

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

LÍLIAN MARIA MENDES GUSMÃO

O TIPO MADRASTA NOS CONTOS MARAVILHOSOS: *BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES* DOS “IRMÃOS GRIMM” E *CINDERELA*, DE CHARLES PERRAULT

**MONTES CLAROS
2025**

LÍLIAN MARIA MENDES GUSMÃO

O TIPO MADRASTA NOS CONTOS MARAVILHOSOS: *BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES* DOS “IRMÃOS GRIMM” E *CINDERELA*, DE CHARLES PERRAULT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros — UNIMONTES, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa

**MONTES CLAROS
2025**

*Àquele de quem provêm toda graça e
sabedoria, princípio e fim de todas as coisas...*

AGRADECIMENTOS

Ao meu saudoso pai, Newton Gusmão, por tanto ensinar a mim com sua grande sabedoria dissonante da pouca escolarização. À minha mãe Ana Rita, de quem certamente herdei afeição pela educação e apreço pelos livros.

A Wagner, meu esposo, que auxilia na edificação do sonho chamado “família”.

Aos meus filhos: Filipe Davi, Luís Miguel e Mariana, meus apoiadores.

A toda parentela e aos amigos que comemoram comigo a cada conquista.

À minha enteada Jennyfer, que despertou em mim desejo de debater a “madrastagem”.

Aos meus colegas do Mestrado, PPGL—Unimontes, e a todos os professores do programa, especialmente ao meu orientador, professor Dr. Danilo Barcelos, cuja amplitude de conhecimentos seduz e assusta simultaneamente.

À colega e amiga Rosângela Cardoso, por todo auxílio e pela colaboração em todo o processo para se alcançar esta titulação, e a todos que, de algum modo, se sentirem copartícipes desse processo, muito obrigada!

“A palavra sábia é aquela que, dita a uma criança, é sempre compreendida sem a necessidade de explicações.

Ler muito é um dos caminhos para a originalidade; uma pessoa é tão mais original e peculiar quanto mais conhecer o que disseram os outros”

Miguel de Unamuno

RESUMO

Este trabalho tem como tema central a análise do tipo madrasta nos contos: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1996), na versão dos “irmãos Grimm” e *Cinderela* (2004), do poeta e escritor francês Charles Perrault. Examinou-se a maneira como as crianças aparentam recepcionar e reagir a tal personagem, integrante contumaz nos contos maravilhosos. Para tanto, tomou-se por base o entedimento contemporâneo de criança: um ser dotado de singularidades e sentimentos próprios, altamente interativo e sujeito de direitos assegurados. Nesse sentido, a proposta desta pesquisa foi discutir a madrasta, um dos antagonismos mais atrativos de toda a literatura infantil, repetida em várias histórias que, mesmo distando séculos da redação original, enformam comportamentos, caracteres e cristalizam a personagem de modo a fazê-la dar corpo ao mal. Ademais, foi abordada a inserção dessa figura emblemática na literatura infantil e o estranho engessamento da personagem. Considerando o receptor do texto infantil, analisou-se a pertinência da perpetuação da maneira de abordagem dos contos, tanto em contexto familiar quanto em estabelecimentos educacionais, bem como a necessidade de ressignificação dos personagens, em especial a madrasta, adequando-a aos seus lugares de enunciação, despiando-a de um invólucro impregnado de estereótipos de séculos a fio, e que, talvez, por isso mesmo, continue evocando maldade, arrogância e aversão numa simples alusão ao termo. Algemada, tipificada, a madastra segue simbolizando a vilania ao longo de gerações, na medida em que se ignora o fato de a sociedade refletida nos contos ter sido, progressivamente, substituída por outra. Cumpre dizer que as madrastas integram um número expressivo de famílias em todo o mundo, e, muitas vezes, mesmo sem fazer jus ao estigma, continuam sendo representadas de modo execrável na literatura. De rés passaram a vítimas de um imaginário coletivo inflexível e cruel, tanto quanto a madrasta dos contos “clássicos”. A escolha dos dois contos que constituem o *corpus* desta dissertação ocorreu por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico e comparativo.. Este estudo se fundamenta nos seguintes teóricos: Carl Gustav Jung (2000) e Bruno Bettelheim (2007) no que se refere aos aspectos psicanalíticos e da Psicologia Analítica intrinsecamente relacionados aos Contos Maravilhosos; Vladimir Propp (2010), com suas contribuições a respeito da estruturação elementar dos contos; Hans Robert Jauss (1982;1994) e Wolfgang Iser (1996), no tocante às discussões acerca da Estética da Recepção; e Jacques Derrida (1971;1991;1997;1999) com as proposições sobre a Desconstrução.

Palavras-chave: literatura infantil; madrasta na literatura infantil; Teoria da Recepção; Desconstrução.

ABSTRACT

This study focuses on analyzing the stepmother archetype in the fairy tales *Snow White and the Seven Dwarfs* (1996), in the version by the “Brothers Grimm”, and *Cinderella* (2004), by the French poet and writer Charles Perrault. It examines how children appear to perceive and respond to this recurring character in classic fairy tales. The research is grounded in the contemporary understanding of the child as a being endowed with unique traits and personal emotions, highly interactive and recognized as a subject with guaranteed rights. In this context, the objective of this research is to discuss the stepmother — one of the most compelling antagonists in all of children’s literature — frequently featured in stories that, even centuries after their original composition, continue to shape behaviors, character traits, and solidify the portrayal of this figure as the embodiment of evil. Furthermore, this study addresses the insertion of this emblematic character into children’s literature and the peculiar rigidity with which she has been portrayed. Considering the child as the recipient of literary texts, the study analyzes the relevance of perpetuating traditional portrayals of such tales within both familial and educational contexts, as well as the necessity of re-signifying these characters — especially the stepmother — by aligning them with their contexts of enunciation, stripping away the layers of deeply ingrained stereotypes that, over the centuries, have led the term itself to evoke notions of wickedness, arrogance, and aversion. Shackled and typified, the stepmother continues to symbolize villainy across generations, despite the fact that the society once reflected in fairy tales has gradually been replaced by a different one. It is important to note that stepmothers are now part of a significant number of families worldwide and, often without deserving the stigma, continue to be portrayed in a reprehensible manner in literature. From offenders, they have become victims of a rigid and cruel collective imagination — just as harsh as the stepmothers of “classic” tales. The selection of these two fairy tales forms the corpus of this dissertation, which is based on bibliographic and comparative research. The theoretical framework includes Carl Gustav Jung (2000) and Bruno Bettelheim (2007) regarding psychoanalytic aspects and Analytical Psychology intrinsically related to fairy tales; Vladimir Propp (2010), with his contributions on the elemental structure of narratives; Hans Robert Jauss (1982; 1994) and Wolfgang Iser (1996), regarding Reception Aesthetics; and Jacques Derrida (1971; 1991; 1997; 1999), with his propositions on Deconstruction.

Keywords: children’s literature; stepmother in children’s literature; Reception Theory; Deconstruction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Manuscrito dos contos de Grimm.	48
Figura 2 — Folha de rosto da Deutsches Wörterbuch.....	49

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 A GÊNESE DO CONTO MARAVILHOSO	23
1.1 Contos de fadas e contos maravilhosos: semelhanças e peculiaridades	26
1.2 Relações fronteiriças: o mito, o maravilhoso e o fantástico	29
1.3 Um olhar sobre a estrutura do conto maravilhoso	31
1.4 O maravilhoso nem tão maravilhoso assim.....	35
2 CONTO MARAVILHOSO E A TRÍADE: AUTOR, OBRA E LEITOR.....	40
2.1 Os autores.....	41
2.1.1 Charles Perrault	41
2.1.2 Os irmãos Grimm.....	44
2.2 O público infantil e a recepção dos contos maravilhosos.....	49
2.3 A questão do inconsciente coletivo e dos arquétipos	53
3 DA ESTIGMATIZAÇÃO À RESSIGNIFICAÇÃO: ENTRE POSSIBILIDADES E DESAFIOS	58
3.1 A desconstrução: desdobramentos do conceito.....	59
3.2 Os contos de fadas sob a perspectiva desconstrutivista	62
3.3 A personagem-madrasta: relação significante/significado(s) e o estereótipo. 65	
3.3.1 Quando o significante escorrega para o estereótipo.....	68
3.4 novas perspectivas literárias: tradição e modernidade — um diálogo necessário	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os Contos Maravilhosos são, provavelmente, a primeira experiência literária a que as crianças são expostas. Inicialmente, o contato com as narrativas ocorre por meio da oralidade e, tão logo se estabelece a habilidade de leitura, tornam-se estrutura literária basilar na infância, sendo utilizadas tanto no âmbito familiar quanto no escolar, com a intencionalidade de se debater, consolidar e estabelecer uma espécie de triunfo do bem sobre o mal, não sem que antes uma árdua batalha seja travada entre os personagens que representam tais polos. Não há espaço para variabilidade de conduta ou alterações de caráter, arrependimentos para quem é mau ou deslizes morais dos “bonzinhos”. O personagem é o que é, invariavelmente.

Essa estruturação perdura por séculos e alguns autores, como Carl Gustav Jung e Bruno Bettelheim, embasados em estudos de natureza psicanalítica e da psicologia analítica, consideram, inclusive, que ela seria capaz de levar as crianças a um amadurecimento gradativo de suas emoções e a comportamentos assertivos frente a circunstâncias adversas. Entretanto, a sociedade sofreu, ao longo desses séculos, mudanças profundas em sua estruturação, reconfigurando, alterando e ressignificando conceitos e valores externalizados, implícita ou explicitamente, nas narrativas literárias.

Nesse ínterim, os contos maravilhosos cristalizaram uma apresentação inversamente proporcional ao aspecto diacrônico percebido nos eventos históricos, permanecendo fiéis aos relatos nos moldes em que foram criados. Tal apresentação, condizente com estruturas sociais ultrapassadas, continua sendo enfaticamente repassada a um receptor de tenra idade, inapto para inferências elucidativas quanto à intencionalidade e ao período de escrita. Isso nos coloca diante do risco de que essas narrativas reverberem negativamente na construção das percepções infantis, além de contribuírem para que, em sucessivas gerações, se estabeleça um irrefletido efeito repulsivo no imaginário coletivo em relação a determinadas personagens estigmatizadas e congeladas em um modelo obsoleto de representatividade. Tal modelo, sem a devida revisão (ou contextualização), poderá desembocar em interferências indesejáveis na sociedade atual, ou, ao menos, em uma de suas unidades estruturantes: a família.

Para adentrar no universo infantil, analisando sua percepção de mundo por meio da recepção de narrativas maravilhosas e estabelecendo relações com estruturas familiares contemporâneas, é necessário que se compreenda que o conceito de infância

se alicerça em uma construção histórico-social sobre a qual incidem variações de tempo e espaço. Consequentemente, a percepção acerca da criança foi alterada consideravelmente ao longo do tempo. Conforme Collin Heywood (2004), a criança, sob a perspectiva da modernidade, é uma construção recente, data do século XVIII, e está vinculada a um ideário cristão firmado em uma proposta de culto ao menino Jesus. Nesse contexto, a pessoa em idade infantil passa a ser considerada como portadora de falas de sabedoria, estabelecendo uma espécie de mediação entre céu e terra. Essa ideia foi reforçada pela igreja católica, que estabeleceu a alusão a anjos, mensageiros de Deus.

Por outro lado, na sociedade medieval, Philippe Ariès (1981) destaca que a criança era percebida como adulto, assim que se desvinculasse dos cuidados maternos primários. Por vezes, é possível se deparar com a expressão “adulto em miniatura”, relacionada a esse período. Ademais, em seu livro *História social da criança e da família*, percorrendo a trajetória da construção do que hoje se entende por infância, Ariès reitera que a valorização da criança, assim como a delimitação de um tempo para que se viva plenamente a prerrogativa de “ser criança”, são abordagens recentes.

Mulheres e crianças estiveram, ao longo de muitos séculos, à margem de uma sociedade patriarcal. Esta, por sua vez, os entendia como seres inferiores, indignos de atenção apurada. Na sociedade medieval, o conceito de infância não existia; não havia um estabelecimento de vínculos afetivos sólidos em relação às crianças. Isso porque, num contexto de precariedade e escassez de conhecimentos, a mortalidade infantil era vultuosa e casais geravam muitos filhos — considerados à época como bens por uma parte da sociedade — no intuito de que alguns chegassem à vida produtiva, por volta dos 7 anos. Alcançada essa idade, os filhos, quando meninos, acompanhavam os pais nos trabalhos do campo, já as meninas, assumiam responsabilidades domésticas para se tornarem, mais tarde, donas de casa.

Philippe Ariès (1981) evidencia que havia a concepção de que os recursos naturais, inclusive a espécie humana, eram infinitos e renováveis — pensamento que desabonava os sentimentalismos afetivos dispensados à criança. Quando muito, ela figurava como entretenimento para a plateia adulta, como se observa no prefácio do supracitado livro:

Contudo um sentimento superficial da criança — a que chamei “paparicação” — era reservado à criancinha em seus primeiros anos de vida, enquanto ela era ainda uma coisinha engraçadinha. As pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um

macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anomimato (Ariès, 1981, p. 10).

Diante dessa perspectiva, pode-se inferir que a utilização de diminutivos, a saber: engraçadinha, animalzinho, macaquinho, procuram enfatizar o carácter diminuto da importância dispensada à criança na sociedade medieval.

Entre os camponeses, classe mais vulnerável economicamente, Glória Radino (2003) esclarece que os filhos chegavam a ser vistos como um fardo, pois representavam mais pessoas a serem providas pela família. Há contos que ilustram, inclusive, a realidade de abandono desses filhos. Charles Perrault e os irmãos Grimm apresentam essa realidade nos contos homônimos “O pequeno polegar”, integrante da primeira compilação de narrativas orais de Perrault, no século XVII, e publicado, sob nova versão pelos autores alemães, em 1819. Embora as narrativas sejam bastante diferentes, ambas guardam correlação no que diz respeito às dificuldades de provimento da prole.

