando entendimento sobre a vida.

“Essas histórias corriam por todo canto e, de vez em quando, serviam de tema para que algum escritor se inspirasse nelas e desenvolvesse a sua própria narração” (MACHADO, 2002, p. 72). Em função disso, recolher, recontar ou recriar histórias populares remete à suspeita sobre o “tipo de clássico que deve ser conhecido desde sempre” (*Ibidem*, p. 73).

As décadas de 1930-1940 foram marcadas por dificuldades mundiais, entretanto, o caos gerado criou grandes movimentos de reconstrução social que se manifestaram na literatura. Começaram a surgir diversas ideias relacionadas ao campo educacional, principalmente com a criação da Constituição de 1937, ocasionando um aumento na produção literária infantil. Contudo, o panorama dessa época “mostra que além dos livros de Lobato e das obras clássicas traduzidas ou adaptadas, apenas alguns escritores, entre os que escreveram na época, atingiram a desejável literalidade” (COELHO, 2000, p. 241).

Pensar sobre as questões históricas e suas contribuições é refletir no conto de fadas como uma representação inicial da literatura infantil. No Brasil, considerando os planos que fomentam a formação de leitores, o discurso, os elementos paratextuais e materiais de uma obra, levando em conta as ilustrações e

disposições do texto, as diferentes políticas públicas têm tido a preocupação com o acesso aos livros, tanto os de autores brasileiros e estrangeiros mais recentes quanto os clássicos. Neste último caso, adaptações têm sido uma alternativa para a leitura dos contos clássicos, tendo em mente também a multiplicidade de versões e adaptações que praticamente, desde a sua emergência, tiveram.

As obras consideradas cânones constituem o que se chama de capital cultural da humanidade e, para Carvalho (2013), é necessário compreender que os contos de fadas em textos adaptados têm sido, historicamente, as primeiras experiências narrativas das crianças. Considerando que a leitura é sempre apropriação, invenção de significados (CHARTIER, 1999), parecem importantes a reflexão e o debate sobre os textos adaptados, os quais podem ser encontrados nas escolas, uma vez que as histórias já bastante conhecidas são adaptadas com o intuito de atingir determinado público leitor. Se historicamente a questão da literatura infantil brasileira tem estado vinculada a estratégias educacionais, acredita-se na conveniência de vasculhar os textos adaptados da literatura infanto-juvenil.

A preocupação com o conteúdo de livros destinados a crianças e adolescentes não é recente. Entretanto, análises referentes à imagem do feminino, às relações de gênero e aos estereótipos na literatura infantil são consideravelmente novas. Com o surto de criatividade a partir dos anos 1950-1960, um novo leque de obras infanto-juvenil passou a circular na sociedade, convergindo de múltiplas linguagens, das narrativas em prosa ou poesia a fotografia e processos digitais, dando origem a novas linguagens na obra infantil. A ilustração, que antes era considerada apenas como estímulo visual para atrair leitores, torna-se um recurso que vai além de sua função anterior de adornar o texto. Este novo diálogo com a

literatura infantil possibilita novas críticas e preocupações (COELHO, 2000). Durante as décadas de 1960-1970, as ativistas feministas demarcam um problema social, a “educação diferenciada” de meninas e meninos e o viés “sexista” existente na educação, a discriminação das mulheres nas obras literárias e didáticas e no ambiente escolar (ROSEMBERG, MOURA e SILVA, 2009).

O governo federal brasileiro assumiu diferentes ações ao longo dos anos, tornando possível compreender que os padrões sexistas, que persistem em muitas obras da literatura infantil, são problemas antigos. O Brasil foi signatário em diversos acordos internacionais a favor da igualdade de acesso a homens e mulheres no sistema educacional e ao fim da discriminação de gênero na educação e na literatura infantil. Para isso, Rosemberg, Moura e Silva (2009) apresentam quatro principais ações do governo em relação ao assunto:

- Ministério da Justiça, que abrigava o CNDM, e MEC assinaram, em 1996, protocolo de colaboração para o combate à discriminação contra as mulheres na educação.

- Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997) incluíram como objetivo questionar padrões de desigualdade de gênero e incentivar, na escola, a “diversidade de comportamento de homens e mulheres”, o “respeito pelo outro sexo” e “pelas variadas expressões do feminino e masculino” (Brasil, apud Vianna, Unbehaum, 2004, p.16).
- A avaliação dos livros didáticos incluiu, a partir de 1996, um quesito que atenta a “preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação” (Brasil, 1997).
- O Plano Nacional de Educação (2001) incluiu critério de avaliação (além da correção conceitual e de aspectos metodológicos) relativo à “adequada abordagem das questões de gênero e etnia e a eliminação de textos discriminatórios ou que reproduzam estereótipos acerca do papel da mulher, do negro e do índio” (Vianna, Unbehaum, 2004, p. 13 apud ROSEMBERG, MOURA e SILVA, p. 22-23, 2009).

Apesar das diferentes ações existentes na legislação governamental, onde a discriminação de gênero deveria não existir e se prezaria por uma literatura que contivesse uma abordagem adequada, sem a reprodução de estereótipos, ainda é predominante o retrato de personagens femininas na literatura infantil como belas, recatadas, submissas e com a necessidade de ser resgatadas, por isso a necessidade de analisar o papel feminino nas obras infanto-juvenis ao longo dos anos.

Sendo assim, é de grande importância compreender os contos de fadas para realizar um elo entre eles e a análise das obras escolhidas. Portanto, no próximo capítulo, será feita a relação entre o mito e os contos de fadas, a qual é essencial para decifrá-los para que assim se possa fazer as interações possíveis entre as diversas adaptações existentes que integram o que o público infantil conhece como contos de fadas.

2 A ESSÊNCIA DA LITERATURA INFANTIL: OS CONTOS DE FADAS QUE NÃO SE TORNARAM OBSOLETOS

O fundo de toda lenda é o MYTHUS, isto é, a crença nos deuses tal como vai sendo estabelecida de povo para povo.
Jacob Grimm, Alemanha, 1835.

De acordo com Coelho (2003), os primeiros registros arcaicos da narrativa maravilhosa remontam do povo egípcio, conforme manuscritos encontrados no século XIX, entretanto, é preciso lembrar que é difícil precisar uma única fonte. Afinal, Coelho argumenta:

Um verdadeiro exército de pesquisadores de diversas nações pertencentes as mais diversas áreas do conhecimento (Filologia, Linguística, Folclore, Antropologia, Etnologia, História, Literatura, Pedagogia, etc.) empenharam-se durante anos em rastrear os caminhos possivelmente seguidos por essas narrativas arcaicas, que vindas da origem do tempo, chegaram até os nossos dias (...) acabou revelando nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental que vai fundir através dos séculos com a fonte latina (greco-romana) e fonte céltico-bretã (no qual nasceu as fadas) (COELHO, 2003, p. 30).

Com isso, é possível afirmar com certeza que os primeiros contos de fadas remontam da Antiguidade e foram repassados oralmente de pai para filho, se espalhando pelos continentes e assim tomando o imaginário coletivo. Nessa época, os contos eram conhecidos como mitos, pois tentavam retratar as influências de

determinada cultura e normalmente eram elaborados com base em crenças folclóricas de sua localidade.

O ato de contar e ouvir histórias é uma carência humana, que vai desde a narração mais corriqueira, contando fatos vivenciados, até a criação de personagens e lendas para justificar medos, crenças e valores. É como se a necessidade de fabulação estivesse presente em toda a existência dos seres humanos. Os mitos foram sendo construídos pela constante busca de respostas aos mistérios da vida que escapam da compreensão humana. Criaram-se mitos, contos, teorias e até mesmo a ciência como um meio de desvendar os mistérios da existência humana, o qual, na verdade, é a representação da impossibilidade de compreensão.

Apesar de que muitas respostas foram encontradas ao longo da história por meio da ciência, ainda há mistérios não resolvidos e conseqüentemente buscaram-se essas respostas por meio dos mitos. Para Campbell (1990), mais do que dar sentido à vida, o mito refere-se à necessidade de estar vivo.

Mitos são histórias de nossa busca de verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o interior, compreender o misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 1990, p. 5).

Considerando este aspecto, o tratamento mítico de um tema pressupõe, portanto, sempre um conflito existencial. Propp (2001) analisou a estrutura dos contos russos e encontrou 31 funções que se articulam de forma rígida. Em narrações que aparentemente não possuíam nenhuma semelhança, o estudioso

encontrou estruturas idênticas, opostas ou complementares. E assim concluiu que os contos possuem uma origem comum relacionada às práticas comunitárias dos povos primitivos.

Identifica-se, nos contos de fadas, um herói que, a partir de uma falta ou dano, segue para outro mundo e, com auxílio de elementos mágicos ou funções intermediárias, busca a solução do seu problema inicial, que se dá normalmente em um casamento.

Percebe-se que os contos de fadas estão intimamente ligados ao mito. Só que, de alguma forma, o conto segregou-se deste e tornou-se independente, embora permanecendo em suas raízes. Mendes (1992) declara que o conto nasce de uma profanação do mito. Já para Propp (2001), o mito foi se transformando em conto no momento em que a história se desvinculou da narração ritualística. O sistema no qual se originou o mito desapareceu aos poucos, dando origem ao conto popular.

Propp (2001), assim como Bruno Bettelheim (2018), afirma que os contos de fadas se desenvolveram a partir dos mitos e que outros foram a eles incorporados, integrando a experiência cumulativa de uma sociedade diante da necessidade de transmitir sabedoria às gerações futuras. De acordo com Corso e Corso (2007), os contos de fadas e os mitos têm a similaridade de não possuírem propriamente um sentido:

[...] são estruturas que permitem gerar sentido, por isto toda a interpretação será sempre parcial. Os contos são formados como imagens de um caleidoscópio, o que muda são as posições dos elementos. Certos arranjos particularmente felizes por equilíbrio, beleza e força, cristalizam e formam algumas dessas narrativas que hoje conhecemos como as nossas histórias clássicas (CORSO, CORSO, 2007, p. 28).

Pode-se concluir, então, que, como o mito, os contos de fadas originaram-se na memória coletiva por meio de um intermediário anônimo e, como tal, inscreveu-se em uma tradição. Porém, delimitar as definições de conto e mito não é uma tarefa simples, assim como delinear suas fronteiras.

Para Propp (2001), a diferença entre os dois se dá na função social exercida. Para Lévi Strauss (*apud* Bricout, 1998), a relação entre o mito e os contos se dá por meio lógicos. Os dois gêneros são complementares, e sua diferença não é de natureza, mas de grau. Tanto os mitos como os contos de fadas não são formas rígidas, mas possuem uma plasticidade que torna difícil sua delimitação. Nos contos de fadas, os mitos adquirem consistência e aproximam-se da realidade interna da criança, enquanto os mitos relatam uma realidade externa.

Existem diversas coleções e conjuntos de textos adaptados ao público infanto-juvenil, e muitas vezes as histórias recriadas são questionadas quanto à transposição do dito “original” para a “adaptação”. Para isso, faz-se preciso, segundo Ubersfeld (2002), pensar a partir de um viés historicizado, ou seja, a adaptação dos clássicos é necessária, afinal, por meio desta é possível encontrar diferentes formas artísticas de retomada dos textos clássicos, visto que há uma adaptação para que a obra tenha significado no contexto atual, pois “o que foi perdido pode ser reencontrado de outra forma” (UBERSFELD, 2002, p. 15).

Logo, é fundamental analisar como isso ocorre por meio dos contos de fadas clássicos e as novas versões encontradas hoje. Compreende-se neste panorama a inevitabilidade da adaptação do texto-fonte, uma vez que a inserção destes clássicos na produção de novas obras na contemporaneidade é uma necessidade de releitura do passado para o contexto do presente, afinal, “adaptação é repetição,

porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). O que permite concluir que a fruição do público da adaptação de obras conhecidas resulta da perspectiva de inovação e com isso a avaliação dos resultados não depende da fidelidade ao texto-fonte.

Como produto, pode-se considerar a adaptação como uma tradução, “mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (HUTCHEON, 2013, p. 36) de um texto que já existia anteriormente. Com isso, é possível afirmar que a intertextualidade é inerente à adaptação. Como resultado, evidentemente, a adaptação deve ser vista não apenas como a obra subsequente ao texto original, mas como a obra autônoma que é, apesar das consonâncias que deve manter com o texto-fonte.

As mudanças são inevitáveis quando se fala em adaptação como processo de criação na forma de cortes ou acréscimos, tais modificações resultam de diversos fatores, internos ou externos. À semelhança da tradução, a adaptação literal não existe e caso existisse, não teria valor. Consoante ao próprio significado da palavra, adaptar é modificar, ou seja, moldar algo de acordo com as necessidades da linguagem, do meio ou mesmo das ideias pessoais do realizador. Assim, a adaptação se distancia do conceito de cópia por ser um ato próprio de criação: “o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua (do adaptador) própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Com isso, é possível manter no imaginário coletivo as diversas histórias dos contos

de fadas, pois, mesmo sem perceber, uma adaptação nos remete ao clássico conto que encontramos durante a infância.

“Parte-se do pressuposto de que uma obra adaptada é distinta em sua forma, pois carrega, na escrita, um outro significado” (CHARTIER, 1999, p. 71). Apesar da crítica, é perceptível a popularidade destas obras. Neste sentido, parece interessante pensar as adaptações não somente como produto – comparadas a traduções –, mas como um processo de (re) criação que apropria ou recupera relatos considerados valiosos (HUTCHEON, 2013, p. 29).

[...] cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, [...] envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (HUTCHEON, 2013, p. 35).

Portanto, pode-se inferir que os textos adaptados não estão desvinculados de determinada cultura, como também do modo de narrar a história para compreender os contextos de (re) criação e recepção. Para entender a forma como a história foi transposta e alterada ao longo dos anos, é preciso conhecer as obras que deram origem a estas adaptações. O reconhecimento ao longo dos anos posteriores das publicações de um texto depende de uma noção, desde o primeiro momento de criação, das fontes de que se utiliza, da configuração de seu tempo e da sua conseqüente ideia de como aquela narrativa tem a possibilidade de

sobreviver, de ser ressignificada ao longo do tempo, e não somente na contemporaneidade do autor. Com isso, faz-se necessário entender as origens dos contos de fadas e seus principais compiladores/autores.

2.1 A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS

Como Coelho (2003) apresenta, é difícil precisar a fonte dos contos de fadas, porém as pesquisas mais recentes demonstram o grande papel desempenhado pelo o povo celta. É preciso lembrar que estes foram responsáveis pela origem da palavra fada, termo utilizado pelo povo místico para representar “uma nova imagem de mulher, que se impõe sobre sua força interior e o poder sobre os homens e a natureza: *mulher com poderes sobrenaturais*” (COELHO, 2003, p. 71). Normalmente o termo fada estava associado às druidesas ou sacerdotisas do povo celta. Os termos “conto maravilhoso” e “conto de fadas” muitas vezes são denominados como iguais, porém é imperativo considerar a explicação de Coelho (2003) para diferenciar a ambos, visto que “pode-se dizer que o conto maravilhoso tem raízes ocidentais e gira em torno de uma problemática material/social/ sensorial (...) Quanto ao conto de fadas de raízes celtas gira em torno de uma problemática espiritual/ ética/ existencial” (COELHO, 2003, p. 79). Contudo, o termo “conto de fadas” não se refere aos contos da tradição oral, mas sim a textos literários relativamente recentes. Compreende-se o conto de fadas como a composição entre dois mundos que se intercomunicam: o mundo real que assemelha ao mundo cotidiano, e o mundo fantástico, onde seres mágicos existem.

Contos de fadas não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente e encantador. Maravilhoso, provém do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso, extraordinário, singular. Muitos optaram por essa denominação justamente para dar conta da vastidão de personagens e fenômenos mágicos, absurdos ou fantasiosos que podem povoar os reinos encantados (CORSO; CORSO, 2007, p. 27).

Existem berços culturais muito importantes para a formação e o fortalecimento dos contos orais, conhecidos como contos populares de magia, antecessores aos contos de fadas literários. Diferentes culturas, tais como a africana, a árabe, a italiana e a russa, representam elementos fundamentais na evolução da tradição dos contos de fadas, gerando bases referenciais no fortalecimento do papel dos contos na história da humanidade.

Inicialmente, os contos que faziam parte da tradição oral eram escutados por todos que estivessem ao seu alcance, não havia público-alvo diferenciado. Antigamente, as crianças eram apenas humanos de pequeno porte e não mereciam considerações especiais. Visto que ainda neste período era inexistente o conceito de infância que se tem hoje, as histórias apresentavam enredos assustadores, que tinham como inspiração as situações de risco, a crueldade, a morte, a fome e a violência dos homens e da natureza. Muitos contos apresentavam “[...] explicações mágicas para problemas relativos à fertilidade, aos mistérios da natureza, as regras morais num tempo de rigidez religiosa, a rituais de passagem e tantas outras coisas” (CORSO; CORSO, 2007, p. 27).

Neste trabalho, será considerado as narrativas orais que foram recolhidas por compiladores europeus – Basile, Perrault, os Irmãos Grimm, entre outros –, na

condição de restos culturais de um tempo e uma tradição que se dissipa. Afinal, conforme Coelho (2003), foram muitos os povos que se apropriaram e desenvolveram sua própria tradição.

Diversos teóricos afirmam que os contos de fadas foram catalogados no século XVII, na França, durante o reinado de Luís XIV, por Charles Perrault. Não obstante, Ítalo Calvino (2002), em sua obra *Sobre o conto de fadas*, alega que os contos de fadas surgiram em formas manuscritas durante a metade do século XVI, na Itália, antes de qualquer outro país europeu, com a obra *Le piacevoli de li cunti*, de Giovan Francesco Straparola (1550-1553)

Mais tarde, durante o século XIX, com a criação do conceito de infâncias, surgiram versões novas dos contos de fadas que se originaram e assemelham aos contos atuais, muitos dos quais foram adaptados e reescritos por Jacob e Wilhelm Grimm e posteriormente pelo dinamarquês Hans Christian Andersen (PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN, 2010).

Apresentar um histórico completo sobre os contos de fadas desde suas origens é uma missão de grande dificuldade, afinal, temos versões ocidentais e orientais, por conseguinte, este trabalho se concentra nas obras europeias.

2.2 PRINCIPAIS AUTORES DOS CONTOS DE FADAS

Devido à grande gama de autores dos contos de fadas, neste trabalho, serão apresentados apenas alguns dos principais compiladores europeus que, de

alguma forma, estão relacionados com os contos de “Cinderela”(1697) e “Rapunzel” (1812-1815).

2.2.1 Giovan Straparola

Giovan Francesco Straparola, conhecido como Tagarela, nasceu nos primeiros anos de 1480 em Caravaggio, apesar de não existir muitas informações relacionadas à vida do autor, há indícios que viveu durante anos em Veneza e faleceu no ano de 1557. E escreveu uma coletânea de histórias contadas por mulheres também com temas de muitos contos que se conhece atualmente. Sua coleção *Le piacevoli de li cunti* foi publicada entre os anos de 1550 e 1553, e era uma antologia dividida em dois volumes, com 74 narrativas (pertencentes a vários gêneros), das quais aproximadamente 14 são contos de fadas. Sua obra obteve diversas reimpressões entre 1553 e 1613, e foi traduzida para o francês entre os anos de 1560 e 1580, para o alemão em 1791 e 1817 e para o inglês em 1848. A narrativa possuía elementos eróticos/obscenos, postura crítica frente às disputas de poder na Itália e ausência de uma perspectiva moralizante. Straparola demonstra em seu texto irreverência em relação às autoridades em geral, adotando uma perspectiva irônica e mesmo pessimista quanto à possibilidade de solução positiva para as tensões políticas e sociais. No ano de 1604, *Le piacevoli notti* foi proibida pela Igreja (ZIPES, 2001, p. 853)

2.2.2 Giambattista Basile

Giovan Battista Basile nasceu em Nápoles, na então vila de Posillipo, em meados de 1570, e teve uma vida aventureira como homem da corte e militar. Como homem da corte, escreveu em toscano inúmeras obras para entretenimento de seus pares. Faleceu em 23 de fevereiro de 1632, deixando para trás uma vasta obra. Ao longo dos anos, suas obras póstumas foram sendo publicadas, entre elas, a coletânea de contos de fadas publicada entre 1634 e 1636, *Lo cunto de li cunti ovvero ló trattenemiento de li percerille* (O conto dos contos ou entretenimento dos pequeninos), sob o pseudônimo anagramático de Gian Alesio Abattutis (BASILE, 2018).

O conto dos contos (2018), também conhecido como *Il Pentamerne*, inaugurou o conto de fadas literário moderno, sua publicação contém um ciclo de 50 contos recolhidos por Basile na região de Nápoles. A coletânea é dividida em cinco jornadas, cada uma delas contém 10 contos que partem de um conto maior que os reúne e organiza. Alguns desses contos são mundialmente conhecidos por se tratarem de histórias que já foram compiladas ou adaptadas por outros autores, entre eles, “Cinderela”, “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”.

Em sua obra, é possível perceber um tom cômico e obsceno, seus narradores são mulheres velhas, bruxas e velhas fofoqueiras. O autor apresenta, de forma escancarada, temas delicados, os quais são tratados pelos contos de fadas, e sua narrativa discorre ao redor de um enigma a ser resolvido, acompanhado de muita obscenidade e riso. Na época, os contos de Basile obtiveram grande sucesso e contaram com seis edições completas (WARNER, 1991).

