



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

Bianca Alves dos Reis

O conto de fadas e seus rastros ideológicos: uma análise indiciária de cinco
clássicos

Florianópolis

2023

Bianca Alves dos Reis

O conto de fadas e seus rastros ideológicos: uma análise indiciária de cinco clássicos

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Linguística Aplicada.

Orientadora: Prof.^a Fabiana Giovani, Dr.(a)

Florianópolis

2023

Reis, Bianca Alves dos

O conto de fadas e seus rastros ideológicos : uma
análise indiciária de cinco clássicos / Bianca Alves dos
Reis ; orientadora, Fabiana Giovani, 2023.

129 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Linguística, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Linguística. 2. Conto de fadas. 3. Paradigma
Indiciário. 4. Ideologia. 5. Bakhtin. I. Giovani, Fabiana.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Linguística. III. Título.

Bianca Alves dos Reis

O conto de fadas e seus rastros ideológicos: uma análise indiciária de cinco clássicos

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 30 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Fabiana Giovani, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Rodrigo Acosta Pereira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof.^a Nelita Bortolotto, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Linguística.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Fabiana Giovani, Dr.^a
Orientadora

Florianópolis, 2023.

À minha avó Geni.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida,

Aos meus queridos pais Eliane e Alex, que sempre me incentivam a ir além, e são meus alicerces em todos os momentos da vida,

Às minhas amadas irmãs Beatriz e Isis, por serem meu refúgio, minha fortaleza. MINHAS MELHORES AMIGAS. Vocês sempre me trouxeram alegria, companheirismo, carinho e alento,

Aos meus pequenos tesouros, meus cachorrinhos: Mano (*in memorian*), Polly (*in memorian*), Daisy, Bonifácio e Adele. Membros da família, cujo amor incondicional foi aconchego e luz nos meus momentos de esmorecimento,

À minha maravilhosa orientadora, que me mostrou novas perspectivas, conhecimentos, sugestões e críticas construtivas valiosíssimas para o sucesso desta dissertação e aprimoramento de meu ser. Fabi, sua sensibilidade, amorosidade e compreensão estão gravadas para sempre em minha memória,

Aos meus estimados e verdadeiros amigos Gabriel e Felipe, que me acompanham desde a graduação. Vocês foram/são essenciais. Compartilhamos risos, afeto, lágrimas e conquistas, tornando tudo mais leve e significativo,

Aos ilustres professores da banca examinadora, pelo tempo dedicado à leitura e análise desta dissertação, bem como pelas sugestões e apontamentos que contribuíram muito para o aprimoramento deste estudo,

Às minhas professoras de formação Helena e Patricia. Sou imensamente grata por terem me posto diante do fantástico universo dos contos de fadas, despertando meu interesse por esse gênero tão encantador,

Aos amigos que fizeram parte desta jornada de mestrado, especialmente Karla, Cassiano e Fernando, pela amizade, apoio e momentos compartilhados que tornaram essa experiência ainda mais especial,

Aos grupos de pesquisa NEPALP, GEBAP e GEBAPI pelos encontros de amorosidade em que pude participar durante esta jornada acadêmica,

Aos professores, à coordenação e à secretaria do programa de pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), por todos os ensinamentos, ajuda e atenção.

em mim
eu vejo o outro
e outro
e outro
enfim dezenas
trens passando
vagões cheios de gente centenas

o outro
que há em mim é você
você
e você

assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a sós
(LEMINSKI, 1983, p. 12)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal fornecer uma análise que explicita as ideologias materializadas nos contos de fadas, bem como as relações dialógicas e axiológicas que essas narrativas projetam. Para isso, foram selecionados cinco contos de fadas tradicionais, como Cinderela, O Gato de Botas, Branca de Neve, João e Maria e Chapeuzinho Vermelho, sob quatro diferentes autorias: Charles Perrault, Irmãos Grimm, Ana Maria Machado e Ministério da Educação (MEC). Fundamentada na teoria de Bakhtin (e do Círculo) e alicerçada na metodologia do Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg, esta pesquisa busca identificar indícios nos textos selecionados que possam proporcionar uma compreensão das questões emergentes durante o processo investigativo e compreender como esses contos produzem sentidos para seu público principal, que é potencialmente a criança. De uma perspectiva singular e única, é uma investigação de natureza interpretativa conduzida pelo cotejo dos contos, capaz de revelar um olhar outro e além do que está escrito. A análise dos contos de fadas revelou padrões sociais relacionados a temas como beleza (física, sucesso e personalidade), culto à juventude, objetificação da mulher, estereótipos de gênero, personificação deliberada dos animais, conceito de infância, família e papéis de gênero, além de acréscimos, omissões e a conjuntura na qual todos esses temas estão circundados, apontando também as proposições de religião e conduta. Por refletirem e refratarem as questões da natureza humana, a exteriorização das vozes presentes nessas narrativas converge em consideração às várias informações e perspectivas intrínsecas ao contexto/situação desses contos, suscitando em interações dialógicas nas quais todas as vozes em diálogo desdobram-se na questão do eu e do outro, interligando os mecanismos comunicativos com o estado de ser.

Palavras-chave: Conto de fadas; Ideologia; Paradigma Indiciário.

ABSTRACT

This dissertation aims primarily to provide an analysis that explicates the ideologies materialized in fairy tales, as well as the dialogical and axiological relationships projected by these narratives. For this purpose, five traditional fairy tales were selected, such as Cinderella, Puss in Boots, Snow White, Hansel and Gretel, and Little Red Riding Hood, authored by four different writers: Charles Perrault, the Brothers Grimm, Ana Maria Machado, and the Ministry of Education (MEC). Grounded in Bakhtin's theory (and the Circle) and supported by Carlo Ginzburg's Indicial Paradigm methodology, this research seeks to identify clues in the selected texts that can provide an understanding of emerging issues during the investigative process and comprehend how these tales generate meaning for their main audience, which is potentially the child. From a unique and singular perspective, it is an interpretative investigation conducted through the comparison of the tales, capable of revealing an alternative view beyond what is written. The analysis of fairy tales has revealed social patterns related to themes such as physical beauty, success, and personality, the cult of youth, objectification of women, gender stereotypes, deliberate personification of animals, the concept of childhood, family, and gender roles, as well as additions, omissions, and the context in which all these themes are surrounded, also pointing to propositions of religion and conduct. Because they reflect and refract issues of human nature, the externalization of voices present in these narratives converges in consideration of various information and intrinsic perspectives to the context/situation of these tales, inciting dialogical interactions in which all voices in dialogue unfold into the question of self and other, connecting communicative mechanisms with the state of being.

Keywords: Ideology; Indicial Paradigm; Fairy tales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação dos judeus que comiam crianças	34
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Caracterização do rito de passagem do protagonista nas histórias	31
Quadro 2 – Caracterização do gênero discursivo conto de fadas (tradicional)	43
Quadro 3 – Caracterização dos elos discursivos.	123

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MEC Ministério da Educação e Cultura

SUMÁRIO

1	O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA	15
1.1	OBJETIVOS	16
1.1.1	Objetivo Geral	17
1.1.1.1	<i>Objetivos Específicos.....</i>	<i>17</i>
1.2	AUTORES.....	20
1.2.1	Charles Perrault	20
1.2.2	Irmãos Grimm (Brüder Grimm/die Gebrüder Grimm)	21
1.2.3	Ana Maria Machado	23
1.2.4	MEC	24
2	A MAGNÓLIA DA LITERATURA: O MISTÉRIO DA ORIGEM FABULAR	26
2.1	O DELINEAMENTO DE UMA SEQUÊNCIA NARRATIVA.....	28
2.2	O CONTO ALÉM DA LITERATURA	32
2.3	A BRUTALIDADE NO CONTO	35
2.4	O CONTO COMO LITERATURA HUMANIZADORA	37
3	TECENDO TEORIAS: O FIAR POR TRÁS DO CONTO.....	40
3.1	OS GÊNEROS DO DISCURSO.....	40
3.1.1	Conteúdo Temático.....	44
3.1.2	Estilo	46
3.1.3	Construção Composicional	47
3.2	SIGNO IDEOLÓGICO	48
3.2.1	A Ideologia.....	49
3.2.1.1	<i>Ideologia Oficial.....</i>	<i>53</i>
3.2.1.2	<i>Ideologia Cotidiana</i>	<i>54</i>
3.2.2	O consciente e a palavra como receptáculo das ideologias.....	54
3.3	CRONOTOPO.....	59
4	ANÁLISE DOS CONTOS	65
4.1	REFLEXO E REFRAÇÃO DE UM TEMPO OUTRO: RASTROS NA FLORESTA DOS SENTIDOS	66
4.1.1	Contextualização dos contos	66
4.2	SIMBOLOGIAS E METÁFORAS.....	68
4.2.1	A Ideologia do belo; a juventude e o externo	69
4.2.1.1	<i>Conceito de infância em Chapeuzinho Vermelho</i>	<i>85</i>

4.2.1.2	<i>Aparência, juventude e riqueza em O Gato de Botas</i>	86
4.2.2	Religião e cronotopia: Vestígios do cristão ao pagão e suas materializações	95
4.2.3	A personificação do Gato de Botas e do Lobo em estado de ser-homem	102
4.3	ACRÉSCIMOS E OMISSÕES NAS AUTORIAS DE MEC E MACHADO: IDEOLOGIA E(M) CONTEXTO	105
4.3.1	Família e conduta: Os sentidos circundados em a mãe-vilã e a madrasta-vilã	106
4.3.2	Família e conduta: Os sentidos circundados no papel do homem e da mulher	108
4.3.3	A magia de Cinderela e a [falta de] educação de João e Maria: Elementos mágicos que se perdem e se contradizem no(s) conto(s)	113
4.3.4	Ana Maria Machado e sua voz autoral: Acréscimos e contexo	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESFECHO DE UMA DISSERTAÇÃO ..	121
	REFERÊNCIAS	126

1 O INÍCIO DE UMA HISTÓRIA

Para uma vez um importante historiador italiano chamado Carlo Ginzburg, que ao coletar pistas em documentos inquisitoriais, deparou-se com o julgamento do moleiro Menocchio: Um homem comum que existiu entre 1536 a 1599; perseguido e assassinado pela inquisição por contrariar o pensamento da igreja, uma vez que sua visão de mundo era e deveria ser válida, mesmo que contestasse a verdade corrente da época, de modo que sempre priorizava seu próprio raciocínio e dizer. A vida do moleiro é relatada no livro *O queijo e os vermes* (1976) de Ginzburg, no qual há indícios e sinais que atestam sua existência, seu pensamento e sua vida. À vista disso, partindo de uma metodologia indiciária, Ginzburg não só mostrou a unicidade de uma vida que existiu anos atrás, como também inspirou a construção de outras narrativas cujo interesse estava em reconstruir histórias vividas em um tempo outro.

Inspirada pela história de Menocchio e movida pela importância de quanto os detalhes são reveladores e responsáveis pela singularidade de cada história, tomo como ponto de partida a experiência de Ginzburg em busca de um estudo de narrativas que me inquietam no lugar de pesquisadora que ocupo. Há muito tem me chamado a atenção o gênero conto de fadas que, apesar do nascimento no campo da oralidade, o mesmo ao qual pertencia o moleiro (XVI), foi, com o decorrer do tempo, registrado na escrita por diferentes autorias, procedendo a diferentes modos de contar histórias a cada versão postulada.

De todas as histórias, cinco delas, especialmente, tornaram-se foco de meu olhar: Cinderela, O Gato de Botas, Branca de Neve, João e Maria e Chapeuzinho Vermelho. A escolha delas foi justamente por encontrá-las sobre as diferentes autorias e versões e por serem de conhecimento comum no universo infantil. O autor não só narra uma história como também revela por detrás dela um sentido implícito (quase) secreto, que expressa sua realidade e o pensamento de uma época. Charles Perrault (França) e Irmãos Grimm (Alemanha), são considerados os precursores dos contos de fadas, sendo importantes para uma análise próxima à matriz da origem (escrita) do conto de fadas universal e suas reproduções, essa última, será enfocada na reescrita que ocorre no Brasil, sob a autoria de Ana Maria Machado, importante escritora de livros infantis, e do Ministério da Educação (MEC), que é um órgão do governo federal responsável pelo campo da educação brasileira.

Movida pela teoria do Círculo de Bakhtin/Volóchinov/Medviédev, teóricos essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa, por defenderem que não somos seres prontos e acabados, pois todo dia nos constituímos como sujeitos, expresse um ponto de vista único e singular firmado no fato de que as perspectivas e concepções, no que diz respeito à interpretação do conto, sejam passíveis de mudança, porém há que questionarmos sobre o tom ideológico que perpassa distintas versões, formuladas por autores, cuja posição ideológica e temporalidade afetam suas produções.

O sentido de que todo dia estamos a nos constituir, parte da perspectiva de que somos diariamente moldados a cada interação vivenciada, de modo que

[e]m vez de buscar a resposta para “o que somos?” passamos a desdobrá-la em outra: “o que podemos vir a ser?” ou “o que podemos nos tornar?” e, dessa forma, conquistar a consciência de que sair da perspectiva do passado, transformar o presente e ser dono do futuro exige a ação, o ato responsivo e responsável (MIOTELLO, 2011, p. 7).

Assim, cada sujeito ao se identificar com um texto assume sua posição enquanto lê, infere o conteúdo e transforma-o em sua substância existencial [ou pode fazê-lo]; simultaneamente, na confluência do viver, dá sentido ao seu dizer ao mesmo tempo em que dá sentido a si mesmo. Portanto, sabendo que a recepção dos textos acontece singularmente, projeta-se o seguinte questionamento de pesquisa:

- Como o conto de fadas – em suas diferentes autorias – atua como formador de discursos e ideologias em relação a diferentes momentos histórico-culturais e esferas ideológico-sociais?

O questionamento desdobra-se em outro não menos importante:

- Como as projeções ideológicas dos contos, materializadas nas relações dialógicas e cronotópicas podem vir a impactar na produção de sentidos em seu maior público alvo: as crianças?

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Apesar de ser um tema muito debatido na esfera acadêmica, principalmente na psicologia, este trabalho tem como objetivo uma análise que explicita as ideologias como um fato social, advindas de um material sógnico específico e criado pelo homem na interação com o *outro*, a fim de identificar as relações dialógicas e os sentidos que as narrativas de certos contos de fadas projetam, evidenciando, à luz dos estudos bakhtinianos, uma pesquisa que parte de um ponto de vista único e singular.

1.1.1.1 *Objetivos Específicos*

- a) Investigar, através do Paradigma Indiciário, possíveis projeções ideológicas nos contos de fadas em análise;
- b) Identificar como as projeções são materializadas nas relações dialógico-cronotópicas presentes nas narrativas;
- c) Cotejar os achados dialógicos presentes nos contos com a reflexão bakhtiniana e a construção de sentidos.

Para legitimar o entendimento do procedimento de investigação que será utilizado na análise desta dissertação, faz-se necessário voltar à Ginzburg e sua metodologia indiciária, que possibilita um entendimento aprofundado do movimento de reconstruir uma história do particular ao geral.

A metodologia indiciária é concomitante à origem da própria humanidade, fazendo-se presente em todos os âmbitos de investigação por meio de pistas, rastros, sinais e indícios que revelem os fenômenos da realidade. Segundo Ginzburg (1989), investigar a partir de indícios está incorporado aos primeiros grupos humanos que sobreviviam da caça e da coleta: Tanto a análise dos rastros de animais perigosos, bem como presas destinadas à alimentação, quanto à observação de detalhes que constituíam o solo adequado ao plantio implicam significativamente que o ato de seguir rastros pode ter ocasionado na possibilidade de sobrevivência que assegurou a evolução humana. No decorrer dos anos, a medicina e a literatura também utilizaram da investigação de pistas para o seu aperfeiçoamento. A primeira, nos rastros de identificação de uma doença específica;

A segunda, na resolução do mistério que necessita de soluções para um caso “impossível”.

Ginzburg, ao abordar o Paradigma Indiciário na medicina (psicanálise), na arte e na literatura, faz uma ponte entre Arthur Conan Doyle¹, Giovanni Morelli² e Freud³ – todos adentraram, mesmo que sem saber, na análise minuciosa de “caçar” pistas. Morelli distinguia as obras originais das cópias observando as orelhas dos desenhos ilustrados, indo muito além da percepção comum; Conan Doyle dá à luz ao icônico detetive Holmes, o qual também era capaz de enxergar o que ninguém mais podia, apenas observando os mais ínfimos detalhes – nas expressões, nas características físicas, nos movimentos, etc.; já Freud observava os dados marginais, revelando os traumas e sentidos por meio da análise pormenorizada.

Cotejando⁴ ao processo de análise de contos, saliento que Freud catalogou diversas síndromes, combinando detalhes de obras literárias e doenças da mente, resultando em duas muito conhecidas: (a). Complexo de Medeia: Fundada no conto em que a feiticeira Medeia mata os próprios filhos a fim de machucar/provocar seu ex-companheiro Jasão; (b). Complexo de Édipo : Fundada no conto em que o filho do rei, Édipo, sem ter consciência do que estava fazendo, cumpre a infeliz profecia de matar o próprio pai e desposar a própria mãe. O primeiro é um conceito embasado, segundo a psicanálise, na alienação parental, já o segundo trata-se dos desejos amorosos, além do fraternal e maternal, que um filho sente por sua mãe.

O Cotejo no enleio da arte do conto assemelha-se as cores na natureza: Não possui delimitação, começo e fim. Existe na confluência do encontro de palavras, tal como no *dégradé* de uma paleta cuja gama de cores é inacabável, compreendendo as trocas humanas em seus infinitos embates dialógicos. Nessas relações, que o nosso enunciado se estabelece com outros, retomamos enunciados anteriores que foram concebidos por outrem, isto é, passado e futuro operam numa relação de interação de revezamento, daí concebe-se o cotejo de Bakhtin. Sendo assim, o cotejo vai muito além da simples relação entre textos, ele se faz no liame da vida. É um “encaminhamento metodológico no qual o fundamental é justamente

¹ Criador do ilustre detetive fictício Sherlock Holmes.

² Crítico da arte.

³ Médico e “pai” da psicanálise.

⁴ Na teoria Bakhtiniana, “[c]otejar é a unidade que se dá na interação de dois sujeitos e de seus projetos de dizer. [...] Cotejar é produzir uma unidade de duas vidas diferentes, no ato responsável. Reside aqui o eixo fundamental da possibilidade do cotejo. Ser uma existência única, diferente, mas não-indiferente. A existência única não é construção própria, mas é concessão do outro. Ela é doação” (MIOTELLO, 2017, p. 96).

desvendar o que se dá em/na relação. Relação do aqui e do agora desde o ontem até o amanhã” (GIOVANI, 2017, p. 18). Portanto, a partir do cotejo, podemos observar os emaranhados da criança, principal interlocutora dos contos, com relação ao texto, à vida, à existência pura do ser e, com base nos vestígios (da metodologia indiciária), identificaremos um “caminho interpretativo que resulta da ampliação do contexto, fazendo emergirem mais vozes do que aquelas que são evidentes na superfície discursiva” (GIOVANI, 2017, p. 18). As multiplicidades são resultantes do trabalho humano no processo histórico de transformação do mundo e da sociedade, estabelecendo novos níveis de ressignificações [e/ou até mesmo desconstruções e reconstruções].

As histórias estreitam os laços e as interações sociais desde a antiguidade, transmitindo conhecimento ao longo das gerações. Dentro das narrativas históricas existem vários detalhes significativos que expressam o pensamento de uma época, os quais muitas vezes precisam de um olhar mais minucioso para interpretá-los, tal como o da metodologia indiciária, que “está fundamentada na investigação de “pistas”, “sinais” ou “indícios” reveladores acerca dos fenômenos da realidade” (COELHO, 2007, p. 2), contribuindo decisivamente nos estudos e procedimentos de análise dos contos de fadas. Pontuando que o todo é entendido como o contexto, do mesmo modo que o contexto é a situação que cerca o fato, é necessário observar as pistas, os detalhes particulares para atingir o geral (todo) e assim constituir uma interpretação completa e genuína. O paradigma indiciário, dessa forma, torna-se uma importante ferramenta no processo de interpretação da composição expressiva textual, visto que há elementos circundados no âmago da escrita: Todo texto traz uma oposição, a qual deve ser traduzida abstratamente, podendo estar implícita ou explícita – ao falar sobre guerra, também se fala de paz. Melhor dizendo, toda história ilustra, descreve e simboliza as estruturas idiossincráticas concatenadas ao contexto sociocultural, desdobrando questões discursivas, ideológicas, cognitivas e indexicais, nas quais o sentido é plurissignificativo e polissêmico, em razão de que o efeito de linguagem (que compõe o discurso) comanda a função/finalidade do conto.

Em conclusão, assim como Sherlock Holmes⁵ possuía um tino extraordinário para os detalhes apenas com base na observação e dedução ao seguir pistas [resolvendo crimes e mistérios até então insolúveis], nesse mesmo caminho, busco

⁵ Sherlock Holmes é um ilustre detetive e famoso personagem de ficção de romance policial, criado pelo escritor britânico Sir Arthur Conan Doyle.

analisar os contos de fadas supracitados, em consonância com os objetivos propostos, e através dos tempos, por meio de seus discursos, enquanto formadores e condutores de conceitos ideológicos. Portanto, para efetivar os objetivos desta pesquisa, bem como a eficiência das análises, será mobilizado o conceito de Cotejo de Bakhtin e a metodologia do Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg.

A partir de agora, respectivamente, será dissertado sobre a apresentação dos autores elegidos, a possível origem do conto de fadas, a fundamentação teórica, a análise dos contos e as considerações finais. Antes, no entanto, é importante salientar que a concepção de autor nesta dissertação está relacionada ao conceito de Bakhtin. Em *O Autor e o Herói*⁶, Bakhtin (2006) discorre sobre a afirmativa de que o autor é “participante do acontecimento artístico” (p. 201), isto é, “o autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente” (BAKHTIN, 2006, p. 32). O autor é a consciência de seu espaço-tempo, é o fluir de várias vozes que se estabelecem na interação dialógica do *eu* e do *outro*, de modo que se manifesta além do que é/está escrito em sua obra, expressando-se “não só pelo ato, mas também pela menor vivência, pela mais simples sensação: Viver significa ocupar uma posição de valores em cada um dos aspectos da vida, significa ser numa ótica axiológica” (BAKHTIN, 2006, p. 202).

1.2 AUTORES

A apresentação dos autores é elementar, pois a (breve) descrição sobre suas vidas concede um maior entendimento para a posterior análise, na qual será feita uma conexão entre suas vivências e os temas abordados nos contos, revelando como as perspectivas individuais [dos autores] se entrelaçam com as questões sociais, culturais e históricas.

1.2.1 Charles Perrault

“For you know that I myself am a labyrinth,
where one easily gets lost”⁷.

⁶ Capítulo do livro *Estética da criação verbal* (2006 [1979]) de Mikhail Bakhtin.

⁷ Tradução própria: Pois você sabe que eu mesmo sou um labirinto, onde alguém facilmente se perde.

(Charles Perrault)

Charles Perrault (1628-1703), contista francês do século XVII, também conhecido como o “pai da literatura infantil”, consolidou-se iconicamente ao conceber o gênero literário *conto de fadas* em seu livro *Histoires ou Contes Du Temps passé/Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697)⁸. Muitos de seus contos foram inspirados em situações reais, isto é, refletiam um folclore existente, uma vez que muitos deles se originaram das histórias que aprendeu com sua mãe. Ao produzir esses textos, canonizando-os como contos, adquiriu proporções globais.

Resultante do contexto em que vivia, em suas obras, Perrault exprime características básicas do Barroco, tais como a moral religiosa – ligada à Contra-Reforma e a sua estratégia catequizadora. E o conto, que originalmente advém da cultura pagã, passa a ser incorporado à estética barroca, manifestando a ideia de contraste: Claro x escuro, matéria x espírito, luz x sombra etc., explicitando a dualidade (bem e mal) presente no Homem.

O barroco procurou conciliar numa síntese ideal o espírito medieval, considerado de base teocêntrica, e o espírito clássico, renascentista, de essência pagã, terrena e antropocêntrica. Na fusão entre orientações tão opostas e à primeira vista mutuamente repulsivas, haveria uma inevitável troca de posições, de forma que se operaria a espiritualização da carne e a correspondente canalização do espírito (MOISÉS, 1978, p. 91).

Perrault narrava os contos em palácios, omitindo o que era socialmente inaceitável na época. Contudo, seus contos não eram redigidos com características literárias educativas para o público infantil [pensando diacronicamente], contendo elementos de violência, crueldade e regras comportamentais destinadas à sociedade da época. Ademais, seus contos refletiam o que via quando frequentava a corte, registrando elementos palacianos na narrativa. Tal como a carruagem de Luís XIV⁹ que inspirou a de Cinderela.

1.2.2 Irmãos Grimm (Brüder Grimm/die Gebrüder Grimm)

“The true poet is like a man who's happy
anywhere, in endless measure, if he's

⁸ Tradução própria: Histórias ou contos do tempo passado/Contos da mamãe Gansa (1697).

⁹ Luís XVI foi Rei da França e Navarra de 1774 até 1792.

allowed to look at leaves and grass, to see the sun rise and set”¹⁰.

(Jacob Grimm)

Até o primeiro quarto do século XVIII, a Alemanha (Prússia) recebia influências francesas – recorrentes do barroco já abatido, nesse contexto predominavam as ideias da *Aufklärung*¹¹, a qual enaltecia a razão em detrimento do pensamento religioso. Até que Goethe¹² escreve o livro *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) – símbolo do melancolismo, da evasão/fuga no tempo, espaço e morte; escapismo, dando início ao Romantismo na Alemanha. Além de uma revolução literária, foi um período em que houve uma introdução ao mundo moderno, sendo uma das maiores rupturas culturais [comparado às épocas anteriores], a literatura era nacionalista e propiciava a valorização da cultura popular, bem como a liberdade formal e o estilo individual. Tanto na literatura quanto na arte em geral, aconteceram rupturas nos padrões clássicos e neoclássicos (símbolos da aristocracia), partindo do ponto de que toda cultura gera uma arte. Os autores passaram a ter liberdade de criação [recriando a realidade], de modo que a obra fosse única, pois exaltava a ideia do “eu”, indivíduo único e singular (liberalismo).

Que é o Romantismo? Mais do que qualquer outro movimento estético, é impossível dizê-lo em poucas palavras, 1) porque seu contorno, extremamente irregular e movediço, abarca não raro tendências contraditórias ou contrastantes, 2) porque corresponde a muito mais do que uma revolução literária: sendo mais uma nova atitude do espírito diante dos problemas da vida e do pensamento, implica uma profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural, que abrange a filosofia, as artes, as ciências, as religiões, a moral, a política, os costumes, as relações sociais e familiares, etc. (MOISÉS, 1978, p. 141).

O conto, que outrora estava em declínio desde o seu apogeu no final do século XVII, veicula-se ao conceito romancista a favor da imaginação, do fantasioso e criativo, rompendo o conceito clássico de que a realidade tem que ser convincente – ocorrendo um desajuste entre real e ideal. Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), escritores alemães que, no século XIX, preocupados em preservar as histórias transmitidas de geração em geração, apoiaram-se em histórias alemãs,

¹⁰ Tradução própria: O verdadeiro poeta é como um homem que é feliz em qualquer lugar, em medida infinita, se lhe for permitido olhar as folhas e a grama, ver o nascer e o pôr do sol.

¹¹ Filosofia das luzes; iluminismo.

¹² Johann Wolfgang von Goethe.

denominadas como *Volkspoesie*¹³, e recopilaram-nas consubstanciando a cultura ao passo que acrescentavam seu estilo. “Wilhelm escreveu, e acreditava, que os contos não apenas abarcavam a alemanidade, mas também que eles mostravam aos alemães como ser alemães” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 38, tradução própria)¹⁴. Estimulados pelo medieval, pelo folclórico, pelo popular e pelo nacionalismo alemão, concomitante à expansão da imprensa, os contos “dos Irmãos Grimm” – *Kinder- und Hausmärchen*¹⁵ – passaram a ser publicados em revistas e jornais, difundindo-se universalmente.

1.2.3 Ana Maria Machado

“Só se chega por acaso, pois é impossível encontrar o caminho sem se perder”.
(Ana Maria Machado)

Ana Maria Machado (1941-) é a sexta ocupante da cadeira 1 (um) da Academia Brasileira de Letras, sendo reconhecida como uma importante jornalista, pintora e escritora brasileira. Em sua trajetória como autora de livros infantis, que começou na década de 1970, percebia que os contos estavam sendo desvalorizados pelo público, principalmente pelas crianças, devido às modificações que sofriam durante a ditadura militar: as edições que existiam no mercado eram pasteurizadas [resumidas e adulteradas], perdendo o sentido essencial da narrativa.

A partir do momento que identificou o preconceito para com o gênero, começou a aplicar formas de reverter a situação, buscando referências em especialistas que pudessem comprovar seu dizer, tal como o linguista Vladimir Propp e o psicanalista Carl Jung, alegando a importância do conto, especialmente para as crianças, e de que o mesmo não deveria ser suprimido apenas por modismos de correção política.

Em 2010 apresenta o livro *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros*, reescrevendo¹⁶ [pelo menos parte de] contos famosos da literatura universal

¹³ Tradução própria: Poesia popular.

¹⁴ Trecho original: Wilhelm wrote, and believes, that the tales not only embodied German-ness, but that they showed German how to be German.

¹⁵ Tradução própria: Contos de fadas infantis e domésticos (1819).

¹⁶ A palavra “reescrevendo” fora aqui utilizada, pois ao contrário do que propõe: Uma apresentação, como será visto na análise dos contos, Machado vai além da tradução, reescrevendo passagens e até mesmo acrescentando informações que não estão nos textos “originais”.

para o público infantil brasileiro. Com base nesse livro, serão analisados os contos já citados sob a perspectiva da autora, cuja escrita é condição da contemporaneidade, demarcada pelo pós-modernismo. Também conhecido como pós-industrial, o movimento pós-modernista eclode após o fim do modernismo, sendo uma expressão que representa as mudanças na arte, na ciência, na sociedade e o avanço da tecnologia dos anos 1950 até os dias de hoje. Esta fase está ligada à globalização, à facilidade da comunicação e à indústria da cultura, de modo que reúne todas as culturas em um único mecanismo; é ampla e plural, coadunando a linguagem artística para com a realidade multifacetada, uso de metalinguagem, desconstrução de valores e não-hierarquização das literaturas.

1.2.4 MEC

“O futuro de uma criança começa a ser desenhado no ambiente familiar, principalmente ao longo da primeira infância. Por isso, seguindo os rumos apontados pela Política Nacional de Alfabetização (PNA), o Ministério da Educação lançou o programa Conta pra Mim, que tem como objetivo a ampla promoção da Literacia Familiar. Afinal, a aprendizagem da linguagem oral, da leitura e da escrita começa em casa, na convivência entre pais e filhos”.

(MEC)

O Ministério da Educação (MEC)¹⁷ é um órgão do governo federal do Brasil fundado em 1930, e responsável por todo sistema educacional brasileiro, desde a educação infantil até profissional e tecnológica. Assim como Machado, o contexto de MEC também é o pós-modernismo; partindo das transformações sociais ocasionadas pelo uso desenfreado das tecnologias do século XXI. Consequentemente, o MEC aproveita-se do processo de expansão tecnológico para veicular seus¹⁸ contos nas plataformas tecnológico-sociais.

Encetando a premissa de que a infância é importante para o desenvolvimento pleno e linguístico de uma criança, em dezembro de 2019,

¹⁷ A sigla MEC será utilizada no decorrer da dissertação para designar o Ministério da Educação.

¹⁸ O pronome “seus” fora utilizado, pois o MEC, apesar de utilizar os títulos clássicos de Grimm e Perrault, escreve-os à sua própria maneira, modificando-os.

“reconhecendo a importância da família”, criou o programa *Conta pra Mim*, cujo público-alvo é as famílias brasileiras, principalmente as que estão em condição de vulnerabilidade socioeconômica.

O foco do programa é estimular a “literacia familiar”, isto é, a prática de leitura no seio familiar, oferecendo acesso virtual às recopilações dos contos de fadas da literatura universal, tanto na versão escrita quanto em áudio, e instruções de como incorporar as práticas de leitura ao dia a dia. No entanto, o programa foi criticado por educadores, professores e especialistas, uma vez que aborda histórias decepadas e pasteurizadas da sua versão original, realçando as ideologias demarcadas pelo governo conservador corrente (2019-2022) e, conseqüentemente, implicando ainda mais na desigualdade socioeducacional no cenário brasileiro, bem como na dominação intelectual das massas.

2 A MAGNÓLIA¹⁹ DA LITERATURA: O MISTÉRIO DA ORIGEM FABULAR

A origem dos contos de fadas é incerta, uma vez que são procedentes dos diálogos orais, que até um dado momento histórico não eram grafados, impossibilitando a demarcação de uma data precisa de sua gênese. No entanto, segundo Coelho (2003), a partir do século XIX, filólogos, linguistas, antropólogos, etnólogos, historiadores, sociólogos, dentre outros iniciaram estudos sobre a possível origem do conto, embasando-se nos rastros percorridos por essas narrativas arcaicas em textos populares (e de expansão popular), de modo que o cruzamento dessas pesquisas culminou em raízes de “fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que se funde, através dos séculos, com a *fonte latina* (greco-romana) e com a *fonte céltico-bretã* (na qual nasceram as fadas)” (p. 30, grifo da autora). As fadas exerciam grande influência sobre a cultura mágica dos celtas²⁰, povo de língua indo-européia que, por volta de dois mil anos a.C. habitaram na Europa Central, especificamente em localidades como Gália, Bretanha, Provença etc.

Além da figura das fadas, dentro da cultura celta existem diversos seres fantásticos e que “por lidar com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana” foram extremamente importantes, “perpetuando-se até hoje” no imaginário coletivo (ABRAMOVICH, 1995, p. 120); por isso, “a maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era parte muito

¹⁹ A Magnólia é uma das flores mais antigas do mundo, assim como o gênero conto é uma das literaturas mais antigas.

²⁰ Conforme descrito por Coelho (2003), a cultura celta, também conhecida como “Cultura de La Tène” em referência ao lago na Suíça Ocidental, caracterizava-se, principalmente, pelo trabalho com o ferro (armas, moedas, instrumentos agrícolas, etc.). Embora não tenham deixado nenhum modelo de organização política e econômica importante, exerceram grande influência sobre os povos da antiguidade, especialmente no que diz respeito à convivência humana, à espiritualidade, à religiosidade e ao culto da imaginação. Os celtas eram espírito-naturalistas; reverenciavam e adoravam todas as manifestações da natureza – como a fertilidade do solo, o crescimento das plantas, as árvores, os bosques e os frutos. Suas divindades agrárias eram predominantemente femininas, uma vez que as mulheres desempenhavam um papel central na agricultura. Além disso, também cultuavam os animais, tanto os conquistados na caça (javalis) quanto os domésticos e os criados para pastoreio (cavalos, touros, porcos, carneiros, etc.), e as armas (martelos, machados, espadas, etc. que eles mesmos fabricavam). Os celtas atribuíam poderes e qualidades de caráter divino ao rei e aos chefes de tribos; honravam os heróis, tal como o Rei Artur (Cavaleiros da Távola Redonda). Tinham uma divindade marítima chamada Manonnan, bem como outras mais relacionadas a rios e fontes, pois a água tinha um significado sagrado para eles. No mais, possuíam diversos rituais para consumir a carne animal e explicavam os eventos como sendo influenciados pela vontade dos deuses, aos quais ofereciam sacrifícios humanos, acreditando que, ao fazê-los, tornariam-se divinos para sempre, uma vez que acreditavam na imortalidade do corpo e na existência de uma vida além desta.

importante da vida; assim eles lidam, diretamente ou por inferência, com temas religiosos” (BETTELHEIM, 2007, p. 14).