Apenas a partir do carácter exploratório com o advento do capitalismo, a criança figurou como mão de obra barata e começou a ter visibilidade. Num cenário que atendia aos interesses da burguesia europeia em ascensão, ela era encarada como um protótipo capaz de se tornar um adulto produtivo. Assim, surge a necessidade de políticas públicas protecionistas. Mas, somente entre os séculos XVIII e XIX, emerge um novo olhar sobre a infância, numa modelagem em que a criança passa a ser um sujeito de direitos e a educação passa a ser uma preocupação por parte dos pais, por ter se transformado em uma efetiva expressão de afeto.

Nesse novo panorama,

A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anomimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela (Ariès, 1981, p. 12).

Estabelecido um percurso histórico no qual os termos “criança” e “infância” expressem um valor semântico aproximado às compreensões contemporâneas, a pesquisa avançará, debruçando-se sobre o tipo “madrasta”, a fim de averiguar a etimologia da palavra, o contexto histórico e literário que a circundava em sua origem e o termo em sua perspectiva moderna, valendo-se, portanto, de abordagens diacrônicas e sincrônicas.

Diacrônicas por refletirem a madrasta relacionando-a aos contextos de enunciação, atentando às possíveis influências e alternâncias sofridas ao longo do tempo; sincrônicas por considerarem o significante em sua condição primitiva, engendrado em um contexto histórico-social com o qual mantinha uma estreita relação.

Averiguar-se-ão as discrepâncias que conferem singularidade às madrastas dos referidos contos, distinguindo-as enquanto personagens; bem como as semelhanças constitutivas do tipo em análise, que as fazem servir a uma única função, como sugere Vladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso* (2010). Para Propp, o estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é indispensável para sua análise histórica. E as madrastas — representadas, nos dois contos em análise, de modo semelhante às madrastas de outros textos em que essa personagem aparece — relacionam-se a uma mesma função, realizando ações iguais em contos diferentes, constituindo grandezas constantes e repetidas. Porém, o “meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável” (Propp, 2010). Assim, o ambiente retratado para compor a história sofrerá variações, mas a caracterização dos personagens que cumprem a mesma função será similar. As mocinhas, os príncipes, as madrastas..., retratadas em locais ficcionais diferentes e inseridas em enredos distintos, guardam entre si muitas semelhanças. Sendo assim, o autor pontua que essa dinâmica resulta em uma extraordinária diversidade de personagens e, ao mesmo tempo, confere uniformidade aos contos maravilhosos.

Em relação aos contos “Branca de Neve e os sete anões” e “Cinderela”, é importante destacar que as jovens detentoras do protagonismo na narrativa são personagens construídas a partir da linearidade da função a que se refere o parágrafo anterior, além de refletirem a idealização da figura feminina na sociedade medieval. Por conseguinte, a Branca de Neve dos Grimm e a Cinderela de Perrault apresentam características de um ideário feminino apreciado na França do século XVII, durante o reinado de Luís XIV: o de jovens dóceis, belas, passivas e ingênuas.

Em se tratando das madrastas, Propp (2010) sugere que elas conferem progressão à narrativa e que, ao introduzi-las, normalmente a partir do casamento de um viúvo, os autores inserem o “malfeitor dos contos” (Propp, 2010, p. 52).

Os adjetivos atribuídos por Perrault à madrasta (sem nome) de Cinderela corroboram a ideia de Propp, pois ela é ativa, soberba, mau caráter, culpada por imputar à jovem órfã uma rotina de árduos trabalhos. Cinderela, ainda, é segregada, visto que se acomoda num sótão e obrigada a vestir-se de farrapos maltrapilhos. Ao concluir seus

afazeres, a jovem se sentava em uma lareira com resíduos, o que lhe conferiu o apelido de “gata borralheira” — *cucendron*, traduzido do francês: bunda no borralho, assim como os gatos faziam.

A madrasta da Branca de Neve, igualmente não nomeada, tem como características o orgulho, a arrogância e a frieza de coração. Ela também assume o lugar de esposa, após a morte da mãe da jovem protagonista. Contudo, a madrasta é apresentada ao leitor de modo a superar sua antecessora, pois as ações que lhe são atribuídas mostram-se ainda mais extremas. Seu objetivo não é apenas escravizar a enteada, subjugando-a a uma condição inferior no contexto doméstico, mas levá-la à morte a qualquer custo e, depois, alimentar-se de suas vísceras. A inveja é sua força motriz e, para ostentar a beleza mais notória, todo artifício lhe parece válido.

A análise de tais personagens, em suas singularidades e convergências, exemplifica a proposição de Propp (2010), oferecendo a visão da diversidade, porém constituindo exemplares de uma mesma função, na qual o aspecto uniforme recai sobre os contos maravilhosos. Dada a complexidade das relações, a partir da madrasta, estabelece-se nos contos uma tríade disfuncional. Depreende-se, desse desdobramento, que os contos parecem alertar para o fato de que um segundo casamento traz consigo grande conturbação e de que a realidade, por vezes romantizada, das segundas núpcias é desconstruída nos contos maravilhosos por intermédio do antagonismo madrasta/enteada.

Cabe esclarecer que, no contexto em que se desenvolvem tais narrativas, a mortalidade de mulheres, decorrentes de complicações no parto e no puerpério, também era expressiva. Antes da cesárea e dos procedimentos cirúrgicos facilitadores do parto, as taxas de mortalidade materna eram vultuosas. No século XVII, com os nascimentos acontecendo por meio de parteiras e em ambiente domiciliar (Rodhen, 2001, p. 59), o ato de parir era especialmente perigoso de modo que a expectativa de vida feminina, na França do século XIX, era de apenas 25 anos. Diante de tantas mortes de jovens senhoras, muitos homens, em decorrência da viuvez, se viam sozinhos na incumbência de cuidar dos filhos pequenos.

De certo modo, situações que circundavam a gênese dos contos são transpostas aos enredos, comunicando subliminarmente uma intenção moralizante. Na falta da mãe, eles apoiam-se nas madrastas para desestimularem a inserção de uma nova mulher no seio familiar, evidenciando que essa nova integrante, tão logo admitida ao lar, passará a algar da enteada. Todavia, apesar dessa desestimulação, grande parte dos homens se casavam pela segunda vez, o que pode justificar o número expressivo dessa personagem nas

narrativas maravilhosas, tendo em vista a necessidade de endossar o repúdio à nova constituição familiar.

À luz dessas reflexões, percebe-se que, ao abordarem questões íntimas dos contextos familiares, os contos desafiam o leitor a olhar para os problemas que emanam de sua subjetividade e, de acordo com Monique Augras (1980), a partir do abstrato (irreal), eles contribuem para a adaptação do homem à realidade. As representações simbólicas dos contos procuram engendrar “códigos de comportamento e trajetória de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos fornecem termos com que pensar sobre o que acontece no nosso mundo” (Tatar, 2004, p. 9).

Diante da diversidade de versões dos contos selecionados como objetos desta pesquisa, faz-se necessário esclarecer o porquê da escolha dos autores. O francês Charles Perrault consta como o primeiro a compilar contos infantis, no século XVII. A esse fato confere-se o surgimento da Literatura Infantil, estruturada como gênero literário. A Perrault é atribuída a perífrase “pai da literatura infantil”. Todavia, tais contos perpassavam gerações por meio das narrativas orais e, em sua origem, de data e local incertos, não tinham como público-alvo o infantil. Estavam imbuídos de um caráter moralizador, evidenciado pelas conclusões cujos versos sintetizavam o ensinamento transmitido, nos moldes de uma “moral da história”.

No século seguinte, coube aos alemães Jacob e Wilhelm Grimm revisitarem e difundirem os contos de uma maneira, inclusive, mais cativante, isso porque as versões eram apresentadas com riqueza descritiva de modo a colocar o leitor fixado na história. Considerou-se pertinente levar em conta esses aspectos históricos para eleger as versões com as quais se trabalhou. Por estarem diretamente relacionados ao *corpus* desta dissertação, os autores acima mencionados terão destaque em abordagem do primeiro capítulo.

Cabe elencar, ainda, dentre os precursores da literatura infantil, o dinamarquês Hans Christian Andersen, que, de acordo com Nelly Novais Coelho (1984), projetou suas vivências nos contos. Andersen pautou-se em uma escrita com ternura, mas sem omissão das agruras inerentes à vida, como a violência e a injustiça. Sua literatura está permeada de trivialidades cotidianas e de sugestões de caminhos para reflexões sobre os problemas sociais (Duarte, 1995). Por meio de uma linguagem simples, sem rebuscamentos, o escritor valia-se do texto para transmitir e defender seus valores, bem como o ideal religioso no qual acreditava. Percebe-se, em seus textos literários, grande “incentivo à fraternidade e caridade cristãs; a resignação e a paciência com as duras

provas da vida, Valorização da Obediência, Pureza, Modéstia, Paciência, Recato, Submissão, Religiosidade” (Coelho, 1984, p. 119-120), para todos quantos com eles se deparassem. Seus contos não se limitavam ao público infantil e, a esse respeito, ele afirmou “repetidamente que os escrevia para toda gente e se eram lidos para crianças, os adultos também deveriam ouvi-los” (Duarte, 1995, p. 16).

Para Andersen, os obstáculos e dissabores enfrentados pelo homem nada mais são senão aprimoramentos capazes de levá-lo ao céu. A morte figuraria como um rito de transposição, isto é, vencidas as batalhas com louvor, o homem estaria apto a contemplar o céu e deleitar-se nesse lugar. Nesse viés, a vida terrena em plenitude não era o bem supremo a ser conquistado, já que a verdadeira alegria estaria reservada ao porvir celestial. Diante da dicotomia terra e céu, Tatar (2004) adverte que os contos de Andersen distanciam-se de outros contos de fadas e contos maravilhosos, haja vista que nem sempre os desfechos construídos pelo autor culminavam em finais felizes convencionais.

Um outro aspecto a se destacar é que Andersen, ao contrário de Perrault e dos Grimm, ofereceu ao público contos originais, os quais não parafraseavam os relatos da cultura popular, deslocando-se do lugar de compilador para a condição de exímio escritor. Endossando sua originalidade, apresenta narrativas que não eram fiéis à introdução clássica “era uma vez”, nem tampouco ao desfecho do “felizes para sempre”. Primava por um detalhamento incomum nos contos, muitas vezes incompatível com essas expressões vagas e generalistas, já que

[...] para os seus contos trouxe uma multidão de personagens que a sua volta se encontravam e o país onde viveu, a Fíónia, a Zelândia, reproduzindo, em lugar da paisagem vazia do conto tradicional, uma paisagem verdadeira com sol, natureza e clima, com a flora dinamarquesa que tão bem conheceu (Duarte, 1995, p. 62).

Coroam a notável contribuição de Andersen para a literatura, como, por exemplo, o fato de sua obra ter sido traduzida para mais de 150 línguas, feito superado apenas por Shakespeare e pela Bíblia (CECH, 2004). Ainda, é possível destacar a escolha do dia 2 de abril, data atribuída ao nascimento do escritor, para a celebração do Dia Internacional da Literatura Infantil.

Elencados os nomes exponenciais do conto maravilhoso, representados pela tríade supracitada (considerando, neste caso, os Grimm como uma unidade literária), convém acentuar que, além das versões tradicionais abordadas nesta pesquisa, Branca de Neve e Cinderela estão entre as histórias com maior número de variações de que se tem notícia,

com séculos separando aquelas mais antigas das mais contemporâneas e com expansão das formas artísticas utilizadas para esse fim. O que merece destaque é que, em cada versão, as adaptações das narrativas atendem a um contexto de enunciação, com tempos e espaços distintos e, por que não dizer, com valores e costumes peculiares. As narrativas aparentam servir a esse contexto, dialogando com proposições de autores que, como Mikhail Bakhtin (2006), acreditam que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico” (Bakhtin, 2006, p. 95), ou seja, vincula-se ao contexto de enunciação.

Ambiciona-se avançar nesta discussão, estabelecendo um diálogo com a psicanálise, a fim de refletir, por meio da literatura, sobre a formação do leitor e a relação que a criança estabelece com os textos literários, os personagens que lhe são apresentados por intermédio das ficções e as possíveis influências dos contos maravilhosos em suas relações interpessoais. Para essa discussão, tomar-se-á por base *A psicanálise dos contos de fadas*, do psicanalista austríaco Bruno Bettelheim (2007).

Será dispensada atenção especial aos personagens dos contos maravilhosos, a fim de abordar questões relacionadas à construção dos tipos e suas relações com leitores em formação. Será discutida a pertinência, na sociedade contemporânea, da maneira como esses personagens são expostos, representando padrões estanques de maldade ou bondade, ingenuidade ou astúcia, por exemplo, como atributos irrefutáveis e genuínos dos tipos representados. Assim, será refletido se tal exposição se adequa ao momento atual e se há novas estratégias de abordagem literária em relação aos contos maravilhosos frente às mudanças contextuais.

Por fim, faz-se fundamental compreender se há a necessidade de uma proposta de desconstrução de determinados tipos, a fim de ressignificá-los no tempo e no espaço de enunciação.

Debruçar-se-á, de modo analítico, sobre um tipo em especial, visto que são elas, as “má drastas”, que impulsionam o movimento dramático narrativo, como já apontado, desempenhando a função de serem, senão exclusivamente, ao menos essencialmente más. Portanto, pretende-se investigar a possível experiência estética vivenciada pelo leitor infantil diante da apreciação dos contos que apresentam madrastas em seus enredos, à luz da Estética da Recepção, ou seja, da estruturação da dialética obra-receptor, proposta por Hans Robert Jauss (1982).