Apesar da grande notoriedade e diversas edições, estas eram em sua maioria em língua napolitana, tornando o livro desconhecido para muitos, o que logo o fez cair em esquecimento. Com o sucesso da obra dos Irmãos Grimm, Basile foi resgatado como fonte e, no ano 1848, já possuía tradução para a língua inglesa, porém foi traduzido para o italiano apenas no ano de 1891.

Por se tratar de um autor que apresenta de forma escancarada temas que devem ser preservados das crianças, estes textos foram em sua maioria esquecidos até mesmo por estudiosos. Mas é importante considerar que a obra de Basile foi referência direta ou indiretamente aos autores que lhe sucederam.

2.2.3 Charles Perrault

Perrault nasceu em 1628 em uma família simples, mas de muitos talentos. Ele fez uma carreira extremamente bem-sucedida na corte de Luís XIV, quem, em 1661, quando jovem, assumiu as rédeas de governo em suas próprias mãos.

Charles Perrault mostrou ser um obstinado personagem, abandonando a escola por sua própria iniciativa com cerca de 15 anos de idade: ele saiu, de acordo com suas memórias, tendo uma briga com um dos seus professores. Junto de amigos, ele cuidou de sua própria educação daí em diante, evidentemente com bons resultados. Seu pai morreu em 1653, quando o autor tinha 22 anos; sua mãe, quatro anos depois. Perrault tinha a idade certa para se beneficiar da política do rei de escolher servidores públicos de plebeus em vez da aristocracia. Perrault trabalhou como assessor de Colbert, o primeiro e maior ministro, um posto que parece ter conquistado com suas habilidades de escrita, logo, ele se tornou responsável por

edifícios públicos e, mais tarde, um líder na administração das políticas culturais do rei.

Expulso de sua posição como 'Contrôleur des bâtiments' quando Colbert morreu, já tinha construído sua fortuna, o que o levou a devotar sua energia à nova e ainda ineficaz Académie Française, mantendo assim sua influência no mundo da cultura oficial. Desde a juventude, ele era talentoso e escritor diligente, especialmente na escrita em verso; em conjunto com sua carreira e de uma forma que tipifica a conjunção entre o sucesso mundano na época, ele escreveu prolificamente elogios, diretos ou indiretos, a Luís XIV e a suas realizações.

Estas foram não meras tentativas de obter favores no tribunal: tais escritos foram um elemento importante em um esforço concertado para promover o prestígio do rei, visto como personificação da nação. Perrault, então, era um leal servo da coroa, e ganhou recompensas em riqueza e status. A primeira moral de "Gato de Botas"⁴ (1697) poderia ter sido escrita com ele em mente - ele exemplifica a meritocracia monarquista que foi adquirindo gradualmente.

Com a idade de 55, ele estava efetivamente aposentado de sua carreira como um funcionário público, e se dedicou então aos assuntos da Académie e à escrita, produzindo obras muito variadas, entre elas várias grandes poemas de inspiração cristã.

⁴ "Por mais conveniente que seja
Uma bela herança receber,
Do avo, do pai ou do tio.
E depois de juro viver,
Para os menos bem nascidos
A habilidade e a pericia
Podem suprir bens recebidos" (PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN, et al, 2010, p. 59).

O *Siècle de Louis Le Grand* ("O Século de Luís, o Grande") afirmou que sob Luís, as artes alcançaram alturas antes sem escala, causando indignação entre aqueles que reverenciaram o legado da literatura grega e dos clássicos romanos.

Os salões eram lugares de reuniões de amigos e conhecidos, foram de grande importância para literatura e vida social da época. A partir dos diálogos, atividades literárias e passatempos, tanto homens quanto mulheres poderiam adquirir prestígio e influência. Eles parecem ter sido um fator importante na passagem de Perrault da narrativa em verso para a prosa, verificada em sua obra *Contes*, já que uma nova moda de conto de fadas se originou, ao que parece, com a narração de histórias nos salões.

Em 1690, veio uma história publicada dentro de um romance de Madame d'Aulnoy, que dirigia ela mesma a um salão notável. Ela deve ter pegado algo no humor público, porque a partir de então, durante a maior parte do século XVIII, o gênero de conto de fadas, ou pelo menos contos de magia, incluindo contos orientais, como as *Mil e Uma Noites*, floresceu. A explicação usual é que as conquistas deslumbrantes do reinado inicial de Luís XIV estavam entrando em declínio e que, em uma década marcada também por uma série de desastres nacionais (mortes reais, derrota militar, disseminação da pobreza, fome), a literatura como uma forma de escape era popular.

A maioria dos contos publicados foi de escritoras e Madame d'Aulnoy é a principal delas. Quando baseados em contos tradicionais, estes eram quase sempre mais longos e obviamente com maior teor literário do que as narrativas sobressalentes de Perrault. Alguns bem conhecidos exemplos foram escritos por um parente mais jovem por parte de mãe, Madame Marie-Jeanne Lhéritier (1664-1734),

cujos salões e escritos deviam torná-la, no devido tempo, uma figura muito respeitada.

No prefácio de contos de seus versos, Perrault menciona que enviou a ela uma cópia presumivelmente antes da publicação de “Pele de Asno”, a qual respondeu com comentários. Como ele, mais ou menos na mesma época, no ano de 1695, ela escreveu uma versão do conto “Barba Azul”, que foi publicada mais tarde por Charles com consideráveis alterações.

O primeiro dos contos em prosa apareceu em 1695 em forma manuscrita, não escrito pelo próprio Perrault, mas por um calígrafo habilidoso, preparando um volume de apresentação luxuoso para uma grande personagem, 'Mademoiselle', que é a sobrinha do rei. O manuscrito intitulado *Contes de ma mère l'oie* (Contos da Mãe Ganso) continha cinco contos, “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “Gato de Botas” e “As fadas”.

Eles foram introduzidos por uma epístola dedicatória e a partir dela origina-se um mistério duradouro nos estudos de Perrault, pois é assinado P.P – as iniciais de Pierre, o filho mais novo de Charles Perrault, também conhecido como Pierre Darmancour, então com 16 ou 17 anos. A dúvida, portanto, é: os contos foram escritos por uma criança, como descrito na dedicatória? Esta e outras evidências documentais muitas vezes são tomadas para justificar a atribuição a Pierre, mas as evidências de contemporâneos apontam para o outro lado.

O ponto principal é que Pierre não deu outras indicações de ser um escritor e seu pai tinha boas razões para esconder sua própria autoria. Parece razoável supor, assim como a maioria, que a atribuição de autoria Charles Perrault é correta, mesmo que apenas no sentido de que ele foi responsável pelos contos como são. É

provável que Pierre contribuiu com algo na forma de um rascunho inicial ou simplesmente por discussão.

Os escritos de Perrault nos últimos anos de sua vida foram extremamente variados, da vida de homens famosos a um poema sobre a cana-de-açúcar, mas os *Contes* não tiveram uma sequência, apesar de sua popularidade imediata. O mais próximo que encontramos foi uma obra de 1699, traduzindo ou adaptando algumas fábulas de Gabriele Faerno, um escritor italiano do século XVI, imitando a La Fontaine com estilo, mas com menos destreza e graça. A infelicidade centrada sobre Pierre pode explicar a ausência de quaisquer outras histórias: em abril de 1697, apenas alguns meses após a publicação das *Histoires* ou *Contes*, entrou em uma luta de espadas com um vizinho ainda mais jovem, que morreu como resultado. Charles Perrault teve que pagar uma grande quantia em compensação. Pierre, que se tornou um soldado, morreu em 1700, e seu pai, três anos depois.

2.2.4 Condessa d'Aulnoy

Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Condessa d'Aulnoy e/ou Madame d'Aulnoy, nasceu no ano de 1651, na cidade de Barneville, região da Normandia, na França. Filha de nobres, foi autora de romances, memórias e diversos contos de fadas.

É lembrada por suas duas coleções de contos de fadas com ao todo 41 volumes, publicados em 1697 sob o título *Contes de fées*; e, em 1698, *Les Contes nouveaux ou les fées à la mode*. Seus textos, anteriormente não publicados no Brasil, estão sendo aos poucos resgatados graças ao trabalho de Marie-Hélène

Catherine Torres, Aída Carla da Cunha e André Luís Leite de Menezes que, com seu trabalho, pretendem ampliar a percepção e compreensão do gênero conto de fadas, redescobrimo seu acervo debaixo de uma perspectiva feminina pouco conhecida.

Os contos tinham como audiência os adultos dos salões literários franceses. Charles Perrault influenciou suas obras, porém a autora procurou escrever seus contos e histórias de uma maneira coloquial. A maioria de seus contos é cômica, terminando com reconciliações, triunfo dos injustiçados, enriquecimento dos pobres, por exemplo. Muitas de suas histórias possuíam uma personagem feminina bem ativa. Madame d'Aulnoy é creditada como a autora que criou o termo contos de fadas (*Conte de fées*).

2.2.5 Madame La Force

Charlotte-Rose de Caumont La Force nasceu no ano de 1650 em uma família aristocrata, na província de Guyenne. Foi uma aristocrata francesa que viveu em exílio em Paris quando sua coleção de contos de fadas foi publicada em 1698. Era já conhecida como escritora quando, a partir de sua correspondência com amigos no ano 1697, descobriu a popularidade do conto de fadas na corte francesa e se aventurou no gênero. Seus amigos publicaram seus contos sem seu consentimento em uma obra intitulada *Les Contes des Contes*.

São poucos os pesquisadores que fazem menção a sua obra e biografia, o que torna de difícil acesso uma pesquisa mais extensa sobre a mesma. Suas obras foram pouco traduzidas e, portanto, não tão conhecidas. Entretanto, seu conto mais

conhecido é “Persinette”, uma das primeiras versões do conto difundido mundialmente pelos irmãos Grimm, “Rapunzel”(1812-1815).

2.2.6 Irmãos Grimm

Jakob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grim nasceram na cidade de Hanau, próxima a Frankfurt, nos anos de 1785 e 1786, respectivamente. Filhos de um advogado, Phillip Grimm, e pertencentes à classe média, os irmãos Grimm foram criados em uma rigorosa educação religiosa. Com o falecimento de seu pai em 1796, a responsabilidade pelos demais irmãos, casa e família se torna então dos filhos mais velhos, Jakob e Wilhelm.

Os irmãos produziram uma obra riquíssima sobre mitologia, sagas antigas e poesia germânica. Jakob publicou a obra *Gramática Germânica*, sobre o desenvolvimento histórico da língua alemã. Porém, a obra que tornou os irmãos Grimm imortais foram suas edições de compilações de contos de fadas.

Segundo Canton (1994), a fonte inspiradora dos contos de fadas dos Grimm foi Katharina Dorothea Viehman, ícone de transmissão oral do folclore alemão. Suas histórias chamaram a atenção de Annete Von Droste-Hulshoff, que, como amiga íntima dos irmãos, reunia as histórias de Dorothea para eles. Na introdução de *Kinder-und Hausmarchen*, ela recebeu uma homenagem por parte dos irmãos.

Jakon e Wilhelm tinham a preocupação de indicar que a fonte de seus contos era o povo, portanto, se apresentavam como compiladores, e não escritores. Eles buscavam sempre suas histórias entre a população alemã, evitando o contato com as versões francesas, pois tentavam encontrar uma cultura genuína, afinal, o desejo dos Grimm era resgatar a tradição alemã.

Em dezembro do ano de 1812, publicaram a primeira edição *Kinder-und Hausmarchen*. A obra não continha apenas os clássicos contos, mas também lendas, canções e fábulas. No ano de 1815, publicaram seu segundo volume. Suas obras foram publicadas sete vezes ao longo dos anos e em dois volumes (1812/1815 – 1819 – 1837 – 1840 – 1843 – 1850 e 1857). Em todas estas edições, as histórias foram alteradas pelos Irmãos Grimm. Muitas vezes as narrativas foram expandidas, editadas, alteradas e até mesmo completamente modificadas ou deletadas. As 34 histórias existentes na primeira edição nunca foram encontradas em nenhuma das outras edições e muitos leitores conhecem apenas as versões dos contos de fadas editadas e publicadas pela última vez em 1857.

2.2.7 Andersen

Hans Christian Andersen nasceu em 1805, na cidade de Odense, na Dinamarca, e faleceu em 1875. Nasceu em uma família pobre, perdeu seu pai aos 11 anos e precisou trabalhar em uma fábrica de tecidos. Sua mãe se casou anos depois e não lhe dava atenção nem carinho. Aos 15 anos, ingressou em uma companhia de teatro e, aos 23 anos, depois de muitas dificuldades, ingressou na faculdade com uma bolsa de estudos concedida por um protetor do alto escalão.

Seu primeiro texto, “O menino moribundo”, foi publicado em 1835 sob o novo título “Aventuras contadas às crianças” e obteve sucesso imediatamente. Ao longo dos anos, passou a escrever histórias próprias, que logo foram acolhidas pelo público.

O autor publicou ao longo de sua vida mais de 150 contos, porém apenas 50 tornaram-se mundialmente conhecidos e traduzidos em diferentes línguas. Diferente de Perrault e os Grimm, Hans criava suas próprias histórias baseadas em contos orais que ouvia na infância, além disso, considerava importante retratar a realidade da vida pobre que viveu em suas histórias, e não apenas adaptá-las conforme os valores da época em que viva, como seus predecessores (CARVALHO, 1984).

Pelo fato da maioria de seus contos ter sido criada por ele e não apenas compilada da tradição oral, Andersen é considerado o “criador dos contos de fadas modernos”, ou então o “pai da literatura infantil”. Canton (2009) ainda afirma: “no decorrer de sua vida literária, Andersen criou um estilo inconfundível, carinhoso e muitas vezes tristes, mas sempre cheio de fé”.

2.2.8 Monteiro Lobato ⁵

No Brasil, os contos de fadas como são conhecidos hoje apareceram no final do século XIX sob o nome *Contos da Carochinha* e derivaram de Portugal, publicado por Figueiredo Pimentel em 1894. E foi nesta obra que José Renato Monteiro Lobato (1882-1948) encontrou inspiração para os seus próprios contos. Arroyo (1968) descreve a escolha de Lobato:

⁵ Compreende-se o controverso uso das obras de Monteiro Lobato, entretanto, faz-se necessário considerar o Conselho Nacional da Educação em relação à historicidade da literatura infantil no Brasil e suas contribuições para a área, por isso, considera-se o Parecer do CNE/CEB Nº: 6/2011.

Era uma fase de grande entusiasmo. Monteiro Lobato esquecia-se inclusive das restrições que opusera a alguns clássicos da literatura infantil traduzidos para o Brasil. Resolvera entrar pelo caminho certo: livros para crianças. “De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro de Robinson Crusoe, do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim, morar, como morei no Robinson e no Os Filhos do Capitão Grant”. E indagava: “Que é uma criança? Imaginação e filosofia”, nada mais, respondia certo de que as crianças “são em todos os tempos e em todas as pátrias as mesmas” (ARROYO, 1968, p. 250).

A literatura infantil brasileira inicia-se com a obra *Narizinho Arrebitado*, escrita em 1921 por Lobato. A partir desta história, o autor escreveu 34 obras, entre fábulas e contos. Monteiro Lobato revolucionou a história da literatura infantil com personagens que fogem do padrão, seus textos continham desde animais falantes, personagens folclóricos, a princesas e vilões dos contos de fadas. Valorizando o simples e o comum, ele levou pequenos leitores a se imaginarem pertencentes a história, visto que seus contos se passam em um ambiente próximo a eles. Suas obras de cunho infantil com sua vasta riqueza fizeram, em sua maioria, parte do Programa Nacional Biblioteca na Escola. Em uma carta para Godofredo Rangel, Lobato expressa sua preocupação com a leitura para crianças e estuda um meio de modificá-la:

Ando com várias ideias. Uma: vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para criança. Veio-me, diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão reconta-las aos amigos - sem, entretanto, lhes prestarem nenhuma atenção a moralidade, como é natural (...) As fábulas em português que conheço em geral são traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam o começo de uma literatura que nos falta. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a inicialização dos meus filhos (COELHO, 1985, p. 186).

Conforme Lajolo e Zilbermam (2007), foi Lobato que oportunizou o desenvolvimento da literatura infantil brasileira, pois com seu repentino interesse e sua excelente produção, abriu espaço para que novos autores se aventurassem no gênero e logo começaram a despontar autores, tais como Francisco Marins, Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, entre outros.

Segundo Zilbermam (1981), Monteiro Lobato assume lugar de destaque quando se fala em literatura infantil brasileira, uma vez que foi a partir deste consagrado autor que se rompeu a dependência dos padrões literários derivados da Europa e iniciou-se uma valorização do ambiente local da época, nesse caso, o sítio em que se passam as aventuras de seus personagens, e o aproveitamento da tradição folclórica. Suas histórias misturam o real e o fantástico e não apresentam um final único e fechado; na verdade, Lobato permite à criança a fantasia e a criatividade de imaginar o que poderia acontecer a seguir.

Esta sucinta apresentação dos autores dos contos de fadas fez-se fundamental para compreender a complexa origem destes e dos diversos autores desconhecidos ao público, os quais apresentam versões de suprema relevância

para o estudo dos contos de fadas. No capítulo a seguir, serão apresentadas a necessidade de alterações no papel feminino ao longo dos séculos e as consequências destas na literatura infantil, mapeando por meio das histórias as diferentes versões dos contos “Cinderela”(1695) e “Rapunzel” (1812-1815).

3 AS ALTERAÇÕES NA CONCEPÇÃO DO FEMININO E SUAS REPERCUSSÕES NA LITERATURA INFANTIL

Embora homens e mulheres sejam categorizados como seres humanos, apenas o termo “homem” designa a humanidade, isto é, desde os primórdios da civilização, esta tem sido uma relação assimétrica. No entanto, a mulher buscou superar as limitações impostas a ela e, no decorrer no tempo, delineou-se um novo perfil de mulher, capaz de se posicionar diante de si e do mundo, abrindo espaço, então, para uma produção literária feminina.

A concepção de feminino, ou melhor, do papel da mulher foi durante muitos séculos relegado a função materna e do lar, esta não possuía voz ou autonomia sobre si mesma. Durante a evolução da sociedade, foi registrada a constante discriminação entre homem-mulher, principalmente em consideração à educação. Os homens foram designados como detentores do saber, e as mulheres, ao papel feminino subordinado ao poder masculino. (BEAUVOIR, 2016; WOLLSTONECRAFT, 2017; WOOLF, 2019)

Os sujeitos oprimidos ao longo da história foram representados na literatura de muitas formas, mas sempre houve a predominância das representações produzidas pela classe dominante, ou seja, as representações femininas sempre foram expostas em grande escala pelos homens, fato que pode ser comprovado não apenas pela representação da mulher nos contos de fadas. Mas também pelo “esquecimento” das autoras femininas destes mesmos contos. Afinal, reconhece-se mundialmente como autor de “Cinderela” Charles Perrault, e de “Rapunzel”, os

Irmãos Grimm, no entanto, as versões publicadas pelas francesas Condessa d'Aulnoy (1697) e Madame de La Force (1698), respectivamente, são insignificadamente reconhecidas.

Apesar da legislação brasileira pregar por uma abordagem adequada em relação às questões de gênero e etnia e à eliminação de textos discriminatórios ou que reproduzam estereótipos acerca do papel da mulher, ainda são muitas as obras que caracterizam o papel feminino por sua submissão e beleza característica de seu gênero. Consequência do que Naomi Wolf (2019) identifica como mito da beleza, o qual impõe um padrão de beleza para as mulheres desde criança e é disseminado pela cultura de massa imposta por grandes corporações midiáticas que influenciam profundamente a cultura infantil (GIROUX, 2003). Pode-se dizer que a história das mulheres é fundamental para se compreender a literatura infantil contemporânea, visto que as diferenças entre homens e mulheres ainda são tópico em discussão, e as novas adaptações dos contos buscam trazer de forma indireta a apropriação dos direitos existenciais, políticos e sociais das mulheres. Portanto, o empoderamento da mulher passa a ser exigido em diferentes obras não apenas pela sociedade em que o público infantil está inserido, mas também pelas leis impostas pelo governo, conforme apontaram Rosemberg, Moura e Silva (2009).

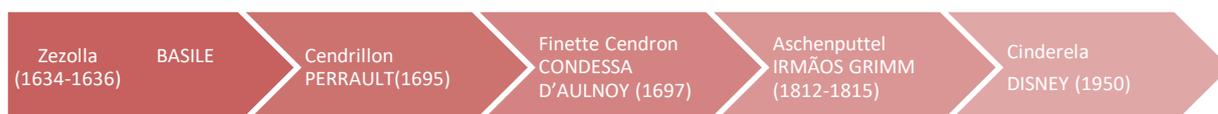
É preciso ainda considerar que a obra de literatura infanto-juvenil, apesar de ser designada para crianças e jovens, é escolhida pelo adulto que proporciona a leitura e a compra destes livros, dessa forma, o mercado editorial busca sempre agradar ao público adulto. (COLOMER, 2014) Por conseguinte, é possível compreender as adaptações e traduções em massa dos clássicos contos de fadas. Para investigar as adaptações contemporâneas, faz-se basilar compreender e

conhecer as principais versões dos contos de fadas intitulados de “Cinderela” e “Rapunzel” para uma melhor análise destes no decorrer deste trabalho.

3.1 CINDERELLA: DO PRELÚDIO NEFASTO AO ATENUADO FELIZES PARA SEMPRE

Para compreendermos as alterações que ocorreram ao longo do tempo nos contos de fadas, é primordial conhecer as diferentes versões europeias que foram apresentadas à sociedade e originaram as adaptações hoje mundialmente conhecidas. Para isso, será mostrada uma ordem cronológica das versões indicadas, conforme imagem⁶ abaixo.