Segundo Duarte e Perfeito (2012), os contos “revelavam amores estranhos, fatais, eternos, entrelaçando realidade e lenda, à medida que as fadas eram reflexos da existência das mestras da magia, sacerdotisas, magas da Ordem dos Druidas²¹ – casta sacerdotal defensora de um rito superior ao dos romanos”. Isto é, remontam os ideais da cultura celta – cultura milenar e de origem oral – que, embebidos de crenças místicas, retratavam a vida, a morte, o amor sob uma visão racional e lógica.

A amálgama fundida da espiritualidade celta junto à cultura bretã (França) e germânica (Alemanha) “concebeu histórias de encantamentos, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos Contos de Fadas da Literatura Infantil Clássica” (COELHO, 2003, p. 47). Anos mais tarde, o trabalho dos Irmãos Grimm, na Alemanha, e de Charles Perrault, na França, bebem dessa fonte e refratam o miolo primordial de suas raízes, no entanto, diferentemente do cerne celta, cuja religiosidade é pagã, nos contos desses autores identifica-se a presença da ideologia cristã cravada nos contos – que suscita questionamentos na contemporaneidade.

Por não ter uma origem unívoca, há, também, a possibilidade do termo conto de fadas ser referente ao termo “*fatum*”, que significa destino, fatalidade, fado. Isto é, narram “contos de destino”. Logo, uma coisa é certa: Para todos os fins, representam a tentativa humana de tentar compreender as transformações do mundo, ligando-as ao divino/mágico, a exemplo disso, sem os conhecimentos científicos que possuímos atualmente, na Idade Média, não se sabia como explicar a formação de uma criança no ventre de sua mãe, bem como o fato de uma semente transformar-se em árvore, ocasionando na dobradura entre imaginação e sagrado, resultando na magia do conto.

²¹ A Ordem dos Druidas era constituída por sacerdotes e sábios cujo propósito era ensinar e orientar o povo. Os druidas exerciam suas misteriosas funções nas profundezas dos bosques. Há referências históricas sobre druidesas – sacerdotisas, magas, profetisas – participantes da Ordem dos Druidas. Destaca-se Melusina, uma nixe (espírito aquático) da Ilha do Sena, popularizada por figurar como personagem de novela de cavalaria e em brasões de armas no Sacro Império Romano-Germânico e na Escandinávia – é caracterizada como metade mulher e metade peixe (como as sereias) ou metade serpente, aparece também representada com asas.

Os contos de fadas hodiernos são conhecidos, principalmente, por meio das versões veiculadas pela Walt Disney Studios²², que são oriundos (e modificados) dos contos de Charles Perrault, o qual é produto da França do século XVII e da opulenta corte de Luís XIV. Já o termo etimológico conto de fadas (*contes de fée*) foi alcunhado pela escritora e contista francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baronesa d'Aulnoy (1652-1705); a expressão utilizada pela autora popularizou-se devido às suas obras, que versavam histórias repletas de elementos mágicos, fadas e seres encantados, habitantes do mundo maravilhoso.

Como visto, no início, eram pagãos, mas a cristianização do mundo europeu fez com que tais contos passassem a dialogar com as vozes da religião cristã em detrimento do espiritualismo pagão; todavia, a temática continua sendo existencial. No cenário atual, os contos de fadas também são utilizados para a transmissão de valores morais e éticos, embora sejam amplamente empregados para fins pedagógicos.

2.1 O DELINEAMENTO DE UMA SEQUÊNCIA NARRATIVA

O conto sobreviveu durante muito tempo da cultura oral, de forma anônima e coletiva. Ou seja, subsistiu e perdurou graças ao diálogo e à interação, sendo uma visão estilizada e simbólica da vida humana. Mesmo quando passou a ser escrito séculos atrás, continuou com “seu ponto de partida” indefinido, elencando diversas indagações ao redor do mundo sobre sua origem, dado que há variações de um mesmo conto, isto é, com a mesma temática, em diferentes culturas, épocas, países etc. quando sequer havia a modernidade para fazer o intermédio entre elas. As versões originais são inúmeras ou nenhuma. Disso, surgem duas possibilidades:

(a). De que são advindos de arquétipos – “arquétipos são temas ou figuras simbólicas que não têm origem conhecida; e eles se repetem em qualquer lugar do mundo – mesmo que não seja possível explicar sua transmissão por descendência direta” (JUNG, 1990, p. 69). Coelho (2003, p. 39) diz que “mitos nascem na esfera do sagrado; arquétipos correspondem à esfera humana e símbolos pertencem à esfera da linguagem, pela qual mitos e arquétipos são nomeados e passam a existir

²² Ou simplesmente Disney, é uma companhia multinacional estadunidense; em 2017 tornou-se o maior conglomerado de mídia de massa e entretenimento do planeta.

como verdade a ser difundida entre os homens e transmitida através dos tempos”, nesse mesmo sentido, Volobuef (2013) diz que

[...] os contos de fadas ostentam tamanha proximidade entre si por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional (p. 19).

“Os contos seriam, assim, versões modificadas pela imaginação (ou seja, transformadas em ficção) de antigas narrativas que outrora tinham valor sagrado” (BRICOUT, 2005, p. 194). Isto é, ocorre quando o ser humano busca explicar sua existência por meio de mitos, que são arquétipos representativos de comportamentos e instintos presentes no inconsciente coletivo, resultando assim em religião e contos.

(b). De que realmente foram transmitidos do “boca a boca”, sendo transportados de país em país por meio da confabulação. Em qualquer um dos casos, houve a interação dos sujeitos, com o mundo, com o outro, consigo. Partindo disso, pode-se dizer que vai além de uma história narrada, nasce das inquietações que trazemos enquanto seres humanos; dos questionamentos introspectivos sobre a beleza das experiências terrenas. Faz-se presente como literatura de vida, na qual “desenvolve nossa humanidade na medida em que faz com que sejamos mais compreensivos e abertos à sociedade, ao outro, à natureza” (CANDIDO, 2004, p. 180). Ou seja, dentro da literatura e da ficção, o conto de fadas encontra

[...] um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 2002, p. 48).

Diferentes épocas e lugares moldam à sua maneira uma narrativa clássica, assim, as peculiaridades de um conto refletem o ambiente da cultura de origem em que foram extraídos. Nada é igual ou repete-se: Cada ação, diálogo, ser, etc. é único e singular, de modo que um conto, sempre que recontado, tanto de forma oral quanto escrita, será diferente. O conto transforma-se em suas sociedades. “A fábula, qualquer que seja sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é

narrada – uma paisagem, um costume, uma moral, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região” (CALVINO, 2000, p. 18).

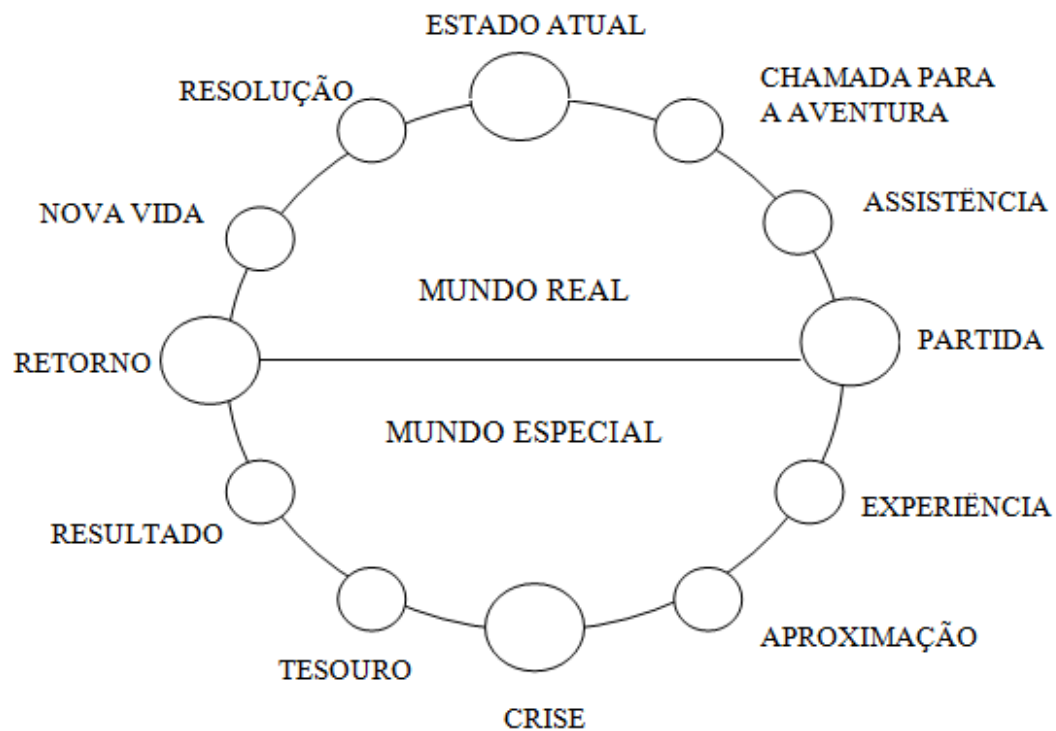
O antropólogo e etnólogo americano Frank Hamilton Cushing fez estudos sobre os indígenas Zunis, do Novo México, adentrando em sua cultura. Cushing frequentemente recontava contos populares, e com o passar dos anos, ao verificar se os Zunis ainda lembravam-se das histórias, observou que os contos foram modificados com elementos, nomes e situações referentes às vivências da própria tribo. Com isso, constatou que todos os povos têm uma cultura da qual se inspiram.

O conto de fadas – que não precisa necessariamente ter fadas – retrata um processo de autodescoberta e/ou transformação pessoal da personagem; demarcado por antíteses, explícita em sua narrativa a presença do bem x mal, bonito x feio, euforia x disforia, características determinantes para a moral pensada. “Não parece haver meio termo nem combinação dos opostos. O que eles mostram muito bem é a dinâmica que existe entre estes diversos aspectos de nosso ser. Porque um aspecto sempre chama seu oposto (BONAVENTURE, 2000, p. 19)”. A unidade de efeito e a impressão são os pontos mais importantes do gênero; para tal, o conto deve conseguir com o mínimo de meio o máximo de efeitos; é produto de um trabalho intencional, calculado e laborioso que se faz por etapas a fim de conquistar um efeito único, ou a impressão total. A saber, são características do conto:

- a) Introdução: Instauram inicialmente uma atmosfera mágica (Era uma vez), com uma localização temporal indefinida;
- b) Tipo de personagens: Apresentam personagens anônimas (reis, rainhas, dragões, bruxas, fadas, etc.);
- c) Origem e ambiente: Vêm da cultura celta, envolvem castelos e remetem à cultura medieval;
- d) Problemática: Envolvem uma problemática existencial – aventuras de natureza subjetiva, como encontrar o amor, estabelecer a paz, etc.;
- e) Seres mágicos: Fadas do bem, bruxas do mal – sempre com papéis definidos;
- f) Conflito: Para que o sonho se realize, é preciso utilizar certos apetrechos, como varinhas, amuletos e talismãs, e enfrentar opositores, como gigantes e bruxas.

O núcleo das histórias dos contos de fadas, então, é enfatizar a transformação do (a) protagonista através da experiência. Destarte, nenhum personagem é o mesmo do começo quando chega ao fim da narrativa.

Quadro 1 – Caracterização do rito de passagem do protagonista nas histórias



Fonte: CAMPBELL (1989)

Enfim, o conto pode adquirir novas formas, no entanto, a essência sempre será a mesma. Em termos de estrutura, todos compartilham das sequências em que (a). O herói ou heroína vão para um lugar/terra diferente, marcado por acontecimentos mágicos e criaturas estranhas; (b). Há o encontro com uma presença diabólica ameaçando o (a) protagonista; (c). O herói/a heroína conquista sua vitória ao derrotar, numa luta de vida e morte, o vilão/a vilã malevolente; (d). O (a) protagonista celebra os acontecimentos com um casamento de gala ou uma reunião de família, em que a vitória sobre a figura nefasta outrora derrotada é enaltecida, resultando nos felizes para sempre; “O final feliz requer que se castigue apropriadamente o princípio do Mal e se acabe com ele; só então o Bem, e com ele a felicidade, pode prevalecer” (BETTELHEIM, 1980, p. 270).

2.2 O CONTO ALÉM DA LITERATURA

A reprodução do conto, com autores e épocas diferentes, refrata uma realidade outra: Seu momento de produção, sendo nutrido do desígnio de transformá-lo em relação ao seu precursor, objetivando a reinvenção congruente à sua nova finalidade. Dentro dos contos, manifestam-se valores, condutas, moral, códigos e preceitos de um momento histórico específico. Então, considerando que o conceito de discurso está profundamente ligado à ideologia (um conjunto de ideias de uma pessoa ou de um grupo de indivíduos) e que a ideologia é uma característica inerente ao ser humano, pois é a soma dos valores adquiridos ao longo de sua existência, torna-se evidente que o discurso pode variar de acordo com diferentes grupos sociais. Em um mesmo período histórico, podem coexistir múltiplos discursos e ideologias, e essa diversidade pode também evoluir ao longo do tempo e em diferentes espaços.

A seleção verbal é estritamente ideológica, associando-se ao interlocutor e ao tema e ao cerne do enunciado. Todavia, como outrora dito, sem o conhecimento dos fatores extraverbais – os quais dão suporte ao discurso verbal – o leitor não conseguirá compreender efetivamente o texto literário. No mais, o contexto sócio-cultural da época é um importante atributo para o entendimento de determinadas obras literárias. De acordo com Bakhtin/Volóchinov (1926), na literatura, julgamentos de valor presumidos têm um papel de particular importância, isso porque as palavras são conscientemente escolhidas, elas, embebidas e entranhadas nos julgamentos de valor, condensam-se numa seleção pensada de concordância e/ou discordância de seus ouvintes. O que é facultado como concordância e discordância engloba a situação pragmática extraverbal que se coaduna ao próprio discurso verbal. Segundo Bakhtin/Volóchinov (1926),

[a] vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único (p. 12).

Todos os contos, por serem *estórias* (narrativas de cunho popular), retratam o espírito de uma determinada época, pois se adéquam ideologicamente aos preceitos do momento vigente de disseminação, desvelando os preconceitos daquele período: “A França proveu a Alemanha com sua tradição de contos de fadas” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 75). Um exemplo disso é a história de João e Maria, tradicionalmente *Hänsel und Gretel*, cuja bruxa que em algumas versões européias representa os judeus – ressaltando, desde muito antes da segunda guerra, a xenofobia. Segundo Àries (1981), em Avignon²³ (França – Idade Média), “no dia de carnaval, os estudantes tinham o direito de surrar os judeus e as prostitutas, a menos que estes pagassem um resgate” (p. 97).

Enquanto os germânicos (posteriormente alemães) e franceses viviam da agricultura, como era comum entre os povos medievais, os judeus sobreviviam do comércio, permitindo que acumulassem dinheiro ao longo do período medievo e realizassem empréstimos – despertando incomodo na Igreja Católica, que condenava a prática da usura²⁴. Conforme Macedo (1990), tanto as

[m]ulheres da comunidade judaica, como grande parte dos homens judeus, dedicaram-se aos empréstimos. Na Idade Média, não havia muitos outros espaços de atuação permitidos aos judeus, já que eram proibidos de possuir terras e de praticar sua religião fora dos meios urbanos. Entre 1294 e 1325, os documentos oficiais da cidade de Manosque, na região francesa da Provença, fazem referência a 2447 empréstimos. Em 68,7% dos casos os credores faziam parte da comunidade judaica. As mulheres judias, sós ou associadas a outros emprestadores, detinham 10,2% das dívidas. Elas efetuaram poucos empréstimos, mas o valor médio das somas era bastante alto. Preferiam as transações em dinheiro em vez de mercadorias. Sua clientela provinha da cidade ou das áreas vizinhas. Era composta por homens, esposas ou viúvas em dificuldade (MACEDO, 1990, p. 45).

A população européia, especialmente germânica, não entendia a razão pela qual passavam fome e vivenciavam crises enquanto os judeus ascendiam, resultando na criação de várias teorias e estereótipos acerca dos segundos. Supunha-se que os judeus, caracterizados por ardilosos e conspiradores, eram figuras malignas que enganavam e comiam crianças, fomentando variações da história de João e Maria. No século XVII, Shakespeare²⁵, em sua peça *O Mercador de Veneza*, evidencia essa perseguição, sofrida por um mercador judeu pela

²³ Entre os anos de 1309 e 1377, Avignon foi a residência dos papas católicos. A cidade continuou sob domínio papal até se tornar parte da França, em 1791.

²⁴ Prática de obtenção de lucro por meio do empréstimo.

²⁵ Foi um dramaturgo e tragediógrafo inglês.

população; E, no século XIX, o antissemitismo eclode, sendo prógono da mitologia de *árya*²⁶ e servindo como embasamento para Hitler no século XX.

Figura 1 – Representação dos judeus que comiam crianças



Fonte: [s.n.]²⁷

É claro que não há instituída nenhuma verdade sobre o conto de fadas, e que as perguntas são muitas ao passo que as respostas são poucas – isso se dá devido às inúmeras variações e quantidade de vezes que foram contados e recopilados anos mais tarde. A especulação anteriormente mencionada diz respeito ao período medieval, que pode ter sido o momento apoteótico do conto.

Por meio das histórias, que representam o microcosmo comedido de uma sociedade em um determinado lapso temporal, permeiam-se acepções cujos significados implícitos e transpassados de sentidos desvelam símbolos representativos e que, quando assumidos pelos sujeitos, são acometidos pela ideologia, ainda que inconscientemente, dando uma nova significação ao seu dizer. Ademais, a

Literatura – Mitos, Estórias, Contos, Poesias, qualquer que seja a sua forma de expressão, é uma das mais nobres conquistas da Humanidade: a conquista do próprio homem! É conhecer, transmitir e comunicar a aventura de ser! Só esta realidade pode oferecer-lhe a sua verdadeira dimensão. Só esta aventura pode permitir-lhe a ventura da certeza de ser! (CARVALHO, 1985, p. 17).

²⁶ Povos de origem germânica que teriam fundado os maiores impérios germânicos, como a Prússia.

²⁷ Disponível em <<https://books.openedition.org/cidehus/docannexe/image/230/img-9.jpg>> Acesso em 24 de junho de 2022.

2.3 A BRUTALIDADE NO CONTO

No passado sem tecnologias, o conto tinha a função de entreter e moralizar o público adulto e “educar” o público infantil. No entanto, é importante pontuar que o conceito de infância, antes da modernidade, era muito diferente do que o que temos hoje, visto que as crianças, especificamente as mais pobres, eram tidas como “mini adultas”²⁸ – tal afirmação pode ser comprovada por meio do trecho abaixo, no qual Heywood (2004) afirma que a

[...] fascinação pelos anos da infância é um fenômeno relativamente recente, pelo que se pode deduzir a partir das fontes disponíveis. Não se tem notícia de camponeses ou artesões registrando suas histórias de vida durante a Idade Média, e mesmo os relatos de nobres de nascimento ou dos devotos não costumavam demonstrar muito interesse pelos primeiros anos de vida. Um Santo Agostinho (354-430) ou um abade Guibert de Nogent (c. 1053-1125) podem ter apresentado alguns detalhes de suas experiências de infância, mas são exceções que confirmam a regra. Ottokar Von Steiermark, escrevendo em médio alto-alemão, deixou bem clara sua posição “ao saudar o nascimento de um rei com a seguinte frase: ‘não quero escrever mais a seu respeito agora; ele terá de esperar até crescer’”. De forma semelhante, durante o período moderno na Inglaterra, as crianças estiveram bastante ausentes da literatura, fossem o drama elizabetano ou os grandes romances do século XVIII. A criança era, no máximo, uma figura marginal em um mundo adulto (p. 10).

Philippe Ariès (1981, p. 221) pontua que na Europa as crianças eram mantidas em casa até os sete ou nove anos, após essa idade eram mandadas para a casa de outras pessoas para fazerem o serviço pesado (serviço doméstico) até seus 14 e 18 anos (aproximadamente), sendo chamadas de aprendizes. Ou seja, desde muito novas, já não participavam mais de suas “famílias”, de modo que

[a] família não podia, portanto, nessa época, alimentar um sentimento existencial profundo entre pais e filhos. Isso não significava que os pais não amassem seus filhos: eles se ocupavam de suas crianças menos por elas mesmas, pelo apego que lhes tinham, do que pela contribuição que essas crianças podiam trazer à obra comum, ao estabelecimento da família. A família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental. (...) Nos meios mais ricos, a família se confundia com a prosperidade do patrimônio, a honra do nome. A família quase não existia sentimentalmente entre os pobres, e quando havia riqueza e ambição, o sentimento se inspirava no mesmo sentimento provocado pelas antigas relações de linhagem (ARIÈS, 1981, p. 226).

²⁸ Considerando que da Idade Média até o século XIX (Era Vitoriana) a expectativa de vida era de 33 anos, o conceito de criança, consequentemente, era diferente.

Por serem aprendizes e realizarem trabalho braçal na casa de outrem, não havia uma preocupação com as palavras escolhidas, especialmente nos contos, que muitas vezes serviam para educá-las e intimidá-las (o que diz respeito aos valores daquela época), tornando-os discrepantes às versões mais recentes, em que foram adaptados. Evidentemente, muitos não são adequados à infância de hoje. Porém, muitas adaptações modernas, especificamente do século XXI, reduzem as histórias de uma forma que todo o sentido por trás do texto se perde; isto é, a função significativa do conto é removida, considerando que nos conflitos “se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (ROSENFELD, 2002, p. 45).

Os contos de Fadas são as últimas ramificações da mitologia universal, sobrevivências de mitos e dos velhos cultos e rituais da tradição de todos os povos, o que os coloca numa posição singular de Folclore universal: suas bases folclóricas estão vinculadas a fenômenos e elementos da Natureza, especificando-se apenas as formas de expressão (CARVALHO, 1985, p. 79).

A brutalidade nos contos clássicos não é gratuita, é derivada de costumes e certezas que faziam sentido nos séculos passados; o medo fazia parte do cotidiano das pessoas; refere-se ao tempo em que eram narrados oralmente (Antiguidade, Idade Média) e representa o marco humano, um recorte da história da humanidade. A nebulosa de incertezas, e escasso conhecimento do mundo (sob o viés científico) fomentavam ainda mais a imaginação e a criação do cosmos insólito/maravilhoso; religião e fantasia se unem, originando o prestígio de um material cultural vasto transposto em forma escrita – a qual será neste trabalho analisada.

O conto de fadas “clássico” é uma apropriação literária do conto popular mais antigo, uma apropriação que mesmo assim continua a exibir e reproduzir alguns *traços folclóricos*. Como um gênero “limítrofe” ou de transição, contém as características da oralidade, da tradição folclórica, e da performance sociocultural, mesmo quando é editado como literatura para crianças ou marcado com pouco respeito por sua história e materialidade. E, contrariamente, mesmo quando afirma ser folclórico, o conto de fadas é moldado pelas tradições literárias com diferentes usos sociais e usuários (BACCHILEGA, 1997, p. 3, grifo da autora, tradução própria)²⁹.

²⁹ Trecho original: The “classic” fairy tale is a literary appropriation of the older folk tale, na appropriation which never the less continues to exhibit and reproduce some *folkloric features*. As a “borderline” or transitional genre, it bears the traces of orality, folkloric tradition, and sociocultural performance, even when it is edited as literature for children or it is marked with little respect for its history and materiality. And conversely, even when it claims to be folklore, the fairy tale is shaped by literary traditions with different social uses and users.

A época dos Irmãos Grimm foi diferente da de Charles Perrault. Perrault (XVII), que produzia contos para a esfera palaciana, e que vinha de uma tradição na qual o conceito de infância era inexistente, expressava em sua literatura a maldade e a violência, como mencionado em outra oportunidade neste trabalho. Já os Grimm (XVIII-XIX), procedentes do Romantismo, trouxeram em suas narrativas (copiladas) características humanitárias, provenientes do Iluminismo – período no qual houve uma transformação e renovação na arte, na literatura e nos costumes. No entanto, as narrativas de Grimm, vistas a partir do olhar moderno, ainda expressam temáticas obscuras e polêmicas, mesmo que “menores” àquelas de Perrault, pois o conteúdo das histórias era destinado à produção de conhecimento, inspirado e afluído pelo século das luzes.

Embora o século XVIII, conhecido como o século das Luzes pelo vigor do espírito filosófico e científico, pareça bastante distante do irracional, é justamente nessa época que o ocultismo reaparece com intensidade. A crença na magia é bastante difundida, tanto entre o povo, quanto nas classes mais cultivadas, de um lado com a procura de filtros mágicos e da vidência das cartomantes, de outro pela proliferação de seitas e confrarias mais ou menos secretas. Durante todo esse período há, então, a coexistência da razão e da sensibilidade, da paixão pela análise intelectual e da curiosidade pelo estranho e pelo sobrenatural (CAMARANI, MARQUES, 2009, p. 49).

Apagar os traços de um período histórico, sua preciosidade, é fingir que não existe um passado que vivemos, pois

[c]onhecer o lado um pouco mais sangrento das histórias é jogar luz sobre as nossas origens. Olhar para o nosso passado amedrontador permite também que sonhemos com um futuro melhor. No final das contas, é o lado sombrio dos contos de fadas que explica o seu fascínio (HUECK, 2016, p. 5).

2.4 O CONTO COMO LITERATURA HUMANIZADORA

É na infância que acontece nosso primeiro contato com os contos, denotando uma grande carga afetiva por parte desses, seja porque nos contaram, ou porque estão presentes nas leituras infantis, fazendo com que o momento de transmissão de histórias seja um poderoso estímulo para o emocional infantil. As narrativas, por conseguinte, tornam-se um importante atributo na construção do

conhecimento, atuando na mediação da relação do sujeito-criança com o mundo, isto é, no movimento cósmico de constituição da consciência que culmina no nascer social do *eu* através do *outro*.

Segundo Candido (2004), a literatura é o

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (p. 180).

Quanto mais tenro é o contato da criança com a literatura, mais se estabelecerá o processo de humanização: O florescer do desenvolvimento da criança não só nas capacidades linguísticas, como também em sua formação enquanto sujeito ativo e crítico; capaz de refletir sobre si e sobre sua realidade; capaz de posicionar-se conscientemente no âmbito social; oportunizando o desenvolvimento de seu potencial criativo e utilizando o gênero conto em consonância com seus objetivos enunciativos, pois “a literatura se funda na interação real e ativa com outras esferas da ideologia, no mínimo com todos os enunciados práticos” (BAKHTIN/MEDVIÉDEV, 1928, p. 103). A leitura, como consequência da literatura, representa

[...] uma das ligações mais significativas do ser humano com o mundo. Lendo reflete-se e presentifica-se na história. O homem, permanentemente, realizou uma leitura do mundo. Em paredes de cavernas ou em aparelhos de computação, lá está ele reproduzindo seu “estar-no-mundo” e reconhecendo-se capaz de representação. Certamente, ler é engajamento existencial. Quando dizemos ler, nos referimos a todas as formas de leitura. Lendo, nos tornamos mais humanos e sensíveis (CAVALCANTI, 2002, p. 13).

Voltando ao mundo dos signos, como fora abordado no capítulo anterior, eles adquirem significações que ultrapassam os limites de sua própria existência; são únicos e materiais, isto é, a cadeia ideológica é ininterrupta: “[S]empre passamos de um elo sógnico, e, portanto, material, a outro elo também sógnico. Essa cadeia nunca se rompe nem assume uma existência interna imaterial e não encarnada no signo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 95). Pelo material sógnico, o qual é disposto no social, “contraímos” a ideologia³⁰ vigente e inundamo-nos dela gerando

³⁰ Falarei sobre esse termo no próximo capítulo.

a consciência, então, faz-se um fato: Sua existência é social e é criada pelo homem, de forma que “sua especificidade está justamente no fato de que ele existe entre indivíduos organizados, de que representa o seu meio e serve como *médium* para a comunicação entre eles” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96, grifo do autor).

A consciência se forma e se realiza no material sónico criado no processo de comunicação social de uma coletividade organizada. A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si a sua lógica e as suas leis” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 97).

A consciência, portanto, aloja-se nas imagens, palavras, gestos significantes etc. fazendo com que a criança seja transpassada pelos signos ideológicos de seu cotidiano, uma vez que aprendem e internalizam os modelos comportamentais que estão ao seu redor, dado que “a consciência individual não é a arquiteta da superestrutura ideológica, mas apenas sua inquilina alojada no edifício social dos signos ideológicos” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 98), e de que “a consciência foi capaz de se desenvolver apenas graças a um material flexível e expresso por meio do corpo: a palavra” (p. 100). No conto, por exemplo, ao expressar as ideologias (oficiais e cotidianas) pode ainda suscitar elementos de cunho positivo ou negativo que determinam o desenvolvimento cognitivo e interpessoal da criança; cada pormenor dentro das dualidades e dilemas da vida auxilia no potencial interpretativo, e ela, sozinha, descobrirá, conforme as convenções e signos ideológicos de seu tempo, a existência do bem e do mal, do feio e do belo, etc. à medida que vai interagindo com o mundo e com o outro.

3 TECENDO TEORIAS: O FIAR POR TRÁS DO CONTO

Neste capítulo serão abordados conceitos essenciais para a compreensão do trabalho que virá a ser desenvolvido, sobretudo pela importância da obra do círculo de Bakhtin/Volóchinov/Medviédev em realçar a relação do *eu* e do *outro* na constituição dos enunciados estruturados na interação verbal, e da consideração do local onde este discurso circula; sua esfera. A saber: Gêneros discursivos, signo ideológico e cronotopo.

Considerando que os enunciados se estabilizam na interação verbal em formas relativamente estáveis, bem como de que falamos através deles, estando ou não em qualquer esfera social, requer-se a necessidade de se levar em conta o tempo-espço, pois os discursos são planejados na finalidade do contexto, de modo que

[...] qualquer ato que eu esteja fazendo, e qualquer ação que o ato de pensar demande, estou respondendo a uma outra pessoa; não respondo para mim mesmo. Vejam que quando eu digo responder, eu estou respondendo ao outro; pode ser uma fala; o outro falou, eu respondo; pode ser uma ação que o outro está me cobrando (MIOTELLO, 2011, p. 28).

Somos considerados humanos por causa da linguagem, e a linguagem nos constitui sujeitos. Sempre que interagimos com o outro, constituímos-lo e também nos constituímos, dado que toda evolução humana é proveniente da interação. Em vista disso, Bakhtin (1919/2017) ressalta a importância do ato responsivo da palavra, tratando da ética do discurso – cujo objeto da filosofia moral é o ato de pensar.

3.1 OS GÊNEROS DO DISCURSO

Os gêneros discursivos organizam nosso discurso conforme a situação comunicativa, realçando a vontade enunciativa do locutor; sua finalidade, as marcas linguísticas do texto, sua composição, tema e estilo. A língua contextualizada. Portanto, atuam como manifestações da língua em um determinado papel social. As três dimensões, por conseguinte, devem ser examinadas à luz das condições de produção (quem fala, para quem se fala, com que finalidade, em que época, local e suporte), em uma determinada esfera de comunicação humana. Nesse segmento, desdobra-se o escopo dos sentidos acerca dos enunciados:

[s]ignifica entender que todo uso da língua, nas interações sociais, reverbera projeções ideológicas e valorativas, que saturam os usos linguísticos de diferentes sentidos. É entender que todo ato reflexivo sobre/dos recursos linguísticos empregados no interior da enunciação demanda uma análise de como esse recurso potencializa sentidos a depender da situação de interação. Muda-se a situação de interação social, mudam-se os enunciados e, por sua vez, os diferentes recursos da língua (de)marcam sentidos particulares (ACOSTA PEREIRA, 2022, p. 28).

Através do trabalho linguístico, em sintonia com o extralinguístico (que compreende os enunciados em relação ao sujeito e à situação compartilhada pelo sujeito), a análise linguística se apresenta como um prisma para observar a língua viva e suas interações, “se dedica a refletir sobre os usos dos recursos da língua (lexicais, gramaticais, textuais, enunciativo discursivos) em contextos de interação social” (ACOSTA PEREIRA, 2022, p. 7), se estabelece como uma atividade dialógico-discursiva, fazendo-se imprescindível para a compreensão dos elementos linguístico-discursivos, bem como seu funcionamento na consolidação do enunciado e suas finalidades sociais, ideológicas, históricas e discursivas.

O Círculo de Bakhtin atesta a interação social como preponderante precetora de linguagem, pois, ao ser materializada, corrobora na compreensão da realidade fundamental da língua. Nessa concepção, a linguagem é uma prática inteiramente do social: “[É] aberta, plástica, fluida, que acompanha as mudanças históricas, culturais e de ordem político-econômicas. A linguagem se materializa em enunciados, cuja estrutura é social em todas as suas instâncias” (ACOSTA PEREIRA, 2022, p. 16), portanto, engendra-se à organicidade do ser vivo.

No processo de interação, o *eu* só existe em relação ao *outro*. Desde o nascimento, estamos em constante diálogo com outrem: Tudo que aprendemos, falamos e pensamos, é fruto da inter-relação entre os sujeitos; mesmo quando não verbalizamos as palavras, há a resposta e o encontro dialógico entre a *minha* palavra e a do *outro*. Ou seja, desde o nascer social, quando adentramos na esfera comunicativa e utilizamos da palavra como o nosso dizer, reagimos ao diálogo proveniente e conduzido do/pelo *outro*.

A chave *eu/outro* promove, por meio da intersubjetividade, a instituição da consciência, a qual se dá na e pela linguagem. Tal relação não se sucede apenas no contato humano entre dois sujeitos, como é o caso desta pesquisa, também se realiza na tríade autor x conto x leitor.

A linguagem, como evento da relação *eu/outro* é determinada de forma sócio-histórica, dado que todas as atividades humanas são cronotrópicas³¹, e como o tempo não volta, apenas segue cronologicamente, cada interação passa a ser única e irrepetível. Toda interação verbal é comunicação viva, assim, constituem-se ali os enunciados concretos, vivos. Em outras palavras, na manifestação real e objetiva da língua, toda forma de interação dada no espaço social determina, portanto, o enunciado concreto.

Cada enunciado, seja ele oral e/ou escrito, reflete e refrata a singularidade de quem fala e/ou escreve. E apesar de o discurso não ser único, o estilo é; sendo apto a retratar certa individualidade na língua, do enunciado. São vários os aspectos socioculturais que formam um texto e este condensa-se de acordo com o enunciador. O estilo linguístico corresponde a uma determinada idiosincrasia na esfera comunicacional humana, como também à sua unicidade, e “a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 2006, p. 282) – já que surge do imprescindível anseio do ser humano em expandir-se e manifestar-se, em tornar-se pertencente no infinito espectro comunicativo que ecoa nos liames discursivos da vida.

O texto é um todo verbal reservado ao leitor, preenchendo a necessidade de seu próprio objeto e enunciador, enquanto “a língua só requer o locutor – apenas o locutor – e o objeto de seu discurso, e se, com isso, ela também pode servir de meio de comunicação, esta é apenas uma função acessória, que não toca à sua essência” (BAKHTIN, 2006, p. 289); é composto por partes que se relacionam e o todo é a síntese dessas partes. O discurso é a visão de mundo presente no texto:

[a] obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal (BAKHTIN, 2006, p. 298).

Os gêneros discursivos, em suma, compõem todas as manifestações verbais ou não verbais cujo propósito de criação consiste em estabelecer uma

³¹ O termo cronotopo será explicado no item 3.3. “Tudo, neste universo, é espaço-temporal, tudo é cronotopo autêntico” (BAKHTIN, 2006, p. 263).

comunicação. Em outras palavras, toda produção de sentido comunicacional deve ser considerada como gênero discursivo.

Cada época e cada grupo social possui o seu próprio repertório de formas discursivas da comunicação ideológica cotidiana. Cada grupo de formas homogêneas, ou seja, cada gênero discursivo cotidiano possui seu próprio conjunto de temas. Existe uma unidade ininterrupta e orgânica entre a forma da comunicação (por exemplo, a comunicação direta e técnica do trabalho), a forma do enunciado (uma réplica curta relacionada ao trabalho) e o seu tema (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109).