Para tanto, as duas produções literárias escolhidas serão estudadas neste trabalho, objetivando compreender as intenções existentes em narrativas que compõem a literatura

destinada ao público infantil. Considera-se, também, que tais textos literários se configuram como potências instigadoras de construções imaginárias. Nesse sentido, propõe-se analisar se as narrativas seriam capazes de interferir nas relações dos sujeitos leitores, moldando seus imaginários acerca de temas relativos às suas vidas ao longo da existência, já que, como preconiza Jauss (1982), o leitor nunca mais será o mesmo após o contato com a obra. A esse respeito, Josette Jolibert (1994) acrescenta: “ler, é atribuir sentido a algo escrito; questionar algo escrito como tal a partir de uma expectativa real, numa verdadeira situação de vida” (Jolibert, 1994, p. 15).

Por essa razão, pretende-se analisar a construção das narrativas mencionadas — destinadas ao público infantil —, focando nas personagens das madrastas como combustível para a supracitada rotulação da figura da esposa do pai, bem como o modo como essas narrativas reverberam nos contextos familiares.

Nesse diálogo, cumpre enfatizar que alguns autores acreditam que a

mensagem dessas histórias é que as dificuldades e envolvimento edípicos podem parecer sem solução, mas, lutando corajosamente com essas complexidades emocionais familiares, podemos conseguir uma vida muito melhor do que a dos que nunca se conturbaram com problemas graves. No mito só há uma dificuldade insuperável e uma derrota; no conto de fadas existe um perigo igual, mas ele é superado com êxito. Não há morte sem destruição, mas uma melhor integração simbolizada pela vitória sobre o inimigo ou competidor, e pela felicidade — e ela é a recompensa do herói no final do conto. Para consegui-la, passa por experiências de crescimento comparáveis às experiências de que a criança necessita quando se desenvolve para a maturidade. Isso dá coragem à criança para que não desanime com as dificuldades que encontra na luta para chegar a ser ela mesma (Bettelheim, 2007, p. 25).

Entretanto, o que se analisa, no presente trabalho, é a estigmatização de certos papéis atribuídos socialmente, como o das madrastas, sempre fadadas a representarem o mal, e as possíveis evidências de que essa fixação de conduta influenciam as constituições familiares. Se, de fato, — ainda que simbolicamente — é possível acontecer a projeção de condutas representativas presentes nos contos em pessoas de estreita convivência, é preciso que se discuta o risco de se formar, consolidar e reiterar a ideia de que madrastas serão sempre más. Todavia, cumpre ressaltar que a discussão a que se propõe não tem por objetivo desabonar a relevância dos contos de fadas, seja na esfera literária, seja na psicanalítica. A intenção, na verdade, é dialogar com os contos a partir de sua gênese, considerando o modo como as personagens, em especial as madrastas, atravessaram

gerações e afetaram (e afetam) seus leitores.

Desde Aristóteles, a relação estabelecida entre a obra de arte — concebida em sua amplitude semântica — e o seu receptor já despertava análise. O receptor deveria ter sua experiência de recepção validada, sendo este integrante daquela. Stanley Fish (1980) impulsiona essa perspectiva por intermédio da proposição da Estilística Afetiva, ao destacar que a relação receptor/obra está vinculada às experiências afetivas do receptor, invalidando uma possível indiferença frente à obra. É inquietante sua afirmação de que a descrição ficaria em detrimento da experiência por ela produzida.

Uma condição agregada aos contos de fadas é a popularidade que essas narrativas ganham, perpassando gerações por meio da oralidade. Muitas vezes, a diversidade de histórias estabelece uma espécie de paradoxo, em razão da previsibilidade que há em uma narrativa linear, cujas estruturas parecem ser engessadas e fadadas a repetições de condutas — sem a possibilidade de se safar de invólucros de bondade (mães ou fadas); negligência ou apatia (pais comumente viúvos); e, claro, a maldade, a cargo das madrastas, as quais, normalmente, são representadas também como bruxas (feiticeiras). Tantas são as reiteraões desses papéis, consolidados na literatura infantil, que não seria exagero designá-los como arquétipos alusivos aos personagens.

Especialmente no que se refere às madrastas, houve, ao longo dos séculos, contribuições de variados autores, das mais diversas nacionalidades, para consolidação de uma figura asquerosa, digna dos mais vis predicativos no imaginário coletivo, deixando às “novas esposas do pai”, locução que se refere às madrastas, no que concerne à etimologia, um lugar de desconforto social. A questão é que, com reafirmações constantes corroborando a entronização e a perpetuação desse imaginário coletivo, as novas constituições familiares, que hoje acontecem com mais frequência que nos contos, (normalmente resumidas às mortes prematuras das mães) e com conjecturas mais complexas (envolvendo divórcios, mães biológicas e outros aspectos), surge o risco de que, ainda que não dotados de plena consciência ou intenção, segreguem as madrastas a um lugar praticamente intransponível.

Consideremos, ainda, que a constituição de uma identidade é caracterizada pelas influências socioculturais, nas quais as regras sociais, certamente, se sobressaem no embate com nossa individualidade. É nesse encontro que se dá a ruptura que faz nascer a consciência de si e possibilita escrever a própria história, enquanto ator e, muitas vezes, espectador de suas ações.

As historietas exploram bastante o relacionamento de uma mocinha com sua madrasta. A idade das mocinhas é incerta em muitos casos, mas indubitavelmente elas são pré-adolescentes. A presença de madrastas revela que as mães morriam precocemente, devido a doenças oportunistas e aos elevados custos energéticos da atividade reprodutiva — as mulheres casavam muito cedo, não existia controle da natalidade e as gestações sequenciadas tornavam as mocinhas alvos fáceis da febre puerperal. Mortes de crianças e mulheres jovens eram fenômenos triviais, de modo que os viúvos engendravam outro casamento antes que as lágrimas enxugassem de seus rostos (Guerra, 2009, p. 2).

É possível verificar a fragilidade das formações familiares representadas nessas narrativas, já que a própria idade das mulheres — sujeitas ao casamento ainda muito jovens — não era condizente com as exigências pelas quais passariam ao se entregarem à geração e à educação dos filhos, papel ao qual eram submetidas, desde então, de forma muito solitária. Os conflitos entre madrastas e enteadas (ou enteados) mostram, ainda, o distanciamento dos homens em se tratando de questões que envolviam a educação dos filhos — um aspecto interessante da dinâmica familiar dos contos de fadas, que merece ser levado em consideração. Se o pai não se fazia presente e a mulher era obrigada a se desdobrar para atender às necessidades dos filhos, caso ela faltasse nesse lar, estaria estabelecido ali o caos de toda uma, ou mais de uma, geração, levando-se em consideração, ainda, as diversidades formadas pela junção e pela convivência de esposos e filhos de ambos os lados. Isso pode ser comprovado por meio das considerações a seguir:

A orfandade e a convivência da criança com um adulto não-aparentado (madrasta) deu origem a um conceito bem conhecido dos especialistas em psicologia evolucionária: o “efeito Cinderela”. Efeito Cinderela é um conceito derivado da teoria do investimento parental. O conflito emerge quando uma mulher em plena capacidade reprodutiva (a madrasta) tem que optar em cuidar ou alocar recursos energéticos aos próprios filhos ou aos filhos de outra mulher. Uma vez que os cuidados parentais exigem dispêndio de energia e, ao mesmo tempo, diminui as chances de uma futura reprodução, as crianças órfãs são negligenciadas ou podem ser alvos de maus-tratos por parte da mulher jovem não-aparentada. A situação seagrava substancialmente quando há competição por recursos e a madrasta se encontra no ápice de sua capacidade reprodutiva (25 e 30 anos de idade) (Guerra, 2009, p. 2).

Encontrar meios para lidar com tais dificuldades, aparentemente, não se tornou uma preocupação dos autores de contos de fadas, uma vez que tais narrativas parecem mais ocupadas com a romantização do relacionamento afetivo entre um homem e uma mulher, com vistas a oferecer-lhes o desfecho icônico “e viveram felizes para sempre”. Daí a

importância de se desenvolver uma pesquisa cujo objetivo é a desconstrução de uma visão simplista sobre os contos de fadas, em especial sobre a figura da madrasta, visto que, diante da imagem proposta por essas narrativas, observa-se o risco de interferência na formação do imaginário coletivo, com consequente possibilidade de prejuízo às configurações familiares contemporâneas, isso porque a tão rechaçada personagem dos contos de fadas alcançou tamanha popularidade que qualquer alusão ao termo “madrasta” é capaz de produzir um irrefletido repúdio imediato.

A proposta de um estudo sobre a influência dos contos infantis Branca de Neve e os Sete Anões e Cindederela, na construção do imaginário coletivo, no que se refere à figura da madrasta e os possíveis impactos dessa construção nas novas estruturas familiares, busca, ainda, analisar as consistências ou as inconsistências dos adjetivos atribuídos às madrastas da literatura infantil, a fim de averiguar a necessidade de uma desconstrução do tipo e discutir as inadequações de sua estigmatização nas narrativas voltadas ao público infantil.

No epicentro desta discussão estarão a relação entre enteadas e madrastas, enquanto personagens, e as possíveis reproduções não questionadas de ideias preestabelecidas no âmbito literário, que acabam por tomar parte no dito “mundo real”. A finalidade é contribuir para uma reflexão que considere que só haverá uma mudança estrutural nos estigmas que impactam as formações familiares contemporâneas, se houver uma desconstrução ou uma realocação das projeções negativas acerca da figura das madrastas.

Dessa maneira, para melhor desenvolvimento do tema, este estudo fundamenta-se no método comparativo, sendo que a dinamicidade da abordagem perpassará pela pesquisa qualitativa, propiciando o aprofundamento das questões levantadas.

No primeiro capítulo, será discutida a gênese do conto maravilhoso, esclarecendo os sincretismos terminológicos e destacando a expressiva participação dos autores Charles Perrault e Jacob e Wilhelm Grimm no surgimento e na difusão do gênero. A seguir, serão analisadas as madrastas, enquanto arquétipos dos contos selecionados e o que se compreende como problema subjacente ao modo como elas são apresentadas ao público infantil, ou seja, a possibilidade de uma influência negativa na formação do inconsciente coletivo.

No segundo capítulo, a relação entre leitor e contos infantis serão analisadas, com base na teoria da Estética da Recepção, e considerando as peculiaridades relativas ao público infantil.

O terceiro destacará a necessidade de se considerar uma proposta de desconstrução do tipo madrasta com vistas à possibilidade de ressignificação da personagem.

Assim, a pesquisa será baseada na investigação exploratória de caráter bibliográfico, utilizando-se de livros, sites governamentais, web sites, artigos científicos e jornalísticos, textos de revistas, bem como dissertações e teses sobre o tema, além dos contos *Branca de Neve e os sete anões* (1996), dos irmãos Grimm, e *Cinderela* (2004), do francês Charles Perrault.

1 A GÊNESE DO CONTO MARAVILHOSO

“A literatura é a expressão da sociedade, assim como a palavra é a expressão do homem” Louis de Bonald

Contar histórias é um hábito milenar. Acredita-se que os ditos “contos de fadas”¹ tenham surgido na cultura celta, e, em seus primórdios, dada a complexidade dos temas e as abordagens excessivamente metafóricas, não objetivavam o público infantil. O costume de criar e contar (ou recontar) histórias, bem como o apreço por ouvi-las parece acompanhar a humanidade desde seu início, perpassando gerações e se instalando nas mais distintas sociedades. A exemplo dessas experiências de narrativas orais, os contos transpuseram diferenças culturais, geográficas, linguísticas e se espalharam através de diferentes manifestações folclóricas pelo mundo.

Conforme Nikolajeva, “os contos de fadas têm suas raízes na sociedade arcaica e no pensamento arcaico, sucedendo-se imediatamente aos mitos”. Justamente por essa relação fronteiriça, ela adverte que formular “uma distinção precisa e única sobre o conceito de contos de fadas, com vistas a traçar limites claros entre mito, conto popular e fantasia, por exemplo, constitui uma tarefa que pode ser considerada impossível” (Nikolajeva, 2003, p. 138).

Embora não tenha havido pesquisador apto a esclarecer a origem dos contos de fadas de modo incontestável, muitos esboçam tentativas e apresentam trajetórias que sustentam suas elucubrações. Vladimir Propp esquivava-se de uma posição extremista, admitindo dupla possibilidade de o folclorista encarar esta origem: dotada de uma gênese independente, sem clara delimitação espaço-temporal; ou baseando-se na tese de uma origem que remontaria a metamorfoses e a transformações advindas de determinada causa. Dimensionando a complexidade de um posicionamento inflexível, o autor esclarece que não é possível confirmar uma posição e desconsiderar a outra, cabendo ao folclorista apenas a opção entre elas. Ainda na tentativa de esclarecer sua afirmativa, Propp estabelece uma analogia ao biólogo quanto à possibilidade de escolha de qual vertente teórica apoia e defende (Propp, 2000). No entanto, subjaz ao pensamento de Propp, há a ideia de que a expansão mundial adquirida pelos contos não é compatível com uma fonte estanque.

¹ Convém esclarecer que, neste trabalho, a expressão contos de fada equivalerá semanticamente a contos maravilhosos, isso porque as contribuições do teórico Vladimir Propp ampararam este estudo e esta é a nomenclatura adotada pelo autor.

Não obstante à sua origem, o fato é que um encantamento peculiar em relação a esse gênero parece estar impregnado nas mais distintas culturas. Por meio de seus relatos, elas compartilham aquilo que foi vivido, presenciado, presumido ou unicamente imaginado, que, ao assumir o formato de histórias, adquire a capacidade de dar visibilidade a determinado povo, época, situação. Com o intuito de se evidenciar peculiaridades espaço-temporais, essas histórias costumam sofrer acréscimos de personagens e adaptações representativas do lugar de enunciação. No Brasil, isso pode ser ilustrado pela expressão popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Sustentam essa visibilidade o caráter universal que os contos trazem em si. Assim, mesmo que representem uma cultura, a extrapolam e não lhe são exclusivos.