Figura 1- Linha do tempo Cinderela



FONTE: AUTORA, 2020.

⁶ Considera-se que o conto conhecido mundialmente como *Cinderella* foi nomeado assim de acordo com o termo *Cinder + Ella*, que é a junção do nome da protagonista com o termo *cinzas* em inglês, por isso, na linha cronológica das histórias, o nome da protagonista foi mantido em sua língua original sem a tradução para Cinderela.

É preciso levar em consideração que existem diferentes traduções dos contos de fadas, o que pode acarretar pequenas mudanças na história de acordo com a língua que esta se encontra. Este trabalho procurou considerar as traduções da língua portuguesa e a língua nativa de cada conto. Não obstante, o nome das protagonistas serão mantidos de acordo com a língua nativa de cada obra, desde que as versões traduzidas apresentam apenas o nome Cinderela e dado que buscou-se fazer um mapeamento dos contos de fadas.

A versão mais conhecida de “Cinderela” tem-se uma linda princesa que se casa com o príncipe depois de enfrentar empecilhos que suas meias-irmãs e madrasta lhe causam; ela experimenta o sapatinho que perdeu durante o baile, o qual lhe serve perfeitamente, e torna possível identificá-la como a linda garota que esteve no baile real. Entretanto, esta não seria versão original deste conto; ao longo dos séculos, ela foi adquirindo novas versões de acordo com a época e região em que seu autor se encontrava.

Uma das primeiras aparições que se tem conhecimento na Europa é na obra *Lo cunto de li cunti ovvero ló trattenemiento de li percerille (O conto dos contos: entretenimento para pequeninos)*, 1634-1636, do italiano Giambattista Basile. Nesta, o clássico se intitula “La gata cennerentola” em seu original e, conforme a obra selecionada em português do tradutor Francisco Degani, em 2018, o conto foi denominado “Gata Borracheira”.

Na história, a protagonista sofre alguns infortúnios causados inconscientemente por ela mesma. Zezolla é uma garota muito doce e seu pai tem muito estima por ela, porém sua madrasta desdenha dela e a trata mal. Por conta

disso, Zezolla faz reclamações constantes a sua mestra e cogita a ideia de que esta seja sua mãe, visto que é muito querida pela menina. A mestra, então, lhe dá instruções para se livrar da madrasta para que assim ela mesma possa se casar com o pai da menina.

Depois do casamento da mestra com o pai de Zezolla, esta trouxe à casa suas seis filhas, que até então eram desconhecidas pela garota, não só isso, mas agora Zezolla não apenas tem que aguentar os comentários maldosos de sua nova madrasta e irmãs, como também foi relegada às funções domésticas e perdeu o carinho de seu pai.

Quando seu pai vai fazer uma viagem, pergunta a cada filha o que gostaria de presente, Zezolla pede ao pai que peça às fadas algo de presente para ela; o pai quase esquece, mas ao final leva a semente de tâmara e os objetos para cultivá-la que a fada lhe entregou. Zezolla passa então a cultivar sua semente até esta se tornar uma árvore e dela sair uma fada; é a ela que Zezolla solicita seus trajes para comparecer aos bailes.

Em um dos bailes que comparece, a menina chama a atenção do rei, mas este, apesar de diversas tentativas, não consegue descobrir quem é sua dama misteriosa. Ao deixar um dos bailes, o servo do rei tenta perseguir a garota e ela acaba perdendo uma de suas chinelas. O rei, muito astuto, comunica que irá realizar um baile, no qual todas as mulheres do reino devem comparecer.

Chegado o dia, ele não encontra a garota misteriosa, pois, com receio de ser descoberta, Zezolla não comparece ao baile, por isso o rei questiona seu amigo e este fala que não levou uma das suas filhas por ser simples e cuidar da casa. O rei responde que o homem deverá levar sua filha para comparecer no próximo baile que

irá fazer. No dia do baile, Zezolla experimenta a chinela, que lhe cabe perfeitamente, e o rei, então, logo a coroa como sua rainha, para inveja de suas irmãs (BASILE, 2018).

Já a versão do francês Charles Perrault, de 1695, apresenta a protagonista pelo nome de Cendrillon, e esta é assim chamada pelas funções que desempenha em sua casa. Seu nome não possui explicação, é apenas assim apresentado ao longo da história.

A menina teve sua vida transformada após o segundo casamento de seu pai; sua madrasta delegou as funções de cuidado da família para a garota e esta não ousou a contradizer ou reclamar para seu pai do comportamento da mesma, pois, segundo as leis de casamento, a madrasta era agora a senhora da casa e, portanto, deveria ser obedecida.

Um dia todas as casas recebem um convite para o baile da família real; no mesmo instante, as meias-irmãs de Cendrillon começam a se preparar para comparecerem e Cendrillon até mesmo se oferece para arrumar o cabelo de ambas. Depois que estas saem para o baile, a menina se entristece e vai falar com sua madrinha, que é uma fada, sobre sua vontade de comparecer ao baile.

Sua madrinha, então, a manda buscar alguns itens pela casa para assim transformá-los em cocheiros, valetes, uma carruagem, um deslumbrante vestido e esplendidos sapatinhos de cristal. Ao chegar ao baile, sua beleza natural realçada por seus novos acessórios a torna fonte de atenção de todos, principalmente do príncipe. De acordo com a recomendação de sua madrinha, ela vai embora do baile antes que o sino toque sinalizando a meia noite.

Quando retorna a sua casa, conta toda a sua aventura para a sua madrinha e implora que a ajude a ir ao baile do dia seguinte, o que ela consente. No segundo baile, é desatenta em relação ao tempo e acaba tendo que deixar os salões de baile às pressas, perdendo um dos seus sapatinhos no caminho.

O príncipe, que ficou encantado por ela desde seu primeiro encontro, manda seu servo de confiança à procura da moça que encaixe seu pé naquele sapato. Ao chegarem à residência de Cendrillon, as meias-irmãs experimentam o sapato, mas não cogitam pedir que Cendrillon o experimente até esta se oferecer e o servo concordar. Sem surpresa, o sapato serve perfeitamente para Cendrillon e ela ainda tira de seu avental o outro pé do sapato. Suas irmãs, então, imploram perdão a Cendrillon, que as leva para seu novo lar e arranja casamentos para elas com grandes senhores da corte (PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN, 2010).

O autor apresenta aqui o epítome do que seria beleza para a sociedade da época, como o mesmo afirma ao escrever a moral de sua história:

“ É um tesouro para a mulher a formosura
Que nunca nos fartamos de admirar,
Mas aquele dom que chamamos doçura
Tem um valor que não se pode estimar
(...) Beldade, ela vale mais do que roupas enfeitadas.
Para ganhar um coração, chegar no fim da batalha.
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha” (PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN, 2010, p. 30, grifo do autor).

Portanto, para Perrault (2010), apesar dos bens materiais e a beleza serem considerados importantes, era preciso se atentar ao caráter da mulher com que ia se

casar. A francesa Madame d'Aulnoy, colega e correspondente de Perrault, também escreve sua própria versão de Cinderela.

No conto da Condessa d'Aulnoy (1697), encontra-se uma história que se diferencia do padrão do conto conhecido, nomeada por sua autora de "Finette Cedron". Esta história possui situações que nos recordam a clássica história de "João e o pé de feijão" (1807) de Benhamin Tabart e do clássico conto "João e Maria" dos Irmãos Grimm, publicado no anos de 1812-1815.

Assim como os irmãos que são abandonados na floresta por seus pais, Finette e suas irmãs são abandonadas na floresta por seus pais quando estes são subjugados por outro reino e perdem seus títulos de rei e rainha. Finette escuta os planos de sua mãe sobre seu abandono e procura auxílio em sua madrinha, que é uma fada. Na primeira vez que a garota e suas irmãs são deixadas na floresta, ela utiliza de uma linha mágica que sua madrinha lhe entregou para encontrar sua casa novamente.

Na segunda vez, sua madrinha lhe entregou cinzas para encontrar seu caminho, mas a advertiu que não trouxesse consigo suas irmãs, pois estas apenas as desprezavam e lhe açoitavam a todo momento. Porém, ao ver que foram novamente abandonadas e o desespero de suas irmãs, Finette resolveu ir contra as recomendações de sua madrinha e retorna para casa com suas irmãs. Na terceira tentativa de sua mãe de abandoná-las, a garota se desesperou e recorreu as irmãs para que lhe dessem ideias do que poderiam fazer para se salvarem, pois, desde que fora contra as recomendações de sua madrinha, não podia lhe pedir ajuda novamente.

Com isso, juntas, fizeram um suprimento de ervilhas e foram as deixando ao longo do caminho, o que não esperavam é que os passarinhos comessem suas preciosas sementes, tornando impossível retornar para casa. Passaram dias perdidas e com fome na floresta, até encontrarem uma bolota que resolveram então plantar e regar, implorando para que crescesse e lhes fornecesse comida. Aos poucos, a bolota foi crescendo até se tornar um gigante carvalho que levava a um belíssimo castelo. As irmãs de Finette roubaram seus vestidos e joias e subiram até o castelo, esperando encontrar um príncipe para desposá-las. Entretanto, ao chegarem no local, encontraram um casal de ogros que as queriam devorar. Mas graças à astúcia de Finette, conseguiram sobreviver, visto que esta os enganou ao pedir ajuda para acender a grande fornalha que utilizavam para cozinhar e ao se oferecer para lhe arrumar o cabelo, arrancando-lhe a cabeça.

A partir de então, as princesas passaram a usufruir de uma boa vida no castelo, mas a pobre Finette ficou responsável pela limpeza e comida do castelo, sob ameaça de levar uma surra se não cumprisse suas funções. Um dia, durante a limpeza de uma das chaminés, encontrou uma pequena chave que chamou sua atenção, procurou por todo o castelo o que ela abria e encontrou um baú recheado dos mais belos vestidos e joias, ela então os vestiu e foi para os bailes que suas irmãs frequentavam.

Em um baile, foi aclamada por todos e logo investigaram seu nome, o qual alterou para não ser reconhecida por suas irmãs, e se apresentou com Cendron. Frequentou diversos bailes não sendo reconhecida por suas irmãs, mas saía sempre antes delas para não desconfiarem ou descobrirem sua dupla identidade. Uma noite, ao perceber que suas irmãs já haviam abandonado o baile e com medo de ser

repreendida, saiu correndo noite adentro e perdeu uma de suas sapatilhas de veludo vermelho.

O príncipe, no dia seguinte, encontrou a pequena sapatilha e caiu de amores por sua portadora, porém, como sua identidade era desconhecida, ficou profundamente adoentado e desesperou seus pais, que anunciaram que todas as moças deveriam experimentar a sapatilha para encontrar a amada de seu filho e salvar sua vida. As irmãs de Finette contaram a novidade à menina e se apressaram a ir até o palácio. Finette ficou desconfiada de que poderia ser sua sapatilha e correu ao palácio.

Quando chegou lá, descobriu que era seu sapato perdido e o rei e a rainha se apressaram a pedir que a garota casasse com seu filho, o príncipe. Entretanto, Finette recusou, pois os pais do príncipe eram nada menos do que aqueles que subjugaram e tiraram seus pais do poder. Pela saúde de seu filho, os monarcas concederam reestabelecer o poder para os pais de Finette, para que esta se casasse com seu filho. Finette e seu príncipe prometeram levar suas irmãs de volta com seus pais e por isso elas ficaram muito agradecidas (D'AULNOY, 2019).

Madame D'Aulnoy construiu uma narrativa que apresenta similaridades com a versão de Perraut (1695), mas ao mesmo tempo se compara a obras clássicas já conhecidas, como é possível perceber ao longo da história. Assim como a Cendrillon de Perrault (1695), apesar de todas as maldades realizadas por suas irmãs e as dificuldades que Finette Cendron encontra por conta delas, assim que consegue estabelecer uma nova vida para si mesma, Cendron contraria a todas as expectativas e procura perdoar suas irmãs e encaminhá-las a uma vida tão cômoda e confortável quanto a sua.

Não obstante, não são todos os autores que concordam com o mesmo modelo de feminino, afinal, estes contos foram muitas vezes reeditados de acordo com a sociedade em que viviam, como é o caso dos Irmãos Grimm, os quais, um século depois, nos anos de 1812-1815, em sua própria versão, não possuem a mesma prerrogativa, e o destino das irmãs é bem diferente.

Os contos dos Irmãos Grimm tiveram ao todo sete edições durante os anos de 1812 a 1857. Em todas as edições, houve alterações nas histórias, por isso a importância de comentar que a versão aqui descrita será primeiramente o conto de número 21, denominado “Aschenputtel”, do ano de 1812, resgatado em 2014 por Oliver Loo.

Em seu leito de morte, a mãe Aschenputtel recomenda a menina que, não importe o que lhe aconteça, permaneça boa e piedosa, pois apenas assim Deus poderia ajudá-la. Menos de um ano depois da morte de sua mãe, o pai da menina resolve se casar novamente, sua nova madrasta traz com ela duas filhas de seu casamento anterior. Logo, como senhora da casa, passa delegar funções, como limpar e cozinhar, para Aschenputtel, além de retirá-la de seu quarto e colocá-la para dormir ao lado da lareira. Um dia seu pai vai viajar e pergunta as três filhas o que querem de presente, ao que Aschenputtel solicita apenas um galho que roce o chapéu de seu pai durante sua jornada. Quando seu pai volta de viagem e lhe entrega seu galho, Aschenputtel se apressa a plantá-lo no túmulo de sua mãe, pois é lá que costuma estar quando as maldades para si são muitas e precisa desabafar.

O rei resolve fazer um baile de três dias para procurar uma esposa para seu filho e solicita que todas as donzelas acompanhem o festejo. Aschenputtel pede permissão para acompanhar suas irmãs na ida ao baile, porém sua madrasta passa

delegar tarefas impossíveis a ela, tais como juntar um prato de lentilha das cinzas da lareira e, mesmo com a ajuda de seus amigos pombos, ela não é autorizada a comparecer.

A garota, então, faz uma solicitação à árvore de sua mãe, que logo em seguida é atendida pelos pombos, que lhe entregam um belo vestido e sapatos de ouro. Durante dois dias, Aschenputtel comparece ao baile escondida de seus familiares e, por mais que o príncipe saiba onde está sua casa, não a reconhece sem suas roupas. O pai de Aschenputtel fica desconfiado e manda derrubar as árvores nas quais o príncipe diz que a viu pela última vez. No terceiro dia do baile, o príncipe astuto manda colocar piche nas escadas, de modo que sua dama não fuja, isso atrasa Aschenputtel em sua fuga e a faz perder um de seus sapatos.

O príncipe vai até a casa do pai da garota e declara que irá se casar com aquela que o sapato servir. Assim, primeira irmã calça o sapato, mas seu dedo polegar não entra no sapato, sua mãe então a aconselha a cortar o dedo para que o sapato entre e ela possa se casar com o príncipe. O príncipe sai com sua noiva, mas é logo avisado pelas pombas sobre o sangue no sapato e a devolve à casa, exigindo do pai sua noiva. A segunda irmã experimenta o sapato, mas este não entra seu calcanhar e sua mãe a aconselha a cortar seu calcanhar para que o sapato entre e ela possa se casar com o príncipe. O príncipe sai com sua noiva, mas é novamente avisado pelas pombas sobre o sangue no sapato e a devolve à casa exigindo do pai se não tem outra filha. O pai responde que possui apenas uma garota franzina de seu primeiro casamento, que não pode ser a noiva do príncipe, mas o mesmo insiste em chamá-la para experimentar o sapato. O sapato de ouro serve a Aschenputtel

perfeitamente e o príncipe então se encaminha ao palácio satisfeito por encontrar sua noiva (GRIMM, GRIMM, 2014).

Na primeira edição do conto, 1812-1815, este é o final da história de Aschenputtel. Não obstante, ao longo das edições, foram acrescentadas outras partes a história, como o fato de que suas irmãs resolveram acompanhá-la no corredor no dia de seu casamento, de modo que pudessem ser vistas como irmãs da rainha, porém os pombos que zelam por Aschenputtel arrancaram seus olhos, esta passagem foi acrescentada na versão publicada no ano de 1857 (GRIMM, GRIMM, 2018).

As crianças e adultos atuais conhecem o conto da Cinderela por meio da animação mundialmente difundida pelos Estúdios Walt Disney no ano de 1950, e todos a reconhecem como um dos clássicos da literatura infantil. Esta versão conta a história de uma menina órfã que, após a morte de seu pai, é relegada por sua madrasta e meias-irmãs a função de doméstica, limpando e cozinhando para elas, além de ser maltratada por causa de sua beleza e bondade. Seus companheiros e auxiliares são os pequenos camundongos que vivem na casa.

Quando um convite para o baile real chega, Cinderela pede permissão para sua madrasta a fim de poder comparecer, esta fala que a garota poderá ir ao baile desde que cumpra a lista de tarefas que estabeleceram e encontre um vestido apropriado para a ocasião. Quando completa a tarefa que parece impossível e apresenta seu vestido para sua madrasta e meias-irmãs, elas arrancam partes do seu vestido por pertencerem a elas e deixam Cinderela aos prantos. Uma fada-madrinha aparece e solicita a Cinderela que busque alguns itens na casa para que possa transformá-los em sua carruagem, vestido e cocheiro, no entanto, impõe uma

condição à garota, sua magia irá funcionar apenas até a meia-noite, portanto, deverá retornar do baile antes deste horário.

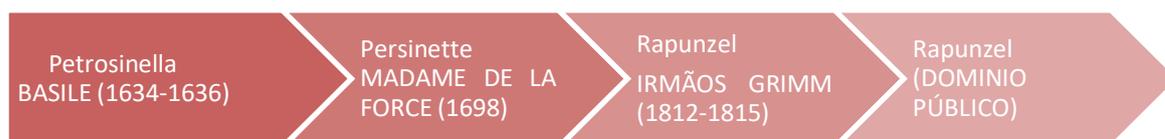
Ao chegar ao baile, sua beleza impressiona o príncipe e este coloca toda sua atenção nela durante o baile. Quando começam a soar as primeiras badaladas do sino para a meia noite, a garota se apressa a sair do baile e, no caminho, perde um de seus sapatinhos de cristal. O príncipe que se apaixonou por Cinderela ordenou que todas as garotas do reino experimentassem o sapatinho de cristal e a quem que servisse iria se casar com ele. Ao visitarem a casa onde se encontrava a família de Cinderela, apenas suas meias-irmãs experimentaram o sapato, visto que sua madrasta a trancou em uma pequena sala. Os camundongos, que estão sempre ao seu lado, conseguem libertá-la e ela corre para experimentar o sapato, que lhe serve perfeitamente. Cinderela, então, casa-se com o príncipe e deixa suas meias-irmãs e madrasta (DISNEY, 2015).

Constata-se que, ao longo dos anos, as diferentes versões do conto “Cinderela” mantiveram algumas similaridades, como é o caso de ter irmãs más, um objeto mágico que transforme as vestes da protagonista e um sapato perdido que a identifique como a bela dama do baile, que ocasiona, então, seu casamento. Este histórico do conto foi mantido para demonstrar que as adaptações sempre estiveram presentes e que as adaptações contemporâneas não são muito diferentes da Antiguidade.

3.2 RAPUNZEL: DO ESTEREÓTIPO SUBMISSO A UM PERFIL FEMININO AUTOSSUFICIENTE

Assim como “Cinderela”, o conto “Rapunzel”, popularmente difundido pelos Irmãos Grimm, também possui diferentes versões. Na imagem abaixo, é possível identificar a linha do tempo das principais compilações do conto de fadas. Em similaridade ainda, sua primeira transcrição ocidental foi pelo italiano Giambattista Basile.

Figura 2 - Linha do tempo Rapunzel



FONTE: AUTORA, 2020.

De acordo com a ordem apresentada na linha do tempo, um breve resumo dos contos será apresentado. Basile (2018) intitulou sua versão do conto de “Petrosinella⁷”. Em sua história, uma mulher grávida sente desejo de comer salsinha e, em sua busca, as encontra no jardim de sua vizinha, que é uma ogra. Ela rouba as salsinhas do jardim de sua vizinha diversas vezes até que um dia a ogra

⁷ O nome da protagonista e título do conto se referem à palavra napolitana *petrosino*, que em português é traduzida como salsinha.

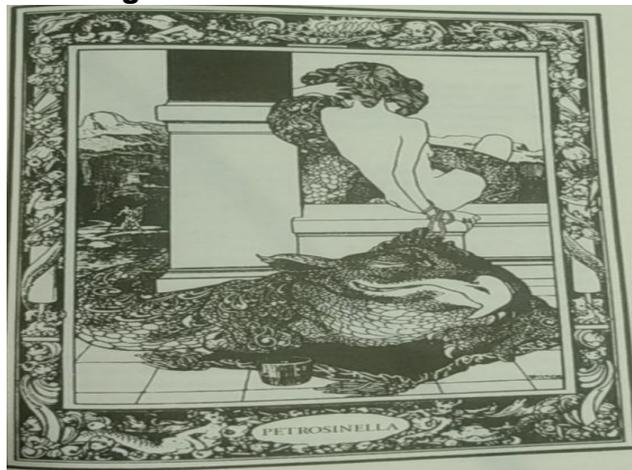
descobre e exige que, como pagamento por não denunciá-la por roubo, a mulher entregue a criança que está esperando para ela, o que a mulher grávida prontamente concorda. O bebê então nasce e a mãe nomeia a menina de Petrosinella, porque nasceu com uma marca no formato de salsinha no corpo. Quando Petrosinella tem em torno de sete anos, encontra diversas vezes a ogra, que continuamente a ameaça sobre uma promessa que sua mãe lhe fez; a mãe da garota, exasperada pela continua ameaça, manda Petrosinella falar à ogra para recolher sua dívida. A menina, sem saber da promessa da mãe, é logo arrastada pela ogra e colocada em uma torre sem portas ou até mesmo escadas para o topo, onde a entrada só ocorre quando Petrosinella joga seus longos cabelos.