O conto, por exemplo, dispõe dessa finalidade, possuindo uma estrutura relativamente estável, cuja organização é padronizada e consensualmente conhecida por grande parte das pessoas. Assim, com essas características predefinidas, é facilmente veiculado em sociedade, fomentando as manifestações comunicativas, isto é, a interação da tríade já mencionada: Autor x conto x leitor. Dentro da esfera narrativa, o conto, é elaborado para contar uma história, apresentando uma mudança de estado físico ou psicológico dentro de uma sucessão temporal, relatando eventos específicos.

Em relação às características do conto, será transcrito, na sequência, um quadro que as sintetiza:

Quadro 2 – Caracterização do gênero discursivo conto de fadas (tradicional)

Contexto de produção	Produtor: Autores que produzem contos ao contexto de produção de seu tempo-espço e inspirados nas histórias orais, cuja origem perde-se no tempo. Destacam-se Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.
	Interlocutor: Pessoas de todas as idades, em especial, o público infanto-juvenil e pessoas ligadas à esfera acadêmico-escolar.
	Finalidade: Difundir valores/ensinamentos morais e éticos, vinculados, principalmente, à espiritualidade cristã, por meio de histórias sobrenaturais que giram em torno de uma problemática existencial/espiritual nas quais o herói busca a transcendência do eu, purificando-se por meio dos desafios enfrentados.
	Momento de produção: Séculos XVII, XVIII, XIX, XX, XXI.
	Local de circulação: Palácios (XVII, XVIII); Reuniões sociais, casas residenciais (XVII, XVIII, XIX, XX, XXI); Estabelecimentos de ensino, bibliotecas, cinemas, sites (XX, XXI); etc.
Conteúdo temático	Constituído na interação, sujeito a variadas alterações conjunturais/avaliativas, perpassando diversos assuntos que se relacionam à busca da realização interna. Assim, o conteúdo temático aborda problemas da existência humana (dificuldades, necessidades e valores humanos). Há, então, assuntos relacionados à adolescência e demais fases da vida, ao medo, à liberdade, aos perigos, ao amor, à amizade, à solidão, à ambição, à inveja, ao ódio, etc.
	Narrativa curta, que quase sempre começa com uma situação de tranquilidade que é quebrada no decorrer da história por um conflito, o qual

Construção composicional	é solucionado, no desfecho, geralmente, por meio de ação sobrenatural. Pode apresentar ou não fadas, mas sempre há elementos maravilhosos. O enredo desenrola-se dentro da magia <i>feérica</i> : reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, objetos mágicos, anões, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida. As ações são ordenadas de modo temporal e causal. Sempre há um ensinamento moral ou ético, que pode ser explícito ou implícito. Trama maniqueísta.
Estilo (marcas linguístico-enunciativas)	Apresenta linguagem culta, simples e direta, com marcadores temporais e espaciais empregados de forma genérica (era uma vez, certo dia, num belo dia, foram felizes para sempre, há muitos e muitos anos, num reino distante, muito longe daqui, em um velho castelo, perto de uma grande floresta, etc.). Predomínio do tempo verbal do mundo narrado (pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito do indicativo). Adjetivação constante, de cunho maniqueísta (valoração de cunho positivo somente para os personagens bons). Referenciação por meio de anáforas pronominais de 3ª. pessoa e nominais por repetição. Emprego de vocábulos referentes à magia <i>feérica</i> e à ideologia cristã. Recorrência de comparações e metáforas. Predomínio de ordem direta da oração. Em alguns casos, discurso direto marcado por meio de <u>aspas</u> .

Fonte: Adaptado de Duarte (2015, p. 172-173)

Bakhtin (2006) argumenta que “[o]s enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua” (p. 285). À vista disso, o conto de fadas, por ser de origem milenar, não narra um pressuposto fictício, vai além, refletindo e refratando a história humana, de tal forma que essas marcas enunciativas são muito importantes para o desenvolvimento e resultado desta dissertação.

Antes de iniciar o item 3.1.1 é importante salientar que, apesar das características dos gêneros discursivos engendrarem e constituírem um todo, a fim de didatizar, a seguir será refletido sobre a compreensão de cada uma [conteúdo temático, estilo e construção composicional] separadamente.

3.1.1 Conteúdo Temático

Todo enunciado é concreto e único. O tema do conto, por ser relacionado à busca da realização interna e aos problemas e valores da existência humana, faz com que cada representação e interpretação dos fatos apresentados sejam individuais, pois são congruentes e advindos das experiências singulares de cada ser.

Significa dizer que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição como nas palavras, as entoações, mas também e igualmente pelos elementos não verbais da situação (GIOVANI, 2006, p. 39).

Para compreender cada aspecto interpretativo, é necessário também compreender o momento da produção, seu instante histórico. Se cada enunciação não é reiterável, porque o que já aconteceu não pode acontecer de novo [concretizando-se], cada situação comunicativa a que ela é reproduzida suscitará num novo sentido. “O tema ou a unidade temática nada mais é do que os diferentes sentidos que a enunciação assume nas situações históricas concretas nas quais é realizada” (GIOVANI, 2006, p. 40), a partir disso, concebe-se o fato de que todo discurso verbal possui seu tema. Volóchinov (2017) enuncia que

[u]m tema ideológico sempre recebe uma ênfase social. É claro que todas essas ênfases sociais dos temas ideológicos penetram também na consciência individual que, como sabemos, é totalmente ideológica. É como se nesse caso elas se tornassem ênfases individuais, pois a consciência individual une-se de tal modo a elas que parecem pertencer-lhe; sua origem, no entanto, encontra-se fora dela. A ênfase, por si só, é *interindividual* (p. 111, grifo do autor).

Aludindo o conto, e pensando até mesmo no ditado popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”, tem-se uma ratificação de que cada contação/leitura será única; e essas unicidades podem acontecer de diferentes modos: Há a interferência de agentes externos que interrompem a leitura/o ato de contar, pausas na respiração, estado emocional, vivência, dentre infinitos outros fatores. De modo que “o tema e a forma do signo ideológico³² estão ligados entre si de modo indissolúvel e, é claro, podem ser distinguidos apenas por meio de uma abstração” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 112).

Por exemplo, ao escutar/ler um conto, uma criança, que ainda está em nível de desenvolvimento cognitivo e cujo conhecimento de mundo ainda não é tão abrangente, não interpretará profundamente os sentidos implícitos. A leitura interpretativa será, sim, inferida, mas superficialmente. A mesma criança, ao se tornar adolescente, e supondo que está a par das situações de seu contexto social, ao ler novamente o mesmo conto, poderá problematizar e até se identificar [ou identificar outros], indo além do que está simplesmente escrito. Por isso cada enunciado é uno, pois se configura como um elo de uma cadeia incontável, infinita, de uma esfera comunicativa.

³² Esse termo será desenvolvido no item 3.2.

3.1.2 Estilo

O estilo é uma particularidade do gênero e está totalmente ligado a ele, faz-se nas unidades temáticas, atuando como assente na determinação da(s) relação(es) do(s) sujeito(s) um para com o discurso do outro.

No conto, por exemplo, há o predomínio da adjetivação: A todo o momento exalta-se o/a herói/heroína e diminui-se a imagem do/a vilão/vilã, assim, por meio desse recurso, fica ainda mais explícita a dualidade maniqueísta de bem x mal, construindo um conceito imagético referente às personagens na mente de quem lê/escuta. Também há a repetição de metáforas e comparações que, por serem figuras de linguagem de sentido figurado, trazem reflexões que podem se encaixar a (quase) todas as experiências do leitor/ouvinte.

É importante ressaltar que o estilo, em nível da língua, não se limita somente como caso de estudo da gramática, manifesta-se também nos sentidos [implícitos ou não] dos sintagmas; na escolha das palavras e o pensamento por detrás desse processo.

O estilo emerge do indivíduo e de suas interações com os outros, tornando-se uma característica distintiva de um gênero textual. Ele se adapta a diversas situações, originadas das manifestações específicas de estilo. Quando o indivíduo compreende e domina o gênero, ele o aprimora e adiciona uma idiossincrasia única, incorporando recursos lexicais, gramaticais e composicionais ao enunciado. Assim dizendo, as peculiaridades do estilo e da forma gramatical encontram-se no matiz do gênero.

Para Giovani et al. (2020),

[...] a gramática e a estilística se juntam e se separam em qualquer fato linguístico concreto que, se encarado do ponto de vista da língua, é um fato gramatical, e se encarado do ponto de vista do enunciado individual, é um fato estilístico. Nas palavras de Bakhtin (1992), mesmo a seleção que o locutor efetua de uma forma gramatical já é um ato estilístico (p. 12).

Consequentemente, além da gramática normativa, que traz em seu cerne o estudo de frases isoladas e desconexas, o estilo se dá na contemplação dialógica locutor x interlocutor: O locutor é motivado pela finalidade do enunciado, buscando causar um efeito em seu interlocutor. Por ser uma singularidade do gênero, é

coletivo, da mesma forma que, por ser personalizado conforme o domínio do gênero, é individual. De acordo com Giovani et al. (2020),

[e]ssa especificidade se deve ao fato de que, ao mesmo tempo, os gêneros se concretizam em enunciados que, como unidades reais de comunicação, são assumidos por falantes, por indivíduos marcados por sua singularidade e é nesse espaço que ele pode também fazer emergir sua individualidade, seu estilo próprio (p. 19).

3.1.3 Construção Composicional

A construção composicional não se limita apenas à estrutura de um texto; faz parte também da maneira como organizamos os sintagmas gramaticais dentro de uma língua, ou seja, como a compreendemos e utilizamos para a comunicação cotidiana e real.

Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível (BAKHTIN, 2006, p. 302).

Bakhtin aponta que se a estrutura dos gêneros fosse modificada a cada interação, a língua, e conseqüentemente a ordem gramatical das palavras, perderiam sua função comunicativa, o que, como efeito, impossibilitaria o diálogo. Desde tenra idade, aprendemos as estruturas dos gêneros por meio das interações sociais e as utilizamos para concretizar nossos enunciados. “Apropriamo-nos dessas estruturas mediante enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos durante a comunicação verbal viva que se efetua com os indivíduos que nos rodeiam” (GIOVANI, 2006, p. 45).

Ao ouvir a introdução "Era uma vez", qualquer pessoa com experiência prévia em contos de fadas consegue reconhecer que se trata de um conto de fadas. Além disso, é de conhecimento geral que, mesmo que a narrativa inclua adversidades, ela terá um final feliz. Dentro de um texto, como é o caso do conto,

existem várias estruturas composicionais que influenciam a interpretação da história, orientando o processo de comunicação de acordo com o que se pretende expressar.

3.2 SIGNO IDEOLÓGICO

Conforme o tópico anterior, dos gêneros discursivos, tem-se o fato de que a linguagem efetiva-se a todo instante no processo da interação social. Os enunciados são utilizados no cotidiano por meio da língua viva, sendo, portanto, socialmente reconhecidos na sociedade. Tais enunciados são proferidos por participantes da enunciação, os quais não são abstratos: São sujeitos reais que existem num determinado tempo-espço. Com isso, levando em conta o contexto sócio-histórico, os discursos são planejados para serem propagados em diversos espaços e classes sociais, promovendo a compreensão do caráter ideológico do signo, expresso pelo Círculo de Bakhtin. Ou seja, “o campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia. Tudo o que é ideológico possui significação *signica*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93, grifo do autor).

Para Volóchinov (2017), como já exposto aqui nesse trabalho, a gênese do discurso se constitui no processo de relação entre sujeitos, os quais estão inseridos e submergidos numa esfera contextual sócio-histórica em que as premissas relacionadas às normas linguísticas são subjacentes às relações ideológicas decorrentes do discurso. “Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94). Ademais, as significações oriundas de uma palavra, por mais natural ou social que sejam, refratam uma realidade na qual nem sempre os sentidos produzidos pelo signo são de tudo passivos, mas, sim, numa escala dialógica, construídos. “O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93), de modo que todo signo está sujeito e amoldável às categorias de avaliação ideológica: Se é falso, verdadeiro, bom, mal etc.

[T]odo signo surge entre indivíduos socialmente organizados no processo de sua interação. Portanto, as formas do signo são condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas

condições mais próximas de sua interação. A mudança dessas formas acarreta uma mudança do signo (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109).

“O ponto de vista, o contexto situacional e a perspectiva prático-valorativa estão determinados socialmente: o ideológico, que coincide com a signicidade, é um produto inteiramente social” (PONZIO, 2008, p. 109). O próprio conto surge na concepção do dialogismo dependendo do *outro* para a sua própria existência, enquanto conjuntamente também passa a ser parte integrante do *outro*. Quando transcrito, da mesma forma foi fruído por diversas vozes. E, como em todos enunciados, é firmado no discurso/palavra de outrem.

Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94).

Somos transpassados pela ideologia. Ao emergir os aspectos profundos engendrados no conto temos uma possível exteriorização do pensamento de um determinado grupo, e em como ele pode afetar outro. O autor escreve para o leitor, espera uma reação específica. E, com isso, deduz-se o despoite dos potenciais discursos. Os símbolos utilizados revelam as significações de que o conhecimento atingido não é somente contemplativo, mas também um momento de desvelamento compreensivo da realidade, ação que permite transformação e intervenção, com vistas à devolução dos bens culturais produzidos pela classe a ela própria.

O signo, portanto, só pode ser explicado entre homens que ocupam o mesmo espaço social, já que somos seres únicos e singulares com a necessidade de demarcar a nossa existência no contexto em que vivemos; despertando uma realidade objetiva, que tem como referência de valor as condições de verdade impostas pelo enunciado.

3.2.1 A Ideologia

Na perspectiva bakhtiniana, a ideologia é constituída na vida cotidiana, é advinda do social; é caracterizada “como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens” (MIOTELLO, 2005, p. 171), e em cada uma dessas relações há a presença dos signos, os quais incorporam sentidos

próprios conforme os interesses de um determinado grupo. Assim, a ideologia não pode ser decomposta da realidade material do signo, bem como o signo não pode ser fragmentado e desligado do sistema social e de suas formas concretas e axiológicas, implicando uma interação que reflete a organização econômica da sociedade, a comunicação social, a comunicação verbal, os enunciados e as formas gramaticais de linguagem. Dessarte,

[a]companhar a vida social do signo verbal deve ser uma das tarefas da ciência das ideologias. Apenas sob essa abordagem o problema da *inter-relação* entre o *signo* e a *existência* pode adquirir uma expressão concreta, e apenas nessa condição o processo da determinação causal do signo pela existência aparecerá como o processo da verdadeira transformação da existência em signo, da autêntica refração dialética da existência no signo (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109-110, grifos do autor).

Nas palavras de Ponzio (2008), as ideologias, para Bakhtin, não são uma simples “visão de mundo” (p. 116); por estarem associadas aos signos – e os signos refratam a realidade –, espelham diferentes ideologias, que correspondem a interesses diferentes e contrastantes, pois se modificam conforme as demandas do contexto e serventia para um determinado grupo dominante. Ou seja, não são fixas e totalmente determinadas, já que atuam/se adaptam de acordo com a evolução dos gêneros do discurso e transformações sociais expressas na comunicação verbal.

Volóchinov, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), baliza um estudo marxista das ideologias que se engendram aos signos sociais, de modo que linguagem e ideologia estão intrinsecamente interligadas pela instância social, cuja valoração é oriunda das interações dadas nas conexões do ato biológico de existir, perpetuando-se unamente na essência do diálogo. Como afirma Acosta Pereira (2022), a

[...] ideologia é um modo social de ver, compreender e interpretar a realidade social. E toda ideologia é semiótica, isto é, toda ideologia é materializada em linguagem. Onde há ideologia, há linguagem e onde há linguagem, há ideologia. Dessa forma, toda vez que usamos a linguagem em diferentes situações de interação social, sempre estamos a usando ideologicamente (p. 31).

Os autores russos Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, que faziam parte do Círculo de Bakhtin, distinguiram as ideologias nos seguintes termos:

- (a). Ideologia oficial;
- (b). Ideologia não oficial (cotidiana).

A primeira é relativamente estável e se manifesta na cultura, na arte, na religião, na moral, no conhecimento científico etc. E a segunda é relativamente instável, procedente da natureza e consciência individual. Assim, nesses dois níveis de ideologia, não há um padrão fixo, pois sempre se renovam: Dentro da ideologia do cotidiano há conteúdos que passam por todas as etapas de objetivação social e transformam-se em ideologia oficial, e vice-versa, modificando consecutivamente uma a outra, destruindo e reconstruindo os sentidos; como também perpetram o fato de que cada conjunto ideológico é único e concreto, e em constante cinesia, resultante das renovações. O círculo, portanto, atesta que não há como “tratar a ideologia como falsa consciência, ou simplesmente como expressão de uma ideia, mas como expressão de uma tomada de posição determinada” (MIOTELLO, 2005, p. 169), uma vez que as ideologias são provenientes de uma convenção social e repletas de preceitos condicionados por conjuntos de valores de um determinado grupo social, emergindo os interesses de uma classe prevaiente. Para Volóchinov (2017),

[e]ssa cadeia ideológica se estende entre as consciências individuais, unindo-as, pois o signo surge apenas no processo de interação entre consciências individuais. A própria consciência individual está repleta de signos. Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social (p. 95).

A consciência individual se dá no processo de comunicação e interação, os quais acontecem por meio da linguagem. Ou seja, não pode ser construída de forma isolada, mas sempre em conjunto, pois é influenciada e moldada pela perspectiva e pelas vozes de outrem. Assim sendo,

[u]m signo só pode surgir em um território interindividual, que não remeta à “natureza” no sentido literal dessa palavra. O signo tampouco surge entre dois *Homo sapiens*. É necessário que esses dois indivíduos sejam socialmente organizados, ou seja, componham uma coletividade – apenas nesse caso um meio sócio pode formar-se entre eles. A consciência individual não só é incapaz de explicar algo nesse caso, mas, ao contrário, ela mesma precisa de uma explicação que parta do meio social e ideológico (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96-97).

O conto é oriundo da oralidade e percorreu um longo caminho até chegar à modernidade; a tradição oral preservou histórias de épocas muito remotas, até que alguns autores, a exemplo os irmãos Grimm, resolveram registrá-las por escrito. Desde sempre, ter o domínio da oralidade é visto como uma característica de poder e autoridade, principalmente nos tempos passados quando as histórias dependiam desse recurso. “Contar histórias – isto é, comandar a palavra – era vital se alguém quisesse se tornar um líder, xamã, padre, sacerdotisa, rei, rainha, curandeiro, benzedor, clérigo, etc. em uma família, clã, tribo, ou pequena sociedade específicos” (ZIPES, 2012, p. 23). Em razão do que fora citado, em poucas palavras, dominar a palavra e contar histórias era essencial para exercer poder sobre a comunidade, ou seja, o conto (em seus primórdios) oral, muito antes de ser escrito, já fazia parte de uma de estrutura social, cuja ideologia era dominante – paralelamente, com possibilidade de ser confrontada e modificada por uma ideologia cotidiana.

Cada vez que o detentor da palavra, ao contar, modificava algo em prol de uma situação para ocasionar um efeito desejado, evidenciava questões ligadas à vida e a morte; à família, status social. Desse modo, a cartela interpretativa passa a ser infinita, explicando comportamentos e transmitindo conhecimento por meio das virtudes e dos valores que retratam; forjando-se de acordo com o ponto de vista de quem escuta/conta, mais as vivências desses indivíduos, que consomem o processo que atua como instrumento de ideologia.

O meio social envolve, então, por completo o indivíduo. O sujeito é uma função das forças sociais. O eu individualizado e biográfico é quebrado pela função do *outro social*. Os índices de valor, adequados a cada nova situação social, negociados nas relações interpessoais, preenchem por completo as relações Homem x Mundo e as relações Eu x Outro (MIOTELLO, 2005, p. 175, grifo do autor).

“A consciência individual é um fato social e ideológico” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 97). Em síntese, toda categoria de natureza social é ideológica, pois é um extrato de um diálogo social (unidade basilar da língua); é o sistema de representação de uma sociedade. Então, tem-se a pluralidade da significação: Qualquer produto pode converter-se em signo ideológico, “o pão e o vinho, por exemplo, tornam-se símbolos religiosos no sacramento cristão da comunhão. Ideologia é, portanto, uma instância social, histórica, cultural e política que substancia todo e qualquer uso da linguagem nas interações” (ACOSTA PEREIRA,

2022, p. 31), expressando o modo de “ser” de um determinado sujeito/grupo, que é permeado pelas interações fluídas e eternizadas continuamente no diálogo; destruindo, reconstruindo e ressignificando o mundo do Homem: “[S]e poderá então dizer: o Mundo sempre Novo, que se dá na ressurreição plena de todos os sentidos” (MIOTELLO, 2005, p. 176).

3.2.1.1 *Ideologia Oficial*

A ideologia oficial é uma superestrutura relativamente estável que expressa as visões de mundo e que forma o contexto ideológico. Vinculada aos signos, os quais estão presentes em todos os espaços sociais, constitui o nosso discurso interior.

O signo é basicamente tudo o que o ser humano toca, está em todos os lugares – compõe todo tecido social: Nossas relações, nossa forma de enxergar o mundo, nossa postura em relação às coisas (crenças, afetos, política etc.). Com isso, não é neutro, sempre expressa um posicionamento ideológico: O fato de que mulheres usam saias e homens não, por exemplo.

Mesmo quando estamos pensando, há a platéia interna que realiza a interação introspectiva. A ideologia oficial é parte do pensamento internalizado e aprendido das relações sociais. A progressão lógica pressupõe o encadeamento dos fatos. Por meio dos discursos, obtém-se a ideologia – intrínseca – caracterizada como uma maneira de conceber uma determinada realidade. Bakhtin (2006) afirma que

[u]m produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior (p. 29).

Para Volóchinov (2017), as formações mais complexas e duradouras são componentes da ideologia oficial, pois, expressar ideias e opiniões publicamente, oficializa o dizer. Retomando o tópico dos gêneros discursivos, ao escolher um determinado gênero e utilizá-lo numa determinada esfera social, realiza-se um trabalho ideológico. Por exemplo, ao falar em público, escrever um texto científico, etc., há preocupação maior em relação à linguagem, que será formal – evidenciando

a escolha do discurso de forma sistemática. A preocupação do uso da linguagem formal/da elaboração da linguagem, portanto, compõe o aspecto da ideologia oficial porque está relacionado ao duradouro, à lei, ao que é instituído.

Em suma, quando nos expressamos num meio mais duradouro e nos posicionamos, estamos oficializando a ideologia do discurso, que é aquela que é pertinente ao linguajar amplamente mais aceito e aprovado pela sociedade (oficial), no entanto, mais distante do que é visto/usado no dia a dia, na produção concreta da vida, na língua viva (cotidiano).

3.2.1.2 *Ideologia Cotidiana*

A ideologia do cotidiano valoriza as vivências da vida e o conhecimento formado a partir das experiências individuais de cada sujeito, acarretando na capacidade de compreender o mundo. Ou seja, por tratar de questões sociológicas que são pertencentes à coletividade e às inter-relações humanas, ao mesmo tempo em que é individual, também é coletiva; porque é assimilada doravante a convivência coletiva. Cada coletividade possui determinada ideologia e influencia individualmente sujeitas na formação de suas próprias ideologias.

Correspondente às autorias dos contos de fadas ao longo dos tempos. Nas narrativas, palavras foram propositalmente modificadas, escolhidas e transformadas, de forma que o consciente do autor/leitor atuou em prol de valores correntes em seu período histórico-cultural e político-social. Assim, por influência do conteúdo da consciência, sucedido na interação social, as ideologias cotidianas são ao mesmo tempo produto e produtoras de sentidos. Tal qual nossa capacidade de imaginar níveis de sentidos ligados a um único motivo ou ideia são infinitos, considerando que a partir de um único conto podemos ter várias interpretações, em diferentes momentos.

3.2.2 **O consciente e a palavra como receptáculo das ideologias**

O Círculo de Bakhtin expressa que a ideologia não pode ser deduzida a partir da consciência, uma vez que ela só existe à medida que é preenchida por conteúdo ideológico; critica o idealismo e o psicologismo, que localizam a ideologia

como um fato da consciência, transformando-a em uma “ciência da consciência” individual: “Para o positivismo psicológico, a consciência se torna nada: ela é uma soma de reações psicofisiológicas ocasionais que, em um passe de mágica, resultam em uma criação ideológica consciente e integrada” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96). Para Volóchinov (2017), ainda em posição crítica, afirma que a criação ideológica é puramente fruto do externo, do material e do social – “é inserida à força nos limites da consciência individual. Por outro lado, a própria consciência individual é privada de qualquer apoio na realidade. Ela se torna ora tudo, ora nada” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96).

A consciência é oriunda do aglomerado de signos que se refratam e refletem num novo em sua gênese, estes, são carregados de ideologia. Sem o signo, a consciência não se constitui; precisa dele para a efetivação de sua existência. É como a areia fragmentada que quando unificada a outros elementos (pela ideologia dos signos) transforma-se em vidro (as axiologias); matéria > objeto. Para Volóchinov (2017), todas e quaisquer mudanças sociais, por menores que sejam, reverberam na língua, e os sujeitos as insculpem nas palavras. “As palavras, nesse sentido, funcionam, como agente e memória social, pois uma mesma palavra figura em contextos diversamente orientados” (MIOTELLO, 2005, p. 172).

Pensemos nos primórdios humanos: Um dia, um hominídeo descobriu o alimento coco e o objeto pedra, num momento de introspecção na formação de sua consciência compreendeu que a pedra serviria de ferramenta, atribuindo-a outra finalidade [como atendimento às suas necessidades de sobrevivência]; o mesmo na descoberta do fogo, a madeira e a pedra que ora eram ornamentos da natureza, passam a ser sinônimos de luz e segurança. Nessa perspectiva, o sentido da palavra também será determinado por seu contexto/finalidade: “o sistema da língua, único e imutável no contexto de um dado momento, ou seja, em uma sincronia, muda e se forma no processo da constituição histórica de uma dada coletividade falante (VOLÓCHINOV, 2017, p. 158), uma vez que “são tecidas por uma multidão de fios ideológicos” (MIOTELLO, 2005, p. 172).

Se o consciente é único e singular [e é], a formação do discurso no intelecto de um sujeito também será, pois, apesar de sempre estar repleto de outras influências, discurso, ideologias, não deixa de ser particular. Conforme Volóchinov (1976) “o discurso é como um ‘cenário’ do ato imediato de comunicação no processo em que ele está engendrado, e esse ato de comunicação é, por sua vez, um fator do

amplo campo de comunicação da comunidade que o falante pertence” (p. 79, tradução própria)³³.

Em suma, balizando as situações de interação humana, a consciência é um processo contínuo do diálogo, que através da língua, concretiza-se como receptáculo das ideologias: Com a aquisição da consciência, formam-se os conteúdos semióticos e ideológicos, de modo que a palavra atua como signo social e instrumento da consciência. Assim, signo e situação social estão visceralmente interligados.

As palavras são signos produzidos na relação entre os sujeitos, com isso, paradoxalmente, e de forma simultânea, são transpassadas por passado presente e futuro. Basicamente, não são apenas de quem as profere num momento presente, são também de quem as proferiu no passado, operando o pronunciamento do futuro – como os três tempos sempre refletem e refratam o outro, a linguagem passa a ser um elo interminável de cadeias discursivas, as quais são concebidas pelas relações dialógicas como eixos geradores de pensamentos (homem x mundo x pensamento).

Nenhuma palavra é inventada, é sempre reproduzida e repercutida, pois o falante não é um Adão – tal como o “Adão Bíblico”³⁴ abordado em Bakhtin (2006) – que não necessita de um enunciado prévio para verbalizar. Continuadamente, os sujeitos se confrontam na arena do diálogo, onde há o encontro ininterrupto de pontos de vista, visões de mundo, teorias, etc. “Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre tem uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado” (BAKHTIN, 2006, p. 294). Isto significa que somos penetrados a todo o momento pelo discurso de outrem, pois todo dizer e tudo o que foi dito dialogam entre si, motivando a unicidade dos enunciados produzidos em cada diálogo.

A palavra não é apenas o mais representativo e puro dos signos, mas também um *signo neutro*. Todos os demais materiais sgnicos são especializados em campos particulares da criação ideológica. Cada campo possui seu próprio material ideológico e forma seus próprios signos e símbolos específicos que não podem ser aplicados a outros campos. Nesse caso, o signo é criado por uma função ideológica específica e é inseparável

³³ Trecho original: “Discourse is like a “scenario” of the immediate act of communication in the process of which it is engendered, and this act of communication is, in turn, a factor of the wider field of communication of the community to which the speaker belongs”.

³⁴ Segundo o mito da criação, Adão foi o primeiro homem criado por Deus, ou seja, o primeiro que utilizou a palavra virgem.

dela. Já a palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Ela pode assumir *qualquer* função ideológica: científica, estética, moral, religiosa (VOLÓCHINOV, 2017, p. 99, grifo do autor).

Como pormenor no estudo das ideologias, a palavra faz-se imprescindível, pois perfaz a consciência ideológica ao intermediar a relação entre dois sujeitos – sendo um objeto basilar da ciência das ideologias. Ela não pertence totalmente a nenhum, ao passo que, no território do *eu* e do *outro*, é ressignificada ideologicamente, renovando-se e passando a ser própria do *eu*. Metaforicamente, a palavra é como um grande palco, nele, há vários atores que representam várias peças e interagem entre si, de modo que ela sempre esteve e sempre estará no discurso de outrem; instituindo-se como um fenômeno sógnico cuja função é ideológica. Isso se engendra ao fato de que

[q]ualquer refração ideológica da existência em formação, em qualquer material significante que seja, é acompanhada pela refração ideológica na palavra: fenômeno obrigatório concomitante. A palavra está presente em todo ato de compreensão e em todo ato de interpretação (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101).

As palavras, inseridas no enunciado concreto e único, participam ativamente do diálogo interdiscursivo, por isso não são abstratas. Como cada interação acontece num dado momento histórico-social e/ou também ideológico, cada vez que são expressas, servem aos sistemas semióticos, os quais revelam a ideologia, perpetuando a cadeia infinita que espelha o tempo e as palavras, carregando elementos decorrentes da história de um povo.

Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (VOLÓCHINOV, 2017, p. 137).

Ao explorar uma produção literária observando sua temporalidade e seus efeitos ideológicos, estratifica-se uma prática linguística que está ligada ao exercício de poder, não apenas pela construção da realidade social intersubjetiva em um processo comunicativo contínuo, mas, pela construção histórica, concatenando a memória de um passado cultural e politicamente construído, de forma que esta temporalidade, codificada em um determinado modo, produz ideologia. Em razão

disso, toda palavra é um signo ideológico e o é por excelência; sendo capaz de registrar as variações das relações sociais e acarretando na natureza social da linguagem.

Nenhum signo cultural permanece isolado se for compreendido e ponderado, pois ele passa a fazer parte da unidade da consciência verbalmente formalizada. A consciência sempre saberá encontrar alguma aproximação verbal com o signo cultural. Por isso, em torno de todo signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais. Qualquer refração ideológica da existência em formação, em qualquer material significativo que seja, é acompanhada pela refração ideológica na palavra: fenômeno obrigatório concomitante. A palavra está presente em todo ato de compreensão e em todo ato de interpretação (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101).

No conto, por demandar de uma leitura única para cada sujeito, partindo de um ponto de vista singular, além de que cada pensamento é particular, por mais que seja receptáculo das ideologias, seu aflorar ocorrerá de um jeito diferente. Cada ser é único e ao longo de sua vida carrega consigo uma cadeia de influências adquiridas nos enleios das esferas sociais, e que, quando emparelhadas às novas ideologias e discursos, modelam-se numa nova forma e resultam em novas cadeias discursivas. À vista disso, o texto não é fechado; “Se a fala é o motor das transformações linguísticas, ela não concerne aos indivíduos; com efeito, a palavra é a arena onde se confrontam aos valores sociais contraditórios” (BAKHTIN, 2006, p. 15). Nesse sentido, Volóchinov (2017) disserta que

[a] psicologia social³⁵ não existe em algum lugar interior (nas “almas” dos indivíduos que se comunicam), mas inteiramente no *exterior*: na palavra, no gesto, no ato. Nela, não há nada que não seja expresso, que seja interior: tudo se encontra no exterior, na troca, no material e, acima de tudo, no material da palavra (VOLÓCHINOV, 2017, p. 107, grifo do autor).

Por estamos imersos em um cotidiano social fomentado predominantemente pela linguagem verbal, o conto de fadas, cujo princípio fundamenta-se na transmissão oral de histórias, confere à palavra como signo condutor (articulação de som e sentido, na relação entre as imagens, conceitos e ideias que são completadas

³⁵ “A assim chamada psicologia social que, de acordo com a teoria de Plekhánov e da maioria dos marxistas, é um elo transitório entre o regime sociopolítico e a ideologia em sentido estrito (ciência, arte etc.), materializa-se na realidade como uma interação verbal. Fora desse processo real da comunicação e interação verbal (sínica em sentido amplo), a psicologia social se transformaria em um conceito metafísico ou mítico (“alma coletiva” ou “psiquismo coletivo interior”, “espírito do povo” etc.)” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106-107).

no pensamento) de uma enunciação por meio do diálogo, texto, interação, etc. – sendo reflexo e refração das transformações que ocorrem na sociedade.

3.3 CRONOTOPO

A memória histórica da humanidade está repleta de signos ideológicos mortos, incapazes de serem palco de embate dos acentos sociais vivos. No entanto, uma vez que o filólogo e o historiador se lembram deles, eles ainda preservam os últimos sinais vitais (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113).

Muitas vezes, ao olhar para o passado, cometemos o equívoco de observá-lo de forma anacrônica, com base nos conceitos do presente: Contrastando valores que não pertencem a um mesmo tempo histórico e que culminam na depreciação de uma dada cultura. Tal como quando os renascentistas, com o ideal do antropocentrismo (o homem no centro do mundo), classificaram a Idade Média – um período levado pela doutrina da Igreja Católica – como idade das trevas. Acontece que a classificação, a qual ecoa até os dias de hoje, desconsidera a história de diversos povos que viviam naquele período, subestimando a cultura do passado; sendo que dele há a projeção refrativa de muito do que é visto atualmente, uma vez que passado, presente e futuro dialogam entre si. O conto, por exemplo, tem como possível origem e como maior momento de difusão a Idade Média, e é reproduzido constantemente até a atualidade.

Como fora visto no tópico anterior, a cada momento da vida há diferentes transcendências que se adjungem à forma da palavra, de modo que cultura e linguagem são dois lados de uma mesma moeda, portanto, não podem ser dissociadas: As palavras carregam as marcas sócio-culturais e o pensamento das categorias humanas. Ou seja, a ação humana não depende apenas da personalidade de um indivíduo, mas também de sua posição/seu nascimento em um determinado momento histórico e sociocultural, que influenciará seu percurso – visto que somos transpassados por ideologias, isto é, o discurso de outrem. Assim, “[c]ompreender as particularidades sociais, históricas e culturais de um tempo e de um espaço nos quais e partir dos quais enunciamos e nos constituímos, nas diversas situações de interação social, é o cerne do estudo da cronotopia” (ACOSTA PEREIRA, RODRIGUES, 2020, p. 152).

O homem não é um corpo fechado e não influenciável, é sensível ao mundo em que vive, e nele realiza diversas interações, verbais e/ou não-verbais; toda troca interacional aprendida é passada e compartilhada com o outro, formando os incontáveis elos discursivos que ecoam nas inter-relações, disso também temos a alteridade.

O conceito de alteridade de Bakhtin possui o dialogismo como norte das interações, valorizando as diferenças nos embates da palavra dados na relação necessária entre dois sujeitos, os quais exercem o papel mútuo de interlocutor e locutor (*eu* e o *outro*), trocando a todo o momento essas posições. Há o enlace dos discursos e a inferência sógnico-ideológica, mas o *eu* não deixa de ser *eu* e o *outro* não deixa de ser o *outro*, mas, sim, o *eu* só existe por causa da razão/relação do/com o *outro* – “[j]ustamente aquilo que torna o signo ideológico vivo e mutável faz dele um meio que reflete e refrata a existência” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113).