Por muito tempo a autoria dessas histórias esteve em completo anonimato e, apesar da popularidade ascendente, a percepção que se tinha das narrativas populares era de menor valia, por serem consideradas incultas e excessivamente simples. Ao propiciarem o surgimento da literatura infantil, parece ter havido a transferência desse contexto de menoridade da oralidade para a escrita. O estigma de uma literatura de menor qualidade, sem arcabouço estrutural relevante e atrelada a um aspecto doutrinador, persegue a literatura infantil e, conseqüentemente, os contos maravilhosos, desde sua origem. Segundo Afrânio Coutinho (1978), a literatura

é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. Não visa a informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode conter história, filosofia, ciência, religião. O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético (Coutinho, 1978, p. 8).

Diante dessa premissa, a condição primitiva dos contos, vinculada à intenção de sugerir condutas socialmente adequadas e ao mesmo tempo evidenciar punições para aqueles cujos comportamentos se desviassem dos valores transmitidos pelas narrativas, de certa forma, já o predispôs a uma posição literária diminuta.

Afrânio Coutinho (1978) destaca, ainda, que a literatura “tem existência própria, é ela e nada mais, e seu campo de ação e seus meios são as palavras e os ritmos usados por si mesmos e não como veículos de valores extra-literários” (Coutinho, 1978, p. 10). Sendo assim, ao intentar formar moralmente um público, a literatura infantil, externalizada por meio dos contos de fadas, estaria esvaziada de um valor estético próprio das “grandes literaturas”.

Todavia, Colomer (2017) esclarece que essa perspectiva negativa não tem impedido a literatura infantil, mesmo sendo um fenômeno literário recente, de alcançar expressivo volume de vendas em muitos países, pois os contos maravilhosos alavancam essa estatística.

O fato é que, ainda que envolto a divergências terminológicas, conceituações difusas, imprecisão quanto ao surgimento e acusações de representarem a “literatura menor”, os contos de fadas seguem impregnados de encantamento, atraem a atenção do leitor para o maravilhoso², o mágico, o sobrenatural, o fantástico — elementos sedutores para a humanidade desde os tempos imemoriais. Não se enquadram nos limites temporais e geográficos que enclausuram os relatos históricos. Neles as projeções dos desejos e as aspirações humanas têm espaço propício para se externalizar, e até contribuições valiosas de seres mágicos — não apenas fadas, mas duendes, animais falantes, anjos, entre outros — para um desfecho que aproxime os personagens representativos das boas aspirações humanas ao clássico “e viveram felizes para sempre”.

No entanto, ainda que admitidas todas as possíveis contribuições dos contos maravilhosos em relação às crianças e tendo em vista seu alcance amplo, entende-se que a utilização reiterada de termos alusivos a determinadas personagens dos contos deve ser melhor estudada, de maneira a acomodar-se na sociedade atual sem conferir peso às relações interpessoais. Não se trata de banir os contos de fadas, considerando-os inapropriados ou obsoletos, mas de conferir um olhar mais apurado sobre o modo como são transmitidos. Bruxas e monstros serem perversos a todo tempo e dignos do repúdio universal pode não ter nenhuma correlação com a vida real. São tão somente seres de papel, já que não existem no plano da realidade, a não ser por força de expressões metafóricas. Em contrapartida, é preciso levar em consideração que personagens fictícios, ao compartilharem o nome com indivíduos reais, podem transferir a esses a carga de repúdio atribuída, inconscientemente, pela coletividade — mesmo que entre ambos não exista qualquer semelhança além da nomenclatura. Adiante, retornar-se-á a essa discussão.

² Considerando que, nesse caso, o termo “maravilhoso” relaciona-se a um conjunto de características de natureza literária e não a uma adjetivação para atribuir um juízo de valor às narrativas.

1.1 Contos de fadas e contos maravilhosos: semelhanças e peculiaridades

Embora se tenha optado por uma livre utilização de ambas as terminologias, a fim de que se obtenha uma fluência narrativa, as expressões não se equivalem semanticamente. A esse respeito, entende-se haver a necessidade de um breve esclarecimento sobre alguns apontamentos.

O vocábulo fada vem do latim *fatum*, que significa fado³. Às fadas são atribuídas as intervenções na vida e no destino dos personagens dos contos dos quais fazem parte. Inicialmente havia a compreensão de que elas estariam relacionadas apenas às boas ações, porém, com o crescimento do cristianismo e a necessidade da evidenciação do antagonismo entre bem e mal, o termo passou a agregar também aquelas que, com meios mágicos, buscavam interferir na vida de outros personagens, de modo a prejudicá-los. Dessa forma, as bruxas e as outras representações do mal seriam uma espécie de fadas “às avessas”, que, empenhadas em boicotar a felicidade alheia, acabavam vencidas e punidas, uma resposta moralizante da vitória do bem sobre o mal, bem como a advertência acerca do castigo reservado aos maldosos.

Já a expressão “contos de fadas”, tem origem francesa, no século XVII, mais precisamente nos salões onde o Preciosismo — movimento em que as mulheres tiveram condições de expor seus talentos criativos — ganhava visibilidade. Sua origem está associada à Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, mais conhecida sob a alcunha de Madame d’Aulnoy (Zipes, 2012, p. 22). No entanto, não houve esclarecimento sobre a escolha do termo utilizado em sua coletânea de 24 narrativas distribuídas em oito volumes, intitulada *Les contes de fées*⁴, publicadas entre os anos de 1652 e 1705. Também não há explicações sobre o “apagamento” da autora e de sua relevante contribuição para o surgimento do gênero. Contemporânea de Charles Perrault, a escritora teve seu nome e seus trabalhos preteridos em relação aos do autor, resultado da natureza patriarcal da sociedade da época.

Embora comumente seja admitida uma sinonímia, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1984), “os contos maravilhosos” e os contos de fadas apresentam diferenças essenciais quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento”. O conto maravilhoso tem raízes orientais e enredo, frequentemente, vinculado à

³ Cf. SCAMANDER, Newt. *Animais Fantásticos e Onde Habitam*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001; SCHOEREDER, Gilberto. *Fadas, duendes e gnomos. O mundo invisível*. São Paulo: Hemus, s/d.

⁴ Os contos de fadas (tradução nossa).

realização socioeconômica do protagonista, a exemplo de *As mil e uma noites* (2005). Por outro lado, os contos de fadas têm origem celta e vislumbravam, a priori, a realização interior do indivíduo, triunfando diante de grandes obstáculos com os quais se deparava devido à maldade de algum outro personagem. Sob essa perspectiva, Branca de neve e os sete anões e Cinderela seriam exemplos de contos de fadas.

Não obstante, a autora destaca que o maravilhoso sempre fará parte dos contos de fadas e que fadas, reis, príncipes, rainhas, princesas, duendes, bruxas, gigantes e uma gama de outros seres “encantados” transitam livremente e são personagens representativos do gênero. Nesse diálogo, a autora afirma que as fadas são apenas um dos seres fantásticos pertinentes aos contos de fadas, podendo, inclusive, tais narrativas existirem sem a presença delas, como acontece em *Branca de Neve e os sete anões*, conto analisado nesta pesquisa.

Outra característica que, segundo a autora, acompanha tais narrativas está presente em ambos os contos elencados como *corpus* deste trabalho, a saber, a luta e a transposição de obstáculos para se alcançar a autorrealização. Nessa trajetória, o feérico torna-se elemento indispensável. Ao desprender-se de condições tidas como naturais, os contos deixam de ter qualquer compromisso com realidades espaço-temporais rígidas e aventuraram-se no tempo do “era uma vez”, “há muito tempo atrás” e de espaços imprecisos, como “numa floresta distante” ou “em um reino longínquo”, assegurando, por meio desse recurso, a manutenção da esfera fascinante que circunda essas narrativas. A esse respeito, Chiampi afirma que “a unidimensionalidade não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca -viagem do herói, que, inchada de fantasias, afasta-se do natural. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão” (1980, p. 60).

Além do encantamento, Góes (1984) observa a importância das personagens do conto maravilhoso. Habitualmente, elas aparecem em número reduzido, porém, de forma marcante, o que nos leva a uma percepção de certa repetitividade nas narrativas. As idades dos personagens e os locais onde os desdobramentos ocorrem são instáveis. Ora são crianças, ora jovens em idade compatível com o casamento que vivenciam suas sagas. O cenário varia desde densas e escuras florestas a palácios vultuosos. Seja como for, a exteriorização de suas origens, bem como do modo como agem são sempre apresentados de forma hiperbólica. Se há a descrição de beleza, esta será inigualável. A bondade, por sua vez, será ímpar; já a honestidade, ela será inquestionável.

Branca de Neve e Cinderela são exemplos de personagens cuja beleza e bondade são evidenciadas nos contos. A primeira é descrita como “tão linda como a luz do dia” e “tão linda e meiga”, o que fez com que aquele que seria seu algoz, o caçador incumbido de matá-la, se compadecesse dela. A última, ao adentrar o salão do baile, deixa todos atônitos com sua “beleza exuberante”, além de ter, repetidamente, suas qualidades mencionadas no livro. Da mesma maneira, se houver a necessidade de se destacar adjetivos negativos, eles serão sempre superdimensionados, tal como acontece com a madrasta de Branca de neve, que é “extremamente má e orgulhosa”, e a de Cinderela, que é “a mais altiva e soberba mulher que já existiu”.

Entretanto, de acordo com Jolles (1976), de modo semelhante ao que ocorre com o tempo e o espaço nos contos, às personagens também convém o distanciamento de qualquer possível relação com figuras que possam ter representação direta no “real”, isso porque, sem esse cuidado, corre-se o risco de que uma análise moral de personagens e julgamentos de suas ações seja promovida, associando-as a padrões da esfera social circundante.

Diante dessa reflexão, é possível notar que a linha divisória entre os contos de fadas e os contos maravilhosos é tênue. Assim, Todorov (2004) entende que os contos de fadas são uma variante do conto maravilhoso e não propriamente um outro gênero. Em síntese, para ele, é comum que se relacione o gênero maravilhoso ao dos contos de fadas. De fato, os contos de fadas não são senão uma das variedades do maravilhoso, e os acontecimentos sobrenaturais que neles acontecem não provocam qualquer surpresa — nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue os contos de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (Todorov, 2004, p. 60).

O autor reitera que o sobrenatural é admitido de forma natural no contexto do maravilhoso, sem causar estranhamento nem no interior da narrativa, nem por parte dos leitores. Ele pontua que o gênero maravilhoso é reconhecido pela existência exclusiva dos fatos sobrenaturais, que, por sua vez, são aceitos sem espanto, tanto pelas personagens quanto pelo leitor. Concordando com Todorov (2004), Garcia e Batista (2005, p. 110) destacam que, no maravilhoso: “os elementos insólitos estariam inseridos em um universo em que tudo é possível”. Nesse sentido, entende-se que há uma intrínseca correlação entre o gênero maravilhoso e os contos de fadas, razão pela qual se optou por não eleger um termo em detrimento do outro neste trabalho.

1.2 Relações fronteiriças: o mito, o maravilhoso e o fantástico

A crítica especializada estabelece uma correlação entre os mitos antigos e os contos maravilhosos, isso porque é possível perceber muitos pontos convergentes entre ambos. Algumas vezes, até uma intertextualidade exoliterária, na qual uma arte pictórica, por exemplo, parece dialogar com um conto. Para Propp, essa semelhança é consequência de uma “certa ligação genética” (Propp, 2000), isto é, as duas estruturas narrativas teriam uma mesma raiz.

Consiglieri Pedroso destaca que, por mais fantasioso que se apresente um conto, submetido a uma análise comparativa, irá remontar a algum velho mito (Pedroso, 1988). Erich Neumann entende que tanto os mitos quanto os contos são manifestações dos arquétipos do inconsciente coletivo, advindos de narrativas embasadas no saber de comunidades antigas (Neumann, 1974, p. 13). Já Carl Gustav Jung, compreende o mito como uma projeção do inconsciente coletivo, que refletiria o sonho de toda uma sociedade. De modo semelhante, os contos de fada têm origem em eventos psíquicos comuns a todos os humanos e “dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalização desses processos restabelecendo assim a conexão entre consciente e inconsciente” (Silveira, 1968, p. 30). O autor aponta que ambos os conceitos estão vinculados aos arquétipos, padrões universais, estruturas inatas, herdados por todos e alojados na psique, que tendem a ser projetados e percebidos em diversos aspectos da vida. Outra semelhança enfatizada é que tanto os personagens do mito quanto os do conto constituem arquétipos humanos, sendo o mito caracterizado por sua maior universalidade.

Jung (2000) supõe que a intenção inicial dos contos maravilhosos não se limitava ao mero entretenimento, pois as histórias desenvolvidas em torno de temas arquetípicos apontavam para a abordagem, sob uma nova roupagem, de assuntos delicados da sociedade, alertando, subliminarmente, para as consequências de más condutas e exaltando atitudes condizentes com a estrutura constitutiva do “bom homem”.

Desse modo, o autor afirma que o comportamento arquetípico poderia, inclusive, ser tão bem estudado por meio de contos de fadas/maravilhosos, como pela análise do indivíduo. Assim, os contos tornaram-se alvos do interesse da Psicologia Analítica, justamente por se manifestarem de modo coeso e puro nas mais diversas épocas e longínquas localidades.

Ainda, retomando os aspectos convergentes nos contos e no mito, Jung (2000) reforça que ambos têm o poder de contribuir com a formação humana, por serem formas

simbólicas por meio das quais a psique se manifesta apontando “saídas” para o ser humano, apesar das circunstâncias, ainda que caóticas, do seu entorno. Na busca dessa solução, o ser, de dentro para fora, percorre um caminho que Jung (2000) chama de “processo de individuação”, uma espécie de metamorfose pessoal, que culmina na melhor versão de nossas características e nos torna seres únicos.

Jung (2000) esclarece que, para a criança, a história ouvida poderá conduzi-la a mudanças, não em razão de a mensagem ter sido plenamente compreendida por meio do intelecto, mas porque a abordagem adotada pelos contos está carregada de imagens que dialogam com o inconsciente, “trabalhando” seu conteúdo e resolvendo problemas nele alojados. Desse modo, a aparente simplicidade de um conto esconde, na verdade, um grande potencial: o de oferecer meios para um percurso de autoconhecimento.