Um jovem príncipe, ao passear pela floresta, fica encantado por encontrar a torre de Petrosinella e passa a cortejá-la e mais tarde a ter encontros românticos com esta. Porém, os planos de Petrosinella de encontrar o príncipe sem que a ogra saiba é logo frustrado, pois uma vizinha percebeu as movimentações na torre e a denuncia para a temida ogra. Esta comenta com sua amiga que Petrosinella não poderá escapar sem ter em seu poder três bolotas de carvalho, mas o que ambas não sabem é que a garota as escuta às escondidas e já arma um plano para fugir com seu príncipe.

A vizinha percebe sua fuga e grita para ogra, que passa então a perseguir o jovem casal; Petrosinella começa a jogar as bolotas na ogra, a primeira se transforma em um cachorro; a segunda, em um leão, e a terceira, em um lobo. É apenas a terceira que consegue livrar os apaixonados da ogra e estes seguem seu caminho até o reino do príncipe, onde se casam (BASILE, 2018).

A versão de Basile (2018) apresenta um tom mais sensual, conforme é observado na figura 3,

Figura 3 - O conto dos Contos



FONTE: GIAMBATTISTA BASILE – 2018, p. 169.

Ao analisarmos a imagem, é possível perceber, na ilustração de Franz Von Bayros (1866-1924) para a tradução alemã de Felix Liebrecht em 1909, que Petrosinella é retratada seminua, sentada na janela de sua torre, aguardando pela visita do príncipe. As demais versões apresentam da mesma forma os encontros entre Rapunzel e o príncipe, entretanto, sempre de forma mais sutil que a versão de Basile (2018).

Na versão da francesa Madame de La Force (2014), a protagonista recebe seu nome em função a salsinha que sua mãe tanto desejou durante a gravidez, assim como na obra de Basile (2018), não obstante, neste conto, La Force a nomeia de Persinette.⁸

⁸ O nome da protagonista deriva da palavra francesa *persil*.

O pai de Persinette busca satisfazer o desejo de sua mãe por salsinha e por conta disso rouba esta do jardim de uma fada, que um dia o flagra e exige do pobre homem o filho que sua esposa carrega. Logo que a bebê nasce, a fada a leva com ela e a cria com todo o amor, porém, quando a menina completa 12 anos, a leva até uma torre sem nenhuma porta e, para conseguir chegar até o topo, é necessário que Persinette jogue seus cabelos.

Um príncipe se perde na floresta e acaba encontrando Persinette e logo a convence a aceitar seu interesse amoroso, os dois passam a se encontrar sem que a fada saiba. Contudo, a barriga de Persinette logo começa a crescer e apesar de que ela não saiba o que está acontecendo, a fada logo percebe e planeja sua vingança. Após cortar os longos cabelos da garota, a abandona em uma cabana distante e, com as tranças de Persinette, faz uma armadilha ao príncipe. Quando este está escalando, as tranças de Persinette as solta e o príncipe perde a visão com sua queda.

Durante anos, o príncipe vaga cego pelos vilarejos até que um dia escuta a voz de Persinette cantando e encontra ela e seus filhos gêmeos, as lágrimas de alegria do seu encontro devolvem a visão do príncipe. Ainda assim seu infortúnio ainda não acabou e a fome logo se torna um obstáculo e a morte se aproxima da família até que a fada lembra de seu amor pela bondosa Persinette e resolve levá-los até o reino do príncipe.

Assim como Basile (2018), Madame de La Force (2014) demonstra em seu conto a conotação sexual que não há no conto infantil conhecido, portanto, esta versão não é amplamente conhecida. Ainda assim, a versão da francesa é muito similar ao conto germânico dos Irmãos Grimm (2018)

O conto sob o título de “Rapunzel” é publicado por Jacob e Wilhelm Grimm nos anos 1812-1815, em sua obra intitulada *Kinder-und Hausmarchen*. E a história acontece concomitante a de “La Force”, tendo apenas algumas diferenças entre elas, o fato de que o nome da protagonista se refere a uma planta, que é comparada a um tipo de alface. O príncipe não cai da torre, mas sim se joga dela quando percebe que sua amada está perdida para ele, e o fato de que a fada, após impor seu castigo, sai de cena e com isso, quando se encontram, não tem ajuda dela para chegarem a seu reino.

Como sempre, quando se trata dos Irmãos Grimm, sua vasta obra sofreu alterações durante suas sete edições, portanto, é possível encontrar versões menos sexualizadas, que não comentam a gravidez ou os encontros entre Rapunzel e o príncipe. Assim como, em algumas edições, o príncipe e Rapunzel se casam na torre, de modo que suas crianças não sejam nascidas fora do casamento. Com isso, é possível perceber que a visão do feminino na obra precisa dialogar com o modelo da época em que esta foi transcrita, a fim de que não se apresente um comportamento diferente do imposto pela sociedade (GRIMM, GRIMM, 2014).

O conto infantil “Rapunzel” é de domínio público e conhecido por crianças do mundo todo e seguem a linha do conto dos Irmãos Grimm, todavia, foram retiradas desta versão as informações sobre os encontros sexuais e a gravidez de Rapunzel, em virtude de que o conto passou a ser visto como pertencente a literatura infantil e por isso passou por tais censuras.

Após o histórico e a apresentação das diferentes versões dos contos de “Cinderela” e “Rapunzel”, é possível compreender a necessidade das adaptações contemporâneas, afinal, estas histórias sofreram alterações ao longo dos séculos,

de acordo com suas necessidades. No entanto, são poucos os leitores especializados que se preocupam com o conteúdo de tais obras, visto que a literatura infantil é desconsiderada pelo cânone, o que leva há muitas obras não valorizadas.

É basilar entender a necessidade de adaptação destes contos para a literatura infantil, pois muitas vezes o conteúdo ou linguagem é impróprio para o consumo deste público. Lembrando ainda que grande parte do acervo da literatura infantil vem dos considerados clássicos e existem as mais variadas adaptações encontradas destas obras que permeiam a categoria. São diversos os estudiosos que desconsideram o leitor infanto-juvenil, sendo preciso recordar que é na infância que os leitores são formados e, assim, devem ter contato com obras de qualidade. A escolha de obras canônicas adaptadas é muitas vezes considerada por professores como o melhor recurso e forma de apresentação do mundo literário ao público infanto-juvenil. É vital, no entanto, perceber o processo de análise literária das obras infanto-juvenis a fim de que se possa chegar a uma posição mais consistente acerca do papel feminino desempenhados nos contos de fadas.

4 UMA ANÁLISE DO PAPEL DA PRINCESA NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORANEOS

A análise de conteúdo foi pensada no contexto dessa pesquisa visando estudar a análise do papel feminino nos contos de fadas infanto-juvenis. Este objetivo atuou como guia no momento de escolha e caracterização da amostra, na elaboração e no processo de coleta de dados.

Desde o surgimento dos contos de fadas as princesas são fonte de inspiração para mulheres, sejam elas crianças ou adultas, por apresentarem o que é determinado pela sociedade como feminilidade. Pode-se afirmar então, que este discurso disseminado afeta a constituição da mulher em relação a sua imagem interferindo no modo em que se vê e é vista.

É possível perceber nas histórias que as princesas, nos contos de fadas clássicos, possuem uma personalidade em comum que consiste em serem benevolentes e vulneráveis além de talentosas para as tarefas domésticas. Frequentemente vivenciam um conflito com uma bruxa má ou um vilão e esperam pela chegada de seu valente príncipe para salvá-las do conflito em que se encontram.

Estas histórias impõem um padrão de beleza e comportamento que as mulheres devem seguir para serem aceitas na sociedade, além de afirmar a necessidade de um homem para a mulher ser completa. O papel desempenhado pelas mulheres durante muitos anos foi o de cuidado, ela tinha como função cuidar da casa, dos filhos e do marido. Com o surgimento do movimento feminista, que

teve seu início na Revolução Francesa (1789-1799), porém que tomou forma e vigor no fim da década de 1960 instituiu-se o local da mulher enquanto sujeito político, a autonomia sob a heteronomia masculina, a liberdade de expressar-se e vestir-se como bem entendesse, o progresso racional, o exercício dos direitos constitucionais, e a equidade de gêneros. Este movimento acabou por ingerir vertentes distintas durante anos, porém em todas as suas dimensões evidenciou a autonomia do predisposto feminino e expôs as formas de repressão ao qual foi subjugado ao longo da história. Ou seja, permitiu à mulher liberdades, dentre elas entrada no mercado de trabalho e a escolha sobre o casamento, prerrogativas que anteriormente não eram possíveis.

Contudo, apesar das mudanças que ocorreram, existe ainda um estereótipo imposto à mulher em que esta deveria seguir o clássico modelo de princesa dos contos de fadas, que muitas vezes é reforçado pelos contos infanto-juvenis, principalmente os reproduzidos pela Walt Disney Animation Studios, visto que esta atrela sua imagem não apenas em livros como também filmes e produtos infantis o que auxilia a reforçar este estereótipo. Mas será que com as novas demandas da população feminina a imagem das princesas ainda reforça a antiga e machista visão do papel da mulher, ou já circulam novos discursos sociais que estão em contínua construção na sociedade? Afinal, como os contos de fadas materializam o discurso do papel da mulher na sociedade?

Para responder a estas perguntas, será analisado o discurso materializado na amostra composta por dois livros infanto-juvenis encontrados no mercado editorial brasileiro editados e reeditados entre 2000 e 2020. Tais livros foram selecionados especificamente como releituras dos clássicos contos de fadas “Cinderela” (1697) e

“Rapunzel” (1812-1815) com objetivo de constatar se houve mudanças na imagem da personagem principal, a princesa dos contos de fada, visto que ela é considerada neste trabalho a representação do papel da mulher na sociedade, e compreender, assim, o discurso presente na literatura infanto-juvenil.

É preciso lembrar que todo discurso é ideologicamente⁹ constituído, e reproduz sentido pela linguagem sobre e para os sujeitos, entretanto não se pode esquecer que a língua é falha e que a ideologia também se constitui de equívocos. Há espaços livres na prática discursiva a serem ocupados por novas formas de significar e fazer sentido. Cabe então analisar as características que configuram o que se poderia chamar de sujeito feminino a partir de sua relação consigo mesma.

Para esta pesquisa, optou-se utilizar Análise Crítica do Discurso de Teun A. VanDijk como base teórica, desde que trata - se de uma análise discursiva. Faz-se necessário evidenciar que esta análise não utiliza de metodologias de pesquisa fixas, mas há uma interação entre teoria e análise a partir da elaboração de um dispositivo teórico analítico – que se configura em uma série de conceitos que servem de base à determinada análise.

4.1 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO

O linguista britânico Norman Fairclough utilizou pela primeira vez, em 1985, o termo Análise Crítica do Discurso (ACD) no periódico *Journal of Pragmatics*. Esta

⁹ Neste trabalho será utilizado o conceito de ideologia segundo Teun VanDijk em que “as ideologias não são apenas um conjunto de crenças, mas crenças socialmente compartilhadas por grupos. Essas crenças são adquiridas, utilizadas e modificadas, em situações sociais e na base dos interesses sociais dos grupos e as relações sociais entre os grupos em estruturas sociais complexas” (VANDIJK, 2015, 175)

perspectiva surgiu da filiação de uma corrente Linguística denominada de Linguística Crítica. A Análise Crítica do Discurso surgiu com intuito de revisar concepções da linguagem e do discurso do sujeito. Esta abordagem se consolidou, segundo Wodak (2003), na década de 1990 quando em um simpósio em Amsterdã se reuniram os estudiosos Teun van Dijk, Ruth Wodak, Gunter Kress, Norman Fairclough, Theo Van Leeuwen.

A ACD se caracteriza como uma perspectiva teórico-metodológica que tem como objetivo buscar compreender o modo em que as formas linguísticas funcionam na transformação, manutenção e reprodução social. Por se tratar de uma perspectiva que “não somente se aplica a outras teorias como também, por meio do rompimento de fronteiras epistemológicas, operacionaliza e transforma tais teorias em favor da abordagem sociodiscursiva” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 14) retrata, atualmente, uma abordagem transdisciplinar.

No Brasil, existem duas vertentes da análise crítica do discurso que são mais utilizadas: a do inglês Norman Fairclough, que tem como teoria de base a Linguística Sistêmico-Funcional e o holandês Teun A. VanDijk que é a vertente sociocognitiva do discurso, que reconhece as práticas discursivas institucionalizadas de acesso e privilégio que se relacionam à cognição social. VanDijk também denomina a ACD como Estudos Críticos do Discurso (ECD), que segundo o teórico, analisa os abusos nas relações de poder.

O mesmo ainda analisou diversos domínios da praxe discursiva e observou que são recorrentes duas inserções de domínios discursivos: por meio da voz reportada e por meio da construção predicativa. O primeiro caso acontece no momento em que a fala de um grupo proscrito socialmente é utilizada e constrói-se a

imagem desse grupo por comentários, no caso, predicções em relações hierarquizadas e de exagero de quantidade “que resultam em desigualdades e injustiças sociais” (VAN DIJK, 2015, p.10).

VanDijk (2015) aborda o discurso e a imagem do poder social analisando mecanismos de intervenção, em sua maioria, dos detentores de poder em relação aos dominados. Para ele “o controle se aplica não só ao discurso como prática social, mas também às mentes daqueles que estão sendo controlados, isto é, seus conhecimentos, opiniões, atitudes, ideologias, assim como também às outras representações pessoais ou sociais.” (*Ibiden*, 2015, p.18). Ou seja, o autor busca analisar nos discursos a estrutura histórica e também ideológica das diversas vozes sociais que são rechaçadas e internalizadas nos enunciados produzidos pelos sujeitos em diferentes contextos.

Entre outros aspectos essenciais abordados por VanDijk (2015) está a dimensão estrutural social que é constituída nas práticas discursivas de grupos sobre a sociedade, dentre as quais se destaca particularmente os privilégios, sejam eles de raça ou gênero. Os discursos segundo Teun VanDijk (2015) também constroem as representações de um grupo e indiretamente as práticas sociais deste grupo. Com isto, ao analisar discursos repletos de ideologia pode-se compreender a formação, a organização e as representações das identidades do sujeito feminino na sociedade. Os discursos também são compreendidos pelos interesses do Estado e de outros no poder, nas palavras de Van Dijk (2015):

De forma semelhante, a elites do poder também possuem acesso a manobras para controlar a dissidência e a resistência, entre as quais realizar processos de seleção na contratação de pessoal e na contratação de pessoal e na decisão sobre pagar

patrocínios, impondo formas mais ou menos confessas de censura, recorrendo a campanhas de difamação e a outros mecanismos para silenciar os “radicais” e os seus meios de comunicação. [...] Por isso, em muitos países ocidentais, basta que alguém seja taxado de “comunista”, ou como uma pessoa contrária ao nosso tipo de “liberdade” ou a um valor dominante similar, para ser desqualificado como um formulador sério de contra-ideologias. Essa é uma estratégia poderosa para manter a própria elite simbólica sob controle, tanto interna quanto externamente (VAN DIJK, 2015, p.51).

De acordo com Van Dijk a escolha sintático-semântica tem um poder ideológico que opera na teia discursiva social influenciando-a. De maneira singular, também se aponta para a instável situação social e política no Brasil, no qual os privilégios da subordinação feminina formam uma estrutura de influência nos discursos: nos gêneros dos discursos e nas imagens proferidas na comunidade em distintos costumes discursivos. As características dos ECD desempenham um papel primordial nas análises organizadas neste estudo na percepção de como os livros infanto- juvenis operam na correlação de estrutura discursiva e na identidade do predisposto feminino ao quebrarem os discursos de dominação e exaltação do masculino em distintos graus de discursos. Estas escolhas perpassam a estrutura comunitária em exclusões e assimetrias entre as categorias pouco privilegiadas, conferindo manobras de corte a partir das infâncias dentro de artefatos como o livro infantil. Dessa forma, afirma-se que um livro pode modificar toda uma estrutura ao controlar ideologicamente as culturas.

4.2 O PRINCIPE CINDERELO

Diferente dos outros contos de fadas não são muitas as obras literárias infanto-juvenis que apresentam adaptações do clássico conto infantil *Cinderela*

(1697), apesar do grande apreço pela indústria cinematográfica e das diversas adaptações no mundo fílmico, durante esta pesquisa não foi encontrado nenhuma adaptação brasileira do conto como obra autônoma.

Esta análise é realizada a partir do livro infanto-juvenil de Babette Cole lançado em inglês no ano de 1987 e traduzido no Brasil pela editora Martins Fontes no ano 2000, com o título Príncipe Cinderelo. Essa obra é uma adaptação, conforme Hutcheon (2013), do clássico conto de fadas Cinderela, entretanto nesta história não temos apenas uma versão contemporânea, mas também uma inversão de papéis entre os personagens. Babette Cole foi uma grande ilustradora, suas histórias são inovadoras e surpreendentes.

Durante os anos de 2000-2003 o livro foi distribuído pela então Secretária do Livro e Leitura para as escolas públicas e ainda podem ser encontrados em algumas destas escolas. Este livro fez parte das ações do governo, conforme descrito nos Parâmetros Curriculares Nacionais, onde um de seus objetivos é a “diversidade de comportamento de homens e mulheres”, o “respeito pelo outro sexo” e “pelas variadas expressões do feminino e masculino” (BRASIL, 1997, p.98).

Como dito anteriormente a obra de Cole (2020) apresenta uma versão do conto de fadas Cinderela, contudo a protagonista desta narrativa é do gênero masculino. Babette Cole enfatiza, com humor, nesta narrativa a subordinação de um personagem masculino que, no final, é recompensado por seu sofrimento. Há marcadores sociais e históricos apresentados, que apesar de basear-se no conto originário do século, apresenta marcas da época contemporânea.

A narrativa mantém situações e características semelhantes as do enredo da qual deriva variando artefatos culturais, apresentando, desta forma, não apenas uma

nova versão como também problematizando o gênero masculino. Principalmente, quando Cole (2020) descreve que “o Príncipe Cinderelo nem parecia príncipe porque era baixinho, sardento, magricela e andava molambento”, o que remete a forma legitimada da realeza. Este estilo real, ou até mesmo principesco, se refere ao clássico príncipe descrito nos contos de fadas, alto, branco e com o corpo bem definido. Como é possível verificar nas imagens abaixo:

Figura 4 - Príncipe de Cinderela



FONTE: DISNEY, 2015.

Figura 5 - Príncipe Cinderelo



FONTE: COLE, 2020.

Ao comparar a figura 4, o príncipe de Cinderela, e a figura 5 percebe-se que o príncipe Cinderelo é uma caricatura do modelo masculino apresentado pela

sociedade como ideal, contudo percebe-se também que a magreza masculina é vista como algo negativo, quando em comparação a magreza feminina (neste contexto, as princesas) é considerada um padrão estético necessário que remete ao cuidado próprio da mulher. Naomi Wolf (2019) afirma que a sociedade impõe às mulheres uma cultura de magreza que não possui vínculo com a beleza, mas sim com uma obsessão pela obediência feminina, o que torna presente a propagação contínua da magreza até mesmo em obras infanto-juvenis. Neste trecho também é possível caracterizar o que vanDijk descreve como meios discursivos da hegemonia que utilizam de conceitos como “a política e a mídia” para “influenciar mutuamente e controlar uma à outra, ambas, por sua vez, sendo controladas por interesses fundamentais”. (VANDIJK, 2015, p. 24).

Na narrativa constata-se que Cinderelo não tem pais, portanto não há o espaço da relação problemática da personagem clássica em relação à madrasta e suas duas meio-irmãs, não obstante o espaço doméstico é composto pelo universo masculino visto que sua família é formada por três irmãos com o qual mantém conflitos em relação a sua aparência. Afinal, seus irmãos possuem a perfeita imagem masculina de “enormes e peludos” como descreve Cole (2020).

Tanto Cinderelo quanto seus três irmãos usam coroas de modelos com pedras preciosas enfatizando suas posições sociais, discurso que ainda é reafirmado com a sentença “eles iam à Discoteca do Palácio com namoradas princesas”, ou seja, há uma reafirmação de sua posição social além de que pode se perceber que a autora faz uma clara substituição do clássico Baile para Discoteca demarcando que a história se desenvolve na época contemporânea.

Cole (2020) ainda retrata a ida à discoteca pelos irmãos de Cinderelo com carros incríveis, claramente uma substituição contemporânea à antiga carruagem. Assim como o conto tradicional, os irmãos do príncipe “faziam o pobre Cinderelo ficar em casa limpando tudo o que eles sujavam”, com isto ocorre a mimetização das ações da versão clássica. Na figura 6, é possível perceber que Cinderelo está de avental realizando tarefas domésticas, e ainda, ao observar sua fisionomia é possível inquirir que este é um trabalho penoso para o jovem realizar de acordo com sua fisionomia.

Figura 6 - Cinderelo realizando tarefas domésticas



FONTE: COLE, 2020.

Entretanto este não é o mesmo caso de sua predecessora Cinderela, como é aparente na figura 7.

Figura 7 - Cinderela realizando tarefas domésticas



FONTE: DISNEY, 2015.