O sujeito é instituído pela alteridade³⁶, e a cronotopia acaba sendo parte desses. É o encontro de vozes sociais que espelham para o seu próprio interior e exterioriza o outro; é a multiplicidade de vozes que representam diferentes versões, as quais refletem e refratam uma realidade que não está em nenhuma e está em todas. Caracterizada também pelo termo excedente de visão, pois é o ato espectral e onisciente de estar do lado de fora (ao realizar o desdobramento de ser capaz de “sair de si”), numa dimensão extrafísica do dizer, exprime, a partir da perspectiva de outrem, seus conjuntos de valores concatenados ao do “eu”, já que o momento do “olhar” se dá por meio de lugares sócio e histórico-culturais construídos, porém, não fixos. Assim, “enxergamos no outro aquilo que ele mesmo não pode ver e, no diálogo com este outro, projetamos (como um espelho) a visão que temos. Igualmente, para enxergarmos em nós aquilo que não podemos ver, precisamos do outro, que projeta a visão que tem de nós” (TORQUATO, 2013, p. 80-81).

Com isso, o estudo do cronotopo abre caminhos para análises mais aprofundadas, dado que

[e]m espaços e tempos sociais determinados, somos atravessados discursivamente por valores, ideias, costumes, crenças, isto é, por

³⁶ Na teoria de Bakhtin, “a alteridade é a condição de constituição do eu, assim como o diálogo é o modo desta relação. (...) A alteridade funda o sujeito. A contemplação não permite que esses mundos refletidos nas pupilas dos olhos do sujeito e do outro se fundam. Isto é impossível. Bakhtin (2011) apresenta o conceito de excedente de visão, segundo o qual se instaura como inescapável a alteridade (GIOVANI, SOUZA, 2017, p. 61, 64).

construtos sociais, históricos e culturais que sustentam e significam ideológico-valorativamente nossos enunciados; e também a partir dos quais nos constituímos e constituímos o outro, num matiz dialógico que envolve o eu-para-mim, o eu-para-o outro e o outro-para-mim. Com isso, o estudo do cronotopo é o estudo do tempo e do espaço dos discursos e de como esse tempo-espacialmente situado, na história e na cultura, entretece a constituição da alteridade, dos sentidos e das axiologias em situações de interação social mediada por gêneros do discurso: um tempo-espaço do discurso e um tempo-espaço de sujeito/uma visão de homem (ACOSTA PEREIRA, RODRIGUES, 2020, p. 152-153).

Cronotopo, portanto, na teoria bakhtiniana, é o encontro intercultural do diálogo sucedido da interação em que os sujeitos partilham da alteridade, mesmo que de diferentes lugares sociais, históricos e culturais, sendo um prisma das valorações enunciativas, de modo que “esse conceito possibilita o estudo da dimensão social dos gêneros em articulação com a dimensão verbal e/ou outra modalidade semiótica” (ACOSTA PEREIRA, RODRIGUES, 2020, p. 153).

Por estarmos em constante diálogo, a todo o momento há o encontro de duas ou mais consciências linguísticas, portanto, toda língua é um sistema social construído através da cultura, pois se adapta conforme a necessidade do homem e de suas inter-relações, especialmente no mundo moderno. Como visto anteriormente, as palavras são portadoras das ideologias. Bakhtin (2014), ao abordar *Questões de literatura e de estética*, discute o conceito de “a pessoa que fala no romance”³⁷, referindo-se ao narrador ou voz que conduz a narrativa em um romance, influenciando a perspectiva e a interpretação da história pelos leitores. Por exemplo, a frase amplamente conhecida: “Só sei que nada sei”, do filósofo Sócrates; ela possui um determinado sentido e pode ser citada num novo texto com uma finalidade outra, mas o novo sentido adquirido nunca anulará o anterior (ou “original”). Bakhtin, diz, então, que as personagens podem representar aspectos sócio-culturais de uma dimensão espaço-temporal, pois se preenchem dos discursos de outrem, de outras línguas, basta o escritor fazê-las intencionalmente – “[i]sso determina a particularidade do signo ideológico de refratar e distorcer a realidade dentro dos limites da ideologia dominante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113). “Não recebemos, portanto, a palavra como neutra, mas já orientada para um sentido por acentos valorativos” (JANZEN, 2005 p. 56).

³⁷ Título de uma das seções de *A Teoria do Romance* (2014).

Quando o diálogo se efetiva na alteridade, tão logo os emaranhados dos laços sociais que envolvem as culturas coadunam-se, ocasionando no aprofundamento das relações discursivas e afetivas.

Podemos, dessa forma, compreender que o estudo do cronotopo possibilita entender sob quais condições espaço-temporais da história e da cultura os gêneros do discurso se constituem e se estabilizam, bem como de que forma essas condições refletem e refratam uma visão/uma imagem de mundo e de sujeito materializadas nos enunciados. Por isso, Bakhtin insiste que o cronotopo é a porta de entrada do estudo dos gêneros do discurso (ACOSTA PEREIRA, RODRIGUES, 2020, p. 157).

Para Bakhtin (2006) e o Círculo, a cultura é uma unidade aberta; “não está fechada em si mesma, como algo acabado: Está sempre pronta a dialogar com novos destinatários, de outros tempos, outros lugares, revelando novos sentidos” (p. 366) e evidenciando a relatividade do tempo-espaço: Tal encontro nem sempre será sincrônico. No conto, por exemplo, há o momento de produção, a finalidade do escritor e o diálogo com o leitor, que pode acontecer num mesmo período ou num outro lapso temporal, ou seja, independentemente do momento histórico, acontece a interação e a produção de sentidos: Os embates culturais provenientes do dialogismo.

No conto de fadas, assim como em outros textos literários [no âmbito da relação entre autor, conto e leitor], existe a expectativa de que o leitor seja capaz de absorver, por si só, todas as informações contidas no texto. Ao mesmo tempo, o leitor também aguarda uma orientação do autor para auxiliá-lo na construção de sua própria autonomia e significado na leitura. Portanto, o ato de compreender e interpretar um texto depende inteiramente do destinatário, que guia a interação em um processo que envolve tanto o aspecto literário quanto o implícito, carregando consigo os códigos culturais que desencadeiam os significados do mundo e da vida. “Esta orientação social dupla é o que determina todos os aspectos da entoação e a torna inteligível” (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1926, p. 11).

Além do mais, a compreensão de um mesmo enunciado dar-se-á de maneira distinta, visto que, conforme a definição de *pravda*³⁸, na perspectiva bakhtiniana, a verdade não é concebida como uma categoria universal, mas sim

³⁸ Bakhtin, em *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (1910/2010), faz uma diferença entre os conceitos *pravda* (verdade do ser, centro de valor, no mundo real) e *istina* (verdades teóricas de natureza universal; hipoteticamente válidas para todos igualmente, verdades normatizantes de que faz uso o Direito, por exemplo).

como algo que cada indivíduo percebe de acordo com seu próprio conjunto de valores e perspectivas pessoais sobre a realidade; considerando que todas as relações se dão do "eu-para-mim, o eu-para-o-outro e outro-para-mim" (PONZIO, 2017, p. 23). Com isso, a partir do universo histórico-cultural, político-social e literário, reflete-se, como que a luz transpassada num diamante, o sobrepujar de um olhar aprofundado, o qual vai além da particularidade cultural do *outro* e do *eu*, ressaltando-o na introspecção de olhar para a sua própria identidade, do que é ser, culminando num novo potencial interpretativo.

Para Janzen (2005), os enunciados, na perspectiva bakhtiniana, “são construídos historicamente, axiologicamente orientados e, neste sentido, indissoluvelmente ligados a visões de mundo” (p. 56). Dessa forma, ao considerar o cronotopo como elemento constituinte da cultura e linguagem, é necessário realizar uma análise sócio-histórica, situando a língua(gem) em seu contexto e estabelecendo conexões com o grupo de destinatários e sua cultura. A situação de alteridade, isto é, a figura do *outro*, atua como pano de fundo da presente pesquisa, visto que, ao longo da vida, cotejamos interações tal como numa grande teia de relações, cujas informações: A fala e a palavra, mesmo que em posição de confrontação aos valores, estão alinhadas, fazendo parte da nossa constituição. Numa escala progressiva, estendem-se infinitamente, por isso não são acabadas e fechadas. A palavra do *outro* é qualquer outra que não seja a minha, existimos dentro da mesma órbita linguística, minhas palavras têm influência no *outro* e as do *outro* em *mim*; *eu* e o *outro* no estado de confluência, na recepção de enunciados, na compreensão e possibilidades disponibilizadas por meio da língua, resultando na consciência humana. Na vida:

Bakhtin postula neste processo dialógico a efetivação da empatia: “ver o mundo através dos valores do outro”, percebendo coisas que só são acessíveis a um dos interlocutores, para depois retornar (através da contemplação) à posição inicial, que possibilita elaborar o seu acabamento e o do outro. Quando Bakhtin se refere a esta perspectiva exotópica na vida, ressalta que a riqueza da exotopia não está na duplicação do semelhante, porém no fato de que este outro vive (e continua vivendo) numa categoria de valores diferentes (JANZEN, 2012, p. 110).

Segundo Tonet (2013), o homem não somente é resultado da dinâmica natural e biológica, mas, na verdade, sua riqueza cultural é produzida pela força do trabalho e conseqüentemente a realidade social é resultante das dinâmicas do

processo histórico. Ao alinhar metas fundamentadas na base histórico-cultural e ideológico-social, compreende-se que a linguagem, enquanto um meio simbólico de mediação entre o indivíduo e a realidade, desempenha o papel crucial na perpetuação do conhecimento cultural. Nessa perspectiva, a concepção de sujeito transcende sua mera existência biológica e passa a ser vista como um ser histórico, cultural e social, que é tanto produto quanto produtor de relações culturalmente situadas e simbolizadas pela linguagem.

Segundo Bakhtin (2003), uma obra literária [o conto de fadas] ultrapassa as barreiras sociais, culturais e temporais: Além de um texto bem elaborado, é construído mediante a realidade e representa as emoções humanas. Uma história não é única e uniforme: Evolui conforme os agentes participantes da interação, ou seja, os diversos discursos revelam que a alteridade é uma condição fundamental da identidade: O signo reflete a realidade a partir de diferentes pontos de vista em um contexto interindividual. O plurilinguismo social é o resultado das vozes sociais que formam o nosso repertório por meio do presumido (extraverbal) e da natureza dialógica da linguagem, e, por conseguinte, nos constituem.

4 ANÁLISE DOS CONTOS

A análise que será apresentada neste capítulo [e a seguir expressa] trata-se de um conjunto de dados coletados a partir de evidências que estão alinhadas com os objetivos mencionados no início da dissertação. O percurso é inteiramente interpretativo, abrindo um leque de possibilidades e elementos que poderiam ser investigados, mas que não foram tratados neste trabalho.

O recorte foi feito no liame do conto como formador de discursos e ideologias em relação a diferentes momentos histórico-culturais e esferas político-sociais, explicitando suas projeções ideológicas materializadas nas relações dialógicas e cronotópicas, as quais se engendram à produção de sentido em seu maior público-alvo: As crianças. O enfoque está na criança porque ela é a representação de um potencial para futuro outro, ela é o começo do que nos tornamos, é o núcleo do que somos, é a refração do que sempre seremos.

É relevante destacar, também antes das análises, que o objetivo desta análise não se concentra em determinar o que deve ou não ser considerado um conto de fadas apropriado para o público infantil, mas, sim, explorar as ideologias, significados e valores presentes em cada conto, revelando tanto a compreensão subjacente à narrativa quanto a maneira como cada autor reflete e refrata a si mesmo e seu contexto por meio de sua escrita. Essas influências são cruciais, pois desempenham um papel indireto na formação das crianças.

As crianças são o maior público de leitores dos contos no mundo hodierno, sendo atraídas pelos conteúdos simbólicos que proporcionam a elas o afastamento da realidade, e pelo modelo curto de narrativa simples e acessível. O encontro cultural da criança com o conto, por meio dos discursos, ocasiona na inferência indireta de ideologias intrínsecas ao texto, as quais são caracterizadas como uma maneira de conceber uma determinada realidade. Nesta cadeia discursiva, faz-se também presente o dialogismo.

O homem constrói seu meio ambiente à medida dos padrões de interpretação que lhe forem oferecidos. Portanto, o processo de constituição de um homem depende de sua formação conceitual e essa, por sua vez, depende dos padrões de interpretação a ele oferecidos. As diferentes manifestações culturais constituem-se em padrões de interpretação. Entre elas, destaca-se, seja pela alta elaboração própria do código verbal, seja

pelo envolvimento emocional e estético que propicia a literatura (CADEMARTORI, 2006, p. 32).

A linguagem e seus sentidos são produzidos na interação autor x conto de fadas x leitor (potencialmente, a criança), interação essa que atua como uma troca constante de perspectivas e pontos de vista.

A análise dos contos neste trabalho discorrerá sobre os contos de João e Maria (Hansel e Gretel), Branca de Neve, Cinderela³⁹, O Gato de Botas e Chapeuzinho Vermelho, abordando as autorias e perspectivas de Charles Perrault, Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), Ana Maria Machado e Ministério da Educação (MEC)⁴⁰. Os contos utilizados nesta análise foram extraídos dos livros: *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition* (2014), *The Complete Fairy Tales by Charles Perrault* (2009), *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen & Outros* (2010); E do site oficial do governo, mediante ao programa *Conta Para Mim* (2019)⁴¹, o qual disponibiliza os contos em sua versão digital.

4.1 REFLEXO E REFRAÇÃO DE UM TEMPO OUTRO: RASTROS NA FLORESTA DOS SENTIDOS

Neste tópico será feita uma contextualização prévia sobre os contos de fadas a fim de fornecer um entendimento sólido para a análise dessas narrativas, sendo essencial para compreender os sentidos investigados nos próximos itens.

4.1.1 Contextualização dos contos

João e Maria (Hänsel und Gretel): Trata-se do conto de duas crianças que foram abandonadas numa floresta, pois sua família passava fome; ao se perderem na floresta, encontram uma casinha feita de doces, a qual pertencia a uma bruxa devoradora de crianças. Os irmãos conseguem se livrar da bruxa e encontrar o

³⁹ Em Grimm e Perrault o nome Cinderella é grafado com duas letras “l”, mas, considerando a propagação no Brasil, bem como visando à uniformização do nome na análise, será utilizado Cinderela com apenas um “l”.

⁴⁰ No decorrer das análises, utilizaremos apenas a sigla MEC para designar o Ministério da Educação, programa do governo.

⁴¹ Disponível em <https://alfabetizacao.mec.gov.br/contapramim#conta_pra_mim>.

caminho de volta para casa. Este acontecimento do abandono infantil pode ser reflexo das condições socioeconômicas de uma época remota, na qual as famílias eram numerosas; a fome monstruosa e a situação pioravam em épocas de seca e de inverno. Como citado anteriormente, o conceito de infância não existia até o século XVIII: As crianças eram abandonadas em florestas para tentar a própria sorte ou eram destinadas ao serviço doméstico na casa de outros, ou, então, eram vendidas⁴².

Chapeuzinho Vermelho (Rothkäppchen / Le Petit Chaperon Rouge): Trata-se da estória de uma menina trajada com um capuz vermelho que, instruída pela mãe, percorre floresta adentro a fim de levar até a avó doente uma cesta de guarnições. Por ser ingênua, conta seu destino ao Lobo, o qual ludibria Chapeuzinho e vai até a casa da avó por primeiro, comendo-a; a menina, quando chega ao destino, recebe o mesmo fim que a avó; em algumas versões, o caçador aparece, salvando a menina e a senhora. Nesse sentido, alude aos perigos da vida, os erros (caminhos errados) e as consequências (morte ou aprendizagem).

O Gato de botas ou O Mestre Gato (Der gestiefelte Kater / Le Maître Chat, Le Chat Botté): Trata-se da história de um gato que fora deixado como herança para o filho mais novo de um moleiro; o garoto a princípio não gostou do presente que lhe fora herdado, pois era inferior comparado ao dos irmãos – um moinho para o mais velho e um burro para o do meio –, no entanto, o Gato mostra-se falante e pede ao rapaz um par de botas e um saco. Ao ganhar os itens solicitados, o Gato assume uma forma antropomórfica e passa a caçar animais na floresta, oferecendo-os ao rei em nome de seu mestre. O rei afeiçoa-se ao felino, permitindo sempre sua entrada no palácio. O Gato, muito esperto, elabora uma situação que favorece seu mestre, fazendo-o se casar com a princesa. O conto, portanto, demonstra que astúcia e aparência tornam-se ferramentas mais valiosas do que a herança.

Cinderela ou O sapatinho de vidro (Aschenputtel / Cendrillon, La petite pantoufle de verre): Trata-se da história de uma menina muito bondosa que perde sua mãe durante a infância; seu pai casa-se novamente. A madrasta, que já tinha duas filhas de seu primeiro casamento, faz da enteada como empregada, a qual passou a ser chamada de Cinderela por sentar-se entre as cinzas da lareira. Sempre

⁴² É importante salientar que as crianças não eram vendidas da mesma forma que se entendia a escravidão ou o tráfico de pessoas, mas havia práticas sociais que envolviam o trabalho infantil e a servidão. A sociedade era estratificada, e a vida das crianças dependia muito de seu status social e econômico. Informações retiradas de ARIËS (1981) e HEYWOOD (2004).

foi maltratada em casa, especialmente pelas irmãs. Certo dia, sem ninguém saber e graças às forças mágicas, consegue ir ao baile de forma esplendorosa, conquistando o coração do príncipe. À meia-noite, o encanto acaba e suas vestes começam a desaparecer: Ao sair correndo no badalar do relógio, que aponta meia noite e o fim do encanto, deixa para trás um dos seus sapatinhos... O príncipe percorreu por todo o reino em busca da moça que perdera seu sapato, ao encontrá-la, casaram-se.

Branca de neve (Sneewittchen [Schneeweißchen]): Trata-se da estória de uma jovem princesa caracterizada por seus cabelos pretos como o ébano, sua pele branca como a neve e seu rosto vermelho como o sangue. Por ser muito bela, tem sua vida ameaçada ao despertar um profundo ódio na Rainha [sua mãe/madrasta]. Branca de Neve foge e encontra refúgio na cabana de sete anões, mas acaba sendo envenenada pela vilã, disfarçada de velha camponesa. Permanece “morta” até ser despertada [ressuscitada] graças a um príncipe.

Os contos Branca de Neve e Cinderela expõem as relações abusivas, sejam românticas ou familiares, realçando a atemporalidade dessas problemáticas.

Todas as histórias expressam a dualidade maniqueísta bem x mal do homem, especialmente as de Perrault, que influenciado pelo seu contexto social [da corte palaciana e do barroco] mantém o final fatídico de alguns contos, bem como apresenta uma moral destacada no desfecho da narrativa, implicando a interpretação de que os contos são referência de acontecimentos que devem ser incorporados à vida real como advertência e conduta, não só entretenimento.

4.2 SIMBOLOGIAS E METÁFORAS

Nesta seção há a investigação das simbologias e metáforas, bem como a forma como esses elementos são utilizados na construção de sentidos dos contos de fadas, sendo eles captados por meio de um viés interpretativo que, nessa dissertação, segue procedimentos do paradigma indiciário para perscrutar esses sentidos [do paradigma indiciário].

Serão explorados os temas da ideologia do belo, que envolve a definição cultural e social de beleza, sua relação com a juventude e o externo, expressando o ideal de beleza, bem como o culto à juventude como reflexo e refração da(s) sociedade(s). Também os vestígios do cristianismo e do paganismo, e suas

materializações num determinado tempo histórico, de forma que as influências religiosas são impulsionadas pelo contexto dos autores e evidenciadas pelos símbolos que carregam as ideologias.

4.2.1 A Ideologia do belo; a juventude e o externo

Nas três versões de João e Maria (Grimm, Machado e MEC), a bruxa tem como objetivo engordar João (Hansel) para depois comê-lo. Disso depreende-se o seguinte sentido: Bruxas só comem/preferem crianças gordas, inferindo uma característica animalesca a elas que eram abatidos após engorda, ou seja, assim como o homem ceva o animal para o abate, a bruxa ceva a criança, tornando-a gorda para a refeição. Isso se confirma quando a bruxa passa um mês alimentando João a fim de que o menino engorde, mas ele a engana e não come nada, permanecendo magro. A fome da bruxa era tanta que ela sucumbe, decidindo comer os irmãos magros mesmo – ou seja, apenas toma essa decisão por não suportar mais sua ansiedade em comê-los. No entanto, sua preferência não deixa de ser a criança gorda, senão já teria se alimentado das crianças muito antes. De certa forma, a característica física atua como motor do mal.

[The witch said to Gretel] “Your brother’s sitting in a chicken coop. I want to **fatten him up, and when he’s fat enough, I’m going to eat him**”. (...) One evening, after a month had passed, she said to Gretel, “get a move on and fetch some water! **I don’t care whether your little brother’s fat enough or not. He’s going to be slaughtered and boiled tomorrow.** In the mean time I want to prepare the dough so that we can also bake” (GRIMM, 2014, p. 47-48, grifo meu)⁴³.

Agarrou João com seu braço magricela, levou-o para um pequeno galpão e o trancou atrás da porta gradeada. (...) [A bruxa disse] “Ele ficará lá fora no telheiro até **ganhar um pouco de peso. Quando estiver gordo e bonito, vou comê-lo**”. (...) Depois de quatro semanas e João **continuando magrelo** como sempre, ela perdeu a paciência e **resolveu que não podia esperar mais** (MACHADO, 2010, p. 101-102, grifo meu).

O plano da bruxa era **engordar João e comê-lo primeiro**. (...) a bruxa **ficava furiosa ao sentir que o menino não engordava**. Depois de um mês, ela decidiu que ia **assar João de qualquer jeito** (MEC, 2020, p. 10, grifo meu).

⁴³ Tradução própria: [A bruxa disse para Maria] “Seu irmão está sentado em um galinheiro. **Eu quero engordá-lo, e quando ele estiver gordo o suficiente, eu vou comê-lo**”. (...) Uma noite, depois de um mês, ela disse a Gretel: “Vá logo e vá buscar água! **Eu não me importo se seu irmão é gordo o suficiente ou não. Ele vai ser abatido e cozido amanhã.** Entretanto quero preparar a massa para que também possamos assar”.

Há, também, nas narrativas, evidências que comprovam o fato de que a bruxa tinha comida e muito dinheiro, dado que João e Maria (Hansel e Gretel) surrupiam seus bens valiosos no final do conto, ascendendo ao pensamento: Por que ela come [quer comer] crianças?

Then **she [the witch] served them a good meal of Milk and pancakes with sugar and apples and nuts. (...) The entire house was full of jewels and pearls.** So they filled their pockets with them (GRIMM, 2014, p. 47, 49, grifo meu)⁴⁴.

Uma bela refeição de leite e panquecas, com açúcar, maçãs e castanhas, foi posta diante deles. (...) Em todos os **cantos havia baús cheios de pérolas e jóias** (MACHADO, 2010, p. 101, 103, grifo meu).

Estavam saindo da casa, quando viram um **enorme baú e encontraram um tesouro!** Encheram **dois sacos com moedas de ouro e com pedras preciosas** e correram floresta adentro (MEC, 2020, p. 12, grifo meu).

A resposta está na simbologia: A bruxa não tem fome de comida, tem fome de juventude, coisa que nenhum dinheiro do mundo paga e nenhuma refeição substancial preenche. Voltando aos valores de que a aparência é primordial, enfatizam-se implicitamente, a todo o momento, as dualidades do que é belo e o que não é, relacionando, também, à perenidade humana e à busca pela juventude eterna.

O desejo de possuir a beleza [do que é belo] é expresso também em Branca de Neve. Na introdução, é revelado o desejo materno de que a criança nasça com as características: Branca como a neve, vermelha como o sangue e de cabelos negros como o ébano, apontando uma expectativa valorativa criada em relação a um determinado padrão de beleza almejado pela mãe/madrasta. Na versão de Grimm, a mãe não morre, ela é a vilã, que mesmo desejando as qualidades da filha, passa a sentir raiva e inveja; o mesmo ocorre em Machado e MEC, exceto a troca do termo mãe por madrasta, pois para todos os fins, a beleza de Branca de Neve representa a prerrogativa que a mãe/madrasta nunca será detentora do que tanto almeja. Partindo disso, todo o desenrolar do conto gira em torno de uma proposição a qual a beleza é, paradoxalmente, a causa do revés e da felicidade das personagens mãe e filha/madrasta e enteada.

⁴⁴ Tradução própria: Então **ela [a bruxa] serviu-lhes uma boa refeição de leite e panquecas com açúcar, maçãs e nozes.** (...) **A casa inteira estava cheia de jóias e pérolas.** Então eles encheram seus bolsos com elas.

A necessidade de auto-afirmação da rainha⁴⁵ (mãe/madrasta) em frente ao espelho mágico desponta sua insegurança em relação à Branca de Neve. Isto se dá pelo fato do espelho representar a visão do homem a respeito da mulher: A rainha sempre foi a mais linda de todas, contudo, à medida que os anos passam, envelhece e é substituída pela beleza púbere [de Branca de Neve], de modo que tudo o que já foi um dia não importa mais, pois nunca será tão bela quanto antes; em sua juventude.

The queen was the most beautiful woman in the entire land and very proud about her beauty. She also had a mirror, and every morning she stepped in front of it and asked: "Mirror, mirror, on the wall, who in this land is fairest of all?" The mirror would answer: "You, my queen, are the fairest of all". **And then she knew for certain that there was nobody more beautiful in the entire world. However, Little Snow White grew up, and when she was seven years old, she was so beautiful that her beauty surpassed even that of the queen,** and when the queen asked her mirror: "Mirror, mirror, on the wall, who in this land is fairest of all?" **The mirror answered: "You, my queen, may have a beauty quite rare, but Little Snow White is a thousand times more fair".** When the queen heard the mirror speak this way, she became pale with envy, and from that hour onward, she hated Snow White, and when she looked at her and thought that Little Snow White was to blame that she, the queen, was no longer the most beautiful woman in the world, her heart turned against Little Snow White. Her jealousy kept upsetting her, and so she summoned the huntsman and said: "Take the child out into the forest to a spot far from here. Then stab her to death and bring me back her lungs and liver as proof of your deed. After that I'll cook them with salt and eat them" (GRIMM, 2014, p. 171, grifo meu)⁴⁶.

[A rainha] **Era uma dama belíssima**, mas orgulhosa e arrogante, e **não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela**. Possuía um espelho mágico e, sempre que ficava diante dele para se olhar, dizia: "Espelho, espelho meu, Existe outra mulher mais bela do que eu?" E o espelho sempre respondia: "Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela". Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.

⁴⁵ Para a continuidade da análise, a vilã [mãe e/ou madrasta] será mencionada como rainha nas partes em comum.

⁴⁶ Tradução própria: **A rainha era a mulher mais bonita de todo o reino e muito orgulhosa de sua beleza.** Ela também tinha um espelho, e toda manhã ela parava em frente dele e perguntava: "Espelho, espelho, na parede, quem neste reino é a mais bela de todos?" O espelho respondia: "Você, minha rainha, é a mais bela de todas". **E então ela sabia com certeza que não havia ninguém mais bonita que ela no mundo inteiro. No entanto, a pequena Branca de Neve cresceu, e quando ela tinha sete anos de idade, ela era tão bonita que sua beleza superava até mesmo a da rainha,** e quando a rainha perguntou ao seu espelho: "Espelho, espelho, na parede, quem neste reino é mais bela de todos?" **O espelho respondeu: "Você, minha rainha, pode ter uma beleza bem rara, mas a Branca de Neve é mil vezes mais bela".** Quando a rainha ouviu o espelho falar assim, ficou pálida de inveja e, a partir daquele momento, odiou Branca de Neve, e quando ela se olhou no espelho e pensou que a pequena Branca de Neve era a culpada de que ela, a rainha, não era mais a mulher mais bonita do mundo, seu coração se voltou contra a menina. Sua inveja continuou a perturbá-la, então ela chamou o caçador e disse: "Leve a criança para a floresta para um lugar longe daqui. Em seguida, esfaquee-a até a morte e me traga de volta seus pulmões e fígado como prova de seu ato. Depois disso, vou cozinhá-los com sal e comê-los".

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho: “Espelho, espelho meu, Existe outra mulher mais bela do que eu?” O espelho respondeu: “Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda”. Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou” (MACHADO, 2010, p. 77-78, grifo meu).

[A rainha] **embora fosse muito bonita**, era cruel e vaidosa. E, todos os dias, a madrasta perguntava ao seu Espelho Mágico: — Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu? — Não, rainha! Em todo o mundo, não há beleza mais deslumbrante que a sua! Ela sorria, virava as costas e se entretinha com seus afazeres reais. **Porém, Branca de Neve cresceu e se tornou uma jovem de beleza única**. Certo dia, ao repetir a mesma pergunta ao Espelho, a rainha se surpreendeu: — **Lamento, mas Branca de Neve se tornou a mais bela. Não se aguentando de inveja**, a rainha chamou um de seus guardas e ordenou: — Conduza a princesa até o bosque e acabe com a vida dela (MEC, 2020, p. 3-5, grifo meu).

Movida pela raiva e pela inveja, a rainha ordena que um caçador mate Branca de Neve. Nas versões de Grimm e Machado, a vilã pede como comprovação do assassinato os pulmões e o fígado da menina [essa parte é omitida pelo MEC]. Ao chegar à floresta com Branca de Neve, o caçador não tem coragem de consumir o ato, pois a menina era bela demais – ou seja, se ela não fosse bonita, ele teria matado-a e arrancado seus órgãos, assim como pediu a rainha.

The huntsman took Little Snow White and led her out into the forest, but when he drew his hunting knife and was about to stab her, she began to weep and pleaded so much to let her live and promised never to return but to run deeper into the forest, the huntsman was moved to pity, **also because she was so beautiful**. Anyway, he thought the wild beasts in the forest would soon devour her: “I’m glad that I won’t have to kill her”. **Just then a young boar came dashing by, and the huntsman stabbed it to death. He took out the lungs and liver and brought them to the queen as proof that the child was dead. Then she boiled them in salt, ate them, and thought that she had eaten Little Snow White’s lungs and liver** (GRIMM, 2014, p. 171-172, grifo meu)⁴⁷.

⁴⁷ Tradução própria: **O caçador pegou Branca de Neve e a levou para a floresta, mas quando ele sacou sua faca de caça e estava prestes a esfaqueá-la**, ela começou a chorar muito, implorando-lhe para deixá-la viver, prometeu que nunca mais voltaria e que correria floresta adentro, o caçador ficou com pena, **até porque ela era tão linda**. De qualquer forma, ele pensou que as feras da floresta logo a devorariam: “Estou feliz por não ter que matá-la”. **Naquele momento, um jovem javali passou correndo e o caçador o esfaqueou até a morte. Ele tirou os pulmões e o fígado e os levou à rainha como prova de que a criança estava morta. Então ela os ferveu em sal, comeu-os e pensou que tinha comido os pulmões e o fígado da Pequena Branca de Neve**.

O caçador obedeceu e levou a menina para a mata, mas no momento exato em que estava puxando sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e a suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro da mata e nunca mais voltar”. **Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela** e disse: “Então vá, fuja, pobre criança!” “Os animais selvagens não tardarão a devorá-la”, pensou, mas lhe pareceu que seu coração estava aliviado de um grande peso, pois pelo menos não teria de matar a menina. **Naquele instante um filhote de javali passou correndo, e o caçador matou-o a estocadas. Retirou os pulmões e o fígado e os levou para a rainha como prova de que matara a criança. O cozinheiro recebeu instruções de fervê-los na salmoura, e a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve** (MACHADO, 2010, p. 78, grifo meu).

[Nao há informação prévia sobre o homem achá-la bonita] O homem acatou [a ordem da rainha]. Porém, ao chegar à floresta, disse: — **Fuja e não volte! Sua madrasta deseja fazer mal a você!** (MEC, 2020, p. 5, grifo meu).

Ao livrar a menina, o caçador avista um pequeno javali, mata-o e leva seu fígado e pulmões até a rainha como se fossem os de Branca de Neve. A mãe/madrasta [rainha] come os órgãos pensando ser da filha/enteada. Na mesma linha simbólica que a de João e Maria, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o anseio da vilã em querer comer os órgãos da menina não se refere ao ritual da antropofagia, mas sim a uma metáfora que simboliza a tentativa da rainha de reafirmar sua juventude, pois acredita possuir a beleza de Branca de Neve. Além disso, de modo geral, a intensificação do que é belo nas situações de perigo e de livramento traz consigo o paradoxo: Quanto mais beleza, mais problemas. (a). Como visto no parágrafo acima, a rainha encomenda a morte de Branca de Neve por ela ser a mais linda de todas, proporcionalmente, a menina desvia da morte pelo mesmo motivo. Sucessivamente, (b). A menina não resiste à beleza da maçã [envenenada] e ao mordê-la, “morre”.

“Look, I’ll cut the apple in two. **You [Snow White] eat the beautiful red half**”. However, the apple had been made with such cunning that only the red part was poisoned. When Little Snow White saw the peasant woman eating her half, and when **her desire to taste the apple grew stronger**, she finally let the peasant woman give her the other half through the window. As soon as she took a bite of the apple, she fell to the ground and was dead (GRIMM, 2014, p. 176, grifo meu)⁴⁸.

⁴⁸ Tradução própria: “Olhe, vou cortar a maçã em dois. **Você [Branca de Neve] come a bela metade vermelha**”. No entanto, a maçã tinha sido feita com tanta astúcia que apenas a parte vermelha foi envenenada. Quando Branca de Neve viu a camponesa comendo sua metade, **seu desejo de provar a maçã ficou ainda mais forte**, até que ela finalmente deixou que a camponesa lhe desse a outra metade pela janela. Assim que deu uma mordida na maçã, ela caiu morta no chão.

A maçã fora feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. **Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã** e, quando viu a camponesa dar uma mordida, **não pôde resistir mais**. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão (MACHADO, 2010, p. 83, grifo meu).

Como forma de gratidão, a falsa mulher ofereceu-lhe uma maçã. **A fruta parecia tão apetitosa que foi logo mordida**. Contudo, estava envenenada, e Branca de Neve caiu desmaiada (MEC, 2020, p. 11, grifo meu).

Em Grimm e Machado, quando o príncipe se depara com o caixão de vidro de Branca de Neve, alega estar perdidamente apaixonado, mesmo sem nunca ter interagido com a menina antes.

When he entered the room and saw Little Snow White lying in the coffin and the seven little candles casting their light right on her, **he couldn't get enough of her beauty**. Then he read the golden inscription and saw that she was a princess. So **he asked the dwarfs to sell him the coffin with the dead Little Snow White inside**. But they wouldn't accept all the gold in the world for it. Then he pleaded with them to give Little Snow White to him as a gift because **he couldn't live without gazing upon her**, and he would honor her and hold her in high regard as his most beloved in the world. Well, the dwarfs took pity on him and gave him the coffin, and the prince had it carried to his castle. **It was then placed in his room, where he himself sat the entire day and couldn't take his eyes off her**. And when he had to leave the room and couldn't see Little Snow White, he became sad. Indeed, he couldn't eat a thing unless he was standing near the coffin (GRIMM, 2014, p. 177, grifo meu)⁴⁹.

Um dia o filho de um rei atravessava a floresta quando chegou à cabana dos anões. Esperava poder passar a noite ali. **Quando subiu no alto da montanha, viu o caixão com a linda Branca de Neve deitada dentro dele** e leu as palavras escritas com letras douradas. **Disse então aos anões: "Deixai-me levar este caixão. Eu lhes darei o que quiserem em troca"**. Os anões responderam: "Não o venderíamos nem por todo o ouro do mundo". Ele disse: **"Deem-me então como um presente, pois não posso viver sem ver Branca de Neve"**. Vou honrá-la e tratá-la como se fosse a minha amada". Ao ouvirem estas palavras, os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão (MACHADO, 2010, p. 177, grifo meu).