Discípula de Jung, Marie-Louise Von Franz (1990) admite a interligação dos contos com a literatura precedente. Para ela, um conto só estaria protegido de alterações quando contado para uma mesma aldeia. Porém, quando transplantado para outro lugar, tornar-se-ia sujeito a alterações, que eliminariam os elementos destoantes do novo contexto (Franz, 1990, p. 22).

Apesar das posições distintas, é relevante para este estudo a semelhança que faz com que tanto os mitos quanto os contos possuam um aspecto anacrônico e perpassem diferentes culturas, as quais, embora resguardem peculiaridades relacionadas ao lugar de propagação, guardam uma essência, de certa forma, inviolada.

Sobre o fantástico, Selma Calasans Rodrigues (1988) afirma que o termo tem origem no grego *phantastikós*, relacionado etimologicamente à fantasia. Assim, refere-se ao que tem origem no imaginário, ou seja, não existe no plano da realidade; e possui estreita relação com o maravilhoso. Em sua proposição, se a narrativa, além de fantasiosa, conduzir o leitor ao confronto da razão, numa perspectiva de anormalidade, ocorre o alinhamento entre o maravilhoso o fantástico.

Em diálogo a isso, a autora observa que a narrativa maravilhosa “é a ficção mais radical, pois não há questionamentos de verossimilhança no universo do maravilhoso”. Ou seja, não existem limites para as possibilidades: tudo é aceitável — animais falantes, objetos personificados — e, mais do que possível, é comum.

Em contrapartida, para Tzvetan Todorov (2004), estudioso da literatura fantástica, o termo fantástico pode ser definido como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2004, p. 31). Em outras palavras, o que ocorre de modo inexplicável, fugindo da suposta

normalidade, configura o fantástico, que, por sua vez, se difere do estranho, por não possibilitar que as leis da realidade esclareçam os acontecimentos narrados. Enquanto, nesse gênero vizinho, “os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional” (Todorov, 2004, p. 25), no fantástico, prevalece a naturalização do insólito.

Acrescendo a lista dos que pensaram o maravilhoso, o surrealista francês Pierre Mabilille também o vincula ao fantástico e destaca a etimologia do termo “maravilha”, advindo da expressão do latim *mirabilia*, que remeteria à ideia de espelho, *miroir*, em francês. Tal paralelo está relacionado ao interesse psicanalítico já externado neste trabalho. Por analogia, subentende-se que o ser humano observa a si mesmo como se estivesse diante de um espelho, por meio dos contos.

Ao se encaminhar para a análise estrutural dos contos, e considerando a contiguidade dos gêneros já relacionados nesta pesquisa, entende-se que Reis (2014) consegue explicar satisfatoriamente a riqueza presente dos contos maravilhosos e de suas diversas possibilidades de abordagens, ao afirmar que

Antropólogos ressaltam o parentesco que há entre os contos e as sagas, mitos e ritos das sociedades primitivas através da análise de seus enredos introdutórios; linguistas e folcloristas estudam a forma de estruturação desses contos, examinando e percebendo um repertório comum a todos os contos populares; psicólogos e psicanalistas trazem o conceito de arquétipo como estrutura do inconsciente coletivo. Todas estas pesquisas e estudos fazem com que os contos de fadas comecem a ser olhados com respeito, como objetos de investigação, com a compreensão de que os mesmos não só fazem parte do início da humanidade, como neles e em outros gêneros correlatos, germina o embrião da arte literária que os homens vieram a conhecer (Reis, 2014, p. 33).

Além de destacar o respeito adquirido pelo gênero em face às muitas linhas de interesse por ele, a autora reitera sua influência e importância para o contexto literário. Ademais, ao referir-se aos gêneros correlatos, ela ratifica a estreita ligação do conto a outros gêneros com os quais muitas vezes é confundido, como demonstrado neste tópico.

1.3 Um olhar sobre a estrutura do conto maravilhoso

Vladimir Propp é, certamente, um autor de destaque quanto ao estudo das estruturas internas relacionadas à constituição do conto maravilhoso. Antes de sua

abordagem estruturalista, a análise e a classificação dos contos fundamentavam-se essencialmente no conteúdo, a exemplo do sistema de classificação ATU, criado por Antti Aarne — com posteriores contribuições de Stith Thompson e Hans Jorg Uther — que organizou os contos por categorias embasadas nos enredos. A partir de Propp, percebe-se uma preocupação em analisar o conto maravilhoso a partir de uma metodologia que priorize o rigor científico, dado que a falta de um método adequado de análise (justificada por uma escassez de material) constituía-se como um problema. O formalista russo, no entanto, não concorda que a dificuldade encontrada pelos que se dispunham a estudar as narrativas da tradição popular fosse a quantidade reduzida de material:

[...]Vemos assim que, dadas as circunstâncias, não se pode dizer na verdade que "o material reunido ainda não é suficiente. O problema, portanto, não reside na quantidade de material, mas nos métodos de estudo. Enquanto as ciências físico-matemáticas possuem uma classificação harmoniosa, uma terminologia unificada e que é adotada em congressos especializados, um método aperfeiçoado por gerações e gerações de mestres, entre nós nada disso existe. O material heterogêneo e variegado de que são constituídos os contos maravilhosos é responsável pela grande dificuldade na obtenção de precisão e clareza na resolução dos problemas relacionados com o assunto (Propp, 2010, p. 8).

Para o autor, a dificuldade em relação ao estudo dos contos estaria fundamentada na falta de aperfeiçoamento de um método, com aporte científico para estudá-los. Além disso, a diversidade e a heterogeneidade próprias dessa estrutura narrativa contribuiriam para agravar tal circunstância.

Envergando-se sobre a forma em detrimento do conteúdo, em *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, Propp estuda e descreve, de modo minucioso, uma estrutura comum a qual eleger como essencial na conceituação das narrativas que seriam exemplares de contos maravilhosos. Dessa forma, a presença ou a ausência do sobrenatural, por exemplo, não é elemento de relevância para a análise sob a perspectiva estruturalista. De acordo com o estudioso, “as funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso” (Propp, 2010, p. 17). Porém, mesmo sendo essas funções (ou ações) consideradas a estrutura basilar do conto maravilhoso, o autor adverte que não há a necessidade da presença simultânea de todas em um único exemplar de conto. Outrossim, esclarece que

[...] as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade (Propp, 2010, p. 16).

Nota-se, então, a possibilidade de repetição das funções, desde que preservada sua sequência, ou seja, a ordem preestabelecida para o desenrolar dos fatos, que, de acordo com Propp, “é rigorosamente idêntica” (Propp, 2010, p. 17).

A partir do estudo dessas funções — limitadas a um total de 31, a saber: I. Um dos membros da família sai de casa; II. Impõe-se ao herói uma proibição; III. A Proibição é transgredida; IV. O Antagonista procura obter uma informação; V. O Antagonista recebe informações sobre sua vítima; VI. O Antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens; VII. A Vítima se deixa enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo; VIII. O Antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família; VIII-A. Falta Alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo; IX. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir; X. O herói-buscador aceita ou decide, reagir; XI. O herói deixa a casa; XII. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico; XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador; XIV. O meio mágico passa às mãos do herói; XV. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que Procura; XVI. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto; XVII. O herói é marcado; XVIII. O antagonista é vencido; XIX. O dano inicial ou a carência são reparados; XX. Regresso do herói; XXI. O herói sofre perseguição; XXII. O herói é salvo da perseguição; XXIII. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país; XXIV. Um falso herói apresenta pretensões infundadas; XXV. É proposta ao herói uma tarefa difícil; XXVI. A tarefa é realizada; XXVII. O herói é reconhecido; XXVIII. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado; XXIX. O herói recebe nova aparência; XXX. O inimigo é castigado; e XXXI. O herói se casa e sobe ao trono; Propp (2010) vislumbra um agrupamento dos contos, de modo a tornar

possível verificar quais os contos que apresentam funções idênticas. Tais contos com funções idênticas poderão ser considerados do mesmo tipo. Mas diante desse panorama estruturalista, o autor notou que “todas

as funções conhecidas no conto maravilhoso se colocarão de acordo com um relato único (Propp, 2010, p. 18).

Nesse viés, é possível depreender que os contos são, na verdade, monotípicos. Então, a partir de 100 contos de enredos diferentes, material que o autor considerou ser suficiente, procura-se comprovar sua constatação ao apresentar suas funções, que, como já esclarecido, constituem a unidade básica do conto maravilhoso, valendo-se da seguinte estratégia: “1) breve descrição de sua essência, 2) definição reduzida numa palavra, 3) seu signo convencional. (A introdução de signos permitirá comparar de modo esquemático a construção dos contos.) Em seguida, apresentaremos exemplos” (Propp, 2010, p. 19).

Após abordagem pormenorizada de cada tópico supramencionado, o folclorista esclarece que as funções se agrupam em sete esferas que correspondem às ações dos personagens, ressaltando que, no “estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias” (Propp, 2010, p. 59). À luz dessa perspectiva, evidencia-se a função da personagem-madrasta nos contos e a ênfase em o que elas fazem, sobrepondo-se a quem sejam, de modo que nomeá-las não é relevante porque suas ações, enquanto personagens, são o que determina o papel que irão desempenhar na narrativa maravilhosa. À vista disso, percebe-se que as muitas madrastas de contos variados servem a uma única função.

Nesse raciocínio, Propp defende o uso do esquema, por ele proposto, como instrumento eficaz para a definição conceitual dos contos maravilhosos:

É preciso agora tratar de perto a questão do conto maravilhoso em si, através de determinados textos. O problema de saber de que modo o esquema proposto se aplica aos textos e saber o que cada conto representa em relação ao esquema, só pode ser resolvido mediante uma análise dos textos. A questão inversa, ou seja, saber o que representa o *esquema dado em relação aos contos*, pode ser resolvida de imediato. Para cada conto o esquema aparece como *unidade de medida*. Do mesmo modo que se aplica o metro a um tecido para determinar seu comprimento, pode-se aplicar este esquema aos contos para defini-los. Se este esquema for aplicado a diversos textos, poderão definir-se também as relações dos contos entre si. Anteciparemos desde já que o problema do parentesco dos contos entre si, assim como o problema dos enredos e das variantes pode, deste modo, receber nova solução (Propp, 2010, p. 37, *itálicos do autor*).

Por meio da analogia metro/ tecido e esquema/conto, Propp sugere uma precisão

no método proposto. Em sua perspectiva, por meio do esquema por ele apresentado, não haveria possibilidade de equívocos quanto à definição do conto maravilhoso. Só a partir desse esclarecimento do que seria o conto, o autor admite o deslocamento para os estudos sobre a gênese do gênero: “É evidente que, antes de elucidar a questão da origem do conto maravilhoso, deve-se saber em primeiro lugar o que é conto” (Propp, 2010, p. 9, *itálicos do autor*).

Assim, defende a supremacia da estrutura em detrimento do conteúdo, deixando claro que a elucidação do conceito deverá preceder os estudos sobre a origem do conto, e afastando-se de proposições que buscaram conceituar os contos a partir de enredos, motivos ou quaisquer outras estruturas apontadas por seus antecessores.

1.4 O maravilhoso nem tão maravilhoso assim...

Conforme já pontuado, os contos maravilhosos não se comprometem com a realidade. Em contrapartida, muitas vezes, o que alimentava — metaforicamente — as histórias eram justamente os eventos do contexto real, que acabam por evidenciar as conjecturas circundantes. Logo, é possível deduzir que contextos difíceis (e até cruéis) envolvem a gênese de muitos contos. Perrault e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, por exemplo, devido à forte influência de um ideário cristão dominante em seus contextos, recheiam suas narrativas de episódios violentos, os quais não poupam nem crianças, desde que, ao final, haja um triunfo do bem — que, na verdade, nada mais é que um valor moral da fé cristã — sobre o mal, que afrontava o valor primordial defendido. Valendo-se do popular “os fins justificam os meios”⁵.

Observou-se, tanto em Cinderela quanto em Branca de Neve, a morte materna como pano de fundo para o surgimento da vilã — a madrasta, a partir do segundo casamento dos jovens viúvos. Mesmo considerando que as narrativas maravilhosas se apoiam em uma coerência intratextual, não há como negar que a morte prematura de jovens senhoras, no parto, resultava em uma viuvez precoce de homens, que, frequentemente, contrairiam novas núpcias rapidamente, deixando os rebentos do casamento anterior expostos às ações da nova esposa.

Da realidade para a fantasia, um paralelismo curioso foi estabelecido entre madrastas e bruxas. Essa associação torna-se evidente em *Branca de Neve e os sete anões*

⁵ A frase é, normalmente, atribuída ao filósofo Nicolau Maquiavel.

(1996), por exemplo, narrativa cujo enredo evidencia a madrasta como uma personagem dotada de superpoderes que a possibilita ter determinadas ações, a saber: a alteração de sua imagem; um aparente encantamento capaz de impedir a mocinha, mesmo advertida pelos anões, de se expor ao risco do contato com desconhecidos. Cabe pontuar que, por mais excêntrico que possa parecer, tal paralelismo desemboca em um fato histórico. A suposta existência das bruxas — mulheres acusadas de associação com o diabo — ocasionou, entre os séculos XV e XVII, o período denominado de “caça às bruxas”⁶, em que perseguições e mortes cruéis — na maior parte ocasionadas por fogueiras incandescentes — tornaram-se recorrentes na Europa. As “bruxas” (normalmente viúvas e idosas) eram acusadas de magia negra por meio de boatos que, quando associados a qualquer evento minimamente intrigante, culminavam em suas condenações. Sessões de tortura desencadeavam confissões irreais, e até situações como a geração de filhos com deficiências, sobretudo mentais, também depunham contra a mulher, na medida em que se acreditava que tais crianças eram fruto de conjunção carnal com o diabo.