Nesta figura (7) é perceptível o contentamento de Cinderela ao realizar o serviço doméstico, isto acontece por que por muitos anos a mulher foi considerada “anjo do lar¹⁰”, descrição que se encaixa perfeitamente na protagonista do conto clássico, e afinal Woolf (2019) relata que esta mulher é,

(...) extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo (WOOLF, 2019, p.12)

Em outras palavras, Cinderela assim como o anjo do lar está condicionada a agradar a todos, mais especificamente aos homens. Fruto do que vanDijk (2015)

¹⁰ Termo utilizado por Virginia Woolf em referência Poema de Coventry Patmore (1823-1896) “que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres” (WOOLF, 2019, p.11).

caracteriza como utilização da relação de poder que se manifesta a partir da interação entre o homem e a mulher, afinal Cinderela é sempre muito educada, elegante e gentil. Ao contrário de Cinderelo que apesar de ser colocado no papel de subordinado não apresenta as características típicas de um anjo do lar, mas sim procura formas de mudar sua situação (neste caso busca formas de ficar grande e peludo). Neste momento, é apresentado um produto de beleza masculino que marca a era do progresso e do consumismo em prol do corpo declarado como ideal pela sociedade.

Esta análise permite verificar que “ em um nível elementar, mas fundamental ... o grupo A (ou seus membros) possui poder sobre o grupo B (ou seus membros) quando as ações reais ou potenciais de A exercem um controle social sobre B.” (VANDIJK, 2015, p. 41). Ou seja, o controle social das mulheres ocorre neste caso por meio das ações dos homens, o que ocasiona na limitação da liberdade social da mulher.

Assim como em seu conto predecessor, uma fada madrinha aparece e realiza o desejo de Cinderelo, de ser grande e peludo, apesar de que ao conceder o desejo ao rapaz se equivoca em suas magias e acaba transformando o rapaz em um enorme macaco peludo. O encantamento não pode ser desfeito e a fada conforta o rapaz com a idéia que tudo vai acabar a meia-noite, o que alude de certa forma, ao conto tradicional.

É interessante perceber que apesar da narrativa de Cole (2020) se apresentar em um universo masculino, ainda é uma mulher aquela capaz de gerar mudanças em torno da história. Tanto pelo fator da magia ser realizada por uma fada mulher, quanto pelo fato da vida do Príncipe Cinderelo tomar novos rumos após

seu encontro com a princesa Bellarica. A autora ainda informa que, por conta do tipo de encantamento, o Príncipe Cinderelo não sabia que tinha virado um macaco enorme e peludo. Por conta disto, não consegue entrar na Discoteca e este, portanto se dirige ao ponto de ônibus onde encontrou uma princesa, Belarrica. Para sua sorte, soou á meia-noite e o encantamento se desfez, transformando novamente o personagem em humano.

Nesta obra, não é o sapatinho de cristal que Cinderelo perde, mas sim sua calça jeans. A princesa Belarrica ordena então que achem seu amado por meio da calça. Similarmente ao conto clássico, diversos príncipes experimentam vestir a calça, mas esta não serviu em nenhum deles. No momento em que Cinderelo experimenta a calça e essa serve a princesa Belarrica logo o pede em casamento.

A história termina com o clichê “felizes para sempre”, contudo os três irmãos de Cinderelo são transformados em fadas domésticas pela fada que transformou Cinderelo e, de forma ridicularizada, os três aparecem com vestidos brancos, asas, coroas de flores e apetrechos de limpeza, como castigo pelo comportamento durante a história.

Esta cena demonstra a feminização do trabalho doméstico, pois embora os três irmãos sejam homens, foi necessário à inclusão de adereços femininos para caracterizá-los como “anjos do lar”, neste caso fadas domésticas.

Um aspecto que torna esta adaptação ainda mais interessante é o fato que a autora conseguiu realizar uma incrível inversão de papéis entre as personagens nesta narrativa fantástica, Rabkin (1977), reconhece essa “inversão nas reações dos personagens, nas afirmações dos narradores e nas implicações da estrutura

narrativa, todas jogando contra a nossa experiência como pessoas e leitores”¹¹.
(RABKIN, 1977, p.41)

Essa inversão de papéis se caracteriza, principalmente, por ter como protagonista um homem, e este precisar ser salvo pela princesa Bellarica afinal normalmente a personagem feminina é aquela que precisa ser salva. Com isto é possível afirmar que a principal inversão de papéis na animação, em relação aos contos tradicionais, é a subordinação do protagonista masculino.

Observa-se que o discurso materializado no clássico conto da Cinderela, que é popularmente por todos, foi produzido pela Formação Discursiva tradicional predominante naquela época para o papel da mulher, que neste caso é representado pela princesa, pois até antes dos anos 1950 o que se esperava de uma mulher é que ela fosse bondosa e bonita e que sua maior aspiração fosse o casamento. Em o *Príncipe Cinderelo* (2020) não encontramos os discursos de resistência deste paradigma que circulam a sociedade.

Estes discursos de resistência existem em diversas novas adaptações de diferentes contos de fadas, contudo, Cinderela é conto que menos possui adaptações literárias infantis, portanto apesar de relevante *O príncipe Cinderelo* apresenta figuras masculinas que geralmente são a representação heróica para a princesa, afinal, a princesa Bellarica só se aventura na procura de seu amado príncipe, pois acha que este a salvou de uma grande fera.

¹¹ “We recognize this reversal in the reactions of characters, the statements of narrators, and the implications of structure, all playing on and against our whole experience as people and readers.”

4.3 A RAPUNZEL CONTEMPORÂNEA

Mesmo incluídos na literatura universal é inegável que os contos de fadas levam em suas origens (até mesmo em suas adaptações) as impressões ideológicas de uma época, afinal “são trabalhos criados por autores específicos, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares” (CANTON, 1994, p. 12). Pressupondo que o “dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19) e que todo texto é dialógico, os textos contemporâneos de Rapunzel, evidenciam o diálogo com o referido conto clássico de mesmo nome propagado pelos Irmãos Grimm (1812-1815).

. A primeira versão de Rapunzel entende o feminino como a figura da mulher bela, pura e virtuosa, além de sua inferioridade econômica e social. Este contexto reflete o discurso da sociedade patriarcal presente na época. Em contraponto, a figura masculina é a detentora do poder, visto que apenas com a chegada do príncipe Rapunzel pode se livrar de sua prisão.

Segundo Zanchet et al (1996), “a condição feminina nos contos é sempre trágica e as mulheres, feias ou bonitas, estarão sempre sujeitas aos homens que anexarem às suas vidas” (ZANCHET, 1996, p. 23).

Seria justificável fazer uma adaptação de Rapunzel centenas de anos após sua versão original e manter as características e identidade da personagem já que o contexto histórico e a visão de feminilidade foram alterados? A Walt Disney provou que sim, em 2010, lançou não somente uma produção cinematográfica como

também um livro com um remake da história da personagem, sob o título de *Enrolados*.

Nesta narrativa uma feiticeira descobre que o cabelo dourado da recém-nascida princesa Rapunzel possui a habilidade da cura e juventude. Sendo assim, sequestra a criança e a aprisionam em uma torre. (DISNEY, 2015) Em contrapartida a sua homônima, *Enrolados* apresenta uma Rapunzel autêntica, determinada e corajosa. A donzela em perigo que espera sua salvação na figura masculina do príncipe encantado, agora pertence à realeza e não almeja a chega de um interesse masculino, mas sim a se aventurar fora da torre e descobrir o mundo. Claramente um rompimento com o abuso de poder reproduzido pelo texto original.

Esta adaptação não poderia ter sido elaborada de forma diferente tendo em vista as mudanças do papel da mulher na sociedade. A Rapunzel contemporânea é fruto do discurso feminista, que modificou as perspectivas predominantes em diversas áreas da sociedade, desde a cultura e política quanto às questões sociais e econômicas.

Compreendendo o discurso feminista por meio da identidade da mulher, deixa-se para trás a princesa benevolente e vulnerável e encontra-se agora uma mulher decidida e arrojada. Este contexto reflete as características de uma sociedade onde as mulheres passaram a desenvolver um papel indispensável no desenvolvimento sócio-econômico-cultural. De acordo com a Análise Crítica do Discurso é perceptível que *Enrolados* (2015) iguala a identidade feminina na mesma representatividade e os atributos que até então eram majoritariamente masculinos passam a ser encontrados na nova princesa, mas especificamente a ACD permite

identificar que a dominância e as desigualdades discursivas que perpetuavam o domínio masculino foram alteradas.

Mas não é apenas a versão dos Estudios Disney (2015) que apresenta uma nova figura feminina no papel da protagonista. O livro infanto-juvenil permite expressivas reflexões da antiga relação, e Bethan Woollvin, uma jovem ilustradora que começou sua carreira como autora ao realizar um trabalho para a faculdade com sua adaptação do conto Chapeuzinho Vermelho, que venceu o prêmio Winner of the Macmillan Childrens Book Prize em 2014, apresenta o reconto de uma história de sua infância .

O livro ilustrado de Bethan Woollvin lançado em inglês no ano de 2017, e traduzido no Brasil pela editora V&R Editoras no ano 2018, com o título Rapunzel é ambientado em uma floresta e possui todos os elementos tradicionais de seu predecessor, uma bruxa má, uma torre, e é claro um cabelo gigantesco, mas ao analisar os discursos que compõem essa narrativa, é possível perceber alguns deslocamentos de sentido no que se refere às representações tradicionais dos sujeitos, principalmente no qual se refere a construção do papel feminino da princesa. O sujeito feminino que se destaca como personagem principal é representado pela menina de cabelos dourados, que atende pelo nome Rapunzel, título do livro.

A personagem não apresenta um padrão de comportamento considerado adequado para uma princesa, pois está muito mais preocupada em se aventurar e descobrir um meio de escapar da torre em que é prisionera. Rapunzel de Woolvin (2018) demonstra sua independência ao longo da história ao quebrar o paradigma

de não apenas se aventurar fora da torre em que é prisioneira, mas também encontrar uma forma de se livrar da bruxa que a mantém lá por conta própria.

Nesta adaptação não temos explicação de como Rapunzel foi parar nas mãos da bruxa apenas se sabe que é uma garota com longos cabelos cor de mel que é prisioneira de uma bruxa em uma torre alta e sombria que a visita todos os dias para escovar seu cabelo e cortá-los para vender aos ricos (Figura 5). O que a diverge de seu conto clássico visto que no conto dos Irmãos Grimm (1812-1815), um casal que queria muito ter filhos, porém não conseguia, morava em uma casinha que estava de fundo com um jardim, repleto de flores e vegetais onde morava uma feiticeira. Um dia esta mulher quando descobriu estar grávida sentiu um desejo absurdo por rapunzeis, tipo de alface, e fez o marido ir colhê-los para ela. Após invadir o jardim o homem se encontra com a feiticeira que logo lhe ameaça a vida, ele desesperado então conta a ela que iria colher o rapunzel para sua esposa grávida, a bruxa então oferece uma troca, ela permitiria ao casal ter todo o rapunzel que quisesse desde que lhe entregasse a criança quando esta nascesse, o homem aterrorizado, aceita a oferta. Quando a criança nasce, uma menina é entregue a bruxa que lhe dá o nome de Rapunzel (GRIMM,GRIMM, 2003).

Acredito que esta parte foi retirada da adaptação de Woolvin de modo que esta não causasse medo ou inseguranças em seu público infanto-juvenil, visto que segundo Bettelheim (2018) o desenvolvimento humano acontece de forma contínua, às emoções e sua capacidade de entendê-las e enfrentá-las evoluem lentamente o que ocasiona muitos dos medos e temores terem sua origem na infância e exercerem impacto na vida adulta do indivíduo.

Figura 8 - Bruxa má cortando os cabelos de Rapunzell

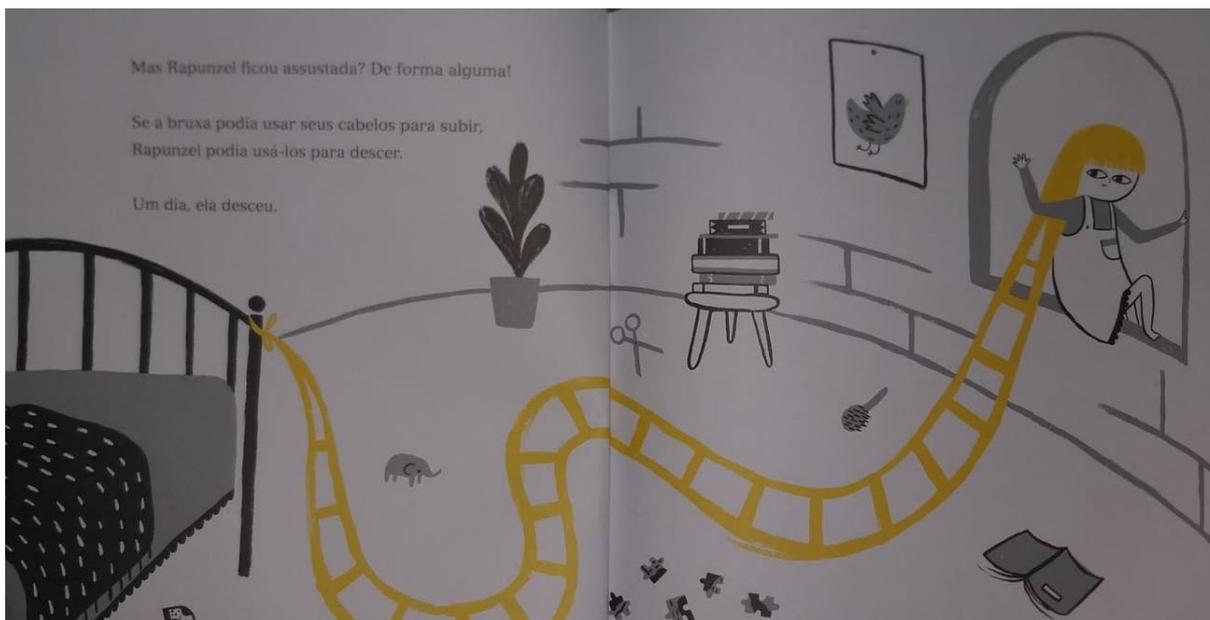
/



Fonte: WOOLVIN (2018)

Na história de Woollvin (2018), não há príncipes e Rapunzel se aventura fora de sua torre por conta própria, afinal se a bruxa pode usar seus cabelos para subir até a torre a menina pode descer da torre por eles.

Figura 9 - Rapunzel saindo da torre sozinha



FONTE: WOOLVIN, 2018

Contrapondo a versão tradicional, na qual Rapunzel aguarda pacientemente pela bruxa todos os dias até ser encontrada por acaso pelo príncipe, assim como descreve Coelho (2000) sobre código do amor cortês, iniciado na Idade Média. Na literatura para crianças, é comum as características divergentes entre homem e mulher aparecerem de forma evidente, quase caricata, como um meio de reforçar os limites entre o que é próprio da mulher e do homem.

Diferenciando mais uma vez de sua obra clássica, esta adaptação retrata a imagem contemporânea de mulher, visto que ao se aventurar fora de sua torre Rapunzel fez novos amigos e resolveu ir atrás de novos conhecimentos, conforme figura (10)

Figura 10 - Rapunzel busca uma forma de se livrar da bruxa



FONTE: WOOLVIN, 2018.

Rapunzel, então põe seu plano em ação e se livra da bruxa que a ameaçava de uma maldição terrível, para isto a menina precisa abandonar suas longas madeixas. O contexto vivido pelo clássico conto de Rapunzel explica claramente a espera de um final feliz apenas por meio da chegada de um príncipe, o que ressalta o contexto histórico, político e social em que a mulher da época estava inserida, bem como sua submissão e expõe a posse masculina presente não somente neste conto como também em diversas outras histórias de princesas que permeiam o imaginário infantil tais como a Bela Adormecida, a Cinderela entre outras¹². Além do discurso de poder existente, conforme aponta vanDijk (2015), que procura beneficiar o

¹² É preciso ressaltar que quando se fala em histórias clássicas não incluímos as princesas apresentadas pelos estudios cinematográficos na última década.

interesse da classe dominante, neste caso o homem, que ocasiona “na perda ou restrição de recursos sociais, tais como riqueza, empregos, ou até mesmo acesso preferencial ao discurso e à comunicação pública.” (VANDIJK, 2015, p.88)

Esta submissão foi tão representada e divulgada pelos contos de fadas, que gerou um estereótipo no universo infanto-juvenil, sendo assim o papel da mulher foi tão estereotipado como submissa que, durante muitos séculos, as mulheres foram representadas nas páginas literárias, sob a visão daqueles que detinham o poder de determinar o seu futuro, neste caso, o príncipe encantado.

4.4 A MADRASTA E A BRUXA MÁ

Ao analisar os contos de fadas, desde a antiguidade até sua apropriação atual, é possível perceber que a tradição oral sempre invocou a imaginação e os ensinamentos de uma época da sociedade. As histórias nunca deixaram de encantar o coletivo, desde aquele que narrava quanto àquele que ouvia.

No entanto, com a chegada da literatura infantil e juvenil esses contos de fadas passaram a serem encontrados em outros formatos, tais como livros, audiobooks, filmes, séries, desenhos animados e livros ilustrados. As novas histórias derivam da imaginação de diversos artistas e povoam as prateleiras das bibliotecas e livrarias, pertencentes à indústria cultural.

Essas ampliações, ou melhor, essas adaptações passaram a conter então novas problemáticas. No caso das obras analisadas, encontra-se uma versão de Cinderela onde não temos a figura de uma bruxa ou até mesmo uma madrasta má,

já a versão contemporânea de Rapunzel permanece com o conflito entre a bruxa má e a menina enclausurada.

A análise crítica do discurso de vanDijk (2015) permite encontrar características do discurso de poder utilizado pela sociedade de forma a incentivar e instigar a rivalidade feminina que ocasiona o conflito em ambas as obras, “Cinderela” e “Rapunzel”. VanDijk descreve esse fenômeno como “poder social indireto que age por meio da “mente” das pessoas, controlando as necessárias informações ou opiniões para planejar ou executar suas ações.” (VANDIJK, 2015, p.42)

Fato evidenciado nas diferentes versões “originais” encontradas de ambos os contos de fadas, entretanto esta característica não é encontrada nas obras contemporâneas, visto que desde o advento do movimento feminista e o surgimento de pautas que estudam o gênero nas obras literárias impactaram diretamente nas obras infanto-juvenis.

Em *O príncipe Cinderelo* não é possível identificar um conflito feminino, porém ainda verifica-se certa rivalidade entre Cinderelo e seus irmãos por conta de algumas características identificadas como femininas ou não másculas o suficiente em Cinderelo. Porém é necessário ressaltar que este padrão não é considerado por Wolf (2019) como compulsório como o mito da beleza estabelecido para as mulheres.

Já em *Enrolados* (2015) e *Rapunzel* (2018), a bruxa má se diverge dos clássicos, afinal no que diz respeito à representação da mulher na obra literária é a sua feiura. Nessa representação encontra-se o comum discurso do dominante e sua ideologia, ou seja, a misoginia encontra espaço ao descrever e caracterizar a fealdade feminina ao caráter maligno de sua personagem.

Normalmente, é possível identificar em qualquer dos contos de fadas adjetivos como velha, feia ou má para descrever uma personagem feminina que entra em conflito com a heroína. Umberto Eco explica esta caracterização ao informar que as mulheres feias eram acusadas de bruxaria (ECO, 2007, p. 212)

As obras analisadas assim como os demais contos de fadas contemporâneos permitem, por meio dos aspectos do feminismo, uma nova construção das personagens assim como do enredo das histórias. Afinal, as bruxas e madrastas não são apenas apontadas como vilãs, elas passaram a ser ressignificadas e a possuírem suas próprias histórias. Deixando de lado a dicotomia que antes possuía de bela/feia, mulher/bruxa, boa/má, que normalmente era perpassado pela reprodução discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora os contos de fadas sejam vistos por muitos apenas como "histórias infantis" sem nobreza literária, eles sobreviveram ao longo dos séculos. A análise desta pesquisa considerou averiguar as mudanças das características das personagens dos contos de fadas vêm sofrendo ao longo dos anos e sua relação com as transformações da sociedade e os feminismos. A questão central que a pesquisa buscou responder foi: Quais as leituras possíveis do feminino no conto de fadas ao longo da história até a atualidade? Para responder tal questão é preciso compreender alguns dos desafios da literatura infanto-juvenil vem sofrendo desde que surgiu.

Os contos de fadas considerados clássicos livros da literatura infantil não foram criados com esta perspectiva. As narrativas maravilhosas foram repassadas de pai para filho desde a antiguidade, contudo a versão tradicional a qual conhecemos é relativamente recente. São diversas as origens dos contos de fadas e, por conseguinte neste trabalho optamos por investigar os de origem Europeia, que segundo Calvino (2002) teve suas primeiras transcrições pelo italiano Giovan Straporolla durante os anos de 1550 – 1553. Para surpresa de muitos os percussores da transcrição/ autoria dos contos de fadas não foram Charles Perrault (1697) e os Irmãos Grimm (1812-1815), na verdade existiram diversos autores, muitos deles relegados ao esquecimento, como é caso das francesas Condessa D'Aulnoy com sua versão de Cinderela, *Finette Cendron* (1697) e Madame De La Force com o conto *Persinette* (1698), sua versão de Rapunzel.

Estes contos eram repletos de violência e libidinagem apenas com a criação do conceito de infância é que estes contos passaram a ser adaptados para o público infantil. Estas obras então passam a pertencer aos primórdios da literatura infanto-juvenil, esta literatura ainda é considerada contraditória para muitos pesquisadores, afinal conforme afirma Hunt (2010) este tipo de obra é “destinado a um público com experiência, conhecimento, habilidade e sofisticação limitados” (HUNT, 2010, p. 287).