A partir de seu sentimento obsessivo, o príncipe objetifica Branca de Neve ao desejar tê-la para si como se fosse um objeto. Isso ocorre mesmo após a suposta

⁴⁹ Tradução própria: Quando ele entrou no quarto e viu Branca de Neve deitada no caixão e as sete velas lançando sua luz sobre ela, **não conseguiu lidar com sua beleza**. Depois leu a inscrição dourada e viu que ela era uma princesa. **Então, pediu aos anões que lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve morta dentro**. Mas eles não aceitariam todo o ouro do mundo por isso. Ele implorou aos anões para que lhe dessem Branca de Neve como um presente, porque **ele não poderia viver sem olhar para ela**, e ele iria honrá-la e tê-la em alta consideração como sua mais amada no mundo. Bem, os anões tiveram pena dele e deram-lhe o caixão, e o príncipe mandou-o levar para o seu castelo. **Foi então colocado em seu quarto, onde ele mesmo ficou sentado o dia inteiro não conseguindo tirar os olhos dela**. Quando ele teve que sair da sala e não pôde ver Branca de Neve, ficou triste. Na verdade, ele não conseguia comer nada a menos que estivesse perto do caixão.

morte dela, quando ele oferece dinheiro como se estivesse comprando seu corpo. Em outras palavras, ele anula o consentimento da mulher, que, mesmo na morte, não tem controle sobre seu próprio corpo; neste encadeamento, aprofunda-se uma problemática maior ainda relacionada à idade. No começo da narrativa é dito que Branca de Neve tem sete anos de idade, mesmo passando anos – a quantidade não é especificada – em estado catatônico no caixão, ainda implica-se o fato de que ela continua sendo menor. Ou seja, o príncipe, presumidamente, já um homem, deseja apossar-se de uma criança.

However, Little Snow White grew up, and when **she was seven years old**, she was so beautiful that her beauty surpassed even that of the Queen. (...) **So Little Snow White lay in the coffin for a long, long time** but did not rot (GRIMM, 2014, p. 171, 177, grifo meu)⁵⁰.

Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. (...) **Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo**. Mas não se decompôs, e dava a impressão de estar dormindo (...) (MACHADO, 2010, p. 77, 84, grifo meu).

Para concluir, o príncipe obtém o que deseja. Primeiro, ele adquire Branca de Neve como seu objeto de desejo, e depois, quando ela é acordada por um descuido de seu(s) servo(s) e cuspe o pedaço da maçã envenenada, ele a desposa. Em resumo, ele finalmente possui Branca de Neve [e sua beleza].

However, the servants, who had to carry the coffin from place to place in the castle all the time, became angry about this, and at one time a servant opened the coffin, lifted Little Snow White into the air, and said: "Why must we be plagued with so much work all because of a dead maiden?" On saying this **he shoved Little Snow White's back with his hand, and out popped the nasty piece of apple that had been stuck in Little Snow White's throat, and she was once again alive**. As soon as this happened, she went to the prince, and when he saw his dear Little Snow White alive, he rejoiced so much that he didn't know what to do. Then they sat down at the dinner table and ate with delight. **The wedding was planned for the next day** (...) (GRIMM, 2014, p. 177, grifo meu)⁵¹.

⁵⁰ Tradução própria: No entanto, Branca de Neve cresceu e, quando **tinha sete anos**, era tão bonita que sua beleza superava até mesmo a da rainha. (...) **Assim, a Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo**, mas não apodreceu.

⁵¹ Tradução própria: Entretanto, os criados, que tinham que carregar o caixão de um lugar para outro no castelo o tempo todo, ficaram furiosos com isso, e em um momento um servo abriu o caixão, levantou Branca de Neve no ar e disse: "Por que devemos ser atormentados com tanto trabalho por causa de uma donzela morta?" **Ao dizer isso, ele empurrou as costas da Pequena Branca de Neve com a mão, espocando o pedaço de maçã envenenada que estava preso na garganta de Branca de Neve, e ela estava novamente viva**. Assim que isso aconteceu, ela foi até o príncipe, e quando ele viu sua querida Branca de Neve viva, alegrou-se tanto que não sabia o que fazer. Depois, sentaram-se à mesa de jantar e comeram com prazer. **O casamento estava previsto para o dia seguinte**.

O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que **eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida** e exclamou: “Céus, onde estou?” O príncipe ficou emocionado e disse: “**Você vai ficar comigo**”, e contou-lhe o que acontecera. “**Eu te amo mais que tudo no mundo**”, ele disse. “**Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva**”. Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. **As núpcias foram celebradas com enorme esplendor** (MACHADO, 2010, p. 85-86, grifo meu).

Em Cinderela/Sapatinho de vidro (*Aschenputtel/Cendrillon, La petite pantoufle de verre*), tanto em Grimm quanto em Perrault é enfatizada a beleza da menina e de sua falecida mãe, comparando-as com a madrasta e suas filhas. Quando Grimm aponta que a madrasta e suas filhas apesar de serem bonitas, *eram orgulhosas, desagradáveis e tinham corações perversos*, bem como quando Perrault descreve a madrasta como orgulhosa e arrogante, destacando ainda que suas filhas eram iguais a ela em semelhança e trejeitos, enquanto a mãe de Cinderela era considerada doce e bondosa, características herdadas pela filha, sugestionam uma acepção na qual as filhas são amostras de suas mães, ou seja, seu sucesso ou fracasso dependem única e somente da mãe, ignorando a criação paterna. Machado, apesar de se manter correspondente à versão de Perrault, endossa hiperbolicamente as qualidades de Cinderela e de sua mãe: “o homem tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par – puxando à mãe, que tinha sido a melhor criatura do mundo”. Em MEC não há uma descrição das personagens devido às modificações que alteram o contexto dos contos, portanto, não possui o mesmo sentido.

É considerável destacar que o pai de Cinderela se casa com a mulher que figurará como Madrasta, levando ao sentido implícito de que ele não a escolheu pela personalidade, mas sim pela aparência. O que acontece posteriormente também com Cinderela, pois mesmo sendo uma boa pessoa, o príncipe só demonstra interesse por causa de sua beleza.

Nas três versões, para ir ao baile, Cinderela recebe roupas mágicas, jóias e sapatinhos encantados, que simbolizam valor material, título e nobreza. Ao chegar ao castelo do príncipe, ele mesmo a recepciona, pois acredita se tratar de uma princesa devido à carruagem e às vestimentas da menina.

No sooner had she said all this then a **splendid dress** lay right before her along **with pearls, silk stockings, silver slippers, and everything else that belonged to her outfit**. (...) When the prince saw the carriage come to a halt before the gate, **he thought that a strange princess from afar had come traveling to the ball. So he himself went down the stairs, helped Cinderella out of the carriage**, and led her into the ballroom (GRIMM, 2014, p. 72, grifo meu)⁵².

Her godmother just touched her with her wand, and **her clothes were changed at once into a dress made from cloth of gold and silver, gleaming with jewels**. Next **she gave her a pair of slippers made of glass**, as pretty as could be. (...) When the King's son was told **that a great princess whom nobody knew had arrived, he hurried to welcome her**. He offered her his hand to help her out of her coach, and took her into the ballroom where all the guests were (PERRAULT, 2009, p. 134, grifo meu)⁵³.

Bastou que a madrinha a tocasse com sua varinha, e no mesmo instante suas roupas foram transformadas **em trajes de brocado de ouro e prata incrustados de pedrarias**. Depois ela lhe deu um par de **sapatinhos de vidro**, os mais lindos do mundo. (...) O filho do rei, a quem foram avisar que **acabara de chegar uma princesa que ninguém conhecia, correu para recebê-la**; deu-lhe a mão quando ela desceu da carruagem e conduziu-a ao salão onde estavam os convidados (MACHADO, 2010, p. 13, grifo meu).

A todo o momento, assim que pisa no baile, é destacada por sua beleza incomum [deixando a todos perplexos], pois igual a ela não há.

[W]hen the glitter of the four thousand chandeliers fell upon her, **she was so beautiful that everyone there was** amazed, and the sisters also stood there and were annoyed that some other young lady was more beautiful than they. (...) **And if everyone had been astonished by her beauty the day before, they were even more astounded this evening**, and the sisters stood in a corner and were pale with envy (GRIMM, 2014, p. 72-74, grifo meu)⁵⁴.

A great silence fell; the dancers stopped their dancing, the musicians stopped their music, **so eagerly were they gazing at the great beauty of the unknown girl. The only thing that could be heard was a murmur of voices exclaiming: 'How beautiful she is!'** Even the King, old though he was, **could not stop looking at her, and said quietly to the Queen that it**

⁵² Tradução própria: Assim que ela disse tudo isso, **um vestido esplêndido** estava bem diante dela, **junto com pérolas, meias de seda, chinelos de prata e tudo o mais que pertencia à sua roupa**. (...) Quando o príncipe viu a carruagem parar diante do portão, **pensou que uma estranha princesa de longe tinha vindo viajar para o baile. Então, ele mesmo desceu as escadas, ajudou Cinderela a sair da carruagem** e a levou para o salão de festas.

⁵³ Tradução própria: Sua madrinha apenas a tocou com sua varinha e **suas roupas foram transformadas imediatamente em um vestido feito de pano de ouro e prata, reluzente de joias**. Em seguida, **ela lhe deu um par de sapatilhas feitas de vidro**, as mais lindas possíveis. (...) **Quando o filho do rei foi informado de que uma grande princesa que ninguém conhecia havia chegado, ele correu para recebê-la**. Ofereceu-lhe a mão para ajudá-la a sair do treinador e levou-a para o salão de baile onde estavam todos os convidados.

⁵⁴ Tradução própria: [Q]uando o brilho dos quatro mil lustres caiu sobre ela, **ela era tão bonita que todos ali ficaram maravilhados**, e as irmãs, que também estavam ali, ficaram irritadas porque alguma outra moça era mais bonita do que elas. (...) **E se todos tinham ficado estonteados com sua beleza no dia anterior, ficaram ainda mais maravilhados esta noite**, e as irmãs ficaram em um canto, pálidas de inveja.

was a long time since he had seen so beautiful and charming a girl. All the women were studying her hair and her dress, so that next day they could look the same themselves, provided they could find cloth sufficiently fine and dressmakers sufficiently skilled. (...) **She danced so gracefully that she was admired even more. A splendid supper was brought in, but the young Prince ate nothing, because he was so busy looking at her** (PERRAULT, 2009, p. 134, grifo meu)⁵⁵.

Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, **tal era a atenção com que contemplavam a grande beleza da desconhecida.** Só se ouvia um murmúrio confuso: 'Ah, como é bela!' **O próprio rei, apesar de bem velhinho, não se cansava de fitá-la e de dizer bem baixinho para a rainha que fazia muito tempo que não via uma pessoa tão bonita e tão encantadora.** Todas as damas puseram-se a examinar cuidadosamente seu penteado e suas roupas, para tratar de conseguir iguais já no dia seguinte, se é que existiam tecidos tão lindos e costureiras tão habilidosas. O filho do rei conduziu Cinderela ao lugar de honra e em seguida a convidou para dançar: **ela dançou com tanta graça que a admiraram ainda mais. Foi servida uma magnífica ceia, de que o príncipe não comeu, tão ocupado estava em contemplar Cinderela** (MACHADO, 2010, p. 14, grifos meus).

Além do mais, Cinderela é simbolicamente o estereótipo da mulher perfeita [sob a perspectiva masculina]:

(a). Ela é a mais linda de todas, mesmo maltrapilha: "Mesmo com suas roupas esfarrapadas, ela parecia cem vezes mais bonita do que qualquer uma de suas irmãs, apesar de seus vestidos esplêndidos" (PERRAULT, 2009, p.130, tradução própria)⁵⁶;

(b). Ela tem a roupa mais bonita e valiosa do que todas do baile;

(c). É a única que consegue cativar a atenção do príncipe (ainda que tenha sido apenas com base em sua beleza e vestimentas) – sem nem sequer saber seu nome e/ou conhecê-la, apenas ao vê-la, afirma que ela é a escolhida para ser a noiva dele: "**Eu devo escolher uma noiva, e eu sei que ela é a única para mim**" (GRIMM, 2014, p. 71, tradução própria)⁵⁷ / "(...) **ele [o príncipe] certamente deve**

⁵⁵ Tradução própria: Um grande silêncio pairou; os dançarinos pararam de dançar, os músicos pararam de cantar, **eles estavam ansiosamente olhando para a beleza imensurável da garota desconhecida. A única coisa que se podia ouvir era um murmúrio de vozes exclamando: "Como ela é linda!". Mesmo o rei, por mais velho que fosse, não conseguia parar de olhar para ela, e disse baixinho à rainha que fazia muito tempo que não via uma menina tão bonita e encantadora.** Todas as mulheres estudavam seu cabelo e seu vestido, para que no dia seguinte pudessem se parecer com ela, desde que encontrassem tecido suficientemente fino e costureiras suficientemente habilidosas. (...) **Ela dançava tão graciosamente que era ainda mais admirada. Um esplêndido jantar foi servido, mas o jovem príncipe não comeu nada, pois estava ocupado demais olhando para ela.**

⁵⁶ Trecho original: Even in her ragged clothes, she looked a hundred times more beautiful than either of her sisters, despite their splendid dresses.

⁵⁷ Trecho original: I'm supposed to choose a bride, and I know she's the only one for me.

estar profundamente apaixonado pela bela moça a quem pertencia [o sapatinho]” (PERRAULT, 2009, p. 138, tradução própria)⁵⁸;

(d). Ela nunca responde às ofensas e maus-tratos dos seus agressores, mantendo-se passiva e bondosa, mesmo tendo a opção de solicitar ajuda à árvore mágica (Grimm) e/ou a fada madrinha (Perrault);

Then the wife became ill, and as she became deathly ill, she called her daughter and said, **“Dear child, I must leave you, but when I am up in heaven, I shall look after you. Plant a little tree on my grave, and whenever you wish for something, shake it, and you’ll have what you wish.** And whenever you are otherwise in a predicament, then I’ll send you help (GRIMM, 2014, p. 69, grifo meu)⁵⁹.

Her godmother saw that she was all in tears, and asked what the matter was. “I wish... I wish...”; but she was crying so much that she could not finish. **Her godmother, Who was a fairy**, said: “You wish you could go to the ball—is that it?” “Alas!—yes”, said Cinderella with a sigh (PERRAULT, 2009, p. 131-132, grifo meu)⁶⁰.

Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: “Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...” Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase. **A madrinha, que era fada**, disse a ela: “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?” (MACHADO, 2010, p. 12, grifo meu).

(e). Tudo o que faz é perfeito e de bom gosto: Aconselha perfeitamente, penteia os cabelos com perfeição. Isto é, no geral, tudo o que estava relacionado à aparência e serviços domésticos era executado perfeitamente por Cinderela.

They [the sisters] summoned Cinderella to advise them **because she had good taste; the advice she gave was perfect.** She even offered to do their hair, which they gladly accepted. (...) **Anyone but Cinderella would have done their hair all askew, but she was good by nature and did it very nicely** (PERRAULT, 2009, p. 131, grifo meu)⁶¹.

“Cinderella,” they called to her, “Come up here! Comb out our hair, brush our shoes, and fasten our buckles! We’re going to see the prince at the ball”.

⁵⁸ Trecho original: (...) he [the prince] must surely be deeply in love with the beautiful girl to whom it belonged.

⁵⁹ Tradução própria: Em seguida, a esposa adoecera, e à medida que ficava gravemente doente, ela chamou sua filha e disse: **“Querida criança, eu devo deixar você, mas quando estiver no céu, cuidarei de você. Plante uma árvorezinha em meu túmulo e, sempre que desejar algo a sacuda, e terá o que deseja.** E sempre que estiver em apuros, então eu lhe enviarei ajuda”.

⁶⁰ Tradução própria: Sua madrinha viu que ela estava chorando muito e perguntou qual era o problema. “Eu gostaria... eu gostaria...”, mas ela estava chorando tanto que não conseguia terminar. **Sua madrinha, que era uma fada**, disse: “Você deseja poder ir ao baile, é isso?” “Ah, sim”, disse Cinderela com um suspiro.

⁶¹ Tradução própria: Elas [as irmãs] chamaram Cinderela para pedir conselhos, pois **ela tinha bom gosto; o conselho que ela deu foi perfeito.** Ela até se ofereceu para arrumar o cabelo delas, o que elas prontamente aceitaram. (...) **Qualquer outra pessoa que não fosse Cinderela teria feito um penteado desajeitado, mas ela era boa por natureza e fez isso muito bem.**

Cinderella worked hard and cleaned and brushed as well as she could (GRIMM, 2014, p. 70, grifo meu)⁶².

[As irmãs] Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que **tinha bom gosto**. Cinderela **deu os melhores conselhos possíveis** e até se ofereceu para penteá-las. (...) **Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as [as meio-irmãs/cabelos] com perfeição...** (MACHADO, 2010, p. 12, grifo meu).

(f). Além de ser a mais linda, também é a mais delicada; é insuperável. Na versão de Grimm, por exemplo, suas irmãs também têm pés pequenos e bonitos, mas não tanto quanto o de Cinderela, considerando que elas não conseguem calçar os sapatinhos.

Finally, it was the turn of the two sisters to take the test. **They were glad because they had small beautiful feet** and believed that it couldn't go wrong for them and that the prince should have gone to them right away (GRIMM, 2014, p. 75, grifo meu)⁶³.

Aproveitando a deixa em Grimm, as meio-irmãs, impulsionadas pela vontade de se casarem com o príncipe⁶⁴, bem como a pressão da mãe para tal feito, mutilam-se a fim de que seus pés caibam nos sapatos de Cinderela.

"Listen", said the mother secretly. "**Here's a knife, and if the slipper is still too tight for you, then cut off a piece of your foot. It will hurt a bit. But what does that matter? It will soon pass, and one of you will become queen**"(GRIMM, 2014, p. 75, grifo meu)⁶⁵.

A irmã mais velha corta parte do seu pé e força-o dentro da sapatilha, em seguida, o príncipe a anuncia como sua esposa, até que, com a ajuda dos pombos (amigos de Cinderela), ele percebe o sangue nos pés dela e a devolve. A outra irmã corta os dedos e também consegue calçar a sapatilha, sendo anunciada como noiva, porém é desmascarada pelo sangue, assim como sua irmã. Percebe-se daí que nem o próprio príncipe sabe quem está procurando.

⁶² Tradução própria: "Cinderela", [as irmãs] chamaram-na, "Venha aqui! Penteie nosso cabelo, escove nossos sapatos e prenda nossas fivelas! Vamos ver o príncipe no baile." **Cinderela trabalhou duro e limpou e escovou o melhor que pôde.**

⁶³ Tradução própria: Finalmente, chegou a vez das duas irmãs fazerem o teste. **Elas estavam felizes porque tinham pés pequenos e bonitos** e acreditavam que não poderia dar errado para elas, e que o príncipe deveria ter ido diretamente até elas.

⁶⁴ O príncipe anuncia para todo o reino que se casaria com aquela cujo pé coubesse no sapatinho.

⁶⁵ Tradução própria: "Escutem", disse a mãe em segredo. "**Aqui está uma faca, e se o sapatinho ainda estiver apertado para vocês, então corte um pedaço de seus pés. Vai doer um pouco. Mas o que importa? Logo passará, e uma de vocês se tornará rainha**".

As meio-irmãs de Cinderela servem como metáforas da mulher real, que, mesmo sendo bonita e delicada, raramente se encaixa perfeitamente. O sapato é a régua dos padrões acerca da idealização da mulher perfeita [e utópica] – como ela deve agir e ser – em nossa sociedade. A representação da mutilação reflete o ditado popular “a beleza dói”, já que, para alcançar o prestígio social máximo [no caso, o de rainha], as mulheres muitas vezes estão dispostas a sacrificar qualquer coisa, inclusive mutilar seus corpos, a fim de agradar aos homens. Como já indicado, o príncipe sequer percebeu a diferença entre Cinderela e as meio-irmãs, uma vez que as assumiu como noivas antes da protagonista, apenas porque seus pés “encaixaram-se’ no sapato”. Quando Cinderela, por fim, aparece para experimentar o sapatinho, o príncipe diz: “Experimente! Se encaixar, você vai virar minha esposa” (GRIMM, p. 77, tradução própria)⁶⁶. Assim ela o faz: o calçado serve perfeitamente em Cinderela, pois foi feito exatamente ao tamanho de seus pés. O príncipe, então, a reconhece e grita: “Esta é a noiva correta!”⁶⁷ (GRIMM, p. 77, tradução própria), em outros termos, é a mulher perfeita, moldada em seus ideais:

So the eldest sister went into the chamber and tried on the slipper. Her toe slipped inside, but her heel was too large. **So, she took the knife and cut off a part of her heel until she could force her foot into the slipper. Then she went out of the chamber to the prince, and when he saw that she had the slipper on her foot, he said that she was to be his bride.** Then he led her to his carriage and wanted to drive off. However, when he came to the gate, **the pigeons were above and called out: “Looky, look, look at the shoe that she took. There’s blood all over, the shoe’s too small. She’s not the bride that you met at the ball”.** (...) The prince leaned over and saw that blood was spilling out of the slipper, and he realized that he had been deceived. So he brought the false bride back to the house. However, the mother said to her second daughter, “Take the slipper, and if it’s too short for you, then cut off one of your toes.” So the sister took the slipper into her chamber, and since her foot was too large, **she bit her lips and cut off a large part of her toes. Then she quickly slipped her foot into the slipper and came out of her chamber. Since the prince thought she was the right bride, he wanted to drive off with her.** However, when he came to the gate, **the pigeons called out again [...].** (...) The prince looked down and saw that the stockings of the bride were colored red and that her blood was streaming out of the slipper. **So the prince brought her to her mother and said, “She, too, is not the right bride. But is there another daughter in your house?”** (GRIMM, 2014, p. 76, grifos meus)⁶⁸.

⁶⁶ Trecho original: “Try it on! If it fits, you’ll become my wife”.

⁶⁷ Trecho original: “This is the right bride!”

⁶⁸ Tradução própria: Então a irmã mais velha entrou na câmara e experimentou o sapatinho. Seu dedo entrou, mas seu calcanhar era muito grande. **Então, ela pegou a faca e cortou uma parte do seu calcanhar até conseguir forçar o pé no sapatinho. Em seguida, ela saiu da câmara e foi ao encontro do príncipe, e quando ele viu que ela estava com o sapatinho no pé, ele disse que ela seria sua noiva.** Então ele a conduziu até sua carruagem e estava prestes a partir. No entanto, quando chegaram ao portão, **os pombos estavam acima e gritaram: “Olhe, olhe, olhe**

Por mais que em Perrault e Machado o final do conto tenha um rumo diferente do de Grimm, as ideologias prevalecem da mesma forma. O príncipe não vai à casa procurar por àquela cujo pé servisse no calçado, seu fidalgo que fora designado para isso. Dessa forma, ele nem tenta encontrar a pessoa com quem dançou no baile, sugerindo a ideia de que qualquer mulher que se encaixasse no sapato seria reconhecida por ele como sua noiva, desde que estivesse de acordo com seus padrões. Cinderela calça o sapatinho, que por sua vez serve perfeitamente. Naquele momento, sua fada madrinha aparece uma última vez transformando seus trajes maltrapilhos em um vestido ainda mais esplendido que todos os outros. Suas meio-irmãs reconheceram-na como a bela princesa que haviam visto no baile e imediatamente pediram-lhe perdão aos seus pés por todo o mal que causaram a ela. Vestida como estava em suas roupas suntuosamente finas, Cinderela tão logo foi levada ao jovem príncipe, o qual pensou que ela estava ainda mais linda do que nunca, casando-se com ela dias depois. Tanto o reconhecimento das meias-irmãs quanto o fato de o príncipe tê-la visto apenas em sua forma transformada implicam que, para estar ao nível do príncipe e ser digna dele, não basta apenas caber no sapatinho e ser perfeita e linda. Também é necessário aparentar como uma princesa, em vez de uma gata borralheira. No fim, a beleza externa prevalece sobre quem Cinderela era, pois o príncipe nunca a aceitou ou sequer a viu em sua condição 'normal', somente 'fantasiada' de princesa.

The two sisters were completely amazed, and even more when Cinderella took the other little slipper out of her pocket and put it on. **At that moment her godmother arrived, and touching Cinderella's clothes with her wand she made them even more splendid than all her other dresses.** Then the two sisters recognized her for the beauty that they had seen at the ball. They threw themselves at her feet and asked her pardon for all that she had suffered when they had treated her so badly. Cinderella made them get up, embraced them, told them that she forgave them with all her heart, and

para o sapato que ela pegou. Há sangue por toda parte, o sapato é muito pequeno. Ela não é a noiva que você conheceu no baile". (...) O príncipe se inclinou e viu que sangue estava escorrendo do sapatinho, e percebeu que havia sido enganado. Então ele levou a falsa noiva de volta para a casa. No entanto, a mãe disse à sua segunda filha: "Pegue o sapatinho e, se for curto para você, corte um dos seus dedos." Então a irmã levou o sapatinho para sua câmara, e como seu pé era muito grande, **ela mordeu os lábios e cortou uma grande parte dos dedos do pé. Depois, ela rapidamente enfiou o pé no sapatinho e saiu de sua câmara. Como o príncipe achava que ela era a noiva certa, ele queria partir com ela.** No entanto, quando chegaram ao portão, **os pombos gritaram novamente [...].** (...) O príncipe olhou para baixo e viu que as meias da noiva estavam manchadas de vermelho e que seu sangue estava jorrando do sapatinho. **Então o príncipe a levou de volta para sua mãe e disse: "Ela também não é a noiva certa. Mas há outra filha em sua casa?"**

said that she begged them to love her kindly always. **She was taken to the young Prince, dressed as she was in all her fine clothes: he thought that she was more beautiful than ever, and a few days later he married her** (PERRAULT, 2009, p. 139, grifo meu)⁶⁹.

O espanto das duas irmãs foi grande, mas maior ainda quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. **Nesse instante chegou a madrinha e, tocando com sua varinha os trapos de Cinderela, transformou-os de novo nas mais magníficas de todas as roupas.** As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. Jogaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que a tinham feito sofrer. Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem. **Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados** (MACHADO, 2010, p. 16, grifo meu).

O liame extraído mediante ao que é *belo* segue também sendo o âmagio impulsionador do desenvolvimento das demais narrativas. Por mais que em Chapeuzinho Vermelho (*Rothkäppchen / Le Petit Chaperon Rouge*) os adjetivos pertencentes à beleza da menina apareçam apenas uma vez na introdução, isso já é o suficiente para que no decorrer da leitura perceba-se a incitação de que a aparência é a motivadora dos acontecimentos: O interesse do lobo na menina.

Once upon a time, in a village, **there lived a little girl, the prettiest you could wish to see.** Her mother adored her, and her grandmother adored her even more. (...) As she was going into a wood, **she met Master Wolf, and he wanted very much to eat her up;** but he did not dare, because there were some woodcutters in the Forest (PERRAULT, 2009, p. 152, grifo meu)⁷⁰.

“ERA UMA VEZ uma pequena aldeã, **a menina mais bonita que poderia haver.** Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. (...) Ao passar por um bosque, **encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la,** mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta (MACHADO, 2010, p. 45, 46-47, grifos meus)⁷¹.

⁶⁹ Tradução própria: As duas irmãs estavam completamente impressionadas, ainda mais quando Cinderella retirou o outro sapatinho de seu bolso e o colocou. **Naquele momento, sua madrinha chegou, e tocando as roupas de Cinderella com sua varinha, transformou-as ainda mais esplendidas do que todos os outros vestidos.** As irmãs reconheceram-na pela beleza que tinham visto no baile. Atiram-se aos pés dela e pediram perdão por tudo o que sofrera quando a trataram tão mal. Cinderela fê-las levantarem-se, abraçou-as e disse-lhes que as perdoava de todo o coração, também pediu que lhe amassem com bondade sempre. **Ela foi levada ao jovem príncipe, vestida como ela estava com todas as suas roupas finas: ele achou que ela estava mais bonita do que nunca, e alguns dias depois ele se casou com ela.**

⁷⁰ Tradução própria: Era uma vez, em um vilarejo, **vivia uma menininha, a mais linda que se poderia desejar ver.** Sua mãe a adorava, e sua avó a adorava ainda mais. (...) Quando ela estava indo à floresta, **conheceu o Mestre Lobo, que queria muito devorá-la,** mas não ousou, porque havia alguns lenhadores por perto.

⁷¹ Os acréscimos/substituições de Ana Maria Machado para além da tradução nos fragmentos expostos estão em sublinhado.

Once upon a time **there was a sweet little maiden. Whoever laid eyes upon her couldn't help but love her.** But it was her grandmother who could never give the child enough. (...) **The wolf thought to himself, "What a juicy morsel she'll be for me! Now, how am I going to catch her?"** (GRIMM, 2014, p. 85-87, grifo meu)⁷².

ERA UMA VEZ **uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam.** E, entre todos, quem mais a amava era sua avó, que estava sempre lhe dando presentes. (...) **O lobo pensou com seus botões: "Esta coisinha nova e tenra vai dar um petisco e tanto! Vai ser ainda mais suculenta que a velha. Se tu fores realmente matreiro, vais papar as duas"** (MACHADO, 2010, p. 86-87, 88, grifos meus).

Uma observação importante: Machado apresenta duas versões de Chapeuzinho Vermelho, uma dialogada com Perrault e outra com Grimm. Portanto, apesar de modificar/acrescentar partes, assunto este que será abordado mais adiante, ela segue, no geral, a mesma essência dos autores neste quesito. Voltando aos principais precursores do conto de Chapeuzinho Vermelho. Em Perrault e Grimm há logo de início a emblemática oração reforçando o *quão linda, encantadora e amada por todos* a menina era, proposição desnecessária para a progressão da narrativa, dado que ela não "precisa" da aparência para nada, nem, por exemplo, para conquistar um príncipe, pois só estava indo à casa da avó. Perrault, ainda, no final do conto reforça a questão de que as meninas "lindas e charmosas" são as que mais devem tomar cuidado com os "lobos", subentendendo o pensamento de que as "não lindas" ou "não charmosas" não têm tanta importância e/ou que não devem se preocupar com as ameaças do lobo, pois não são belas o suficiente para despertar o mal de um homem, incubindo a aparência como causa do assédio.

Young children, as this tale will show,
And mainly pretty girls with charm,
 Do wrong and often come to harm
 In letting those they do not know
 Stay talking to them when they meet.
 And if they don't do as they ought,
 It's no surprise that some are caught
 By wolves who take them off to eat
 (PERRAULT, 2009, p. 103, grifo meu)⁷³.

⁷² Tradução própria: **Era uma vez uma pequena doce donzela. Qualquer um que a olhasse, não podia evitar a não ser amá-la.** Mas era sua avó quem não se cansava nunca da menina. (...) **O lobo pensou consigo, "Que delicioso lanche ela será para mim! Agora, como eu posso capturá-la?"**.

⁷³ Tradução própria: Crianças pequenas, como este conto mostrará, **e principalmente as meninas charmosamente bonitas**, erram frequentemente e se prejudicam ao deixar que aqueles que não conhecem continuem conversando com elas quando os encontram. E se elas não fizerem o que deveriam, não é surpresa de que algumas sejam capturadas por lobos que as pegam para comer.

Não se pode deixar de mencionar que em MEC, Branca de Neve, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho têm muitas partes removidas a fim de evitar tratar dos assuntos problemáticos circundados na narrativa, por isso não foram discorridas acima. A omissão dessas partes não se deve à preocupação com as crianças, mas sim à adesão a um determinado arquétipo ideológico [governo de 2019-2022]: O homem não peca, é um ser perfeito.

A ideia do que é considerado “belo” remonta desde o passado até o presente – considerando que Perrault é do século XVII; Grimm, XVIII; Machado, XX-XXI; MEC, XXI –, fazendo-se atemporal [pois se mantém nas diferentes versões] influenciando, moldando a percepção da criança no que concerne aos signos ideológicos assimilados e indiretamente inferidos sobre os paradigmas sociais. Ou seja, o conto de fadas, mesmo através dos tempos, permanece atual não só por tratar de questões da vivência humana, mas por também conservar os padrões ideológicos ao passo que também os absorve, isto é, há a manutenção dos estigmas.

4.2.1.1 *Conceito de infância em Chapeuzinho Vermelho*

Por serem de séculos distantes, as versões de Grimm e Perrault não abordam muito a afeição dos pais em relação às crianças, seja porque o conceito de infância estava começando a despontar, seja porque não era o efeito de sentido desejado; e Ana Maria Machado mergulhada nas autorias de Grimm e Perrault, mantém o mesmo núcleo das histórias, mesmo que interfira em partes demarcando sua autoria; e o MEC, ao trazer em seu cerne de criação a importância da “literacia familiar”, ostenta as proximidades e os vínculos familiares dentro do/no conto, impondo sua concepção valorativa na estória de família tradicional. Por exemplo, nos seguintes trechos de Chapeuzinho Vermelho:

Um dia, quando sua mãe [de Chapeuzinho Vermelho] tinha assado alguns bolinhos, disse-lhe: “Vá e veja como a sua avó está, porque eu escutei que ela não está bem. Leve até ela um desses bolinhos, e um pequeno potinho de manteiga” (PERRAULT, 2009, p. 99, tradução própria, grifo meu)⁷⁴.

⁷⁴ Trecho original: One day, when her mother had done some baking, she made some buns,* and said: “Go and see how your grandmama is, because I’ve heard she isn’t well. Take her one of these buns, and a little pot of butter”.

Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga (MACHADO, 2010, p. 45, grifo meu)”.

Um dia sua mãe disse a ela: “Venha, Chapeuzinho Vermelho, pegue este pedaço de bolo e **garrafa de vinho** e leve-os à sua avó. Ela está doente e fraca, e isto a deixará forte. Seja boa e atenciosa com ela e a cumprimente por mim. **Vá diretamente lá e não desvie do caminho, senão você cairá e quebrará o vidro, e sua avó não terá nada**” (GRIMM, 2014, p. 85, tradução própria, grifo meu)⁷⁵.

Um dia, a mãe da menina lhe disse: “Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó. Ela está doente, sentindo-se fraquinha, e estas coisas vão revigorá-la. Trate de sair agora mesmo, antes que o sol fique quente demais, e quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho. Senão, pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrá nada para a avó. E quando entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa” (MACHADO, 2010, p. 86, grifo meu).

Era uma vez uma menina chamada Chapeuzinho Vermelho. Um dia sua mãe lhe disse: — Chapeuzinho, **leve esta cesta com bolo e doces à casa da vovó, que está doente. Mas tenha cuidado! Não vá pela floresta nem converse com desconhecidos** (MEC, 2020, p. 3, grifos meus).

De Perrault para Grimm, não há a existência de uma passagem que expresse a advertência da mãe para a filha sobre os perigos da floresta. Enquanto em Perrault, a mãe só pede para que a menina vá à casa da avó, em Grimm, ao pedir para que Chapeuzinho tome cuidado para não desviar do caminho, [a mãe] demonstra-se mais preocupada com o destino dos objetos que a menina carregará na cesta do que com ela. E, de Perrault e Grimm para Machado, observa-se uma modificação na sintaxe da oração traduzida, bem como o acréscimo deliberado de informações.

4.2.1.2 Aparência, juventude e riqueza em *O Gato de Botas*

A aparência e a beleza em *O Gato de Botas*/*O Mestre Gato* (*Der gestiefelte Kater* / *Le Maître Chat*, *Le Chat Botté*) são desenvolvidas numa linha muito fina que quando exposta enfatiza uma problemática ainda mais profunda do eixo que constitui os padrões estéticos. *O Gato*, a fim de que seu mestre [o Marquês de

⁷⁵ Trecho original: One day her mother said to her: “Come, Little Red Cap, take this piece of cake and **bottle of wine** and bring them to your grandmother. She’s sick and weak, and this will strengthen her. Be nice and good and greet her from me. **Go directly there and don’t stray from the path, otherwise you’ll fall and break the glass, and your grandmother will get nothing**”.

Carabá/Carabas⁷⁶] tenha uma oportunidade com a filha do rei, planeja toda uma situação que favoreça o rapaz, que até então era pobre e órfão. Apesar de o felino possuir tino para a caça, recebendo até mesmo dinheiro por isso, prefere promover um futuro outro para seu amo; algo muito mais suntuoso do que a simples boa vida: Ambos usurpam as terras e o castelo de um feiticeiro poderoso. Com isso, o rapaz passa a “ser” realmente um *Marquês*, digno do casamento real.