Nessa lógica, um olhar apurado sobre essas circunstâncias revelará que, na verdade, tanto as punições severas às madrastas que maltratavam suas enteadas em contos de fadas quanto a condenação de pessoas supostamente mancomunadas com o mal, estariam a serviço de uma pretensa proteção à família e ao “sagrado”. No primeiro caso, as mulheres desprotegidas — sem a segurança de um lar e indefesas — se tornaram vítimas da necessidade de uma explicação para situações que fugiam ao entendimento racional, de modo que elas figuravam como bodes expiatórios da moral cristã. Às casadas com viúvos, imputavam, por meio de histórias, o peso da vilania; os viúvos, por sua vez, apareciam como omissos às atrocidades sofridas por seus filhos. Todas essas representações levam à compreensão de que estamos diante de uma espécie de mensagem simbólica a desabonar o segundo casamento.

Entretanto, mesmo diante dos aspectos sombrios dos contos, capazes de comportarem todo tipo de violência: incestos, pedofilia, mutilações, canibalismo, fomes — que justificavam o abandono e até o homicídio infantil —, e do provável intuito moralizante das histórias, não há como dissociá-los de uma conjectura histórica intrinsecamente relacionada aos contextos de criação dessas narrativas. Todavia, se o

⁶ O livro *O Martelo das Feiticeiras* discute sobre o período de caça às bruxas e seus desdobramentos. Cumpre dizer que, por mais de quatro séculos, tal conduta foi utilizada, pela igreja católica, como manual da Inquisição. Na ocasião, mais de cem mil mulheres foram torturadas e mortas, acusadas de feitiçaria e, até mesmo, de copularem com o demônio (Kramer; Sprenger, 2017).

tempo e as circunstâncias mudaram, o inverso acontece com os personagens dos contos que, estagnados, não se correlacionam com a contemporaneidade e, por essa razão, demandariam cuidados na exposição e na repetição recorrentes com o intuito de se mitigar o risco de, acidentalmente, contribuírem na consolidação de estereótipos.

Ao discorrer sobre as madrastas dos contos de fadas — em especial daqueles que constituem o *corpus* desta dissertação —, entende-se que os chamados “clássicos da literatura infantil” atravessam gerações, sendo exaltados como meio inquestionável de suplantar o amadurecimento das crianças, além de atraí-las para o gosto e o hábito de leitura, sem que haja um olhar atento sobre a condução desse repasse e possíveis prejuízos decorrentes das estereotipações sofridas por alguns personagens.

A despeito da grandiosidade e das riquezas inquestionáveis e da evidente capacidade de atrair leitores — atributos inerentes aos contos de fadas —, nenhuma afirmação generalizante pode ser considerada positiva. Percebe-se, de maneira explícita, a associação de meninas a princesas; de meninos a príncipes; e de madrastas a bruxas, estas últimas, caracterizadas como figuras cruéis para com seus enteados. Acredita-se que, mesmo as tidas como “mocinhas” dos contos, ou os príncipes, tais personagens não devem ser apresentados como modelos para crianças, na medida em que os comportamentos dessas figuras fictícias não condizem com a realidade. É recorrente que se observe pais e professores se referindo a meninas como princesas, e ditando modelos como que extraídos de contos: “olha, uma princesa não senta assim” ou “você é um príncipe, seja cavalheiro com a coleguinha”, sem refletir criticamente acerca da inadequação de tais referências diante das transformações sociais. A situação se agrava quando se adentra o universo das madrastas — objeto deste estudo. Nos contos “clássicos”, essa personagem está sempre a serviço do mal, orquestrando maneiras de se livrar dos enteados. Em outras palavras, à madrasta está reservado o papel de protagonista do mal.

Discutir as possíveis consequências da estereotipação atribuída à personagem, bem como o hábito de exportar dos contos modelos associáveis a pessoas “reais”, contribui para uma reflexão sobre o impacto desses emparelhamentos em famílias nas quais a madrasta constitui um dos membros. Neologismos como “boadrasta”, ou ainda o uso deslocado do indicativo de parentesco “tia” para se referir à esposa do pai, ilustram tentativas de fuga do termo desgostoso e a urgência em se buscar recursos para conferir neutralidade à palavra madrasta, de forma a individualizar essas mulheres a partir de suas condutas, e não por intermédio de um sintagma cristalizado. Tal percurso será sustentado

por algumas teorias e por proposições de autores que refletem o tema ou assuntos a ele associáveis. Dar-se-á início com reflexões de natureza psicanalítica.

Compreende-se que o processo de amadurecimento psicológico não se efetiva subitamente, antes é processado de modo gradual. Além disso, também se evidenciou que a compreensão de significados foge a um critério cronológico, de modo que o estudioso Bruno Bettelheim adverte que a compreensão do mundo e do significado da vida, em toda a sua complexa teia de relações, se desenvolve de forma lenta, tal qual o corpo e a mente. Acredita-se que, por meio da literatura, a criança alicerçará sua percepção de mundo e terá recursos para lidar com as multifacetadas situações conflituosas da vida. Autores como Jung e Franz destacam que os contos de fadas, por exemplo, levam-na à compreensão de que os problemas enfrentados por ela, já foram solucionados em outro momento, sendo, portanto, transponíveis.

Bettelheim enfatiza que a literatura significativa deve estimular a imaginação infantil, todavia, o que se observa é que, em relação aos papéis das madrastas nos contos maravilhosos, há a exposição de uma figura estereotipada, sempre predisposta a perversidades. É inquietante, ainda, a observação desse autor ao dizer ser verdade, “que num nível manifesto, os contos de fadas pouco ensinam sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; eles foram inventados muito antes do seu surgimento” (Bettelheim, 2007, p. 11). Tal constatação evoca a dúvida quanto à utilização desse recurso, do modo como é feito atualmente. Em uma sociedade tão diversa daquela de outrora, torna-se necessário repensar as formas de abordagem desse modelo cristalizado. Ainda que oferte benefícios — como servir de suporte para o enfrentamento de conflitos e a preparação para a vida adulta —, tal modelo deve ser repensado sob uma nova ótica, visto que se insere em um tempo diferente, que traz consigo uma nova infância. Como abordado anteriormente, trata-se de um conceito histórico e volátil.

Há nos contos uma intenção moralizante. Cada um deles, em sua estrutura e com seus tipos distintos, objetiva transmitir, suggestionar e até advertir acerca dos valores e das possíveis consequências ao desprezá-los. O que compromete essa dinâmica é o fato de que os valores não são fundamentos estáticos em uma sociedade, e, ainda que muitos tenham se perpetuado como atributos louváveis, outros enaltecidos outrora, eles se desconfiguraram ao longo dos séculos. Assim, por exemplo, um segundo casamento, desabonado em gerações passadas, hoje é visto com certa naturalidade. Enquanto isso, importou-se, para o contexto exoliterário, a má fama das madrastas dos contos. Nos períodos de escrita de tais contos, advindos da tradição oral, era a morte da mãe que cedia

espaço para o surgimento da madrasta. Os motes religiosos sustentaram o surgimento e propagação dos contos. Nesse contexto, faz-se necessário apontar a igreja, ao sugerir o casamento como ato perpétuo, isto é, nem mesmo com a morte da genitora, o jovem viúvo poderia se casar novamente. Sendo assim, as experiências nefastas com uma segunda união serviriam para solidificar a ideia de que ao viúvo caberia a sobriedade de criar sua prole sem a introdução do “mal”, ou seja, de uma figura opressora para seus filhos.

Atualmente, sabe-se que as madrastas são integrantes contumazes das novas constituições familiares. Nesse diálogo, é importante analisar se a abordagem enfatizada nos contos não implicaria em uma predisposição para a estereotipação e eventuais prejuízos nas relações familiares, estas fortemente influenciadas por modelos representados pelos típicos personagens dos contos. Tais moldes acabam por induzir comportamentos alicerçados em nosso inconsciente coletivo, pois “na criança ou no adulto, o inconsciente é um determinante poderoso do comportamento” (Bettlheim, 2007, p. 14).

As madrastas dos contos, em vez de aludirem a seres singulares que representam a diversidade e a riqueza humana, são tipificadas e possuem coletivamente atitudes e pensamentos comuns, presas a um determinismo encarcerante. Se a associação do mal a bruxas, ogros, monstros e outros seres imaginários não causa grande preocupação — por estar distante da realidade propriamente dita, logo, não vivenciada pelas conjunturas familiares reais —, cristalizar a madrasta num círculo de maldade permanente parece problemático, uma vez que ela, em muitos casos, não é uma figura imaginária e estará lado a lado com o pequeno leitor. Nesse sentido, a psicanalista Kehl (2003, s/p.) esclarece que “as separações e as novas uniões efetuadas ao longo da vida dos adultos foram formando, aos poucos, um novo tipo de família”.

Se nos contos os personagens são apresentados de maneira polarizada, é preciso assegurar que, nas abordagens cotidianas, as histórias confirmam às crianças condições de confrontar realidade e fantasia, levando-as à constatação de que o bem não se manifesta nos comportamentos de ninguém em tempo integral e, de modo semelhante, o mal não é constituinte único de um ser. Se a polarização que ocorre com os personagens dos contos faz com que a criança “tome partido do bem”, como propõe os pressupostos da psicanálise analisados neste trabalho, deve-se investigar se ela não gera prejuízos por associações inconscientes, indesejáveis e advindas de contextos ultrapassados.

2 CONTO MARAVILHOSO E A TRÍADE: AUTOR, OBRA E LEITOR

... um texto só existe se houver um leitor para lhe dar significado. (Roger Chartier)

A consciência de que uma narrativa não se encerra em si é externada por diversos autores ao longo dos séculos. Já foi discutido, neste trabalho, que a oralidade é a fonte primitiva das narrativas fantásticas, bem como que a intenção moralizante perpassava todos os contos. Diante de tal realidade, evidencia-se que a narração pressupõe uma recepção, ou seja, contar um fato, relatar uma história — por meio oral ou escrito — é um ato que presume um ouvinte /leitor. Afinal, ninguém conta uma história para si mesmo. Nessa perspectiva, a história se encontra no centro da tríade autor/obra/leitor, estabelecendo uma conexão entre os polos relativos: quem escreveu e para quem se escreveu. Uma obra não é um monólogo, na medida em que ela evoca a existência tanto de um autor quanto de um receptor, e, mais que isso, para bem compreendê-la, faz-se necessário admitir um contexto de enunciação.

A partir dessas considerações, após a gênese do conto maravilhoso ser analisada nesta pesquisa, este capítulo versará sobre a relação triangular que envolve uma narrativa, com foco principalmente no receptor, o qual merece um destaque ainda mais apurado no que se refere à literatura destinada ao público infantil. Tal escolha se justifica pelo fato de que as inferências e discussões que desembocam em posicionamentos acerca dos mais distintos temas pressupõem um nível de amadurecimento incompatível com a psique infantil. Isso faz com que as crianças se tornem mais susceptíveis a influências na constituição dos mais distintos conceitos. A depender do modo de enunciação e considerando a ausência da capacidade plena de dissociar ficção e realidade, o leitor /ouvinte de tenra idade é facilmente absorvido, podendo ser levado a coadunar posicionamentos sem a criticidade necessária para amparar suas escolhas e ideias. Se adultos podem sofrer a influência do Inconsciente Coletivo, descrito por Jung (2000), tanto mais uma criança estará à mercê de um fenômeno tão imperioso.

2.1 Os autores

2.1.1 Charles Perrault

Charles Perrault nasceu em Paris, na data de 12 de janeiro de 1628, onde também faleceu em 16 de maio de 1703. Embora tenha sido um escritor e poeta francês do século XVII, sua atividade de compilação de narrativas orais o destacou no cenário mundial. Por meio dessa atividade, Perrault estabeleceu as bases para um novo gênero literário: os contos de fadas. Ao oferecer um refinamento literário a esse tipo de literatura, recebeu o título de “Pai da Literatura Infantil”, como já pontuado aqui. Nessa esfera, suas histórias de maior alcance são: *Le Petit Chaperon rouge* (Chapeuzinho Vermelho), *La Belle au bois dormant* (A Bela Adormecida), *Le Maître chat ou le Chat botté* (O Gato de Botas), *La Barbe bleue* (Barba Azul), *Le Petit Poucet* (O Pequeno Polegar) e *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* (Cinderella).

Contemporâneo do fabulista Jean de La Fontaine, Perrault tornou-se advogado ainda muito jovem, aos vinte e três anos, e dedicou-se a atividades aristocráticas na função de superintendente do Rei Luís XIV da França. Muitas de suas histórias, ainda hoje, são disseminadas e alcançam públicos distintos, seja por meio de traduções fidedignas, adaptações ou associações a outras expressões artísticas, como o teatro, o cinema e a televisão.

Cinderela, produção a ser estudada nesta dissertação, é um exemplo disso. Para o livro, além da versão francesa de Perrault, muitas traduções foram encontradas, com destaque para a napolitana de Basile; a catalã, de Manuel Milà i Fontanals; além da sérvia, a húngara e, não menos importante, a alemã, dos Grimm. As pequenas diferenças evidenciadas não descaracterizam a unidade e a intrínseca relação entre elas. Em outras palavras, todas acabam mantendo uma estrutura capaz de levar o leitor à identificação da história e a correlação dos enredos. Ademais, a narrativa de *Cinderela* é encenada em palcos do mundo inteiro, além de contar com adaptações para o cinema — tanto com personagens representados por atores quanto por meio de animações.

Charles Perrault foi o quinto filho de Pierre Perrault e Paquette Le Clerc — oriunda da alta burguesia da cidade de Tours, nas imediações de Paris. O jovem, com forte influência da educação católica, completou seus estudos sozinho, pois se indispôs com um professor. Iniciou seus estudos em 1637, no colégio de Beauvais, concluindo-os

aos 15 anos. Em sua fase autodidata, leu as obras completas de Cícero e Virgílio, fato do qual certamente seria privado no colégio católico. Demonstrou interesse e talento para as línguas mortas. Em 1643, ingressou no curso de Direito, o qual completou em 1651.