O acervo dos contos de fadas passa então a servir de fonte de inspiração para muitos dos autores que se aventuram no gênero da literatura infanto-juvenil, como foi o caso de Monteiro Lobato, considerado pai da literatura infantil brasileira.

Para pesquisa do feminino nos contos de fadas ao longo da história foram selecionados dois contos clássicos para uma análise de suas obras contemporâneas, neste caso *Cinderela (1697)* e *Rapunzel (1812-1815)*. A fim de compreender as mudanças ocasionadas em suas versões contemporâneas por conta do poder discursivo da sociedade em que esta inserida, buscou-se encontrar as principais narrativas referente a cada um dos contos ao longo da história.

Neste caso, foi apresentado quatro versões do conto Rapunzel, dentre eles, dois desconhecidos pela maioria dos leitores (*Petrosinella(1634)* de Basille e *Persinette (1698)* de Madame de La Force), a versão dos Irmãos Grimm e o clássico infantil mundialmente difundido. O histórico de Cinderela apresentou cinco versões do conto de fadas, três desconhecidos (*Zezolla (1664)* de Basille, *Finette Cendron (1697)* da Condessa D’Aulnoy e *AschenpunteI (1812-1815)* dos Irmãos Grimm), a versão de Perrault e a difundida versão infantil da Disney (2015).

Esta pesquisa então buscou analisar o discurso das princesas nos contos de fadas contemporâneos, visto que, estas são consideradas como representantes da imagem da mulher na sociedade. A escolha dos contos *Cinderela* (1697), e *Rapunzel* (1812-1815) permitiu a comparação dos discursos em diferentes circunstâncias, e tornou possível compreender que pouco a pouco os discursos foram se alterando de acordo com o paradigma social em que este está inserido.

Nota-se que durante séculos as mulheres foram inseridas nas páginas literárias infantis, como uma figura delicada e submissa, presas sobre a dependência constante da figura masculina. As mudanças, embora lentas, possibilitaram não apenas notar o impacto do feminismo na sociedade, mas também a alteração nas formações discursivas e de comportamento da princesa do conto de fadas.

A análise do livro infanto-juvenil *O príncipe Cinderele* (2020) demonstrou que apesar da inversão de papéis existente na história, e a problematização da questão de gênero ser muito a frente a sua época, ainda não é possível identificar construtos do papel feminino atual, talvez por que a obra foi escrita por Babette Cole, em 1987, e esta discussão ainda não existia.

Contudo, as adaptações contemporâneas de *Rapunzel*, *Enrolados*(2015) e *Rapunzel* (2018), apresentam uma protagonista autêntica, determinada e corajosa. Deixa de existir a mulher vulnerável que permanece a espera do sujeito masculino. Estas novas protagonistas vão atrás de seus sonhos e não se contentam com menos.

O discurso encontrado nos contos de fadas contemporâneos movimenta sentidos e posições-sujeito, mais especificamente o sujeito feminino. Outro aspecto que é possível observar é a representação do sujeito feminino e do sujeito

masculino, pois enquanto o sujeito feminino é representado por sua insubmissão, o sujeito masculino é caracterizado pela sua incapacidade e irrelevância. Com isto, tem-se uma ruptura com o discurso tradicional do conto de fadas tendo em vista que o sujeito masculino é deslocado de sua posição de salvador, passando então para o local da inaptidão.

Com esta pesquisa, conclui-se que as adaptações dos contos de fadas apresentam grandes conquistas femininas e permitem refletir sobre as diferenças entre a sociedade de outrora e a atual. Espera-se que essa pesquisa tenha contribuído com as questões de gênero, mostrando as novas construções da identidade masculina e feminina.

.Estas reconstruções são de grande relevância, visto que as crianças e jovens conseguem se identificar com as histórias adaptadas. Estas novas prerrogativas permitem uma leitura menos superficial dos discursos que constituem as obras de literatura infantil além de ocasionar a reflexão da importância de tal objeto, que muitas vezes é colocado como apenas um entretenimento, mas em realidade dissemina as representações dos sujeitos e das relações sociais aceitáveis.

REFERÊNCIAS

ALCARAZ, R. C. M. **Políticas de leitura para a infância no município de Curitiba**: o livro como direito a promoção da igualdade racial. 2018. 243p. Dissertação (Doutorado em Educação) UFPR, Curitiba, 2018.

ARIÈS, P. **Historia social da criança e da família**. 1ªed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**: ensaio de preliminares para sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968

AULNOY, C. Finette Cendron In: TORRES, M.H. C. SOUSA, A.C.R. MENEZES, A.S. C (org.) **Antologia dos contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII**. Florianópolis: UFSC, 2019.

BASILE, G. **O conto dos contos**: pentameron. Tradução de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: vol I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIN, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BRASIL.S.E.F. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: pluralidade cultural e orientação sexual. Brasília: MECSEF, 1997. V.10

BRICOUT, B. Conto e mito In: BRUNEL, P. **Dicionários de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Olympio, 1998.

CAMPBELL, J. et al. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moíses. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTON, K. **Os contos de fadas e a arte**. São Paulo: Prumo, 2009.

_____ **E o príncipe dançou... o conto de fadas contemporâneo, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CARVALHO, D. B. A. Adaptação literária e formação de professores. In: PINHEIRO, A. S. et al. **Literatura e formação continuada de professores**. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun**. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

COELHO, N. N. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

_____ **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

_____ **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo**. São Paulo: Quíroz, 1985.

COLE, B. **O príncipe Cinderelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2020. 5ªed.

COLOMER, T. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2014

CORSARO, W. A. **Sociologia da infância**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CORSO, D. L. ; CORSO, M. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DISNEY, E. **Cinderela**: Disney clássicos ilustrados. Barueri: Girassol edições, 2015.

DISNEY, E. **Enrolados**: Disney clássicos ilustrados. Barueri: Girassol edições, 2015.

ECO, U. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GIL, A.C. **Métodos e Técnicas da Pesquisa Social** – 6° Ed – São Paulo: Atlas, 2008.

GRIMM, J. GRIMM, W. **Os 77 melhores contos de Grimm**: volume I e II. Tradução de Iside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GRIMM, J. GRIMM, W. **The Original Grimm Fairy Tales**: a new translation of the first edition. Translation by Oliver Loo. Kindle, 2014.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LA FORCE, M. **Persinette**. Translate by Laura Christensen. Kindle, 2014.

LAJOLO, M. ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Ática, 2007.

LINDEN, S. V. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

LOUVEL, L. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

MACHADO, A. M. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

PERRAULT, GRIMM & ANDERSEN. etal **Contos de Fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Tradução por: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERROTTI, E. A criança e a produção cultural In: ZILBERMAN, R. **A produção cultural para criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

PIERUCCI, A. F. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Lucia Pessoa da Silveira. São Paulo: Editora Tempo Brasileiro, 2001.

RABKIN, E. S. **The Fantastic in Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

RESENDE, V. RAMALHO, V. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROSEMBERG, F. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global Editora, 1985.

ROSEMBERG, F. ; MOURA, N. C. ; SILVA, P. V. B. **Combate ao sexismo em livros didáticos**: construção da agenda e sua crítica. Cadernos de Pesquisa, v.39, n.137, p.489-519, maio/ago. 2009.

SANTOS, L. W. Leitura Literária na Escola. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana/SE. Ano IX, v. 21, jul./dez. 2014.

SARMENTO, M. J. *Imaginários e culturas da infância*. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/1467>. Acesso em: 10 de maio de 2020.

SHAVIT, Z. **Poética da literatura para crianças**. Lisboa: Caminho, 2003.

UBERSFELD, A. **A representação dos clássicos**: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. Folhetim. Rio de Janeiro. p. 9-37. n. 13. abr/jun, 2002.

VAN DIJK, T. A. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2015.

WARNER, M. . **Da fera a loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nobrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

WODAK, R.; MEYER, M (Org.) **Métodos de análisis crítica del discurso**, Barcelona; Gedisa, 2003.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Wáldeia Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros arthos feministas**. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2019.

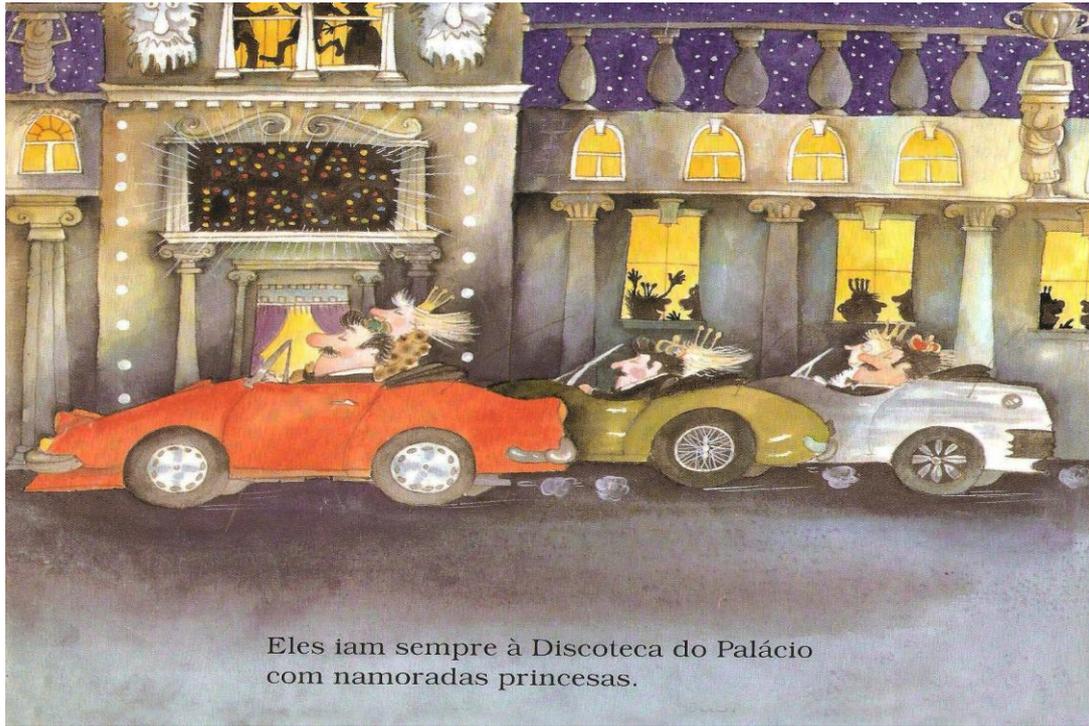
WOOLLVIN, B. **Rapunzel**. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: V&R Editoras, 2018.

ZANCHET, M. B. ; FORTES, R. ; LOTTERMANN, C. **Tradição estética e palavra na literatura infanto-juvenil**. Cascavel: Gráfica da UNIOESTE, 1996.

ZILBERMAM, R. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 1981.

ANEXO A – O PRÍNCIPE CINDERELO DE BETHANY COLE





Eles iam sempre à Discoteca do Palácio
com namoradas princesas.

E faziam o pobre Cinderelo ficar em casa, limpando o que eles sujavam.

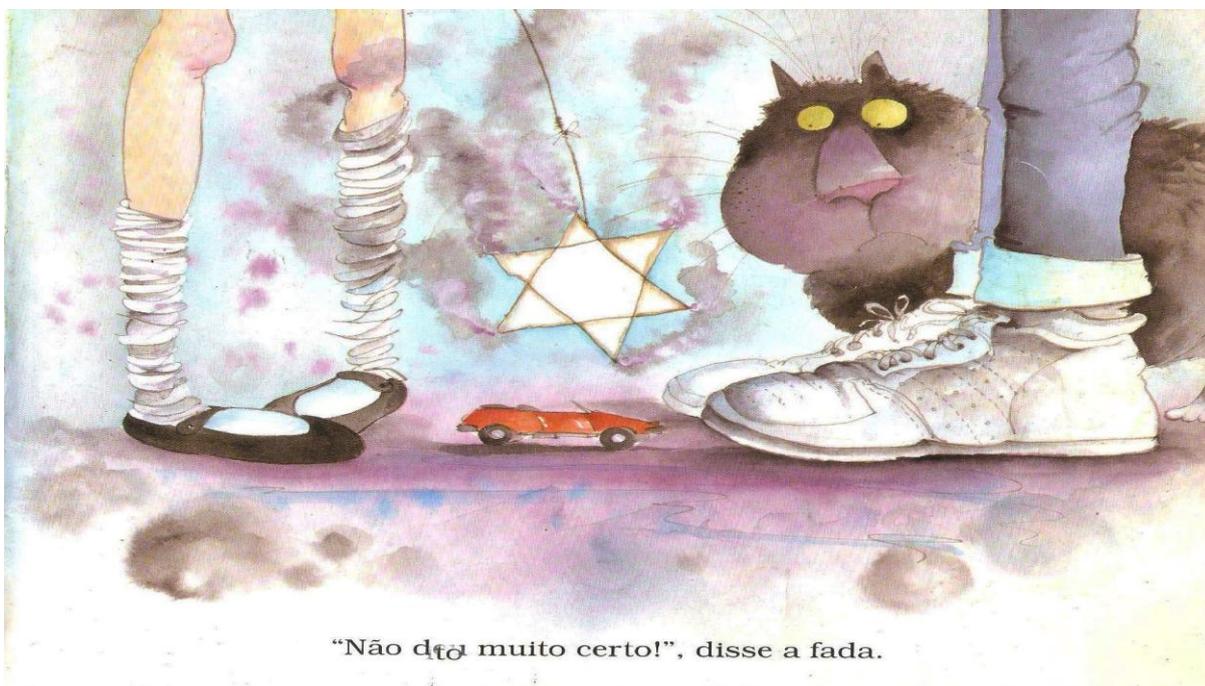


Quando terminava o trabalho, o Príncipe sentava perto do fogo e sonhava em ser enorme e peludo como os irmãos.

Um sábado à noite, quando ele estava lavando as meias, uma fada muito suja caiu pela chaminé.



“Bife Banguê Bongue, Pec Peteca, você vai à discoteca.”



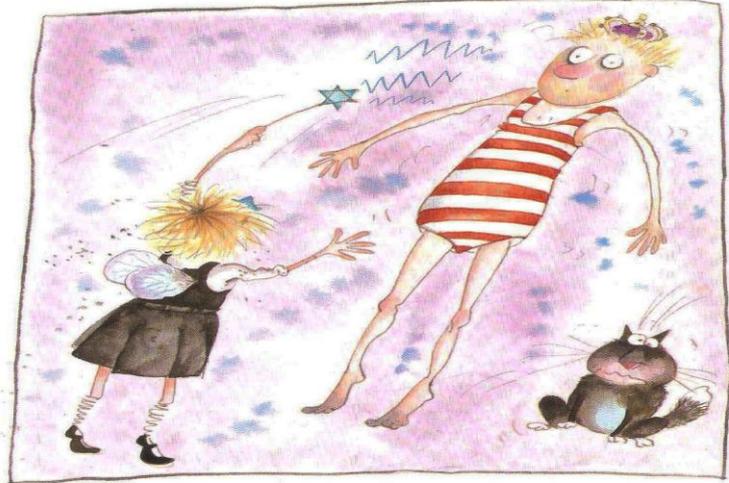
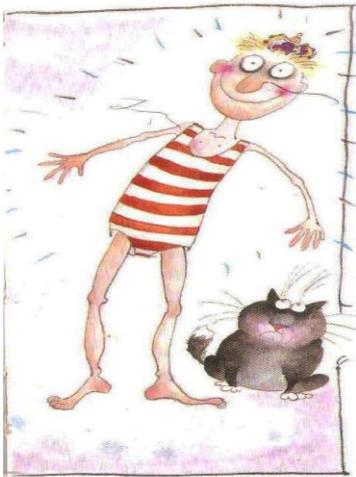
“Não deu muito certo!”, disse a fada.



"Dedo de rato e mosca de sopa,
seus trapos vão virar uma linda
roupa!"



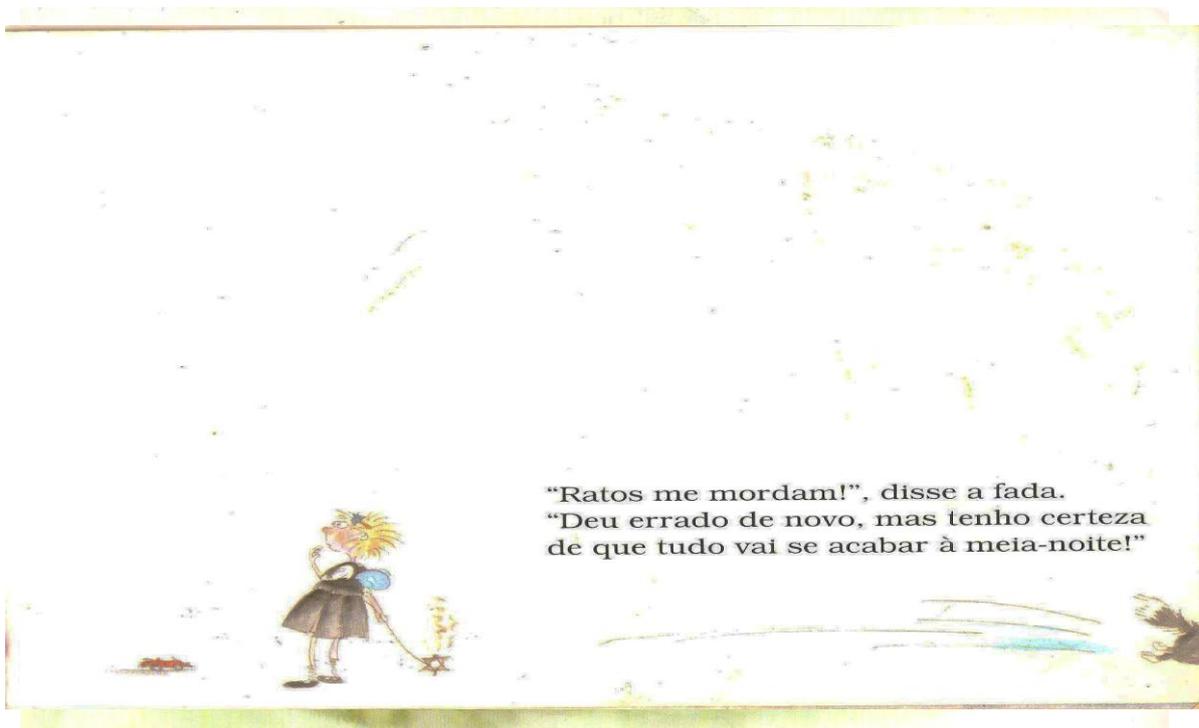
("Droga", pensou a fada,
"não era para ser uma
roupa de BANHO!")



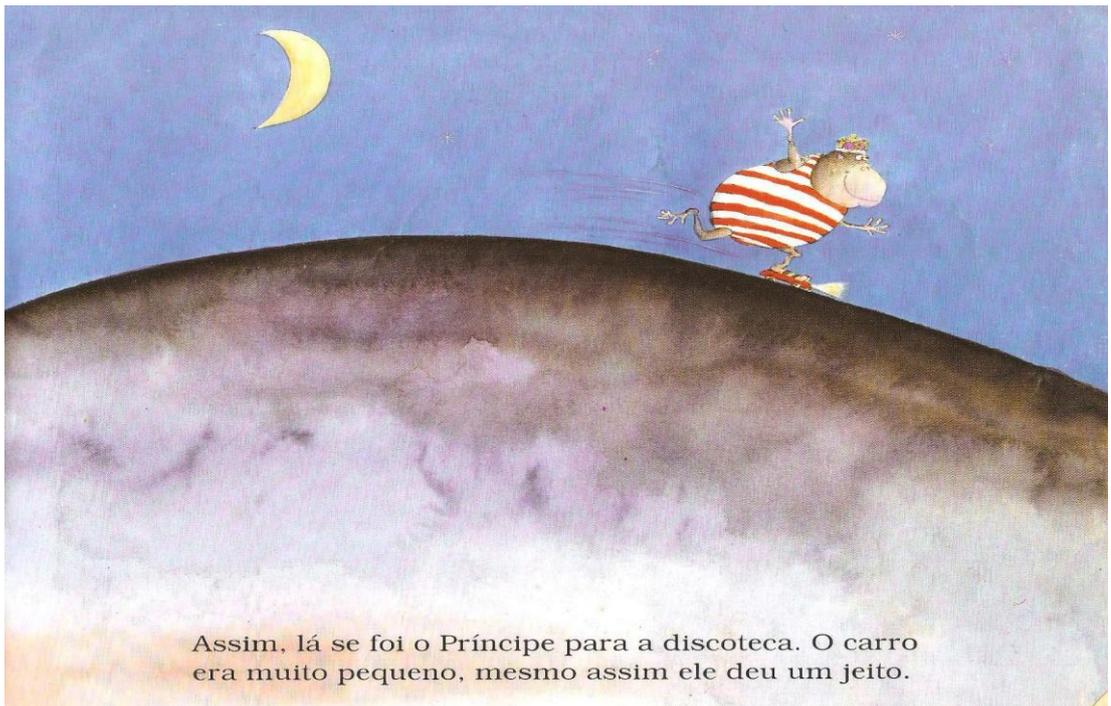
“Agora o que deseja mais do que tudo:
você **SERÁ** enorme e peludo!”



O Príncipe Cinderelo
se tornou enorme e
peludo mesmo!