Logo no começo da história, em todas as versões do conto (Grimm, Perrault, Machado, MEC), é dada a informação de que um moleiro tinha três filhos e de que em seu leito de morte deixara respectivamente para cada: Um moinho, um burro e um gato. O mais jovem recebeu o bichano – reclamando de sua herança, alegando que morreria de fome, pois o gato para nada lhe servi(ri)a.

A miller had three sons, a mill, a donkey, and a cat. The sons had to grind grain, the donkey had to haul the grain and carry away the flour, and the cat had to catch the mice. When the miller died, the three sons divided the inheritance: the oldest received the mill, the second the donkey, and nothing was left for the third but the cat. This made the youngest sad, and he said to himself, **“I certainly got the worst part of the bargain. My oldest brother can grind wheat, and my second brother can ride on his donkey. But what can I do with the cat? Once I make a pair of gloves out of his fur, it’s all over”** (GRIMM, 2014, p. 110-11, grifo meu)⁷⁷.

A miller who had three children left nothing for them to inherit, except for the mill, a donkey, and a cat. (...) The eldest son got the mill, the middle one the donkey, and the youngest got only the cat. **The young man was inconsolable at being left so meagre a bequest. “My brothers,” he said, “will be able to make a decent living if they work together; but as for me, once I’ve eaten my cat and made his fur into a muff to keep my hands warm, I shall just have to starve to death”** (PERRAULT, 2009, p. 115, grifo meu)⁷⁸.

Toda a fortuna que um moleiro deixou para os três filhos foi seu moinho, seu asno e seu gato. A partilha foi feita imediatamente e não foi preciso chamar o tabelião nem o procurador, que logo teriam devorado o parco patrimônio. O filho mais velho ficou com o moinho, o segundo com o asno, e para o caçula sobrou o gato. **Este último não se conformava de ter um**

⁷⁶ Nome e título inventados pelo Gato de Botas.

⁷⁷ Tradução própria: Um moleiro tinha três filhos, um moinho, um burro e um gato. Os filhos tinham que moer grãos, o burro tinha que transportar os grãos e levar a farinha, e o gato tinha que pegar os ratos. Quando o moleiro morreu, os três filhos dividiram a herança: o mais velho recebeu o moinho, o segundo o burro, e não sobrou nada para o terceiro além do gato. Isso deixou o mais novo triste, e ele disse para si mesmo: **“Certamente eu recebi a pior parte. Meu irmão mais velho pode moer trigo e meu segundo irmão pode montar no burro. Mas o que posso fazer com o gato? Uma vez que eu faça um par de luvas com sua pele, tudo acabou”**.

⁷⁸ Tradução própria: Um moleiro que tinha três filhos não deixou nada para eles como herança, exceto pelo moinho, um burro e um gato. (...) O filho mais velho ficou com o moinho, o do meio ficou com o burro e o mais jovem ficou apenas com o gato. **O jovem estava inconsolável por ter recebido uma herança tão escassa. “Meus irmãos”, disse ele, “serão capazes de ter uma vida decente se trabalharem juntos; mas quanto a mim, depois de comer meu gato e transformar sua pele em um muff para aquecer minhas mãos, eu só terei que morrer de fome”**.

quinhão tão mesquinho. “Meus irmãos”, dizia, “poderão ganhar a vida honestamente trabalhando juntos. **Quanto a mim, quando tiver comido o meu gato e feito luvas com a sua pele, só me restará morrer de fome**” (MACHADO, 2010, p. 29, grifo meu).

Era uma vez um velho moleiro que tinha três filhos. Ao morrer, deixou, como herança, o moinho para o primogênito, um burrinho para o filho do meio e um gato para o caçula, que se pôs a chorar: — O que será de mim? Por que papai me deixou desamparado? **Vou morrer de fome!** (MEC, 2020, p. 3, grifo meu).

O Gato, desejando provar seu valor ao mestre, propõe ajudá-lo a sair daquela situação e pede-lhe um par de botas e uma bolsa de couro. Com esses itens, parte em busca de caça, com o propósito de agradar ao rei, que tinha predileção por carne de perdiz (codorna, na versão de Machado). O felídeo assume, então, uma forma antropomórfica⁷⁹ ao calçar as botas – tal indício fica mais evidente pela autoria de Perrault e Machado, que assim como em Chapeuzinho Vermelho, utilizam o pronome “Mestre” para designar o animal, que por sua vez, também está grafado em maiúsculas: *Mestre Gato*. O Gato não só efetiva seu objetivo [de provar seu valor] como vai além das expectativas, cumprindo mais do que prometeu [elevando o *status* social do rapaz. Antes de calçar as botas, ele era apenas um simples gato, mas ao fazê-lo, tornou-se humanizado. O Gato passou a compartilhar das mesmas ambições de um ser humano, adquirindo valor à medida que suas vestimentas o caracterizavam, representando assim ideologicamente os códigos e preceitos humanos.

The miller’s son was surprised the cat could speak like that, but since the shoemaker happened to be walking by, he called him inside and had him fit the cat for a pair of boots. When the boots were finished, the cat put them on. After that he took a sack, filled the bottom with grains of wheat, and attached a piece of cord to the top, which he could pull to close it. **Then he slung the sack over his back and walked out the door on two legs like a human being** (GRIMM, 2014, p. 111, grifos meus)⁸⁰.

When **the cat** had been given what he had asked for, he dressed up smartly in his boots and, putting the bag round his neck, **he took hold of the tie-strings in his two front paws**. [...] and instantly **Master Cat**, pulling the

⁷⁹ Este termo refere-se à atribuição de características ou qualidades humanas a objetos, animais ou seres que não são humanos. No contexto da frase, indica que o felídeo assume uma forma que se assemelha à de um ser humano ao calçar as botas.

⁸⁰ Tradução própria: **O filho do moleiro ficou surpreso ao ver que o gato conseguia falar assim**, mas, coincidentemente, o sapateiro passava por ali naquele momento. Ele o chamou para dentro e pediu que ele fizesse um par de botas para o gato. Quando as botas ficaram prontas, o gato as calçou. Em seguida, ele pegou um saco, encheu o fundo com grãos de trigo e amarrou uma corda na parte de cima para poder fechá-lo puxando-a. **Então ele colocou o saco nas costas e saiu pela porta andando em duas pernas, como um ser humano.**

strings tight, caught and killed it without mercy (PERRAULT, 2009, p. 115, 116, grifos meus)⁸¹.

Quando recebeu o que pedira, **o gato calçou garbosamente as botas**. Depois meteu no saco farelo e alfices e o pendurou às costas, segurando os cordões com as duas patas da frente. [...] e **Mestre Gato**, puxando imediatamente os cordões, o agarrou e matou sem misericórdia (MACHADO, 2010, p. 29, 30, grifos meus).

O felino, que ouvia tudo em silêncio, resolveu falar: — Não se preocupe! Peço apenas que compre para mim um par de botas e uma bolsa de couro. Então, provarei que sou mais útil que o moinho e o burro. Surpreso com a firmeza dessas palavras, o caçula contou as últimas moedas e saiu para adquirir as encomendas. Logo que recebeu seus presentes, o gato dirigiu-se ao bosque, onde capturou duas codornas (MEC, 2020, p. 4-5, grifos meus).

O rapaz nunca expressou o desejo de se tornar rico, marquês e/ou casar com a princesa. Seu desespero era simplesmente o medo de não conseguir sobreviver, algo que poderia ser resolvido com o dinheiro proveniente da caça [senão somente dela] realizada pelo Gato. No entanto, ele também não questionou as ações do Gato, consentindo e aceitando de bom grado os bens materiais e o título que lhe foram oferecidos, mesmo que não lhe pertencessem. Dando continuidade ao fio do conceito beleza-aparência presente no conto, a usurpação das terras/castelo do feiticeiro implica na prerrogativa protagonista x antagonista = belo x feio = rico x pobre.

(...) the count **was young and handsome** and pleased her [the princess] a great deal (GRIMM, 2014, p. 113, grifo meu)⁸².

(...) since the fine clothes which he [marquis/count] had just been given added to his good looks (for **he was handsome and well-built**), the King's daughter found him much to her liking (PERRAULT, 2009, p. 120, grifo meu)⁸³.

Depois o rei fez a ele [Marquês de Carabá] mil cumprimentos, e como as belas roupas que acabara de ganhar realçavam seu semblante agradável (**pois era bonito e bem constituído**), a filha do rei o achou muito do seu agrado (MACHADO, 2010, p. 31, grifo meu).

Em Grimm, o Gato de Botas vai até o castelo de um feiticeiro, o verdadeiro dono de tudo, e “sagazmente” ludibria-o:

⁸¹ Tradução própria: Quando **o gato** recebeu o que havia pedido, ele se vestiu elegantemente em suas botas e, colocando o saco ao redor do pescoço, **segurou as cordas com suas duas patas dianteiras**. [...] e imediatamente o **Mestre Gato**, apertando as cordas, pegou e matou-o sem piedade.

⁸² Tradução própria: O marquês **era jovem e bonito** e agradou-a [a princesa] demasiadamente.

⁸³ Mantém-se como tradução o trecho de Machado.

Soon the cat came to the sorcerer's castle, walked boldly inside, and appeared before the sorcerer, **who looked at him scornfully** and asked him what he wanted. The cat bowed and said, "I've heard that you can turn yourself into a dog, a fox, or even a wolf, but I don't believe that you can turn yourself into an elephant. That seems impossible to me, and this is why I've come: I want to be convinced by my own eyes". "That's just a trifle for me", the sorcerer said **arrogantly**, and within seconds he turned himself into an elephant. "That's great, but can you also turn yourself into a lion?" "Nothing to it", said the sorcerer, and he suddenly stood before the cat as a lion. The cat pretended to be terrified and cried out, "That's incredible and unheard of! Never in my dreams would I have thought this possible! But you'd top all of this if you could turn yourself into a tiny animal, such as a mouse. I'm convinced that you can do more than any other sorcerer in the world, but that would be too much for you". **The flattery had made the sorcerer quite friendly**, and he said, "Oh, no, dear cat, that's not too much at all", and soon he was running around the room as a mouse. **All at once the cat ran after him, caught the mouse in one leap, and ate him up** (GRIMM, 2014, p. 114, grifo meu)⁸⁴.

Em Perrault, o Mestre Gato vai ao castelo de um ogro muito rico, ao chegar lá, descobre os poderes do ogro e aproveita-se disso para enganá-lo:

Master Cat arrived at a fine castle owned by an ogre, who was as rich as could be, because all the lands that the King had passed through were part of the castle estate. The cat, who had taken care to find out who this ogre was, and what he had the power to do, asked to speak to him, saying that he did not like to pass so near his castle without having the honour of paying his respects. **The Ogre received him as politely as an ogre is able to, asking him if he would like to rest a while.** (...) "I have been told", said the cat, "that you have the gift of turning yourself into all kinds of animals, for instance, that you could change into a lion or an elephant". "That's quite true", replied the Ogre **roughly**, "and to prove it, watch me turn into a Lion". (...) Some time later, seeing that the Ogre had gone back to his original shape, the cat came down, admitting that he had been really frightened. "I have also been told", he said, "but I can scarcely believe it, that you also have the power of taking the shape of tiny little animals, for instance of turning into a rat or a mouse, but I must confess that I think it quite impossible". "Impossible?" retorted the Ogre; "just wait and see"; and in a moment he changed himself into a mouse, which began to run about the

⁸⁴ Tradução própria: **Assim que o gato chegou ao castelo do feiticeiro**, andou corajosamente para dentro e apareceu diante do feiticeiro, **que o olhou com desprezo** e perguntou o que ele queria. O gato se curvou e disse: "Ouvi dizer que você pode se transformar em um cachorro, uma raposa ou até mesmo um lobo, mas não acredito que você possa se transformar em um elefante. Isso me parece impossível, e é por isso que vim: quero ser convencido pelos meus próprios olhos". "Isso não é nada para mim", disse o feiticeiro **arrogantemente**, e em segundos ele se transformou em um elefante. "Isso é ótimo, mas você também pode se transformar em um leão?" "muito fácil", disse o feiticeiro, e de repente ficou diante do gato como um leão. O gato fingiu estar apavorado e gritou: "Isso é incrível e inédito! Nunca nos meus sonhos eu teria pensado que isso fosse possível! Mas você superaria tudo isso se pudesse se transformar em um animal minúsculo, como um rato. Estou convencido de que você pode fazer mais do que qualquer outro feiticeiro no mundo, mas isso seria demais para você". **A bajulação havia tornado o feiticeiro bastante amigável**, e ele disse: "Oh, não, querido gato, isso não é muito", e logo ele estava correndo pela sala como um rato. **De uma só vez, o gato correu atrás dele, pegou o rato num salto e o comeu.**

floor. **No sooner had the cat seen it than he jumped on it and ate it up** (PERRAULT, 2009, p. 121, grifos meus)⁸⁵.

Em Machado, segue como tradução de Perrault – com alterações pontuais de algumas palavras:

Finalmente Mestre Gato chegou a um belo castelo que pertencia a um ogro, o mais rico que jamais se viu, pois todas as terras por onde o rei passara eram parte de seu domínio. O gato, que tivera o cuidado de se informar sobre quem era esse ogro e do que era capaz, pediu uma audiência, alegando que não quisera passar tão perto de um castelo sem ter a honra de prestar suas homenagens ao castelão. **O ogro o recebeu com a cortesia de que um ogro é capaz e o convidou a sentar.** “Garantiram-me”, disse o gato, “que você tem o dom de se transformar em todo tipo de animal, que é capaz, por exemplo, de se transformar num leão ou num elefante.” “É verdade”, respondeu o ogro **bruscamente**. “Para lhe dar uma mostra, vou me transformar num leão.” (...) “Garantiram-me ainda,” disse o gato, “mas não pude acreditar, que você também tem o poder de tomar a forma dos animais mais pequeninos, que pode se transformar por exemplo num rato, num camundongo. Confesso que isso me parece totalmente impossível.” “Impossível?” replicou o ogro. “Veja só.” **E no mesmo instante se transformou num camundongo que se pôs a correr pelo assoalho. Quando viu isso, o gato se jogou em cima dele e o comeu** (MACHADO, 2010, p. 31-32, grifos meus).

Em MEC, o gato já parece saber sobre o dono das terras, *um rico e misterioso ogro* (p. 8), premeditando todo o acontecimento. No mais, enquanto nas outras versões somente o feiticeiro-ogro transforma-se, nesta, o gato também muda de forma:

O gato, sorrateiramente, perguntou: — Vossa Majestade nos daria a honra de visitar o palácio do Marquês de Carabás? O rei aceitou o convite, e o gato foi na frente, pois anunciaria a chegada da família real. **Na verdade, o felino saiu em direção às terras de um rico e misterioso ogro.** (...) Assim, o gato continuou a correr, até alcançar o castelo do **terrível ogro**,

⁸⁵ Tradução própria: **Mestre Gato chegou a um belo castelo de propriedade de um ogro, que era o mais rico possível**, porque todas as terras pelas quais o rei havia passado faziam parte da propriedade do castelo. O gato, que cuidara de descobrir quem era esse ogro e o que ele tinha o poder de fazer, pediu para falar com ele, dizendo que não gostava de passar tão perto de seu castelo sem ter a honra de prestar suas homenagens. **O Ogro recebeu-o tão educadamente quanto um ogro é capaz, perguntando-lhe se ele gostaria de descansar um pouco.** (...) “Disseram-me”, disse o gato, “que você tem o dom de se transformar em todos os tipos de animais, por exemplo, que você pode se transformar em um leão ou um elefante”. “Isso é bem verdade”, respondeu o Ogro grosseiramente, “e para prová-lo, veja-me transformar-me num Leão”. Algum tempo depois, vendo que o Ogro havia voltado à sua forma original, o gato desceu, admitindo que realmente estava assustado. “Também me disseram”, disse ele, “mas não consigo acreditar, que você também tem o poder de tomar a forma de pequenos animais, por exemplo, de se transformar em um rato ou um camundongo, mas devo confessar que acho isso completamente impossível”. “Impossível?”, retrucou o Ogro; “espera só para ver”; e em um momento ele se transformou em um camundongo, que começou a correr pelo chão. **Assim que o gato o viu, pulou sobre ele e o comeu.**

que, ao vê-lo, indagou: — Quem é você? O que deseja em meus domínios? — Sou o Gato de Botas, seu modesto servo! Ouvi dizer que o senhor possui poderes mágicos, mas não acreditei, pois só creio naquilo que vejo... **Será que conseguiria me transformar em um leão?** Imediatamente, houve a metamorfose, e o bichano emendou: — Nossa! Mas eu duvido que você consiga virar um ratinho! **Cheio de orgulho, o ogro se converteu em roedor. Sem perder tempo, o leão o comeu e, em seguida, voltou à forma natural** (MACHADO, 2010, p. 8, 11 – 13, grifo meu).

Como dito anteriormente, as terras são usurpadas e toda a narrativa é levada de uma forma que favorece a perspectiva das personagens principais (o filho mais jovem do moleiro e o gato herdado). Em (a). Grimm, (b). Perrault e (c). Machado, o rapaz é descrito como bonito e jovem, por outro lado o antagonista: Feiticeiro/ogro, é construído progressivamente por meio de caracterizações negativas que superficialmente justificam o golpe levado.

- a) O Feiticeiro olha *desdenhosamente* (tradução própria), fala *arrogantemente* (tradução própria) para o Gato;
- b) c) O Ogro é implicitamente presumido como não tão educado e ainda responde o Gato de forma *rude* (tradução própria) – *bruscamente*.

Convém enfatizar que em nenhum momento da história, nessas três versões, fora mencionado o conhecimento do Gato sobre o Feiticeiro/Ogro e vice-versa, legitimando o comportamento do proprietário das terras em relação ao felino. Em Grimm, o Feiticeiro é enganado e devorado, mesmo mostrando-se amigável [devido à bajulação] depois de suas ações “ruins”. Já em Perrault e Machado acontece a caracterização negativa e estética: Não é só um feiticeiro, é um ogro; como se a aparência dele por si só fundamentasse o motivo dos acontecimentos. A colocação fica mais estereotipada ainda na versão de MEC, na qual o Ogro é descrito preliminarmente como “rico e misterioso” e logo depois adjetivado, subitamente, como “terrível” e “monstrengo”.

Quando alcançou as propriedades do **monstrengo**. (...) Assim, o gato continuou a correr, até alcançar o castelo do **terrível** ogro (MEC, 2020, p. 9, 11, grifo meu).

No dicionário atual, a palavra ogro significa: (a). Criatura imaginária, devoradora de seres humanos; (b). Pessoa assustadora⁸⁶. O termo original, “ogre”, foi inicialmente utilizado pelo próprio Charles Perrault a fim de designar um ser mitológico semelhante a um *orc*⁸⁷ (podendo ser sinônimo deste); *Ogre* e *Orc* possuem a mesma origem etimológica, sendo derivados do latim *orcus* – inferno⁸⁸. Ou seja, no contexto de Perrault a palavra foi intencionalmente criada para representar uma figura desagradável, a mesma finalidade se mantém em MEC e Machado 300 anos depois.

O foco do conto, em todas as quatro versões, aponta para a ideia de que o Marquês, por sua juventude e beleza, é considerado merecedor do castelo e das terras do Feiticeiro/Ogro, que é retratado como grosseiro e terrível. Enquanto isso, o antagonista, que não cometeu nenhuma malevolência, merece ser deposto e morto simplesmente por não ser considerado belo. Na história, a astúcia parece ser essencial para o sucesso, mas, ao descortinar os acontecimentos, denota-se que a aparência externa é superior aos atos cometidos, então, por mais que pratiquem o mal velado [ou não], os protagonistas são inocentados e vivem “felizes para sempre”.

The king climbed out of the coach and was amazed by the magnificent building, which was almost larger and more beautiful than his own castle. The count led the princess up the stairs and into the hall, which was flickering with lots of gold and jewels. **The princess became the count's bride, and when the king died, the count become king, and the puss in boots was his prime minster** (GRIMM, 2014, p. 115, grifo meu)⁸⁹.

The King, delighted by the good qualities of His Lordship the Marquis of Carabas, just like his daughter, who loved him to distraction, said to the Marquis, seeing the great riches that he possessed, and after he had drunk fi ve or six glasses of wine: “If you want to be my son-in-law, my Lord Marquis, you have only to say the word”. **The Marquis bowed deeply, and accepted the honour that the King had done him; and that very day he married the Princess. The cat became a great lord, and never chased a mouse again, except to please himself** (PERRAULT, 2009, p. 124, grifo meu)⁹⁰.

⁸⁶ Disponível em << <https://dicionario.priberam.org/ogro>>> Acesso em 01 de maio de 2023.

⁸⁷ Ser mítico e da fantasia medieval das línguas germânicas que age contra as forças “do bem”; é uma criatura deformada e forte.

⁸⁸ Disponível em << <https://www.significados.com.br/ogro/>>> Acesso em 8 de maio de 2023.

⁸⁹ Tradução própria: O rei saiu da carruagem e ficou maravilhado com o magnífico edifício, que era quase maior e mais bonito do que seu próprio castelo. O conde guiou a princesa das escadas até o salão, que estava repleto de muito ouro e joias. **A princesa tornou-se a noiva do conde, e quando o rei morreu, o conde tornou-se rei, e o gato de botas era seu principal ministro.**

⁹⁰ Tradução própria: O Rei, encantado com as boas qualidades de Sua Senhoria, o Marquês de Carabas, assim como sua filha, que o amava com muita afeição, disse ao Marquês, vendo as grandes riquezas que possuía, e depois de ter bebido cinco ou seis taças de vinho: “Se quiser ser

O rei, encantado com as boas qualidades do senhor marquês de Carabá – qualidades pelas quais sua filha estava perdidamente apaixonada – e vendo as riquezas que ele possuía, disse-lhe, depois de ter tomado cinco ou seis taças: **“Depende somente de ti, marquês, vir a ser meu genro.” O marquês, fazendo profundas reverências, aceitou a honra que lhe fazia o rei; e naquele dia mesmo casou-se com a princesa. O gato tornou-se um grande senhor e passou a só correr atrás de camundongos para se divertir** (MACHADO, 2010, p. 33, grifo meu).

Naquele momento, o rei chegara às portas do palácio e, impressionado com a riqueza e com a modéstia do jovem, **ofereceu a mão da princesa em casamento. O Marquês de Carabás aceitou e foi muito feliz ao lado da esposa e do fiel escudeiro** (MEC, 2020, p. 14, grifo meu).

Em todos os contos, a beleza física é destacada como um atributo fundamental para o sucesso e felicidade das personagens, especialmente do gênero feminino. As ideologias circundadas na construção da aparência como quesito primordial também implicam nas dualidades do que é belo e o que não é, ocasionando, inclusive, na objetificação da mulher, pois refletem e refratam padrões e estereótipos que se fundem no social. A noção de valorização da aparência física, isto é, da juventude, emerge questões sociais sobre:

(a). Padrões de beleza: Ao retratar as personagens principais como belas, enquanto as antagonistas são frequentemente retratadas como feias ou não tão belas, estabelecendo uma conexão entre aparência física x valor moral. Isto é, a beleza é um indicador de virtude e sucesso, emergindo também a (não) aceitação social do envelhecimento feminino, dado que envelhecer está associado à ausência de valor e à percepção de não ser mais considerado belo.

(b). Aparência e personalidade: A dicotomia existente entre aparência e personalidade transmite a ideia de que o que é externo e físico é determinante para a atribuição do caráter de uma pessoa. Personagens que são bons e virtuosos [além de serem atraentes] obtêm sucesso e êxito, já os personagens não belos são atrelados aos estigmas e marginalizados. Ainda, o sucesso está relacionado aos bens materiais, ou seja, às riquezas. O belo será rico, bonito e bom, já o não belo será pobre, feio e mal.

meu genro, meu Senhor Marquês, tens apenas de dizer a palavra". **O marquês curvou-se profundamente, e aceitou a honra que o rei lhe fizera; e nesse mesmo dia casou-se com a princesa. O gato se tornou um grande senhor, e nunca mais perseguiu um rato, exceto para agradar a si mesmo.**

(c). Transformação física e a valorização da aparência exterior: A metáfora de que ao se transformar, alterar sua aparência as personagens conseguirão alcançar seus objetivos implica na busca de aceitação social, amor e/ou obtenção de poder. Como visto em Cinderela, o príncipe somente a aceitou por causa de suas vestimentas e aparência com relação ao baile, e em o Gato de Botas, o Marquês só pôde ter sucesso (bens e mulher) ao “tomar a vida de outro”. Toda essa ênfase na aparência externa é enfatizada e congruente a ideia de que ela é um atributo necessário para a realização pessoal de um indivíduo.

(d). Estereótipo de gênero: Personagens femininas frágeis, passivas e dependentes perpetuam as ideologias de que a beleza é o maior atributo feminino para a obtenção da felicidade, reforçando não só as normas de gêneros [estereótipos de feminilidade e masculinidade] como também a aparência física para o sucesso romântico.

4.2.2 Religião e cronotopia: Vestígios do cristão ao pagão e suas materializações

Assim como pontuado na fundamentação teórica de que cada enunciado reflete e refrata a singularidade de quem fala e/ou escreve, a começar pelos Irmãos Grimm que, mergulhados no contexto Romântico, mais a imersão do Cristianismo junto ao afloramento do nacionalismo alemão, ressaltam a cultura do *Volkgeist* (espírito do povo) cujo propósito preconiza a instauração do ideal germânico – buscando suas origens na cultura/social. Inclusive, parte de suas pesquisas são oriundas do *Minnesänger*⁹¹, narrativas cantadas do antigo folclore germânico destinadas à nobreza da Idade Média e influenciadas pela cultura celta. Todavia, apesar de buscarem a alemanidade, deparam-se com as narrativas orais de origem pagã e modificam-nas, acrescentando deliberadamente a religiosidade cristã, que pode culminar em duas interpretações possíveis:

(a). A atuação cristã naquele período exercia grande influência no povo, dado que quando tentaram publicar o livro *Deutsche Sagen*, compilado de lendas pagãs, não obtiveram sucesso;

⁹¹ Tradução aproximada: “Minne: Amor, saudade, carinho, desejo etc. + sang: Canto.

(b). O acréscimo se dá devido à criação dos irmãos, oriundos de família religiosa e adepta ao Calvinismo⁹², que, por sua vez, também se dá pelo contexto: A força das ideologias cristãs nos séculos XVII e XVIII, após a reforma protestante⁹³. O Calvinismo baseia-se na valorização dos bons costumes, no trabalho e na predestinação, algo que encontramos nos contos de Grimm.

Pode-se dizer que os Grimm dialogam com as literaturas do passado e modificam-nas ao padrão valorativo da cultura alemã à sua época, bem como no espectro da cronotopia introduzem discursos religiosos a fim de adquirir aceitação da sociedade, isto é, mencionam/omitem/acrescentam elementos que já são pressupostos do que é bem quisto em um corpo social e cultural germânico.

Em João e Maria, por exemplo, o fato das crianças se perderem na floresta foi necessário para que a família pudesse prosperar: Elas já estavam predestinadas a se perderem, para encontrar a casa da bruxa, “pegar” o dinheiro dela e voltarem para casa; Assim, os irmãos encetam o provimento do capital familiar, motivo pelo qual passavam fome outrora. Alvorecendo o pensamento da época de que os tempos difíceis não duram para sempre – em função de que a Europa enfrentava as dominações napoleônicas e a Revolução Francesa.

A finalidade de realçar o caráter religioso nos contos se dá, provavelmente, com o propósito de sanar os ideais iluministas que mobilizavam a razão como poder e desconsideravam/menosprezavam a tradição medieval. Contrapondo essa situação, os irmãos Grimm utilizavam do passado medieval e da religiosidade para representar o presente/futuro, isto é, ajudar a instaurar o ideal alemão. Inclusive, além das simbologias cristãs, que serão evidentemente expressas logo abaixo e tratadas em João e Maria e Branca de Neve, há também um rastro do paganismo no conto de Chapeuzinho Vermelho.

Em João e Maria, os pais preferem abandonar as crianças a ter que encontrar uma resolução para os problemas:

[The mother says to the husband] “Tomorrow you must take them further into the forest so they won’t find their way back home again. **Otherwise, there’s no hope for us**” (GRIMM, 2014, p. 45, grifo meu)⁹⁴.

⁹² Calvinismo é uma religião cristã surgida durante a Reforma Protestante.

⁹³ Todas as informações históricas acerca dos Grimm foram retiradas do livro *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition* (2014).

⁹⁴ Tradução: [A mãe diz ao marido] “Amanhã você deve levá-los para dentro da floresta para que eles não encontrem o caminho de volta para casa novamente. **Caso contrário, não há esperança para nós**”.

[A madrasta diz ao marido] “Nesse caso vamos os quatro morrer de fome. É melhor você começar a **lixar as tábuas para os nossos caixões**” (MACHADO, 2010, p. 96, grifo meu).

Em “não há esperança para **nós**” (there’s no hope for us, tradução nossa) e “lixar as tábuas para os **nossos** caixões”, os pronomes não se referem ao todo (madrasta/mãe + pai + João/Hansel + Maria/Gretel), mas, sim, à parte: Madrasta/mãe + pai = nós/nossos. Levando-nos a questionar se a falta do pão é realmente o motivo do abandono; os pais conhecem bem a floresta, e nela vivem animais selvagens e existem amoras – uma possível fonte de alimento para toda a família:

[The father says] “I don’t have the heart to take my own children and abandon them to **wild beasts**, for they’d soon come and tear them apart in the Forest”. (...) They [Hansel and Gretel] were now also very hungry, for they had nothing to eat except some **berries** that they had found growing on the ground (GRIMM, 2014, p. 46, grifo meu)⁹⁵.

[O pai diz] “Não posso fazer isso. Quem teria coragem de deixar essas crianças sozinhas na mata quando **animais selvagens** vão com certeza encontrá-las e esfaqueá-las?”. (...) [João e Maria] foram ficando cada vez com mais fome, pois não encontraram nada para comer além de umas **amoras** espalhadas pelo chão (MACHADO, 2010, p. 96, grifo meu).

Ou seja, o pão não é só a massa [feita de farinha e água], é também a fonte dos sentidos que dentro do conto, assume caráter religioso: “[...] Oh **dear God**, help us poor children get out of this predicament!” (GRIMM, 2014, p. 48, grifo meu)⁹⁶. Dentro do catolicismo existe a frase “pão nosso de cada dia”, que representa o processo de nutrir o corpo e a mente ao confiar em Deus; providência divina para que esse quadro mude e de lidar com os desafios da vida com resiliência: “[...] He didn’t have a bite to eat and barely provided **the daily bread** for his wife and two children” (GRIMM, 2014, p. 43, grifo meu)⁹⁷. Essa relação seletiva egocêntrica por parte dos pais reflete a necessidade e a dependência das crianças por cuidados. O irmão e a irmã, naquele momento, nada tinham, mas ao mesmo tempo, por terem fé, carinho e cuidado um com o outro, supriam a fome e as demais adversidades; tanto

⁹⁵ Tradução: [O pai diz] “Eu não tenho coragem de pegar meus próprios filhos e abandoná-los às **feras selvagens**, pois eles logo viriam e os despedaçariam na floresta”. (...) Eles [Hansel e Gretel] agora também estavam com muita fome, pois não tinham nada para comer, exceto algumas **amoras** que encontraram crescendo no chão.

⁹⁶ Tradução: “[...] Oh **meu Deus**, ajude-nos, pobres crianças, a sair desta situação!”

⁹⁷ Tradução: “[...] Ele não tinha o que comer e mal providenciava **o pão de cada dia** para sua esposa e dois filhos.

que Gretel/Maria consegue salvar o irmão e a si mesma, graças à ajuda de Deus – “*But **God inspired** Gretel, and she said, ‘I don’t know how to do it. First you show it to me’. ‘Sit down on the board, and I’ll shove you inside’*” (GRIMM, 2014, p. 48, grifo meu).⁹⁸

Já em Branca de Neve, a simbologia religiosa manifesta-se de outra forma. Na numerologia sete, por exemplo: sete anões; a menina come em sete pratos, bebe em sete copos e deita nas sete camas. Aludindo o tempo da criação do mundo segundo o cristianismo.

There was a little table with a white tablecloth, and on it were **seven little plates with seven tiny spoons, seven tiny knives and tiny forks, and seven tiny cups**. In a row against the wall stood **seven little beds** recently covered with sheets. (...) So she began trying out the beds, but none of them suited her until she found that the **seventh one was just right** (GRIMM, 2014, p. 172, grifo meu)⁹⁹.

E no sétimo dia, tendo Deus terminado a sua obra, ele descansou. Deus abençoou o sétimo dia e o declarou santo, pois nele descansou de toda a obra da criação (GÊNESIS 2:2-3).

No mais, ao comer o pão e beber o vinho (dos anões), tem-se a representação da comunhão. Após a “eucaristia”, a menina é tentada três vezes pela mãe/bruxa, tal como Jesus: (a). Na primeira vez, a rainha (mãe/bruxa) usa o disfarce de uma velha vendedora e oferece um cordão (de corpete) à Branca de Neve. Ao comprar o item, recebe ajuda da mulher disfarçada para pô-lo, sendo sufocada até ficar inconsciente. Os anões chegam a tempo e desamarram o cordão, fazendo com que a menina volte a viver imediatamente. (b). Na segunda vez, a rainha mais uma vez se fantasia e oferece um pente que está envenenado à Branca de Neve. A menina fica interessada pelo produto, compra-o e, ao ter os cabelos penteados pela bruxa, cai ao chão desacordada. Os anões, de novo, conseguem reverter a situação ao remover o pente que estava embolado no cabelo da menina. (c). Na terceira e última vez, a rainha, inconformada ao saber que Branca de Neve ainda vive, confecciona uma maçã envenenada e letal, fantasia-se de camponesa e vai até a menina. Branca de Neve, mesmo sendo advertida pelos anões, não resiste à maçã, fica

⁹⁸ Tradução: Mas Deus inspirou Gretel, e ela disse [à bruxa]: “Eu não sei como fazer isso. Primeiro, mostre-me”. “Sente-se na borda [do forno] e eu a enfio [Gretel] lá dentro”.

⁹⁹ Tradução própria: Havia uma mesinha com uma toalha de mesa branca, e sobre ela **havia sete pratinhos, com sete colheres minúsculas, sete facas minúsculas, sete garfos minúsculos e sete xícaras minúsculas**. Em fila contra a parede estavam **sete pequenas camas** recentemente cobertas de lençóis. (...) Então, ela começou a experimentar as camas, mas nenhuma delas lhe servia até descobrir que **a sétima estava perfeita**.

encantada pela beleza da fruta, dá uma mordida e cai desfalecida ao chão. Os anões tentam salvá-la, mas de nada adianta, pois não sabem a causa do envenenamento.

Little Snow White stood in front of the old woman, **who took the lace and tied it around Little Snow White so tightly that she lost her breath and fell down as if dead.** Then the queen was satisfied and left. Not long after nightfall the dwarfs came home, and when they saw their dear Snow White lying on the ground, **they were horrified, for she seemed to be dead.** They lifted her up, and when **they saw that she was laced too tightly, they cut the stay lace in two. At once she began to breathe a little, and after a while she had fully revived.** (...) But no sooner did **the old woman stick the comb in Little Snow White's hair than the maiden fell down and was dead.** "Now you'll remain lying there", the queen said, and her heart had become lighter as she returned home. However, the dwarfs came just in the nick of time. When they saw what had happened, **they pulled the poison comb out of Little Snow White's hair, and she opened her eyes and was alive again.** She promised the dwarfs that she would certainly not let anyone inside again. (...) However, the apple had been made with such cunning that only the red part was poisoned. When Little Snow White saw the peasant woman eating her half, and when her desire to taste the apple grew stronger, **she finally let the peasant woman give her the other half through the window. As soon as she took a bite of the apple, she fell to the ground and was dead** (GRIMM, 2014, p. 174-176, grifo meu)¹⁰⁰.