Em 1654, envolto nas atividades do reino, Perrault assumiu a função de cobrador-geral junto de seu irmão mais velho Pierre. E, depois de ter publicado uma série de odes dedicadas ao rei, tornou-se assistente de Colbert, ilustre conselheiro de Luís XIV. Em 1665, passou a ser superintendente das obras públicas do reino e, dois anos mais tarde, ordenou a construção do Observatório Real, de acordo com as plantas de seu irmão Claude, cuja profissão era a de arquiteto. Para mais, ele foi eleito para a Academia Francesa de Letras, em 1671, com privilégio de, no dia da inauguração, o público presenciar a cerimônia. No ano seguinte, foi nomeado chanceler da Academia e, também, casou-se com Marie Guichon, com quem teve quatro filhos, a saber: Charles Samuel, Charles, Pierre Darmancour e uma menina cujo nome não se sabe, porque não há documentos a seu respeito. Após seis anos de casamento, a esposa do escritor faleceu. Há relatos de que a morte foi causada pela varíola. Por outro lado, existem outras fontes que informam que o óbito foi em decorrência do último parto.

Na Academia Francesa, Charles Perrault protagonizou uma longa disputa intelectual, batizada de *Querela dos Antigos e dos Modernos*. Os Antigos eram escritores que acreditavam na superioridade da antiguidade greco-romana sobre a produção francesa, seja de que natureza fosse. Os Modernos, contudo, defendiam que a produção literária francesa não era inferior aos clássicos do passado. Perrault liderava o grupo dos Modernos e engendrou provar a superioridade da literatura de seu século com as publicações *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) e *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688–1692).

Em 1695, aos 67 anos, perdeu seu posto como secretário. Já idoso, resolveu registrar as histórias que ouvia a sua mãe e nos salões parisienses. O livro, publicado em 11 de janeiro de 1697, quando contava quase 69 anos, recebeu o nome de *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, mas também era chamado de “Contos da Velha” e “Contos da Cegonha”, ficando, afinal, conhecido como “Contos da mamãe gansa”. A publicação rompeu os limites literários da época e alcançou públicos de todos os cantos do planeta, além de marcar um novo gênero da literatura, os contos de fadas. Ao fazer isso, tornou-se o primeiro a dar um fim literário a esses tipos de histórias, antes apenas contadas entre as damas dos salões parisienses. À época, as histórias eram encerradas sob a forma de poesia e continham em suas finalizações as notórias “lições de

moral”. Numa clara junção do pedagógico ao lúdico, as narrativas de redação simples e fluente ganharam o mundo e atravessam gerações.

Histoires ou Contes du temps passé, publicado em 1697 sob o título *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades (Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités)*, como mencionado, foi a compilação mais expressiva de Perrault. A produção ganhou popularidade com o nome *Contos da Mamãe Gansa (Les Contes de la Mère l'Oye)*, cujo título já havia aparecido na edição manuscrita parcial (contendo cinco contos) de 1695. As morais vinham em um invólucro de poesia, encerrando cada história.

A edição original de 1697 continha uma dedicatória “A *Mademoiselle*” (À Senhorita) assinada por Pierre Darmancour, filho do autor, como se este tivesse escrito o livro. A dúvida quanto à real autoria da coletânea paira ainda hoje no universo da literatura.

A “primeira edição completa”, de 1781, traz três contos em versos, que já haviam sido publicados durante a vida do autor, a saber: “*Griselidis*” e “*La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*”, originalmente de 1691; “Os Desejos ridículos” e “*Les Souhais ridicules*”, de 1693; e “Pele de Asno” e “*Peau d'Âne*”, de 1694.

Em 1861, o editor Hetzel publica e prefacia uma edição ilustrada por Gustave Doré, mas sem os contos “*Griselidis*” e “Os Desejos Ridículos”, e também sem as morais ao final das histórias. “Pele de Asno” recebe versão em prosa, em substituição à versão original em versos.

Os contos de Perrault, assim como os contos franceses de modo geral, tiveram, no contexto histórico, um dos principais contribuintes para a atmosfera que os envolvia. Em um momento pré-revolucionário, em que a miséria e o abuso das classes dominantes imperavam, aos personagens dos contos de fadas são atribuídos características particulares facilmente relacionáveis ao indivíduo comum da vida real circundante, criando, desse modo, intersecções entre realidade e fantasia. Isso faz com que muitos estudiosos considerem esse livro de Charles Perrault como um espelho histórico valioso. Distanto da possibilidade de ser apenas um livro de histórias infantis, os contos, com sua grande carga realista, parecem ter muito a dizer sobre como era a vida no século XVII para camponeses e burgueses, e também se firmaram como fonte de pesquisas para muitas áreas.

A forte inclinação para o protagonismo feminino, em suas produções, fez com que Perrault fosse apontado por autoras como Nelly Coelho como um defensor das mulheres. Por outro lado, Mariza B. T. Mendes (2000) contesta essa tese ao dizer que não

se pode afirmar com certeza que o poeta fosse um admirador ou um defensor das mulheres. Muito menos que se empolgasse com a liberação feminina. Na verdade, a presença nos salões literários garantia a oportunidade de manter relações sociais importantes, que lhe seriam úteis no momento necessário. E as regras poéticas aprendidas no convívio com as “preciosas” permitiam ao poeta a composição das odes comemorativas aos grandes feitos da corte, como o Tratado dos Pirineus, o casamento do rei, o nascimento do delfim. Esse gênero de poesia lhe poderia abrir as portas da carreira política, sonho de todo bom burguês (Mendes, 2000, p. 66).

Considerando o contexto apresentado, cumpre dizer que, tendo sido ou não um defensor das mulheres, Perrault deu voz, por meio de inúmeros personagens, a emoções reprimidas e a uma forte apelação ao catolicismo e às suas proposições, de tal forma que, mesmo diante de condições bastante diversas daquelas que circundavam o surgimento dos contos de fadas, suas mensagens continuam ecoando mundo afora.

Todavia, em algumas circunstâncias, a inflexibilidade no modo de transmissão acaba por trazer um peso às relações estabelecidas na contemporaneidade. De qualquer forma, para que seja possível confrontar essas realidades e intentar novas perspectivas para os contos, é necessário um retorno analítico às origens; “É por isso que precisamos reler Mamãe Ganso” (Darnton, 1986, p. 47).

2.1.2 Os irmãos Grimm

Os irmãos Grimm, autores renomados mundialmente, são conhecidos por compilarem alguns dos contos mais famosos, como “A Bela Adormecida”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela”, “João e Maria”, “Rapunzel” e “O pequeno Polegar”. Eles nasceram no Condado de Hesse-Darmstadt, atual Alemanha. Jacob Ludwig Karl Grimm, o mais velho, nasceu em Hanau, em 4 de janeiro de 1785; e faleceu em 20 de setembro de 1863. Wilhelm Carl Grimm nasceu em 24 de fevereiro de 1786, no mesmo local que Jacob, e veio a óbito em 16 de dezembro de 1859. Foram acadêmicos, poetas, linguistas e escritores, dedicando-se ao registro de várias fábulas infantis, o que lhes acarretou grande notoriedade, como já foi dito, com proporções globais. Contribuíram, significativamente, com a língua alemã, trabalhando na criação e na divulgação do *Dicionário Definitivo da Língua Alemã* (2016), o “*Deutsches Wörterbuch*”, entretanto, faleceram antes de concluírem o trabalho.

Filhos do jurista Philipp Grimm e Dorothea Zimmer Grimm, os dois irmãos se

mudaram, ainda crianças, com a família, para o vilarejo de Steinau an der Straße, também no Grão-Ducado de Hesse, atual Steinau, estado de Hesse, Alemanha, em 1791, ocasião em que Philipp tornou-se magistrado do distrito. A família era de notoriedade na comunidade local. Os jovens passaram a frequentar escolas locais, após serem alfabetizados em casa por professores particulares. Além disso, eles receberam rigorosas instruções como cristãos, contudo, distinguem-se de Perrault por serem reformados calvinistas.

A inesperada morte do pai, Philipp, em 1796, vítima de pneumonia, dificultou gravemente a vida financeira da família, que foi forçada até a dispensar os empregados que possuía. A mãe, Dorothea, após ficar viúva, passou a depender principalmente do apoio financeiro de seu pai e da irmã. Aos filhos mais velhos, Jacob, com 11 anos, e Wilhelm, com 10, imputou responsabilidades semelhantes às de um adulto.

Em 1798, graças à benevolência de uma tia, os irmãos foram matriculados na prestigiada instituição de ensino *Friedrichsgymnasium Kassel*, deixando a vila de Steinau e a família, passando a morar em Kassel, no Reino da Prússia, atual Alemanha. O avô materno, conselheiro e amigo, havia morrido naquele ano; por isso, confiavam um no outro, já que não possuíam mais um provedor do sexo masculino. Apesar da consanguinidade, da proximidade etária, os temperamentos dos Grimm divergiam significativamente. Enquanto Jacob era introspectivo, Wilhelm, embora sofresse com saúde mais frágil, era mais extrovertido. Ambos se destacavam nos estudos e demonstravam ética no trabalho. Tinham consciência de uma condição social inferior, mas sobrepunham as dificuldades com grande afinco. Formaram-se, Jacob em 1803, e o irmão no ano subsequente.

Em 1809, por causa de uma doença, Wilhelm realizou um tratamento em Halle an der Saale, provavelmente, financiado por Jacob. Depois de morar no castelo de Giebichenstein, que pertenceu ao compositor Johann Friedrich Reichardt, Wilhelm se mudou para Berlim, onde encontrou Clemens Bretano, responsável por lhe apresentar escritores e artistas berlinenses como, por exemplo, Ludwig Achim von Arnim. Durante a volta para Kassel, encontra também Johann Wolfgang von Goethe, que aprova os seus “esforços em prol de uma cultura vasta e esquecida”.

O contexto em que estavam inseridos era o do início do século XIX, período conturbado e envolto em transformações sociais e políticas causadas pelas guerras napoleônicas. Os irmãos Grimm e outros românticos alemães recorreram às histórias tradicionais como forma de exaltar a cultura nacional, conferindo um requinte literário às

narrativas orais. A partir da reunião de relatos de contadores locais — com destaque para uma mulher chamada Dorothea Viehmann —, eles criaram uma coletânea que visava servir de base para um estudo científico. Todavia, os irmãos foram além e figuram, junto a Perrault, como os mais proeminentes estudiosos a valorizar os contos de fadas e as tradições orais, considerando essas produções, para além de mero entretenimento, como registros históricos de um povo.

Convém esclarecer que, embora “Cinderela” esteja inserida na coleção dos Grimm, optou-se por trabalhar a versão de Perrault em razão de sua expressividade e pioneirismo no tocante aos contos de fadas. Já os autores alemães, estão representados, neste estudo, pela versão de *Branca de Neve e os Sete anões*. Além disso, ao apresentar autores cujos contextos são distintos — inclusive no que diz respeito aos fundamentos religiosos intrinsecamente relacionados aos contos —, intentou-se ampliar a discussão observando convergências e divergências nas exposições, em suas estruturas formais ou em aspectos semânticos.

Com o desenvolvimento da pesquisa, foi possível observar, por exemplo, que tanto o catolicismo, forte referencial para Perrault, quanto o calvinismo ao qual estavam vinculados Jacob e Wilhelm, parecem convergir para uma proposição de uma moral cristã similar, de maneira que os contos evidenciam valores semelhantes: bondade, humildade, integridade, justiça; mesmo quando compiladores e espaço histórico se alteram.

Notou-se, ainda, que a forma como os Grimm retomaram os contos de fadas, sem grandes alterações estruturais quando comparados ao contos de Perrault, contribuiu significativamente para que se começasse a estabelecer uma unidade formal, que, mais tarde, seria usada a fim de definir o gênero contos de fadas, além de conferir elementos contributivos para sua análise morfológica, como a realizada por Propp.

Na ocasião, com o surgimento do romantismo, o nacionalismo romântico e as tendências de valorização da cultura popular reacendeu-se o interesse pelos contos de fadas, que havia declinado desde seu ápice no final do século XVII. Os Grimm, que acreditavam na construção de uma identidade nacional encontrada na cultura popular e com o povo comum, ajudaram muito nesse renascimento com sua coleção de folclore. A coleção pretendia criar um tratado acadêmico de histórias tradicionais e preservar as narrativas como elas haviam sido transmitidas de geração para geração, prática que foi ameaçada de se extinguir com o auge da industrialização.

Apesar de terem recolhido e publicado contos como um reflexo da identidade cultural alemã, os Grimm, inicialmente, incluíram, também, contos de Charles Perrault,

já que muitos foram associados à cultura comum, embora publicados em Paris, em 1697, e escritos para salões da aristocracia francesa. Ao verem fragmentos de fé e de religiões antigas refletidos nas histórias, concluíram que elas continuaram a existir e a sobreviver por meio da narração, tornando-as, por essa razão, aptas a integrarem o tratado.