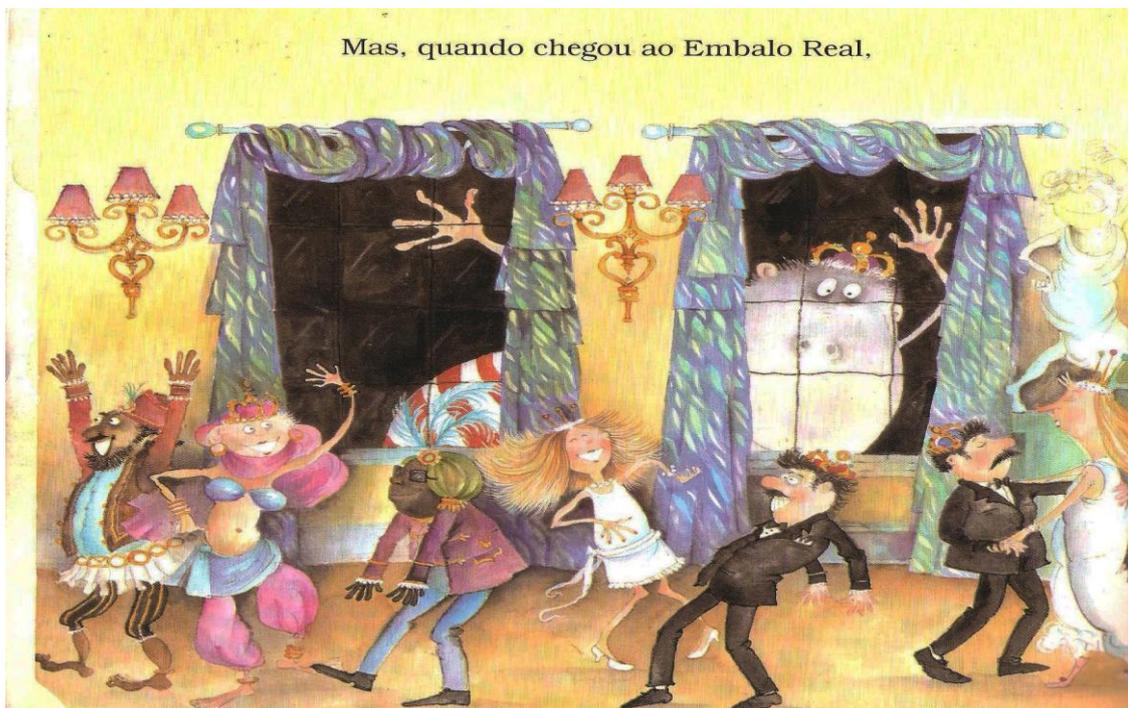


“Ratos me mordam!”, disse a fada.
“Deu errado de novo, mas tenho certeza
de que tudo vai se acabar à meia-noite!”

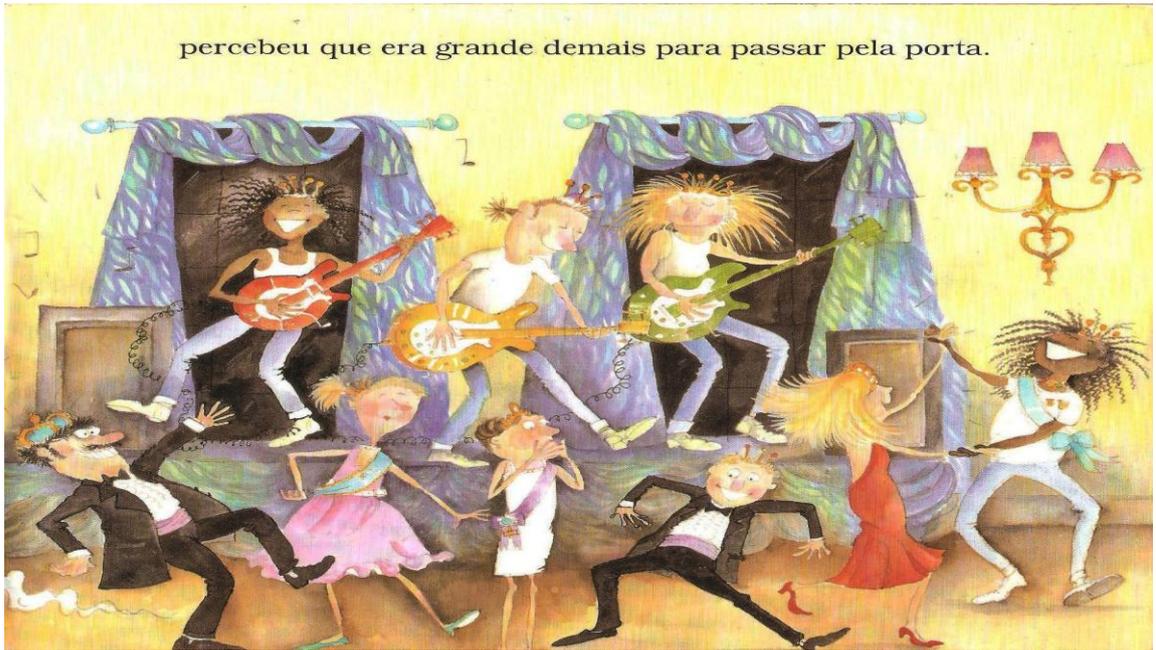


Assim, lá se foi o Príncipe para a discoteca. O carro era muito pequeno, mesmo assim ele deu um jeito.

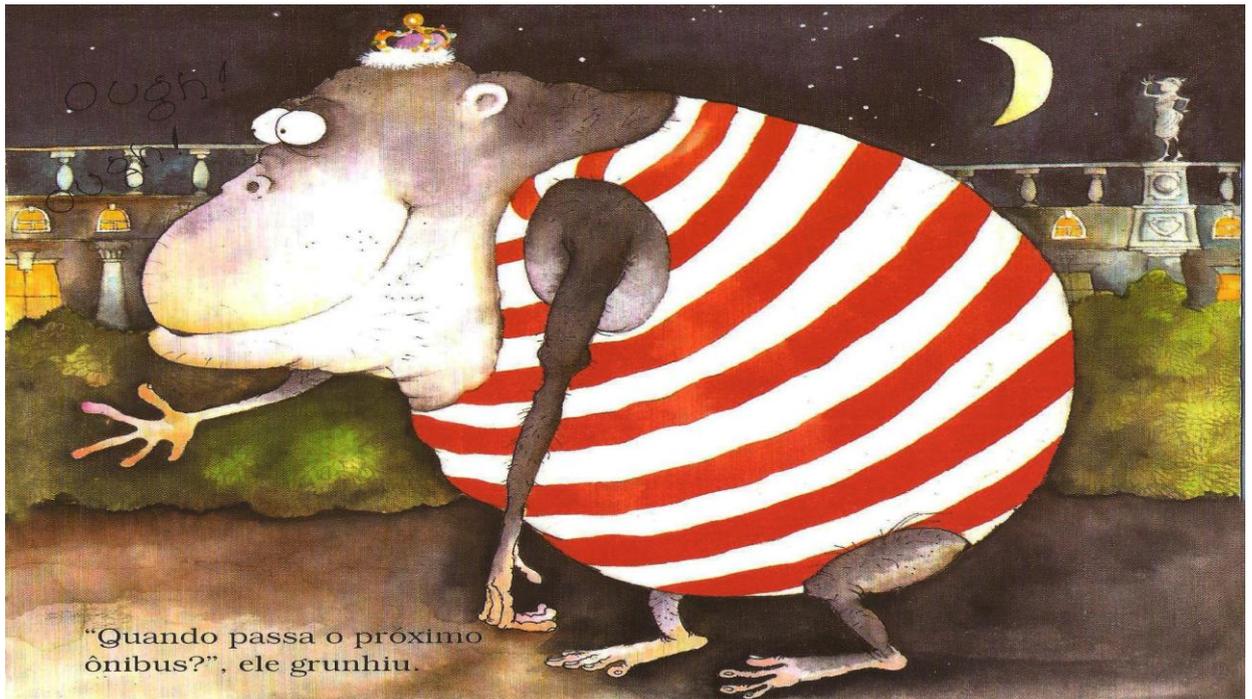
Mas, quando chegou ao Embalo Real,



percebeu que era grande demais para passar pela porta.



Resolveu tomar um ônibus para voltar para casa.
Uma bela princesa estava esperando no ponto.



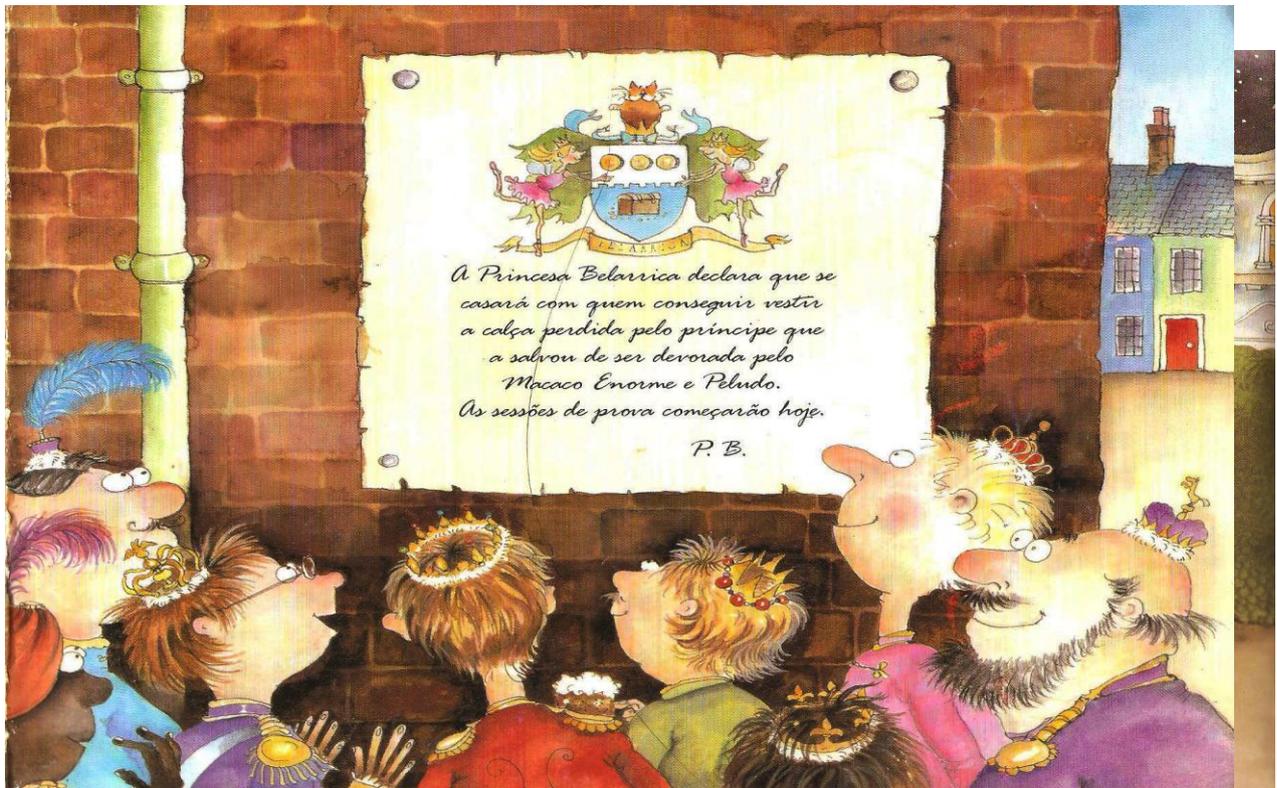
“Quando passa o próximo
ônibus?”, ele grunhiu.



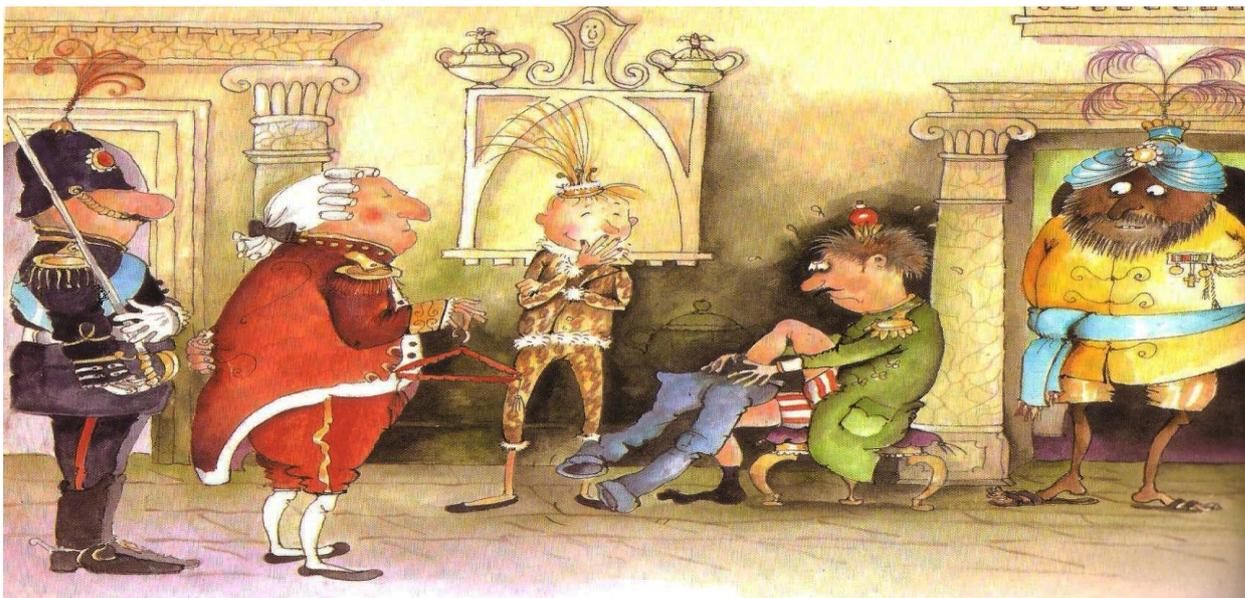
“Espere!”, ela gritou, mas o Príncipe Cinderello era muito tímido. Saiu correndo e até perdeu a calça!



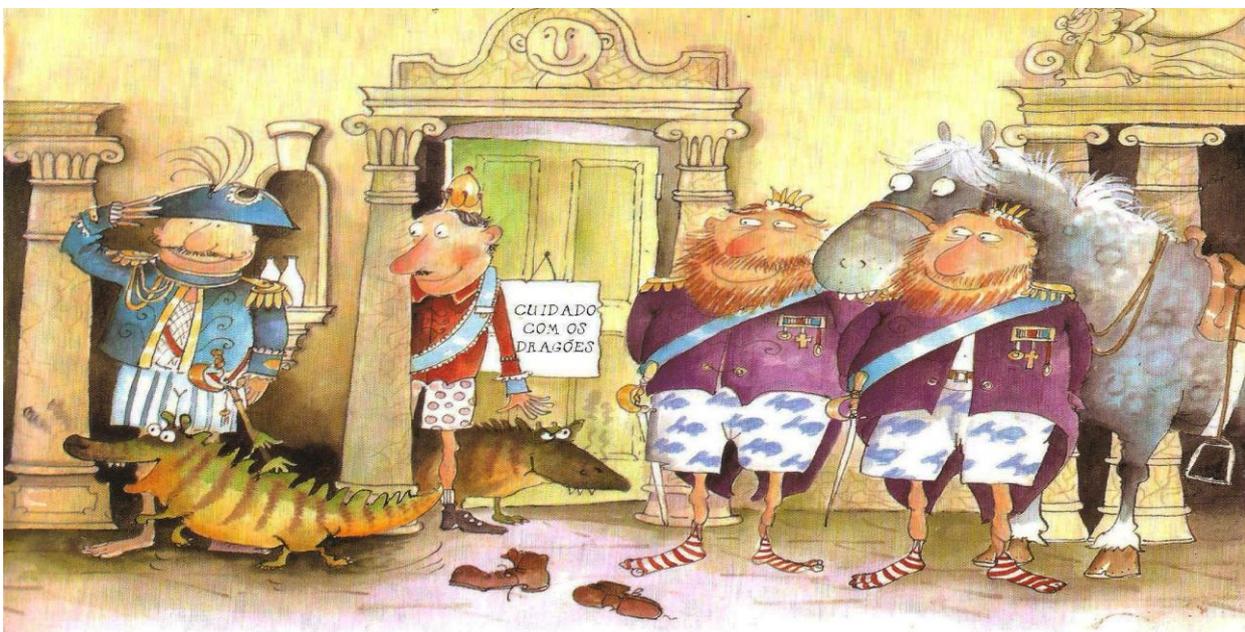
A princesa era justamente a bela e rica Princesa Belarrica. Ela mandou anunciar que estava à procura do dono daquela calça.



A Princesa Belarrica declara que se casará com quem conseguir vestir a calça perdida pelo príncipe que a salvou de ser devorada pelo Macaco Enorme e Peludo. As sessões de prova começarão hoje. P. B.

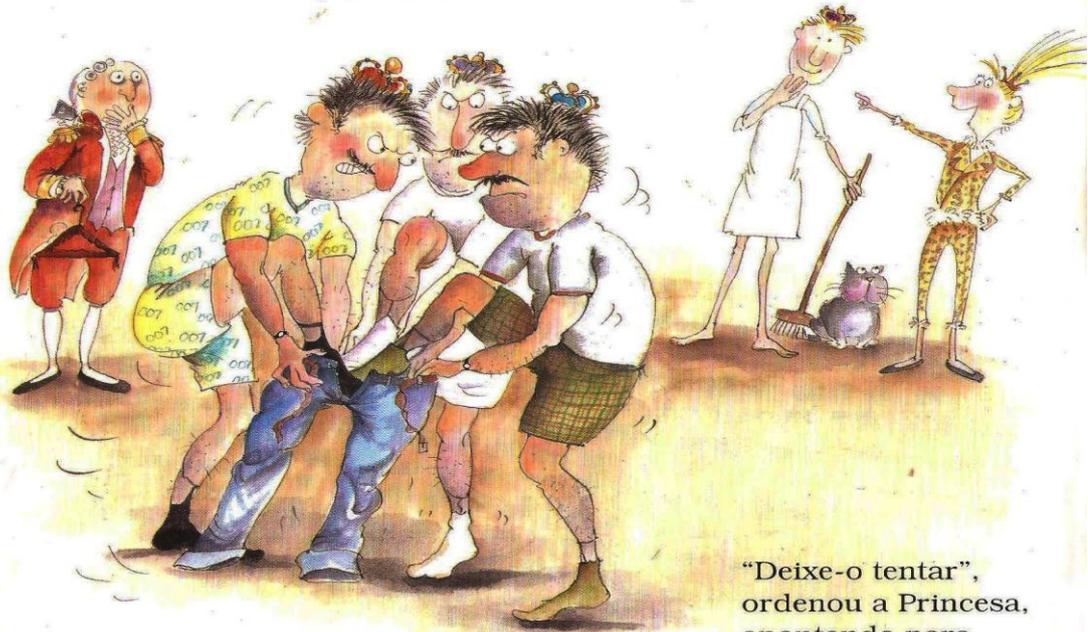


Todos os Príncipes da redondeza tentaram vestir a calça à força.



Mas ela se retorcia e se recusava a entrar em cada um deles!

É claro que os irmãos do Príncipe Cinderelo tentaram vestir a calça, os três ao mesmo tempo...



“Deixe-o tentar”,
ordenou a Princesa,
apontando para
Cinderelo.

"A calça não vai servir nesse garoto atrevido", reclamaram os irmãos.



... Mas serviu!
Na mesma hora a Princesa Belarrica o pediu em casamento.



Assim o Príncipe Cinderele se casou com a Princesa Belarrica e viveu luxuosamente e feliz para sempre...

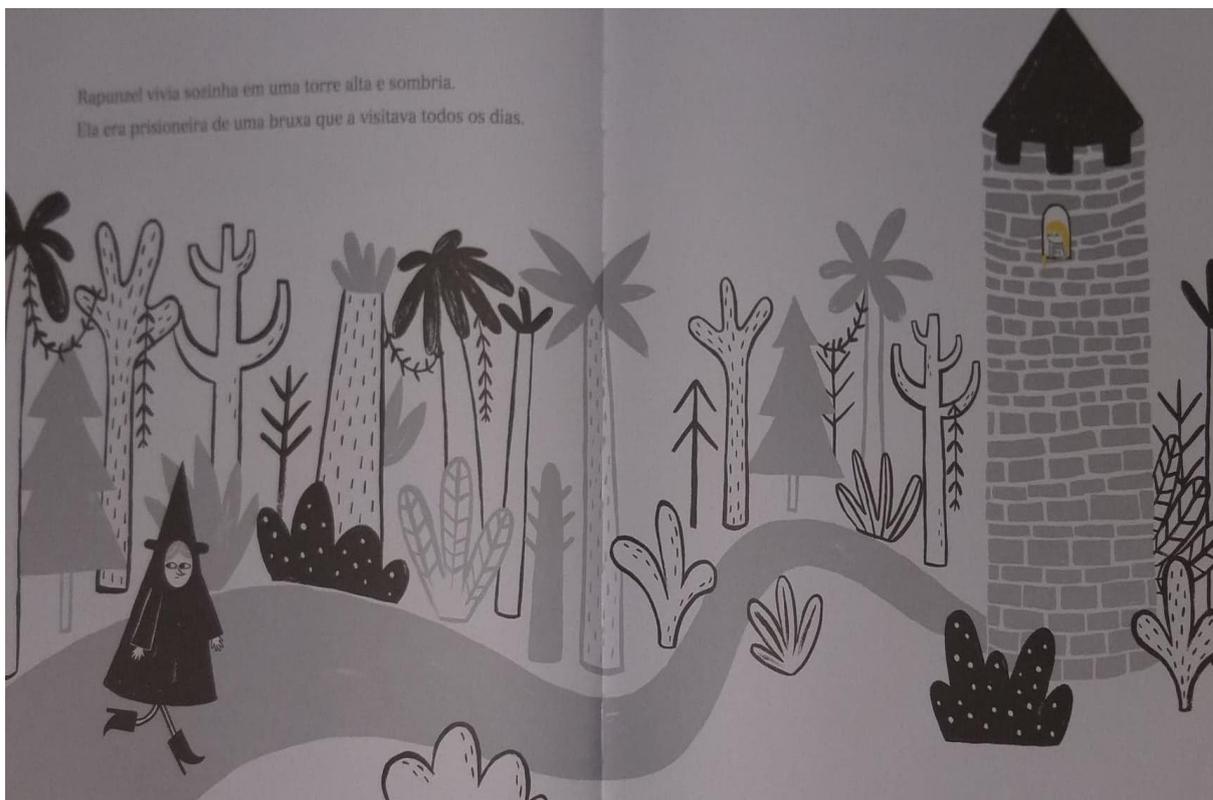


E a Princesa Belarrica teve uma conversinha com a fada sobre os três irmãos enormes e peludos...