A maçã liga-se diretamente à história de Adão e Eva, na qual Eva não resiste à tentação da cobra, mesmo sendo advertida por Deus, e come da maçã proibida. Ainda, nas três vezes em que é tentada, "morre" e "ressuscita"; mesmo que na terceira vez tenha ficado mais tempo em estado de "coma" até o príncipe aparecer foi velada por três dias, assim como Jesus, que ressuscitou ao terceiro dia.

Na mesma conjuntura cristã, em Cinderela [de todas as versões], a protagonista busca o casamento real como objetivo maior, indicando uma realização pessoal; por sofrer muitas adversidades e injustiças, casar-se com o príncipe

¹⁰⁰ Tradução própria: Branca de Neve ficou em pé diante da velha mulher, **a qual pegou o cordão e o amarrou tão apertado em volta de Branca de Neve que ela perdeu o fôlego e caiu como se estivesse morta.** Então a rainha ficou satisfeita e partiu. Logo depois do anoitecer, os anões voltaram para casa e, ao verem sua querida Branca de Neve deitada no chão, **ficaram horrorizados, pois ela parecia estar morta.** Eles a levantaram e, ao **perceberem que ela estava amarrada muito apertadamente, cortaram o cordão em dois.** Imediatamente ela começou a respirar um pouco e, depois de um tempo, ela havia se recuperado completamente. (...) Mas assim **que a velha mulher colocou o pente no cabelo de Branca de Neve, a jovem caiu e ficou morta.** "Agora você ficará deitada aí", disse a rainha, e seu coração ficou mais leve enquanto ela voltava para casa. No entanto, os anões chegaram bem na hora certa. Ao verem o que tinha acontecido, **eles retiraram o pente envenenado do cabelo de Branca de Neve, e ela abriu os olhos e voltou à vida.** Ela prometeu aos anões que certamente não deixaria mais ninguém entrar. (...) No entanto, a maçã tinha sido feita com tanta astúcia que apenas a parte vermelha estava envenenada. Quando Branca de Neve viu a mulher camponesa comendo sua metade e quando seu desejo de provar a maçã ficou mais forte, **ela finalmente deixou a mulher camponesa lhe dar a outra metade pela janela. Assim que ela deu uma mordida na maçã, ela caiu no chão e morreu.**

implica no escape de uma vida de opressão, como também uma elevação de status social: Deixa de ser serva e passa a ser princesa. É essencial dizer que essas impressões são auferidas através dos indícios presentes no conto. Como já apontado anteriormente [no item 4.2.1], Cinderela tem a opção de ser socorrida a qualquer momento por sua fada madrinha (Perrault) ou pela árvore mágica que sua mãe lhe deixou (Grimm), mas apenas utiliza da ajuda desses seres para ir ao baile, e consequentemente conquistar o príncipe. Machado segue a mesma sequência. MEC, também reproduz o discurso, afirmando que a menina tinha *o sonho de encontrar um verdadeiro amor* [visto no item 4.3.3]. Ou seja, o desejo de se casar é o maior impulsionador dos fatos acerca da vida de Cinderela, refratando a interpretação de que o casamento cristão é uma ideologia baseada em normas e expectativas sociais em relação à mulher e seu papel na sociedade [como esposa].

Ainda na esfera da religiosidade, há vestígios da tradição oral pagã em Chapeuzinho Vermelho, embora a história não seja de origem cristã, como a de Branca de Neve. Esses vestígios refletem e refratam a antiguidade do conto e sua relação com a mitologia grega, como pode ser observado na morte do *lobo mal*, a qual faz alusão à morte de Cronos¹⁰¹. Essa afirmação parte do fato histórico de que os gregos fundaram a colônia de Massália (Μασσαλία), conhecida atualmente como Marselha, na França, por volta de 600 a.C. (século VI), junto ao potencial interpretativo de que eles influenciaram, portanto, a cultura francesa – incluindo aspectos como arte, literatura [contos], filosofia e arquitetura. Isto é, como o conto não possui uma origem específica, e uma de suas primeiras versões escritas está na obra de Charles Perrault, contista francês, instaura-se o sentido de que Chapeuzinho Vermelho possui traços greco-franceses, considerando que os gregos naquele contexto histórico fizeram parte da formação da tradição literária e cultural da França.

No final do conto de Chapeuzinho Vermelho, tanto a avó quanto a menina são engolidas pelo lobo, em seguida, ambas são salvas graças a um caçador que passava por perto da casa. Assim que saiu de dentro da barriga do lobo, Chapeuzinho buscou algumas pedras grandes e pesadas; com elas, eles [Chapeuzinho, vovó e caçador] encheram o corpo do lobo, o qual morreu ao tentar fugir devido ao peso das pedras. Essa passagem exerce reflexo e refração do

¹⁰¹ Cronos é o Deus do tempo.

religioso pagão ao aludir a Titanomaquia: Na mitologia grega, Cronos era um tirano que, por medo de ser derrotado por um de seus filhos, comia-os. Reia¹⁰², no entanto, consegue salvar um deles: Zeus¹⁰³, escondendo-o e oferecendo no lugar dele uma pedra embrulhada num pano à Cronos, o qual a come imediatamente não percebendo a diferença. Zeus, anos mais tarde, derrota Cronos, mas, antes, o faz vomitar seus irmãos Hades¹⁰⁴, Hera¹⁰⁵, Héstia¹⁰⁶, Poseidon¹⁰⁷ e Deméter¹⁰⁸.

Ana Maria Machado também parece motivada por uma vertente religiosa ao inserir na apresentação dos contos de Perrault e Grimm mais passagens aludindo ao cristianismo (que não estavam na versão original). Característica que pode ser advinda do fato de que no Brasil, mesmo sendo um país religiosamente diverso, predomina-se a presença do Cristianismo na sociedade, cuja raiz histórica se dá pela opressão portuguesa, fazendo-se intimamente vinculada à cultura e identidade brasileira.

Em João e Maria, enquanto na versão de Grimm João (Hansel) apenas diz “não se preocupe, Gretel. Apenas durma tranquilamente” (2009, p. 44, tradução própria)¹⁰⁹, Machado traduz como “não se aflija, irmãzinha. Vá dormir. *Deus não haverá de nos abandonar*” (2010, p. 97, grifo meu). Depois, há outra recorrência semelhante quando comem da casa da bruxa, em Grimm apenas dizem que vão se sentar e comer até ficarem cheios; Machado acrescenta a frase *que o Senhor abençoe nossa refeição* – Senhor, em maiúsculas, é um pronome de tratamento para referir-se a Deus.

“Let’s sit down and eat until we’re full,’ said Hansel. ‘I want to eat a piece of the roof. Gretel, you can have part of the window since it’s sweet” (GRIMM, 2014, p. 47)¹¹⁰.

“Vamos ver que gosto tem”, disse João. “**Que o Senhor abençoe nossa refeição.** Vou provar um pedacinho do telhado, Maria, e você pode experimentar a janela” (MACHADO, 2010, p. 100, grifos meus).

¹⁰² Reia é uma titânide; Deusa terrestre; mãe dos deuses, filhos de Cronos.

¹⁰³ Zeus é o Deus do trovão, dos céus e do raio. Após derrotar seu pai, Cronos, torna-se o Deus dos Deuses.

¹⁰⁴ Deus do mundo inferior e dos mortos.

¹⁰⁵ Deusa das mulheres, dos casamentos, da família e dos nascimentos.

¹⁰⁶ Deusa da religiosidade dos gregos antigos.

¹⁰⁷ Deus dos mares e dos rios.

¹⁰⁸ Deusa da agricultura.

¹⁰⁹ Trecho original: Don’t worry, Gretel. Just sleep quietly.

¹¹⁰ Tradução: ‘Vamos nos sentar e comer até ficarmos cheios’, disse Hansel. ‘Quero comer um pedaço do telhado. Gretel, você pode ficar com parte da janela, já que é doce’.

Para mais, ao descrever a aparição da bruxa, ao invés de dizer que se trata de uma mulher muito velha/antiga, tal como os Grimm apontam, adiciona a característica *velha como Matusálem*, personagem bíblico.

[...] and immediately thereafter a small, **ancient woman** crept out of the door (GRIMM, 2014, p. 47, grifo meu)¹¹¹.

De repente a porta se abriu e uma **mulher velha como Matusalém** (MACHADO, 2010, p. 100, grifo meu).

Observa-se, ainda em João e Maria, o acréscimo de alguns elementos: um *pássaro branco como a neve* (p. 100) que “guia” João e Maria até a casa da bruxa e a pata branca que os ajuda a atravessar o rio na volta para casa; ambas as aves, frisadas na cor branca, podem existir em referência à pomba da paz – que é um símbolo religioso do Espírito Santo.

O caminho interpretativo construído a partir das diversas influências religiosas e ideológicas nos contos de fadas propiciou sinais e evidências que levavam a esses sentidos.

4.2.3 A personificação do Gato de Botas e do Lobo em estado de ser-homem

Em O Gato de Botas, versão de MEC, a modificação sucedida na interação Gato x Ogro tem um sentido muito diferente dos que vão ser abordados em Grimm, Perrault e Machado. Nessas outras autorias, o antagonista transforma-se em um camundongo e em seguida é comido pelo Gato em sua própria forma. Já em MEC, o Gato é enfeitado (por vontade própria), metamorfoseando-se: O Gato primeiro induz o Ogro a transformá-lo em um leão, depois de feita a ação, induz o Ogro a transforma-se em um rato. Ambos assumindo formas distintas [leão x rato], o leão [Gato] devora o rato [Ogro].

Será que conseguiria me transformar em um leão? Imediatamente, houve a metamorfose, e o bichano emendou: — Nossa! Mas eu duvido que você consiga virar um ratinho! Cheio de orgulho, **o ogro se converteu em roedor**. Sem perder tempo, **o leão o comeu e, em seguida, voltou à forma natural** (MEC, 2020, p. 12-13, grifos meus).

¹¹¹ Tradução própria: [...] e imediatamente depois, uma mulher pequena, **muito velha** saiu pela porta.

No enunciado “o leão o comeu” é perceptível a transferência da culpabilidade do Gato para o leão. Intuitivamente infere-se que não foi o Gato que matou o Ogro, mas, sim, o leão. Assim sendo, a finalidade desse enunciado faz-se tacitamente a partir do viés interpretativo de que o Gato representa um ser homem, que como abordado anteriormente, ao calçar as botas e utilizar da fala (prosopopéia), faz-se humano, além também de ser o protagonista do conto. Ao ser colocado em posição de desdobramento [como um terceiro] em relação ao acontecimento morte, livra-se do pecado. Afinal, ter um dos protagonistas como executor de um homicídio, ainda mais sendo um homem, vai de encontro com a ideologia religiosa assumida pelo então atual corpo dirigente do MEC (2019-2022), uma vez que confrontaria o ideal patriarcal do homem perfeito que não comete erros, como também estaria em desacordo com os princípios religiosos, desafiaria diretamente a moral cristã expressa no mandamento “não matarás”.

Em Chapeuzinho Vermelho, versão de Perrault, o autor insinua uma assimilação lobo = homem, confirmando-se na descrição do animal quando confrontado por Chapeuzinho: “*Que braços longos você tem*” e “*que pernas longas você tem*”, induzindo que se trata de um humano adulto. Bem como no pronome de tratamento “Master” (mestre/senhor) utilizado antes de Lobo, em maiúsculas. Em Grimm e Machado, por outro lado, há uma modificação em relação à descrição do animal, mas os sentidos permanecem os mesmos.

As she was going into a wood, **she met Master Wolf**. (...) Little Red Riding-Hood undressed and got into the bed, where she was very surprised to see what her grandmother looked like without any clothes on, and she said: “**Oh grandmama, what long arms you have!**” “**All the better to hug you with, my dear**”. “**Oh grandmama, what long legs you have!**” “**All the better for running with, my dear**”. “**Oh grandmama, what big ears you have!**” “**All the better to hear you with, my dear**”. “**Oh grandmama, what big eyes you have!**” “**All the better to see you with, my dear**”. “**Oh grandmama, what great big teeth you have!**” “**And they are all the better to eat you with!**” * And as he said these words, the wicked Wolf flung himself on Little Red Riding-Hood, and ate her up (PERRAULT, 2009, p. 152, grifo meu)¹¹².

¹¹² Tradução própria: Quando ela estava indo à floresta, **conheceu o Mestre Lobo, que queria muito devorá-la**, mas não ousou, porque havia alguns lenhadores por perto. (...) Chapeuzinho Vermelho tirou suas roupas e foi para a cama, onde ficou muito surpresa em ver como sua avó aparentava sem nenhuma roupa, e disse: “**Oh vovó, que braços longos você tem!**” “**Para melhor te abraçar, minha querida**”. “**Oh vovó, que pernas longas você tem!**” “**Para melhor correr, minha querida**”. “**Oh vovó, que orelhas grandes você tem!**” “**Para melhor para te ouvir, minha querida**”. “**Oh vovó, que olhos grandes você tem!**” “**Para melhor te ver, minha querida**”. “**Oh vovó, que grandes dentes grandes você tem!**” “**E eles são os melhores para comer te comer!**”

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola. Disse a ela: **“Minha avó, que braços grandes você tem!” “É para abraçar você melhor, minha neta”**. **“Minha avó, que pernas grandes você tem!” “É para correr melhor, minha filha”**. **“Minha avó, que orelhas grandes você tem!” “É para escutar melhor, minha filha”**. **“Minha avó, que olhos grandes você tem!” “É para enxergar você melhor, minha filha”**. **“Minha avó, que dentes grandes você tem!” “É para comer você”**. E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu (MACHADO, 2010, p. 45, 46-47, grifo meu).

Then she went to the bed and drew back the curtains. There lay her grandmother with her cap pulled down over her face, giving her a strange appearance. **“Oh, grandmother, what big ears you have” “The better to hear you with”**. **“Oh, grandmother, what big eyes you have!” “The better to see you with”**. **“Oh, grandmother, what big hands you have!” “The better to grab you with”**. **“Oh, grandmother, what a terribly big mouth you have!” “The better to eat you with!”** No sooner did the wolf say that than he jumped out of bed and gobbled up poor Little Red Cap” (GRIMM, 2014, p. 85-87, grifo meu)¹¹³.

Foi então até a cama e abriu as cortinas. Lá estava sua avó, deitada, com a touca puxada para cima do rosto. Parecia muito esquisita. **“Ó avó, que orelhas grandes você tem!” “É para melhor te escutar!”**. **“Ó avó, que olhos grandes você tem!” “É para melhor te enxergar!”**. **“Ó avó, que mãos grandes você tem!” “É para melhor te agarrar!”** **“Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!” “É para melhor te comer!”** Assim que pronunciou estas últimas palavras, o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho (MACHADO, 2010, p. 86-87, 88, grifo meu).

A personificação do Lobo desempenha um papel fundamental na narrativa de Perrault, pois o autor busca transmitir mensagens de perigo e precaução, especialmente para as meninas, em relação aos homens:

I call them wolves, but you will find
That some are not the savage kind,
Not howling, ravening or raging;
Their manners seem, instead, engaging,
They're softly-spoken and discreet.
Young ladies whom they talk to on the street
They follow to their homes and through the hall,
And upstairs to their rooms;* when they're there
They're not as friendly as they might appear:

* Assim que disse essas palavras, o lobo perverso atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a.

¹¹³ Tradução própria: Então ela foi para a cama e fechou as cortinas. Lá estava sua avó deitada com sua touca tampando todo o seu rosto, dando-lhe uma aparência estranha. **“Oh, avó, que orelhas grandes você tem” “Para melhor te ouvir”**. **“Oh, avó, que olhos grandes você tem!” “Para melhor te ver”**. **“Oh, avó, que mãos grandes você tem!” “Para melhor te agarrar”**. **“Oh, avó, que boca terrivelmente grande você tem!” “Para melhor te comer!”** Assim que o lobo disse isso, pulou da cama e engoliu Chapeuzinho Vermelho.

These are the most dangerous wolves of all
(PERRAULT, 2009, p. 103, grifo meu)¹¹⁴.

A personificação do Gato de Botas e do Mestre Lobo se dá de forma diferente, dado que desempenham papéis distintos dentro das narrativas, possuindo características simbólicas específicas. O Gato de Botas do MEC utiliza-se da transformação para livrar a culpa do protagonista. Já o Lobo de Perrault enfatiza o perigo e o desconhecido para a protagonista. Conforme os indícios apresentados, as prosopopéias exploram os aspectos psicológicos e morais de forma simbólica, comunicando mensagens implícitas e explícitas ao seu público leitor.

4.3 ACRÉSCIMOS E OMISSÕES NAS AUTORIAS DE MEC E MACHADO: IDEOLOGIA E(M) CONTEXTO

Nesta seção serão abordadas questões pertinentes acerca das influências em relação aos acréscimos e omissões textuais nos contos de fadas analisados, bem como exteriorizará as influências, intenções e manipulações presentes nas produções. A investigação desses aspectos permite a compreensão da complexidade dessas produções e de suas relações ideológicas no contexto da literatura brasileira contemporânea.

Ao analisar os contos de fadas sob a autoria de MEC, uma instituição governamental cujo intuito é promover a difusão do conhecimento e dos valores nacionais, desponta-se fragmentos que implicam e refletem visões de mundo e interesses políticos específicos a fim de moldar e reforçar determinadas ideologias, uma vez que a presença ou ausência de certos elementos nos contos podem revelar escolhas deliberadas que expressam os interesses políticos do governo em questão (2019-2022). Já na versão da renomada autora brasileira Ana Maria Machado, suas modificações refletem os diversos aspectos que a permeiam e refratam o contexto histórico e cultural no qual ela está inserida.

¹¹⁴ Tradução própria: **Eu os chamo de lobos, mas você descobrirá que alguns não são do tipo selvagem**, não há uivo, delírio ou fúria; suas maneiras parecem, ao invés disso, envolventes, eles são gentis e discretos. **Moças** com quem eles conversam na rua, seguem-nas até suas casas e pelo salão, e no andar de cima até seus quartos; * quando eles estão lá não são tão amigáveis quanto aparentam ser: esses são os lobos mais perigosos de todos.

4.3.1 Família e conduta: Os sentidos circundados em a mãe-vilã e a madrasta-vilã

Em João e Maria (Hänsel und Gretel), o prisma da estória de Grimm (1819) e de Machado (2010) gira em torno da fome e da falta de recursos, acarretando em um (suposto) fator para o abandono das crianças. Em contrapartida, o MEC (2019) anula a condição de vulnerabilidade social da família [do conto] – tal como ocorre na realidade de muitas famílias no país¹¹⁵ –, revelando apenas que as crianças gostavam de passear pela floresta e exaltando o amor maternal [inexistente nas outras duas versões]. Em Grimm, é a própria mãe que planeja a deserção dos filhos; em Machado, a madrasta; e no MEC a mãe orienta os filhos sobre os passeios na floresta. A troca da palavra mãe por madrasta realça o pensamento de pureza circundado na imagem sagrada do sujeito-mãe, bem como o cuidado em não “manchar” o conceito desta palavra: Se alguém fará a maldade, que seja a madrasta e não a mãe:

“Listen to me, husband, **early tomorrow morning you’re to take both the children** and give the meach a piece of bread. Then **lead them into the middle of the forest where it’s most dense**. After you build a fire for them, go away and **leave them there. We can no longer feed them.**” (...) “If you don’t do that”, his wife responded, “we shall all have to starve to death.” She didn’t give him any peace until he said yes. The two children were still awake because of their hunger, and they had Heard everything that their **mother** said to their father (GRIMM, 2014, p. 44, grifos meus)¹¹⁶.

“Amanhã, ao romper da aurora, **vamos levar as crianças até a parte mais profunda da floresta**. Faremos uma fogueira para elas e daremos uma crosta de pão para cada uma. Depois vamos tratar dos nossos afazeres,

¹¹⁵ “Dados divulgados nesta sexta-feira (02/12/2022) pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que, em 2021, o número de brasileiros vivendo abaixo da linha da pobreza aumentou 22,7% na comparação com 2020. Já o número de pessoas em situação de extrema pobreza saltou 48,2% no mesmo período. Os dois aumentos foram recordes, segundo o IBGE. Desde 2012, o país nunca havia registrado um avanço tão grande da pobreza e, sobretudo, da extrema pobreza. Em números absolutos, 11,6 milhões de brasileiros passaram a viver abaixo da linha da pobreza. Outros 5,8 milhões passaram a viver em condições de extrema pobreza”. Disponível em <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/12/02/extrema-pobreza-bate-recorde-no-brasil-em-dois-anos-de-pandemia-diz-ibge.ghtml>> Acesso em 10 de maio de 2023.

¹¹⁶ Tradução própria: Ouça-me, marido, **amanhã cedo você pegará os dois filhos** e dará a cada um deles um pedaço de pão. Em seguida, **leve-os para o meio da floresta, onde ela é mais densa**. Depois de acender uma fogueira para eles, vá embora e **deixe-os lá. Não podemos mais alimentá-los**. (...) “Se você não fizer isso”, sua esposa respondeu, “todos teremos que morrer de fome”. Ela não lhe deu nenhuma paz até que ele disse sim. As duas crianças ainda estavam acordadas por causa da fome, e tinham ouvido tudo o que a **mãe** dizia ao pai.

deixando-as lá sozinhas. Nunca encontrarão o caminho de volta para casa e **ficaremos livres delas**". [...] A mulher não deu ao marido um minuto de sossego até que ele consentiu no plano dela. [...] As crianças também não tinham conseguido dormir, porque estavam famintas, e ouviram tudo que a **madrasta** dizia ao pai (MACHADO, 2010, p. 96, grifos meus).

Tal fato também se comprova quando o MEC reverte a situação, trocando a palavra madrasta por mãe, agora com sentido que é outro: Se alguém fará a bondade, que seja a mãe e não a madrasta:

Antes de saírem, a **mãe** sempre trazia um punhado de pedrinhas brancas e dizia: — **Levem e espalhem pelo caminho**. Depois, voltem recolhendo as pedrinhas. **Assim, não haverá perigo de vocês se perderem**. Vão [João e Maria] com Deus! (MEC, 2020, p. 3, grifos meus).

O MEC opta por retomar o termo mãe, mesmo sabendo que esse conto é amplamente difundido no Brasil com o termo madrasta, essa circunstância ocorre porque, nesta versão, as características atribuídas são positivas e não mais negativas. Isto posto, a mudança estratifica-se como proposital: É o reflexo da imposição de uma ideologia de corrente evangélica do conceito familiar (pai, mãe e filhos biológicos), que se confirma ao considerarmos o contexto de veiculação desses contos, no ano de 2019, junto ao discurso do governo em questão (2019-2022): Um governo de extrema direita, eleito tendo por base a tríade “Deus, Pátria, Família”, como lema de campanha. Desse lema, o conceito de família compreenderia a “família tradicional” como aquela que seria modelo a todos (população brasileira), aquela que teria a benção “de Deus”, provida pelo “pai de família, cidadão de bem”. Na verdade, essa tese triádica remonta os ideais de um sistema político opressor, cujo intuito nada mais é do que dominar intelectualmente as massas e realçar valores únicos em nome da fé cristã, marginalizando as minorias. E o conto, por ter sofrido influências cristãs no século XVII e XVIII, maquia a alienação fundida.

O mesmo ocorre no conto de Branca de Neve (Sneewittchen [Schneeweißchen]). Em Grimm, a vilã é caracterizada como a mãe da menina, enquanto em Machado e MEC o termo aderido passa a ser madrasta. A escolha e designação dessas palavras, como abordado acima, estão intrínsecas às ideologias; em que uma visa representar a mãe como vilã (ideologia cotidiana à época de Grimm, século 18) com o intuito de abordar a realidade de algumas famílias, nas quais o mal existe e transita em todas as formas – confrontando a ideologia oficial; e

em outra que, ao representar a madrasta como vilã (corroborando com a ideologia oficial, que se estende da época de Grimm até os dias atuais) prioriza o termo a fim de suavizar a situação de modo que a “essência familiar cristã” não se quebre, como abordado acima.

[Branca de Neve] she told them how **her mother** had wanted to have her killed (GRIMM, 2014, p. 173, grifo meu)¹¹⁷.

Branca de Neve contou-lhes como **sua madrasta** havia tentado matá-la e como o caçador poupou sua vida (MACHADO, 2010, p. 80, grifo meu).

[O caçador disse a Branca de Neve] — Fuja e não volte! **Sua madrasta** deseja fazer mal a você! (MEC, 2020, p. 5, grifo meu).

A palavra madrasta, portanto, nessas narrativas, carrega o sentido de indiferença, maldade; a figura que não ocupa o lugar de mãe benevolente. Tal sentido ocasionado nessa atribuição é capaz de impulsionar uma problemática ainda maior nos dias atuais: Nas crianças, o impacto da madrasta como agente de todo o mal pode gerar questionamentos e confusões em relação à perspectiva de família e ao papel que uma madrasta tem com relação aos enteados; sobretudo àquelas que são filhas de pais separados e têm madrastas. Pensando no contexto das ideologias cotidianas brasileiras, não é porque é madrasta que [tem que ser] se é má, não é porque é mãe que [tem que ser] que se é afetiva, boa com seus filhos.

4.3.2 Família e conduta: Os sentidos circundados no papel do homem e da mulher

Como dito outrora, o conto além de carregar em sua gênese o reflexo e refração de uma época e das ideologias correntes, por manter-se atual, também perpetua quase que sempre os mesmos arquétipos. Para mais, como será observado, em MEC as conjecturas vão ainda mais além, introduzindo o rastro do governo vigente em suas releituras.

Em João e Maria de Grimm, no final do conto, as crianças voltam para casa com as jóias que roubaram da casa da bruxa após derrotá-la, o pai fica feliz ao vê-las, pois *agora ele é um homem rico*, e a mãe morre [não se sabe como]:

¹¹⁷ Tradução própria: [Branca de Neve] contou a eles sobre como **sua mãe** a queria morta.

And so the old woman sat down on the board, and since she was light, Gretel shoved her inside as far as she could, and then she quickly shut the oven door and bolted it with an iron bar. The old woman began to scream and groan in the hot oven, but Gretel ran off, and the witch was miserably burned to death. Meanwhile, Gretel went straight to Hansel and opened the door to the coop. After Hansel jumped out, they kissed each other and were glad. **The entire house was full of jewels and pearls. So they filled their pockets with them.** Then they went off and found their way home. Their father rejoiced when He saw them again. He hadn't spent a single happy Day since his children had been away. **Now he was a richman. However, the mother had died** (GRIMM, 2014, p. 48-49, grifo meu)¹¹⁸.

A interpretação da frase “agora ele é um homem rico” apresenta dualidades, sendo a primeira relacionada ao valor sentimental-paternal em ter as crianças consigo novamente; e a segunda atrelada ao fato de que o dinheiro traz felicidade/poder dado a situação da fome – ou seja, omite-se o conjunto familiar e prioriza a visão individualista do pai, o qual em momento algum da narrativa faz algo pelas crianças, realçando a segunda opção como a mais eleita dentre ambas as possibilidades.

No final da versão de Machado as crianças voltam para casa, porém, não é expressa a reação do pai, só é dito que ele passou por uma situação difícil na ausência delas, bem como a morte da madrasta. Assim que João e Maria mostram as jóias, é dito que “suas aflições tinham terminado e [de que] eles viveram juntos em perfeita felicidade”, originando também duas possibilidades interpretativas: (a). A aflição terminou, porque assim teriam a certeza de que com dinheiro não seriam mais abandonados – já que a fome, supostamente, não permitia a sobrevivência da família (literalmente); (b). De que os três não morreriam de fome.

Começaram a correr e entraram em casa numa disparada, abraçando o pai. **O homem tinha passado maus momentos desde que abandonara os filhos na floresta. Sua mulher tinha morrido.** Maria esvaziou seu avental, e **pérolas e jóias** rolaram por todo o piso. João enfiou as mãos nos bolsos e tirou um **punhado de jóias** depois do outro. **Suas aflições tinham terminado e eles viveram juntos em perfeita felicidade** (MACHADO, 2010, p. 104, grifo meu).

¹¹⁸ Tradução própria: E assim a velha sentou-se na tábua, e como ela era leve, Gretel empurrou-a para dentro o máximo que pôde e então fechou rapidamente a porta do forno e trancou-a com uma barra de ferro. A velha começou a gritar e gemer no forno quente, mas Gretel saiu correndo e a bruxa queimou miseravelmente até a morte. Enquanto isso, Gretel foi direto para Hansel e abriu a porta para a gaiola. Depois que Hansel saltou, eles se beijaram e ficaram felizes. **A casa inteira estava cheia de joias e pérolas. Então eles encheram os bolsos com elas.** Depois eles saíram e encontraram o caminho de casa. O pai deles se alegrou quando os viu novamente. Ele não passou um único dia feliz desde que seus filhos estiveram longe. **Agora ele era um homem rico. No entanto, a mãe havia morrido.**

Tanto em Grimm quanto em Machado há implícito o tema do filicídio¹¹⁹, ocupando-se das mazelas causadas pela fome e um de seus resultados: O homicídio infantil. Os irmãos são abandonados no bosque, lançados a própria sorte [para que morram], porque não podem ser alimentados. Assiste-se que o pai sente falta das crianças e que a mãe/madrasta morreu, mas em nenhum momento ele pensa em procurá-las, pelo menos não há vestígios nos textos que comprovem isso – o que chega a ser incoerente, visto que quem queria se livrar delas era a progenitora. As investidas maldosas da mãe/madrasta são observadas em vários períodos da narrativa, a mulher tenta por diversas vezes convencer o pai das crianças a efetivar o abandono, mas ele demonstra-se antagônico a esse feito e, numa primeira instância, parece ser uma figura bondosa que recusa as investidas maldosas, mas não vai além da passividade e consente com o ato, como referido em outra oportunidade nesta seção.

“The children found their way back one time, and I [step-mother/madrasta] Just let that go, but now there’s nothing left in the house except for a half loaf of bread. Tomorrow you [father/pai] must take them [Hansel, Gretel] farther into the Forest so they won’t find their way back home again. Otherwise, there’s no hope for us”. All this saddened the father, and He thought, “It’d be much better to share your last bite to eat with your children”. But since he had given in the first time, he also had to yield a second (GRIMM, 2014, p. 45, grifo meu)¹²⁰.

“Já comemos tudo que tínhamos de novo. Só sobrou a metade de um pão, e quando isso acabar estamos liquidados. As crianças têm que ir embora. Desta vez, vamos levá-las para o coração da floresta, de modo que não consigam encontrar uma saída. Caso contrário, não há esperança para nós”. Tudo aquilo deixou o coração do marido apertado, e ele pensou: “Seria melhor que você partilhasse a última còdea de pão com as crianças”. Mas a mulher não dava ouvidos a nada que ele dizia. Não fazia outra coisa senão ralhar e censurar. Cesteiro que faz um cesto, faz um cento, e como ele cedera na primeira vez, teve de ceder também numa segunda vez (MACHADO, 2010, p. 98, grifo meu).

Como a mãe/madrasta morre repentinamente sem nenhuma explicação, sua presença será reconhecida como uma espécie de simbologia: Ela é simultaneamente a própria bruxa. Isto é, quando a bruxa morre, a mãe/madrasta

¹¹⁹ *Filius* = filho + *Cide* = matar, assassinato, causa da morte; é o ato deliberado de uma mãe ou pai matar seu próprio filho ou filha.

¹²⁰ Tradução própria: **“As crianças encontraram o caminho de volta uma vez, e eu [madrasta] simplesmente deixei passar, mas agora não há mais nada na casa, exceto meia fatia de pão. Amanhã você [pai] deve levá-los mais longe na floresta para que eles [João. Maria] não encontrem o caminho de volta para casa. Caso contrário, não há esperança para nós”. Tudo isso entristeceu o pai, e ele pensou: “Seria muito melhor dividir sua última refeição com seus filhos”. Mas como ele havia cedido na primeira vez, ele também teve que ceder na segunda.**

desaparece também; justapondo que, como consequência da fome, ambas desejam matar e comer as crianças.

Enfim, no final do conto veiculado pelo MEC, as crianças voltam felizes para casa e ao encontrarem os pais [mãe e pai], beijam-nos e abraçam-nos. Como não passavam fome, aparentemente, não dão importância para o dinheiro, já que são os pais que encontram o tesouro que as crianças trouxeram, depois disso, elas contam toda a (des)aventura que passaram.

Era uma vez dois irmãos: João e Maria. **Eles gostavam de passear pela floresta** para colher flores. Antes de saírem, a mãe sempre trazia um punhado de pedrinhas brancas e dizia: — Levem e espalhem pelo caminho. Depois, voltem recolhendo as pedrinhas. **Assim, não haverá perigo de vocês se perderem. Vão com Deus!** (...) João e Maria **se despediram da mãe e do pai e foram contentes pelo caminho**, cantando, observando as árvores e o céu, fazendo bolinhas com o miolo de pão (...). **Quando resolveram voltar para casa, perceberam uma coisa estranha:** as bolinhas desapareceram (...). Neste momento, os dois **perceberam que estavam perdidos** (...). **Em casa, seus pais estavam na cozinha, chorando e rezando pelos filhos [João e Maria], que se perderam** (...). Ao entardecer, João e Maria chegaram **cansados, mas felizes, e voaram no colo dos pais. O encontro virou uma festa, com muitos beijos e abraços. Logo depois, os pais encontraram os sacos jogados na porta da cozinha.** Na manhã seguinte, João e Maria **contaram aos pais, em detalhes, tudo o que aconteceu:** o miolo de pão, os passarinhos, a bruxa, a fuga e o tesouro (MEC, 2020, p. 3-5, 12-14, grifo meu).

Um adendo: Por mais que os pais, nesta versão, não tenham abandonado as crianças, em nenhum momento é relatado na narrativa que eles foram atrás delas, só é dito que ambos ficaram em casa *chorando* e *rezando* pelos filhos perdidos – ênfase em rezando, palavra que não aparece nas outras autorias e que nesta atua como uma pequena marca perante todo o vestígio ideológico do governo.

Como o MEC tende a contar suas narrativas manifestando convicções próprias, as histórias acabam sendo higienizadas, nitidamente modificadas a fim de suprimir informações e/ou até mesmo manipulá-las em favor da ideologia que sustentava ações desse setor, durante o período de 2019 a 2022.

Aproveitando ainda o encadeamento da análise do conto de João e Maria, o pai das crianças, que tinha maior “protagonismo” nas outras autorias (de Grimm e Machado), nesta, passa a ser apenas uma imagem em pano de fundo; um terceiro em relação à história. Despontando, com isso, uma problemática implícita em relação à mulher: Quando as crianças se perdem [e não são abandonadas], a culpa ainda sim é indiretamente da mãe, que foi a responsável de entregar para as

crianças *um punhado de miolo de pão*, pois *não encontrou as pedrinhas* que elas usualmente usavam para os passeios na floresta.

Naquela manhã, porém, **a mãe não encontrou as pedrinhas e entregou aos filhos um punhado de miolo de pão** (MEC, 2020, p. 4, grifo meu).

Em Cinderela também acontece situação semelhante: “O pai viajava muito e não sabia das malvadezas [por parte da madrasta (mulher)] que eram praticadas contra a sua filha” (MEC, 2020, p. 4). Posteriormente, no decorrer da história, é dito que ele falece. Ou seja, ora não sabia por não estar em casa, ora por não estar vivo, sendo que na primeira circunstância é absolvido da culpa por meio do eufemismo “viajava” (ausente), conflitando com a situação de Cinderela, que a menina vivia no porão, não possuía trajes adequados e nem qualidade de vida, devido à sua condição de serva da madrasta e meio-irmãs, o que levanta a questão de como o pai nunca percebeu seu sofrimento.

Ainda neste fio analítico, em Branca de Neve, o casamento entre a menina e o príncipe acontece e há a passagem final de que todos [príncipe, Branca de Neve e os anões] viveram felizes para sempre no castelo. No entanto, além de omitir a informação de que a menina possui apenas sete anos, bem como a obsessão do príncipe para com ela (comparando com a autoria de Grimm), ainda registra que o rei, pai de Branca de Neve, sentencia a bruxa (madrasta) à prisão, culminando no seguinte subentendido: Apesar de estar omisso em relação a todos os acontecimentos passados pela filha, ele aparece só no fim, com a única finalidade de condenar a mulher [sua esposa, madrasta de Branca de Neve].