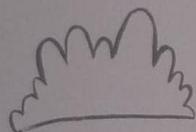
... que ela transformou em fadas domésticas.
E eles esvoaçaram pelo palácio fazendo o serviço de casa...
para sempre.

ANEXO B - RAPUNZEL DE BETHAN WOOLVIN





- Rapunzel, Rapunzel, jogue seus cabelos cor de mel! - gritava a bruxa.
Então, usando o cabelo de Rapunzel como corda, ela subia,
pois esse era o único jeito de chegar à torre.



Todos os dias, a bruxa escovava
os cabelos de Rapunzel: choc, choc.



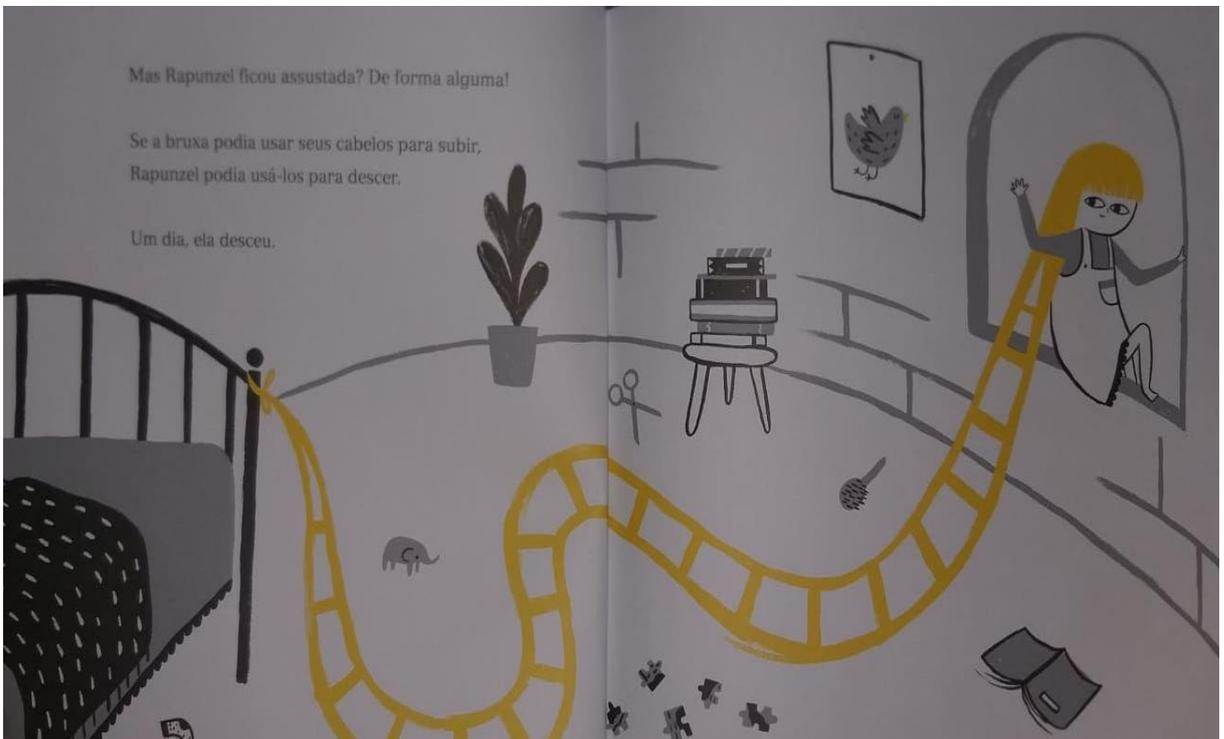
E depois

TEC
TEC

cortava seus cachos dourados para vender para os ricos.



Enquanto saía com seu tesouro, a bruxa cacarejou:
– Você nunca vai escapar, Rapunzel! Deixe a torre,
e eu jogo uma tremenda maldição em você!



Mas Rapunzel ficou assustada? De forma alguma!

Se a bruxa podia usar seus cabelos para subir,
Rapunzel podia usá-los para descer.

Um dia, ela desceu.



Depois
de descer
da torre,
Rapunzel soltou
os cabelos
e olhou ao redor.
Foi aí que começou
sua aventura.

A ideia de retornar
à torre a entristeceu.
- Aquela bruxa é lamentável -
disse para si mesma.



Então, Rapunzel armou um plano e se dedicou a ele, secretamente, todos os dias.

Com a ajuda de um amigo que conheceu na floresta, ela sempre conseguia voltar à torre antes de a bruxa chegar.



A bruxa nunca suspeitou de nada.

Até que um dia...

- RAPUNZEL!

A bruxa encontrou uma folha nos cabelos de Rapunzel.

Mas Rapunzel ficou assustada? De forma alguma!

- O vento deve ter soprado esta folha pela janela - disse ela, corajosa.

- Lembre-se - rosnou a bruxa -, se sair da torre, eu vou jogar uma TREMENDA maldição em você.



Aí ela pegou uma ponta dos cabelos de Rapunzel e desceu pela janela.



Mas a bruxa não foi tão longe.

TEC
TEC

Lá foi ela,
caíndo
de bunda no chão.





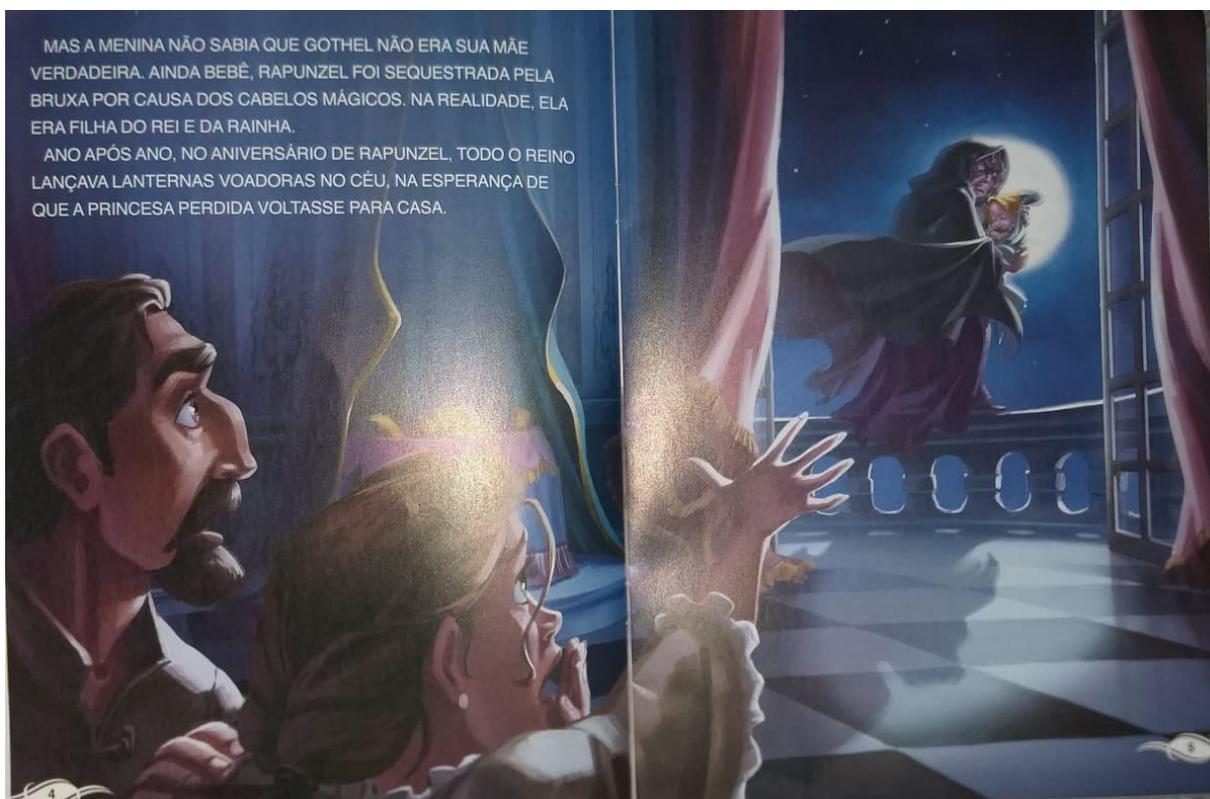
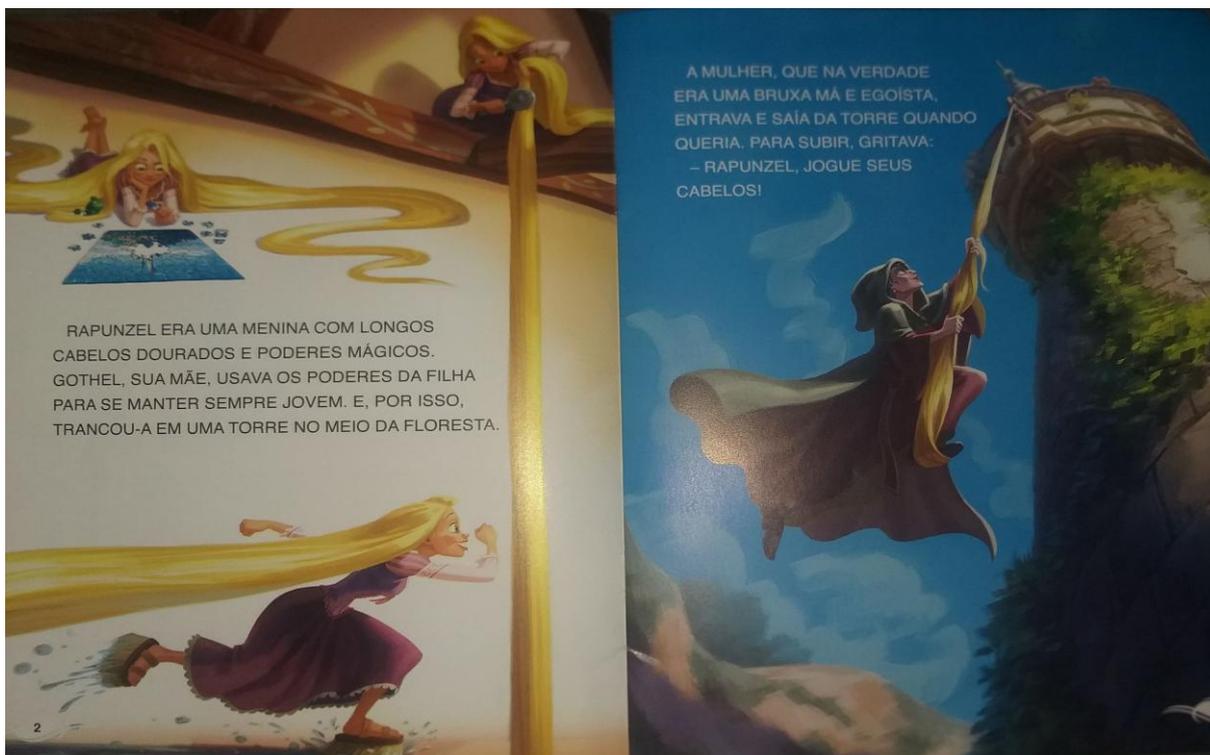
Os dias amaldiçoados chegaram ao fim.

Então, Rapunzel deixou a torre de uma vez por todas e chegou à floresta onde seu amigo a aguardava.



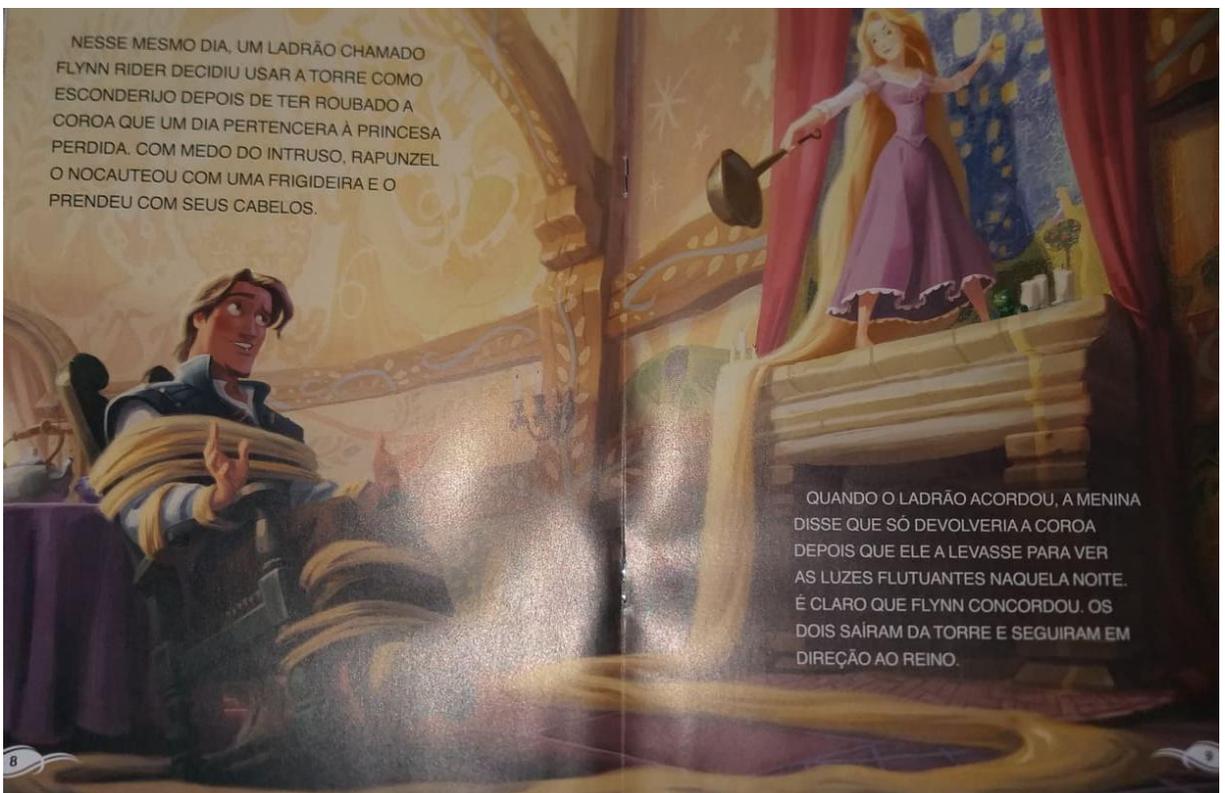
As outras bruxas ficaram assustadas?
Ah, sim, claro, muito!

ANEXO C – ENROLADOS DE WALT DISNEY





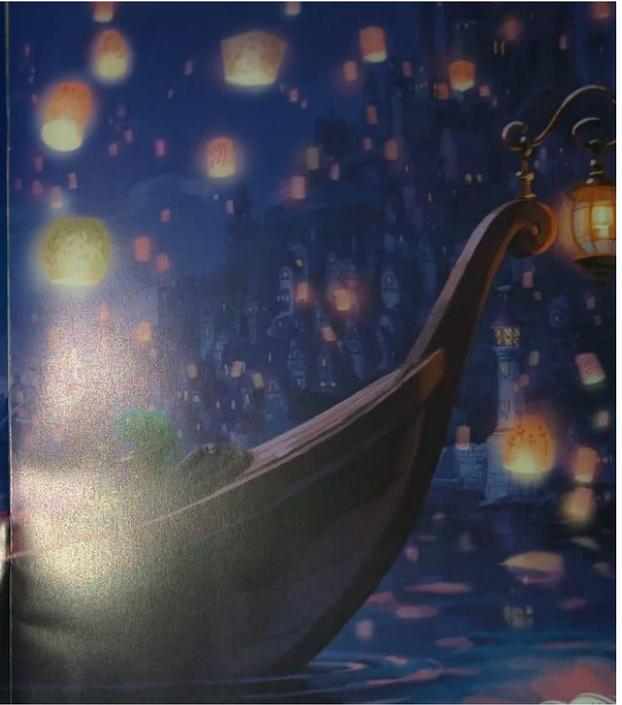
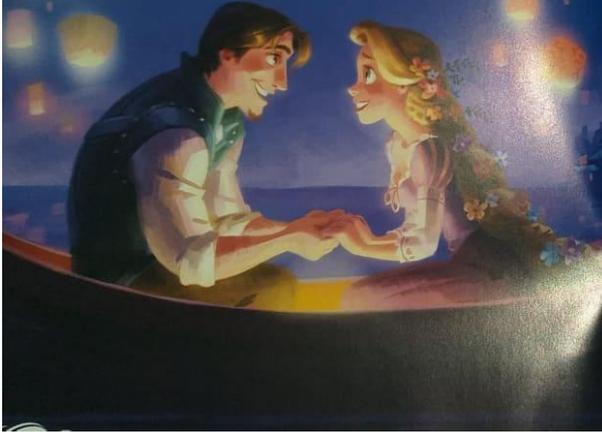
A MENINA CRESCEU, PINTANDO NAS PAREDES DA TORRE O PAISAGEM QUE GOSTARIA DE CONHECER. SEU GRANDE SONHO ERA ASSISTIR DE PERTO AO ESPETÁCULO DE LUZES QUE ACONTECIA SEMPRE NO DIA DE SEU ANIVERSÁRIO. AO COMPLETAR 18 ANOS, PEDIU À MÃE QUE A LEVASSE PARA VER AS LUZES FLUTUANTES. FURIOSA, GOTHEL DISSE QUE RAPUNZEL NUNCA SAIRIA DA TORRE.



NESSE MESMO DIA, UM LADRÃO CHAMADO FLYNN RIDER DECIDIU USAR A TORRE COMO ESCONDERIJO DEPOIS DE TER ROUBADO A COROA QUE UM DIA PERTENCERA À PRINCESA PERDIDA. COM MEDO DO INTRUSO, RAPUNZEL O NOCAUTEOU COM UMA FRIGIDEIRA E O PRENDEU COM SEUS CABELOS.

QUANDO O LADRÃO ACORDOU, A MENINA DISSE QUE SÓ DEVOLVERIA A COROA DEPOIS QUE ELE A LEVASSE PARA VER AS LUZES FLUTUANTES NAQUELA NOITE. É CLARO QUE FLYNN CONCORDOU. OS DOIS SAÍRAM DA TORRE E SEGUIRAM EM DIREÇÃO AO REINO.

PASSARAM O DIA TODO JUNTOS
E, AO ENTARDECER, JÁ ESTAVAM
APAIXONADOS! FLYNN FARIA
QUALQUER COISA POR RAPUNZEL,
ATÉ DEIXAR DE SER LADRÃO.
À NOITE, VIRAM AS LANTERNAS
FLUTUANTES NO CÉU. EM CLIMA DE
ROMANCE, QUASE SE BEIJARAM!



GOTHEL CONTRATOU DOIS HOMENS QUE ENTREGARAM
FLYNN AOS GUARDAS REAIS. NA MESMA HORA, A BRUXA LEVOU
RAPUNZEL DE VOLTA PARA A TORRE.

LÁ, RAPUNZEL SE PÔS A OBSERVAR SUAS PINTURAS E
ENTENDEU TUDO: ELA PASSOU A VIDA PINTANDO O EMBLEMA
DO REINO NAQUELAS PAREDES... ELA ERA A PRINCESA PERDIDA
E TINHA SIDO ENGANADA POR SUA FALSA MÃE!



FURIOSA, RAPUNZEL ENFRENTOU GOTHEL. E JÁ
IA DEIXANDO A TORRE QUANDO FLYNN – QUE TINHA
CONSEGUIDO FUGIR DO PALÁCIO – APARECEU.
SEM PENSAR DUAS VEZES, GOTHEL FERIU O RAPAZ.



FERIDO, FLYNN CORTOU OS CABELOS MÁGICOS DE RAPUNZEL COM UM CACO DE VIDRO. IMEDIATAMENTE, A MAGIA SE DESFEZ E GOTHEL FOI ENVELHECENDO ATÉ VIRAR PÓ!

FLYNN NÃO RESISTIU AOS FERIMENTOS E MORREU. ENTÃO, UMA DAS LÁGRIMAS DE RAPUNZEL CAIU NO ROSTO DO RAPAZ E ELE VOLTOU A VIVER. A MAGIA AINDA FUNCIONAVA!



FLYNN LEVOU RAPUNZEL DE VOLTA AO CASTELO E A ENTREGOU AOS SEUS PAIS. ASSIM QUE A OLHARAM, O REI E A RAINHA TIVERAM CERTEZA DE QUE AQUELA JOVEM ERA A PRINCESA PERDIDA.

SERÁ QUE É PRECISO DIZER QUE, LOGO DEPOIS, FLYNN E RAPUNZEL SE CASARAM E VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE?