Numa bela manhã, um curioso príncipe se aproximou da urna transparente e reconheceu Branca de Neve. Admirado, perguntou aos sete anões se não poderiam **transportá-la ao rei, que não sabia do paradeiro da filha**. Já a caminho, um dos anões tropeçou. O caixão inclinou-se, e o pedaço da maçã envenenada caiu da boca da princesa. Ela abriu os olhos e, assustada, perguntou: — Onde estou? O que aconteceu? O príncipe e os anões explicaram tudo e a levaram ao castelo. **Ao saber dos fatos, o rei mandou prender a rainha. Branca de Neve casou-se com o príncipe, e os anões resolveram se mudar para a corte, onde todos viveram felizes para sempre** (MEC, 2020, p. 13-14, grifos meus).

Foram expostas nesses três parágrafos, ocorrências nas quais o MEC retira a culpabilidade, mesmo não intencional, do pai/homem – que de acordo com o pensamento patriarcal é um ser fechado e perfeito, diferentemente da mulher, que

erra mesmo sem intenção de errar, que peca, mesmo não querendo pecar. O homem, mesmo não fazendo nada, aparece como a representação do poder e da justiça sobre a mulher: Ele tem o poder de condená-la e/ou salvá-la.

4.3.3 A magia de Cinderela e a [falta de] educação de João e Maria: Elementos mágicos que se perdem e se contradizem no(s) conto(s)

Em razão das mudanças nas histórias, alguns contos de fadas acabam perdendo o sentido em muitas partes, seja pela omissão ou pela substituição dos fatos, este é o caso de Cinderela e João e Maria sob as autorias de MEC e Machado.

Em Cinderela há deformações ostensivas que se estendem por toda a trama. A começar pela singela omissão da origem do nome Cinderela. Em MEC, a menina já é apresentada logo na introdução com esse nome, no entanto, nas histórias mais antigas (de Grimm e Perrault), apesar de ter sido cunhado de forma pejorativa por suas meio-irmãs, seu nome tem um propósito: Representar que mesmo vindo da sujeira das cinzas (cinder), consegue chegar ao palácio – como uma metáfora.

Era uma vez uma garotinha chamada Cinderela. Ainda muito pequenina, perdera a mãe, e seu pai se casou com uma viúva, que tinha duas filhas (MEC, 2020, p. 3, grifo meu).

Since she [Cinderella] **always rummaged in dust and looked dirty, they [the sisters/irmãs] named her Cinderella** (GRIMM, 2014, p. 70, grifo meu)¹²¹.

When she had done all her work, **she would go to a corner of the fireplace, and sit among the cinders on the hearth**, so that **she was commonly known, in the household, as Cinderbum**. The younger stepsister, though, who was not as rude as the elder one, **called her Cinderella** (PERRAULT, p. 130, grifo meu)¹²².

Além do mais, ainda diferenciando-se bruscamente em comparação as histórias mais antigas, nas quais Cinderela recebe os presentes unicamente por

¹²¹ Tradução própria: Como ela [Cinderella] sempre revirava poeira e parecia suja, elas [as irmãs] a chamavam de Cinderella.

¹²² Tradução própria: Quando ela tinha feito todo o seu trabalho, ela ia para um canto da lareira, e **sentava-se entre as cinzas na lareira, de modo que ela era comumente conhecida, na casa, como 'Cinderbum'**. A meia-irmã mais nova, porém, que não era tão rude quanto a mais velha, **chamava-a de Cinderela**.

meio da mágica [da fada madrinha/arbusto], começam a surgir incoerências no desenrolar deste conto. Como breve contextualização para as conexões (que realçam as inconsistências) a seguir, é importante ressaltar que “Cinderela, desejando ser feliz, fizera amizade com bichinhos do sítio. Trocava segredos e contava sobre os **sonhos de encontrar um verdadeiro amor**” (MEC, 2020, p. 6, grifos meus).

[Para ir ao baile, Cinderela] **Conversou com a Aranha, que morava em seu quarto, e com o Bicho da Seda, que passeava pelo jardim. Para surpresa da jovem, eles começaram a tecer o mais lindo vestido que já se viu.** No dia da festa, aflita por não saber como iria, Cinderela sentiu uma brisa mágica, e um sussurro disse-lhe que tudo daria certo. Era só acreditar! Então, a Fada Madrinha surgiu, meio atrapalhada, e ordenou: — **Abóbora, transforme-se na mais elegante carruagem! Ratinhos, tornem-se graciosos alazões! Chinelos de madeira, vocês serão os mais lindos sapatinhos de cristal! A fada, agora mais séria, avisou a donzela: — Fique atenta ao horário! À meia-noite, o encanto se quebrará.** Assim, deslumbrante, Cinderela desceu as escadas do castelo e **dançou com o príncipe durante toda a noite. Não havia casal mais harmonioso.** De repente, Cinderela olhou para o relógio e **teve de deixar para trás o seu sonho. Saiu correndo, perdendo um sapatinho de cristal.** O príncipe ficou triste e, desejando o reencontro, **decretou que os soldados vasculhassem todas as casas do vilarejo em busca da dona do lindo sapato. Dias se passaram, até que o príncipe Luís encontrou uma bonita casa rodeada de flores e passarinhos.** Ao entrar, as duas irmãs brigaram pelo sapatinho, que não cabia em seus pés. E Cinderela, presa em seu quarto, apenas chorava... O príncipe, suspeitando que a sua alegria estivesse próxima, perguntou se não havia outra moça na casa. Como a resposta foi negativa, ele saiu, mas escutou um triste suspiro vindo do porão. Imediatamente, exigiu que aquela senhorita também experimentasse o sapatinho. **Quando Cinderela calçou o sapato de cristal, o príncipe Luís reconheceu a jovem com quem havia dançado naquele inesquecível baile.** Então, eles se casaram e foram felizes para sempre (MEC, 2020, p. 8-14, grifos meus).

Sabe-se que quem fabricou o vestido de Cinderela foram a Aranha e o Bicho da Seda, da mesma maneira que também é notório o aviso da fada madrinha sobre a expiração da magia. Entretanto, é ilógica a existência do comunicado, dado que o vestido não é oriundo da “produção” mágica da fada. Portanto, teoricamente, ele não deveria perder o encanto; e o sapato de cristal, que é o artefato mágico que poderia voltar à forma original (de madeira), permanece no estado de cristal. Ou seja, apenas a carruagem e os “servos” desencantariam, o que não afeta em nada a aparência de Cinderela durante o baile.

Ao dispor a afirmativa de que *Cinderela dançou com o príncipe durante toda a noite*; o suficiente para qualificá-lo como o verdadeiro amor de sua vida – considerando a frase: *[T]eve de deixar para trás o seu sonho*. Bem como o fato de

que *não havia casal mais harmonioso*. Cria-se uma divergência conforme a asserção de que o príncipe sequer sabia o nome dela, dada a informação de que (ele) manda vasculhar *todas as casas do vilarejo em busca da dona do lindo sapato* [e não de Cinderela], ademais, ele só a reconhece depois que a menina calça o sapato de cristal. Assim, toda a situação torna-se discrepante em relação aos conceitos de “amor verdadeiro” e “felizes para sempre”. Isto é, se é possível existir nessas circunstâncias, está entranhado o sentido de que o amor sempre foi unilateral, ou seja, Cinderela foi quem teve essa percepção [sozinha], dada a sua tenra idade.

Após a fuga de Cinderela, o príncipe ordena que seus soldados a encontrem, porém, ele mesmo encontra a casa da jovem. Não é dito como, apenas que, dias depois, *o príncipe Luís encontrou uma bonita casa rodeada de flores e passarinhos*, conflitando com a passagem relatando a morte do pai de Cinderela: “Em uma noite fria, ele faleceu [pai de Cinderela], **deixando a casa ainda mais amarga e triste...**” (MEC, 2020, p. 4, grifos meus).

Em João e Maria, as deformações decorrentes da higienização ideológica também envolvem mudanças que interferem no sentido da história: As colocações transformam as crianças em “vilãs” tanto quanto a bruxa. Ao passo que nas versões de outras autorias (de Grimm e Machado) elas só comem da casa da bruxa porque estavam há muito tempo com fome, ainda mais após ficarem três dias sem comer na floresta:

[...] **They walked the entire night and all the next day as well, from morning till night**, until they fell asleep from exhaustion. **Then they walked for one more day**, but they didn't find their way out of the Forest. **They were now also very hungry, for they had nothing to eat** except some berries that they had found growing on the ground. On the third day they continued walking until noon. **Then they came to a little house made of bread with cake for a roof and pure sugar for windows.** “**Let's sit down and eat until we're full**”, said Hansel. “I want to eat a piece of the roof. Gretel, you can have part of the window since it's sweet”. **Hansel had already eaten a good piece of the roof and Gretel had devoured a couple of small round windows and was about to break off a new one when they heard a shrill voice cry from inside: “Nibble, nibble, I hear a louse! Who's that nibbling on my house?”** (GRIMM, 2014, p. 46-47, grifo meu)¹²³.

¹²³ Tradução própria: **Caminharam a noite inteira e todo o dia seguinte também, da manhã à noite**, até adormecerem de exaustão. **Então eles caminharam por mais um dia**, mas não encontraram o caminho para fora da Floresta. Eles agora também estavam com muita fome, pois não tinham nada para comer, exceto algumas amoras que eles tinham encontrado crescendo no chão. No terceiro dia continuaram caminhando até o meio-dia. **Então chegaram até uma casinha feita de pão, telhado feito de bolo e açúcar puro nas janelas.** “**Vamos sentar e comer até**

[...] **Caminharam a noite inteira e depois o dia seguinte inteiro, desde a manhãzinha até tarde da noite.** Tudo em vão: não acharam um caminho para sair da floresta e **foram ficando cada vez com mais fome, pois não encontraram nada para comer** além de umas amoras espalhadas pelo chão. Como suas pernas estavam bambas de tanto cansaço, deitaram-se embaixo de uma árvore e adormeceram. (...) **Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante. “Vamos ver que gosto tem”, disse João. “Que o Senhor abençoe nossa refeição. Vou provar um pedacinho do telhado, Maria, e você pode experimentar a janela. Só pode ser doce”.** João ergueu o braço e **quebrou um pedacinho do telhado para ver que gosto tinha.** Maria **debruçou-se sobre a janela e deu uma mordidinha.** De repente, uma voz suave chamou lá de dentro: **“Ouço um barulhinho engraçado. Quem está roendo o meu telhado?”** (MACHADO, 2010, p. 99-100, grifo meu).

Em contrapartida, em versão de MEC, os irmãos comem parte da casa de outrem sem nenhuma motivação. Como fora visto anteriormente, não foram abandonados e tinham o amor de seus pais, ou seja, não passavam fome. Ademais, não ficaram nem um dia sem comer enquanto estavam na floresta. Como o porquê de agirem desta forma não é justificado no texto, o implícito motor das ações passa a ser a falta de educação e o egoísmo de João e Maria.

[...] **João e Maria caminharam o dia inteiro. E, quando o sol já ia se pondo, avistaram uma casinha.** Era uma casa engraçada, toda feita de bolos, biscoitos e pão de ló. As telhas eram feitas de chocolate, e as flores do jardim, de caramelos, balas e docinhos. **João e Maria comeram bastante,** até que ouviram uma voz rouca e arrepiante (...) (MEC, 2020, p. 7, grifo meu).

Aproveitando o laço de João e Maria, mais o contexto de que a autoria influi nos seguimentos que corroboram no sentido do conto de fadas, percebe-se que os autores deixam vestígios que confirmam isso em seu contar, embora o MEC utilize as histórias para uma finalidade específica de doutrinação ideológica referente ao governo de 2019-2022.

Os irmãos João e Maria, ao se depararem com a casa feita de doces na floresta, manifestam diferentes reações em cada narrativa:

ficarmos cheios”, disse Hansel. “Quero comer um pedaço do telhado. Gretel, você pode ficar com parte da janela, já que é doce”. Hansel já havia comido um bom pedaço do telhado e Gretel havia devorado algumas pequenas janelas redondas e estava prestes a romper uma nova quando ouviram uma voz estridente gritar de dentro: “Mordisca, mordisca, ouço um piolho! Quem é que mordisca a minha casa?”

(a). Em Grimm, assim que escutam uma voz estridente gritar de dentro da casa: *Nibble, nibble, I hear a louse! Who's that nibbling on my house?*¹²⁴, ficam tão assustados que derrubam o que estavam comendo – “Hansel and Gretel were so tremendously frightened that they dropped what they had in their hands, and immediately thereafter a small, ancient woman crept out of the door”¹²⁵ (2014, p. 94).

(b). Já na versão de Machado, quando é dito que uma voz suave chamou lá de dentro (da casa): *Ouçõ um barulhinho engraçado. Quem está roendo o meu telhado?*, ao contrário de ficarem assustados, respondem-na: “É o vento, leve e ligeiro, que sopra no seu terreiro” (2010, p. 100). Dito isso, ignoram e continuam a comer pedaços da casa, até que “uma mulher velha como Matusalém”¹²⁶, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa. João e Maria ficaram tão apavorados que deixaram cair tudo que tinham nas mãos” (2010, p. 100).

(c). Em MEC, após comerem bastante, escutam *uma voz rouca e arrepiante* dizer: “Gata, jumento, pé de alfacinha. Quem está comendo a minha casinha?” (MEC, 2020, p. 7) – a captação da voz junto à imagem da velha faz com que ambos tomem um susto.

O comportamento infantil frente ao acontecimento [em todas as versões acima] é resultante da característica da bruxa: (a). A voz é estridente, causando susto nas crianças; (b). A voz é suave, demarcando a indiferença dos irmãos para com ela – reação a qual só muda quando a figura assustadora da bruxa aparece, proporcionando o medo; (c). A voz é rouca e arrepiante, provocando o medo imediatamente. Nesse sentido, na ideologia oficial, timbre de voz e aparência são concatenados ao padrão bom x mal. A voz suave está relacionada ao bom; a voz rouca e estridente ao mal – bem como a aparência da bruxa, que por ser muito velha, desperta também o amedrontamento. Isto é, se a bruxa fosse mais jovem, possivelmente, João e Maria (Hansel e Gretel) não sentiriam tanto pavor à primeira vista.

Há, também, uma problemática quanto à descrição física da bruxa na versão de Ana Maria Machado (2010), em que a autora confere deficiências físicas à bruxa

¹²⁴ Tradução própria: “Mordisca, mordisca, ouço um piolho! Quem é que mordisca a minha casa?”

¹²⁵ Tradução própria: “Hansel e Gretel ficaram tão tremendamente assustados que derrubaram o que tinham em suas mãos, e logo em seguida, uma pequena e antiga mulher esgueirou-se para fora da porta”.

¹²⁶ Matusalém é uma figura bíblica presente no judaísmo, no cristianismo e no islamismo. Ele é conhecido por ser o homem que teve mais longevidade de toda a Bíblia, pois teria vivido por 969 anos.

ao retratá-la como manca – *apoiada numa muleta, saiu coxeando*¹²⁷ *da casa* –, induzindo o pensamento de que pessoas com determinados tipos de deficiência são antagonistas em nossa sociedade. No entanto, por meio da ideologia do cotidiano cristalizam-se os sentidos de que bem x mal vai além de atribuições físicas.

4.3.4 Ana Maria Machado e sua voz autoral: Acréscimos e contexto

Machado, considerando seu contexto, bem como evidenciando sua marca linguística, traz em suas versões a presença de rimas, que provocam uma sensação de proximidade com o público infantil, pois proporcionam musicalidade ao texto, chamando mais a atenção do sujeito-criança para leitura da narrativa. E trocas que em alguns momentos fazem mais sentido para as crianças leitoras do Brasil. Segue trecho de João e Maria acrescentado por Machado (2010):

“Ajude-nos, ajude-nos, patinha,
Que a sorte nos abandonou.
Não vemos ponte nem canoinha,
Só o seu socorro nos sobrou” (p. 103).

Em João e Maria, nas versões de Grimm, Machado e MEC, a bruxa é representada como cega ou parcialmente cega, o que é contraditório, visto que a bruxa “vê” as crianças comendo sua casa e pega-as. Porém, a única versão que esclarece o porquê, é a de Ana Maria Machado, que introduz uma informação a mais sobre as características de/da bruxa.

“Quem está roendo o meu telhado? (...). **Pegou-os pela mão** e levou-os para dentro de sua casinha (...). **As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto (...).** João então **enfiava um ossinho por entre as grades**, e a velha, **que tinha a vista fraca**, acreditava que era o dedo do menino e não conseguia entender por que ele não estava engordando” (MACHADO, 2010, p. 100, 101, grifo meu).

Em Grimm, a cegueira está implícita, dado que ela não consegue diferenciar entre o dedo do menino e um pedaço de ossinho. E em versão do MEC, há a

¹²⁷ Do verbo coxear, significa caminhar com dificuldade; apoiar-se com mais frequência em uma das pernas por defeito físico ou por qualquer lesão temporária; claudicar, mancar.

passagem dizendo que a bruxa não enxerga bem, mas assim como em Grimm, não esclarece como enxergou as crianças no momento do “rpto”.

“Who’s that nibbling on my house?” (...). **She took them both by the hand** and led them into her little house (...). **“Hansel, stick out your finger so I can feel whether you’re fat enough”**. However, **Hansel stuck out a little bone, and the witch was continually puzzled that Hansel didn’t get any fatter** (GRIMM, 2014, p. 47, grifo meu)¹²⁸.

[...] Quem está comendo A minha casinha?” (...) _Entrem, entrem, lindas crianças! Vou alimentar e aquecer vocês! (...) Todos os dias, **a bruxa, que não enxergava bem**, dizia: _Mostre o dedinho, menino. Quero saber se está gordinho (MEC, 2020, p. 7-8, 9, grifo meu).

Ana Maria Machado ainda insere a ajuda do passarinho branco e da pata branca; realçando a necessidade dos irmãos em precisarem de uma ajuda externa, em razão de que são crianças, facilitando o entendimento do sujeito-criança leitor(a) do conto ao indagar sobre como João e Maria chegam à casa da bruxa, ou até mesmo como conseguem voltar para casa, já que elas não conheciam nada da floresta, e que na floresta havia animais selvagens – também mencionado acima.

Se não conseguissem uma ajuda logo, com certeza morreriam. Ao meio-dia, **viram um lindo pássaro, branco como a neve**, empoleirado num galho. Cantava tão docemente que pararam para ouvi-lo. Terminado seu canto, o pássaro bateu asas e foi voando à frente de João e Maria. Eles o seguiram até que chegaram a uma casinha, e o pássaro foi pousar lá no alto do telhado (2010, p. 100, grifo meu).

Vamos embora agora mesmo’, disse João. **“Temos que sair desta floresta de bruxa”**. Após andar por várias horas, deram com um rio muito largo. **“Não vamos conseguir atravessar”**, disse João. “Não estou vendo nenhuma ponte”. “Também não há nenhum barco por aqui”, notou Maria, **“mas ali vem uma pata branca. Ela vai nos ajudar a atravessar, se eu pedir”**. Gritou: **“Ajude-nos, ajude-nos, patinha, que a sorte nos abandonou**. Não vemos ponte nem canoinha, Só o seu socorro nos sobrou”. **Lá veio a pata, patinhando**. João subiu nas suas costas e chamou a irmã para se sentar na garupa. “Não”, disse Maria, “seria uma carga pesada demais para a patinha. Ela pode nos levar um de cada vez”. Foi exatamente o que a boa criaturinha fez. Depois que chegaram sãos e salvos do outro lado e caminharam por algum tempo, a mata começou a lhes parecer cada vez mais familiar. Finalmente avistaram a casa do pai lá longe (2010, p. 103, grifo meu).

Ainda em João e Maria, Machado troca a palavra *idiota* (usada por Grimm), por *bobo*, suavizando o termo.

¹²⁸ Tradução: Quem está mordiscando minha casa? (...). **Ela pegou os dois pela mão** e os levou para sua casinha (...). **‘Hansel, estique seu dedo para que eu possa sentir se você está gordo o suficiente.’ No entanto, Hansel esticou um pequeno osso, e a bruxa estava continuamente intrigada** que Hansel não engordava.

“You fool”, the mother said. “That’s not a cat. It’s the morning sun shining on the chimney” (GRIMM, 2014, p. 45, grifo meu)¹²⁹.

“Seu bobo, aquilo não é o seu gatinho. São os raios do sol refletindo na chaminé” (MACHADO, 2010, p. 97, grifo meu).

Utilizando do Paradigma Indiciário ao observar os sinais nos contos sob a autoria de Machado, como também considerando o contexto pessoal e artístico da autora, é possível hipotetizar que seus acréscimos exploram uma conexão mais profunda e íntima entre personagens e leitores, adequando-se às situações. Ademais, expressam também a liberdade criativa da autora, imprimindo sua marca na história e contribuindo para a diversidade e evolução dos contos.

¹²⁹ Tradução: **“Seu idiota”**, disse a mãe. “Isso não é um gato. É o sol da manhã brilhando na chaminé”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DESFECHO DE UMA DISSERTAÇÃO

A pesquisa sobre as raízes do Paradigma Indiciário conduziu Ginzburg a um precioso insight: se “a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”. Ademais, “o que caracteriza esse saber é a capacidade, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, de remontar a realidade complexa não experimentável diretamente” (COELHO, 2007, p. 2).

Assim como Ginzburg (1989), adotei o paradigma indiciário como uma ferramenta de investigação reveladora das relações culturais e sociais humanas, muitas vezes ocultas ou não evidentes em fontes mais tradicionais. Ao direcionar um olhar atento aos detalhes dos contos de fadas selecionados [Branca de Neve, João e Maria, Cinderela, O Gato de Botas e Chapeuzinho Vermelho], mesmo os aparentemente triviais, assumi o papel de investigadora-pesquisadora, buscando desvendar significados subjacentes e ampliar o entendimento dessas narrativas.

A metodologia indiciária, portanto, desempenhou um papel fundamental na construção de um diálogo que compreendesse a realidade por meio de dados singulares, desvelando significados intrínsecos às produções e autorias. Nesse viés interpretativo, as conexões e padrões identificados surgiram a partir de uma observação sensível, a qual foi pautada nas nuances dos pormenores, isto é, nos rastros, indícios e sinais. Esses elementos simbólicos, tais como “as migalhas de pão no meio do caminho”, são pistas que expressam tanto o consciente coletivo de uma determinada época quanto às relações dialógicas e ideológicas que permeiam tais narrativas.

Na introdução desta dissertação elegi dois questionamentos norteadores:

- Como o conto de fadas – em suas diferentes autorias – atua como formador de discursos e ideologias em relação a diferentes momentos históricos-culturais e esferas político-sociais?
- Como as projeções ideológicas dos contos, materializadas nas relações dialógicas e cronotópicas impactam na produção de sentidos em seu maior público alvo: As crianças?

Para respondê-los na seção da análise, no ato investigativo da pesquisa, considere uma variedade de informações e perspectivas a fim de interpretar o contexto/situação dos contos. Assim, ao examinar os dados, identificar os padrões e formar a análise fundada metodologicamente no paradigma indiciário, no cotejo de Bakhtin, bem como nos estudos do Círculo de Bakhtin, pude extrair uma glosa que reflete e refrata as ideologias e os aspectos sociais e culturais da(s) sociedade(s) em diferentes épocas. Essa abordagem comparativa na conexão do cotejo permite um entendimento mais amplo e profundo dos textos, indicando também as complexidades por trás desses significados, os quais estão presentes nas interações da vida humana.

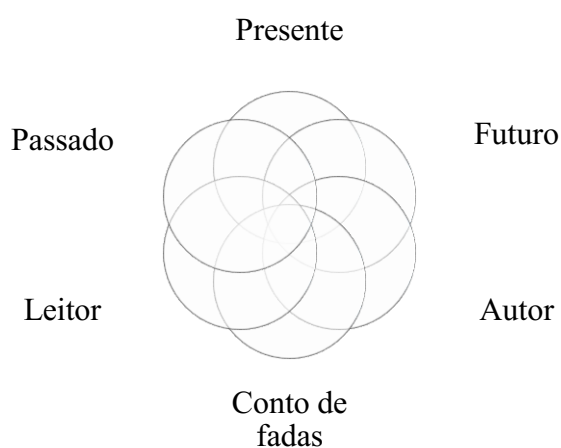
O próprio gênero (conto de fadas) é um mistério, mas com a análise interpretativa, as pistas relacionam-se às intersecções dos valores e sentidos, de tal maneira que, metaforicamente, como trilhas na floresta, todos os caminhos convergem para um centro em comum: As interações com o outro, com o mundo e com a literatura. Com a vida. É por meio desse *dégradé* de interações que a análise se desdobra, no mais, assim pude reconhecer os sinais dessas atuações, permitindo uma captação que vai além da dimensão verbal. Em conformidade com Miotello (2017),

[é] absolutamente necessário que eu diga minha palavra... enunciar, falar, repassar a palavra adiante é empoderar-se. Assim, cotejar não é ecoar as palavras dos outros. Isso é blábláblá, é papagaiar, é repetir sem sentido. A escuta cobra que se oponha palavras próprias às palavras outras. É esse o ato mais humano: pronunciar a palavra própria no encontro com a palavra outra. Não engolir a palavra outra, não se deixar dominar pela palavra outra, mas opor uma palavra própria, produzir uma afirmação responsável, dizer seu olhar único, contar aos outros e a si mesmo seu modo único de viver, de pensar, de sentir, de se emocionar, de amortizar. Os outros precisam saber o que você é. Pois somente você é desse jeito (p. 95-96).

Como pesquisadora, deixo marcas de minha bagagem teórica e questionamentos que buscaram compreender como o conto de fadas exerce um papel significativo na construção de discursos e ideologias [de diferentes momentos ideológico-sociais e esferas político-sociais], bem como suas projeções ideológicas materializadas nas relações dialógicas e cronotópicas com relação à formação de sentidos para seu principal público-alvo, que é a criança. Nessa interação, deparei-me também com a perspectiva dos autores dos contos, conectando-me com suas vozes e trazendo-as à luz da pesquisa, depreendendo o impacto das narrativas tanto

no contexto em que foram produzidas quanto no contexto atual. Por conseguinte, passado, presente e futuro estão intrinsecamente interligados por meio dos elos discursivos, entrelaçando-se dinamicamente:

Quadro 3 – Caracterização dos elos discursivos.



Fonte: Elaborado pela autora

Todo o aparato da teoria bakhtiniana foi fundamental para o desenvolvimento da análise, abarcando conceitos essenciais para a compreensão da linguagem, da cultura e da interação humana investigados nos contos. O cronotopo refere-se à conexão indissociável entre tempo e espaço nas narrativas, ajudando a contextualizar as narrativas. O cotejo, que vai além do ato comparativo, viabilizou uma análise muito mais ampla com relação aos contos analisados, bem como eles se relacionam entre si – identificando semelhanças, diferenças e influências mútuas. A estrutura própria do gênero conto, como gênero discursivo que é, possibilitou as percepções de como a linguagem é utilizada para construir significados em diferentes contextos e, com isso, implicando nos signos ideológicos; o conto de fadas carrega consigo uma carga ideológica que reflete e refrata valores, normas e perspectivas de uma determinada comunidade discursiva, manifestando as ideologias oficiais e cotidianas reproduzidas em uma sociedade, e nesta, em sua língua.

Ao explorar as interligações dos encadeamentos teóricos com a metodologia interpretativa do paradigma indiciário, pude identificar os mecanismos pelos quais as ideologias moldam as percepções individuais e coletivas – como são internalizadas e refratadas nas dinâmicas sociais.

A identificação da relação dialética entre as obras estrangeiras (Grimm e Perrault) e nacionais (MEC e Machado) abarca a complexidade do ato de compreender a natureza dos elos comunicativos, ao passo que a interdependência e transformação mútua dessas entidades realçam a ponte entre autor x leitor, irradiando a consciência ao evidenciar receptáculos de valores morais e emocionais [tanto para os autores quanto para os leitores] e atuando como peça simbólica na construção dos sentidos inferidos no processo de leitura.

Todos os processos de análise acima descritos convergiram ao microcosmo do mundo dos contos, no qual os vestígios revelaram as várias vozes que contam, lêem e internalizam os padrões intrínsecos às ideologias refletidas e refratadas por meio do diálogo. Esta análise, os dezenove contos investigados [considerando cada versão], a autoria de quem os escreveu [Grimm, Perrault, Ana Maria e MEC], os leitores de todos esses textos, bem como os contextos, concatenam-se na infinitude das interações. No céu do diálogo, as palavras representam as estrelas – corpos celestes ativos, constantes e cruciais na formação do universo; emitem luz e calor. Como os astrônomos estudam o céu noturno para entender a composição, as características e os movimentos do universo, nesta pesquisa, “seguí o brilho das estrelas” evocando por meio da interpretação da posição dos astros [palavras] as previsões simbólicas, ideológicas e cronotópicas na construção de sentido dos contos de fadas, expressando os padrões sociais relacionados à beleza (físico, sucesso e personalidade), culto à juventude, objetificação da mulher, estereótipo de gênero, personificação proposital dos animais, conceito de infância, família e papel do homem/mulher; identificando também os acréscimos e omissões, assim como a conjuntura na qual todos esses temas estão envolvidos, apontando as proposições de religião e conduta.

A grande influência na formação dos sentidos percebidos pelo público infantil é meramente indiciária, mas estima-se que esses contos atuem diretamente na constituição de seus interlocutores – cujas mensagens e valores subjacentes moldam a compreensão da criança sobre si, sobre o outro e com seu mundo interativo. Cada nuance revelada nos temas descobertos da análise comunica aspectos explícitos e implícitos das ideologias, indicando os modelos de moralidade, alteridade e ser. Essa interpretação parte da percepção de que a criança “está sendo” em uma fase sensível de transformações, na qual o contato com essas projeções ideológicas podem influenciar na compreensão responsiva – que é

fundamental para uma interação humana autêntica e também para a construção de significados compartilhados no diálogo, em consonância com os princípios bakhtinianos que enfatizam a natureza essencialmente dialógica da linguagem.

Em conclusão, é fundamental ressaltar (novamente) que esta dissertação foi construída a partir de um percurso interpretativo no qual busquei exteriorizar as vozes, os diálogos e as ideologias visceralmente ligadas às estruturas linguísticas. No entanto, assim como a natureza é um espectro de cores que não se limita somente às cores primárias, da mesma forma, nesta pesquisa, trata-se não apenas de palavras isoladas, mas de diversas vidas em diálogo interligadas, inclusive no próprio momento de escrita da análise, conectando-me também ao elo do objeto de estudo.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, F. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ACOSTA PEREIRA, R. **A prática de análise linguística/semiótica de base dialógica: reflexões para leitores iniciantes**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.
- ACOSTA PEREIRA, R.; RODRIGUES R. H. **Por uma sociologia dos gêneros do discurso**. In: Pesquisas em Linguística Aplicada e práticas de linguagem. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 151-172.
- ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. Tradução de D. Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1981.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance**. Tradução de A. F. Bernardini et al. 7ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: M. Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I – A estilística**. Tradução de P. Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. (1919). **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de V. Miotello; C. A. Faraco. São Carlos: Pedro e João editores, 2017.
- BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Tradução de C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita, 1926. p. 1-21.
- BACCHILEGA, C. **Post modern fairy tales: gender and narrative strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BONAVENTURE, J. **Variações sobre o tema mulher**. São Paulo: Paulus, 2000.
- BOTTIGHEIMER, R. **Fairy tales: a new story**. Nova York: Excelsior, 2009.
- BRICOUT, B. **Conto e mito**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). Dicionário de mitos literários. Tradução de C. Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 191-199.
- CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CALVINO, I. **Fábulas italianas**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

CAMARANI, A. L. S.; MARQUES, P. S. **A Tradição do Fantástico em “Na janela do velho sobrado”, de Menalton Braff**. In: I Colóquio “Vertentes do fantástico na literatura”. Araraquara: Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2009.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de A. U. Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. In: CANDIDO, Antonio. Textos de intervenção. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002. p. 77-92.

CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre azul, 2004. p. 169-191.

CARVALHO, B. V. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo: Global, 1985.

CAVALCANTI, J. **Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação**. São Paulo: Paulus, 2002.

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

COELHO, C. M. **Raízes do Paradigma Indiciário**. Ensaio, 2007.

DUARTE, P. C. O; PERFEITO, A. M. **Uma possibilidade de análise linguística via gênero discursivo conto de fadas**. Anais 2º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Maringá, 2012.

DUARTE, P. C. O. **Era uma vez um estágio de língua portuguesa: diálogos sobre formação docente inicial, o gênero discursivo conto de fadas e suas contrapalavras contemporâneas**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de M. B. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das letras, 1989.

GIOVANI, F. **O Cotejo como marca de um estilo**. In: Palavras e Contra Palavras: Entendendo o Cotejo como Proposta Metodológica. São Carlos: Pedro e João Editores, 2017.

GIOVANI, F. **O texto na apropriação da escrita**. Dissertação (Mestrado em Educação em Metodologia de Ensino) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

GIOVANI, F.; REYES, C. R.; GARCIA, C. B. **Em busca do dado singular: a micro história de um estilo**. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 9, p. 1-20, 2020.

GIOVANI, F.; SOUZA, N. B. **Bakhtin e a educação: a ética, a estética e a cognição**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

GRIMM, J.; GRIMM, W. Kinder- und Hausmärchen. In: **The complete first edition: The Original Folk & Fairy Tales of the Brothers Grimm**. Tradução de J. Zipes. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

HEYWOOD, C. **Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUECK, K. **O Lado Sombrio dos Contos de Fadas**. São Paulo: Editora Abril, 2016.

JANZEN, H. E. **O Ateneu e Jakob von Gunten: um diálogo intercultural possível**. Tese de doutorado. São Paulo, 2005.

JANZEN, H. E. **A Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM**. *Revista de Estudos do Discurso*. São Paulo: 2012. p. 107-124.

JUNG, C. G. **Chegando ao Inconsciente**. In: *O Homem e seus Símbolos*. 9ª ed. Tradução de M. L. Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LEMINSKI, P. **Caprichos & relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 12.

MACEDO, J. R. **A mulher na idade média**. São Paulo: Editora Contexto, 1990.

MACHADO, A. M. **Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Apresentação de A. M. Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MIOTELLO, V. **Discurso da ética e a ética do Discurso**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. 5-91.

MIOTELLO, V. **O Cotejo se dá na unidade da resposta**. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe – UFSCar. *Palavras e contrapalavras: Entendendo o Cotejo como Proposta Metodológica*. Caderno de Estudos IX. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

MIOTELLO, V. **“Ideologia”**. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin conceitos-chave*. 5ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MOISÉS, M. **A literatura Portuguesa**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MEIRELES, C. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Summus, 1979.

PERRAULT, C. Contes des fées. In: **Charles Perrault: The Complete Fairy Tales**. Tradução de C. Betts. New York: Oxford University Press, 2009.

PONZIO, A. **A Revolução Bakhtiniana: O pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PONZIO, A. **A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo**. In: BAKHTIN, M. Para uma filosofia do ato responsável. São Carlos: Pedro e João editores, 2017, p. 9-41.

ROSENFELD, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

TONET, I. **O padrão marxiano**. In: TONET, I. Método científico: uma abordagem ontológica. São Paulo: Lukács, 2013, p. 65-126.

TORQUATO, C. P. **Interculturalidade, políticas de letramentos e ensino**. In: CARVALHO, Adalberto Dias (Org.). Interculturalidade, educação e encontro de pessoas e povos. Porto: Afrontamento, 2013.

VOLOBUEF, K. **Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária**. In: MOURA, M.; CAMBEIRO, D. (Orgs.). Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: De Letras, 2013, p. 15-33.

VOLOCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de S. Grillo; E. V. Américo. Ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLOSINOV, V. N. (1927) **Freudianism: A Marxist Critique**. Tradução de I. R. Titunik. London: Academic Press, INC. (LONDON) LTD, 1976.

ZIPES, J. **The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre**. Princeton: Princeton University Press, 2012.