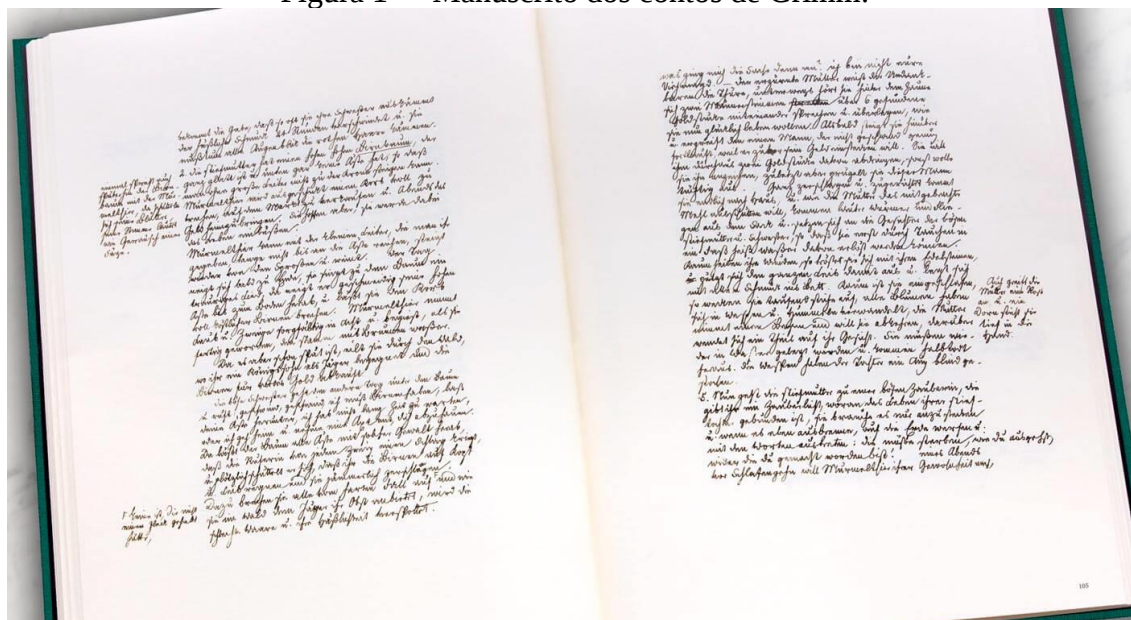
Mesmo tendo outros trabalhos publicados, os Contos Infantis e Domésticos (*Kinder-und Hausmärchen*), popularmente difundidos como Contos da Infância e do Lar, publicados em 1812, constituem a obra de maior repercussão mundial dos irmãos, e são responsáveis por dar-lhes uma visibilidade mundial. Em 1815, Jacob torna pública uma circular em que expressa os objetivos da coletânea:

Na nossa pátria ainda abunda por todo o lado este tesouro que os nossos antepassados nos legaram. Apesar de todo o ridículo e troça de que tem sido alvo, ele sobreviveu em segredo, inconsciente da sua beleza e transportando a sua essência irreprimível. Se este tesouro não for estudado em pormenor, não se poderá compreender plenamente as origens autênticas e remotas da nossa poesia, da nossa história e da nossa língua (Bairos, 2012, p. 15-16).

Sobre a obra, o professor Jean-Paul Sermain, da Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris, responsável por prefaciар os manuscritos da Fundação Martin Bodmer, observa:

Os contos de Grimm adotam uma sintaxe fácil, com orações curtas justapostas ou ligadas por uma simples conjunção [...]. Os Grimm, portanto, se reconectam com o que La Fontaine, Perrault e Galland alcançaram na França de Luís XIV, mas seu ideal de simplicidade e naturalidade era o da boa sociedade e dos escritores de seu tempo (SP Edições, s.d., s/p.).

Figura 1 — Manuscrito dos contos de Grimm.



Fonte: SP Edições: Editora de Manuscritos. O manuscrito dos Contos de Grimm [página na internet]. Cambremer: SP Edições, [s.d.]. Disponível em: <https://www.spedicoes.com/122-kinder-und-hausmarchen-9791095457978.html>. Acesso em: 2 jul. 2025.

Este manuscrito dos Contos de Grimm é um amanhecer: escrito em 1810, ele prepara e anuncia as luzes deslumbrantes da obra que ainda levaria 47 anos para tomar sua forma final (Jean-Paul Sermain) (SP Edições, s.d., s/p.).

Convém pontuar que, ainda que o interesse desta pesquisa pelos Grimm se paute na relação que eles têm com os contos de fadas, não há como descartar a contribuição que os irmãos deram à língua alemã. Inicialmente, enquanto Wilhelm investiu na apresentação dessas histórias para novos públicos. Jacob, por sua vez, mergulhou no estudo da língua alemã e se tornou um importante linguista, cujo trabalho reflete no idioma atual.

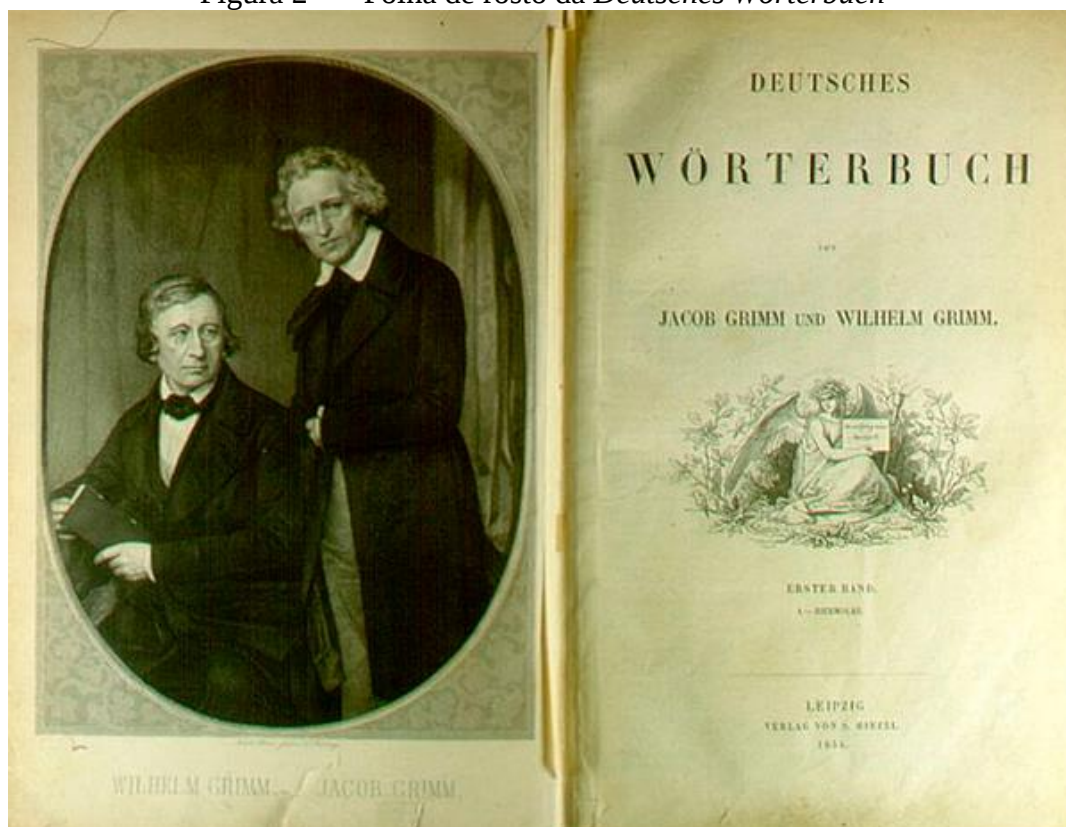
Os Grimm são corresponsáveis pelo maior dicionário alemão da história: o *Deutsches Wörterbuch*, dicionário diacrônico, que retrata o desenvolvimento da uma língua alemã ao longo do tempo. Os registros abrangem desde o início da história da língua até o idioma do século XX.

Auxiliados por outros acadêmicos, envoltos em grandes quantidades de documentos históricos e linguísticos, Jacob e, posteriormente, Wilhelm começaram a compilar palavras e seus significados. O trabalho não foi finalizado porque ambos faleceram. Wilhelm conseguiu registrar palavras até a letra “D” e Jacob chegou à letra “F”. Filologistas de gerações sucessivas prosseguiram com o trabalho e, recentemente,

no ano de 2016, o *Deutsches Wörterbuch* foi finalmente concluído, distando nada menos que 178 anos do início das compilações.

O fato é que tanto o registro de tradições orais quanto as contribuições para a criação do dicionário auxiliaram na unificação do alemão, fortalecendo a Alemanha, que estava fragmentada em reinos menores. Jacob e Wilhelm Grimm seguem como nomes exponenciais no que se refere aos registros de contos de fada. Seus textos, certamente, ocupam o primeiro lugar entre os mais traduzidos da língua alemã.

Figura 2 — Folha de rosto da *Deutsches Wörterbuch*



Fonte: BRAND, Laura. **EDITORIA WISH.** Quem foram os Irmãos Grimm? Wish – *Novidades e Matérias*, 3 jan. 2022. Disponível em: <https://www.editorawish.com.br/blogs/novidades/quem-foram-os-irmaos-grimm>. Acesso em: 7 jul. 2025.

2.2 O público infantil e a recepção dos contos maravilhosos

O interesse pela recepção dos textos tem perpassado esta discussão desde o início da pesquisa. Diante disso, após a abordagem relacionada aos autores e análises acerca das produções constitutivas do *corpus* desta dissertação, correlacionando-as às respectivas

origens, entende-se haver a necessidade de se pensar a recepção a partir de um enfoque específico: a criança.

Para tanto, é possível destacar as contribuições da psicologia analítica, no que se refere à abordagem e à oferta de suporte teórico para a elucidação dos conceitos de arquétipos e inconsciente coletivo. O entendimento desses conceitos torna-se elemento facilitador do afunilamento desta discussão, centrando-a no receptor infantil.

A relação da criança com as narrativas dos contos maravilhosos, será discutida, especialmente, a partir de apontamentos relacionados à Estética da Recepção. Além disso, serão estabelecidos paralelos entre eles e o público infantil, receptor presumido do gênero em destaque.

Uma certa preocupação em considerar a experiência estética vivenciada pelos leitores pode ser notada há muito tempo na literatura. Desde Aristóteles, em sua *Poética* — conforme destacado na introdução desta dissertação —, é possível perceber reflexões diretamente relacionadas ao receptor do texto, entretanto, conferia-se maior notoriedade para o autor e para a obra. Na contemporaneidade, porém, novas tendências começaram a deslocar a atenção para o leitor. Um exemplo disso são as reflexões e estudos acerca da Sociologia da leitura, campo de origem na França, que, ao apontar para o fato de que apenas a decifração daquilo que se observa escrito não é suficiente para um ato pleno de leitura, o qual dependeria também da compreensão do texto, já evidenciava a importância do leitor no processo. Para essa corrente de pensamento, a literatura é vista sob o viés de uma prática social, logo, intrinsecamente relacionada a aspectos culturais, políticos e instrucionais, numa conjectura que impossibilita conferir inexpressividade ao receptor do texto.

Praticamente na mesma época, em 1960, surge, nos Estados Unidos, a Estilística Afetiva, elaborada por Stanley Fish. Essa abordagem defende a experiência afetiva do leitor como fator indispensável para a investigação do sentido de qualquer obra de arte. Mas, se de um lado há o surgimento de tendências nas quais a recepção alcança certa notoriedade, apontando para uma importante mudança no panorama da literatura; por outro, não há uma atenção diferenciada para a criança e o modo como ela seria afetada pela arte, sobretudo a arte literária representada pelos contos de fada.

Apesar desses apontamentos que começavam a considerar a recepção e suas peculiaridades em relação à arte, uma sistematização que culminaria no surgimento da Estética da Recepção só começaria a tomar forma a partir de 1967, por intermédio do alemão Hans Robert Jauss. Para ele, a leitura constitui-se como elemento capaz de

correlacionar forma e história, e a “historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (Jauss, 1994, p. 24). Nesse sentido, Jauss defende que a obra literária não se engessa numa interpretação única e imutável, o que suscita a compreensão de que ler um conto de fadas, em seu local e tempo de criação, não será o mesmo que lê-lo em períodos e tempos distintos. E é justamente partindo dessa constatação que se verifica uma inadequação no modo como ocorreu a expansão e a consolidação dos contos comumente chamados clássicos. Os exemplares dessa literatura alcançaram fama com adaptações e traduções ao redor do mundo, mas parecem aprisionados aos contextos de produção e aos leitores presumidos daquele momento histórico, ignorando-se o fato de que não se lê um texto de forma idêntica em momentos distintos.

Na abordagem convencional, não se considera, por exemplo, as diferentes vivências relativas às “infâncias” em diferentes tempos e espaços. Não se considera, ainda, a estrutura psíquica de crianças facilmente influenciadas pelo imaginário coletivo — termo sequer cogitável na gênese dos contos maravilhosos — e imaturas para estabelecer limites claros entre realidade e fantasia. É igualmente ignorado o efeito sobre a sociedade moderna da propagação indiscriminada de características arquetípicas relacionadas a determinados personagens, que facilmente se fundem com pessoas do círculo de convivência, a exemplo das madrastas.

Impulsionados por essas inquietações, intenta-se analisar algumas proposições da Teoria da Recepção, a partir de seus dois maiores representantes, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, correlacionando-as aos aspectos mencionados.

Jauss é responsável pela elaboração de sete teses da Estética da Recepção. Não é a intenção, nesta pesquisa, estudar de forma pormenorizada cada uma delas, entretanto, buscar-se-á discutir a leitura e a recepção dos contos pelas crianças, considerando algumas proposições do autor, que defende, por exemplo, que a práxis estética se manifesta por meio de três atividades, a saber: a primeira relacionada à produção, a *Poieses*; a receptiva *Aisthesis*; e a comunicativa *katharsis*. Regina Zilberman (1989) esclarece os termos no “Vocabulário Crítico”:

(...) fruto do relacionamento da obra e o leitor é o aspecto fundamental da teoria fundada na recepção. Compõe-se em três etapas, inter-relacionadas: a *poiesis*, pois o recebedor participa da produção do texto; a *aisthesis*, quando este alarga o conhecimento que o destinatário tem

do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação (v.) que afeta as possibilidades existenciais do leitor. (...) Identificação equivale à resposta do leitor quando da experiência estética e tem um significado tanto intelectual quanto afetivo (Zilberman, 1989, p. 113).

Para este estudo, a atividade da Katharsis se apresenta como a de maior relevância, por discutir o modo como determinado leitor sofre os impactos de uma leitura. Em se tratando do universo infantil, essa atividade conduz à reflexão a respeito do modo como as narrativas maravilhosas são absorvidas pelas crianças e dos impactos dessas percepções em suas vidas.

Embora o leitor presumido por Jauss seja um leitor crítico, não é absurdo inferir que quem mais sofre os efeitos é a criança, com sua limitada criticidade. Está implícita, na teoria do autor alemão, a ideia de que um leitor jamais será o mesmo depois de determinadas leituras. Suas percepções serão fortemente marcadas a partir da identificação com a obra. Assim, quem lê *Dom Casmurro* passa a enxergar o ciúme sob nova ótica; quem lê *O Auto da Compadecida* arrisca-se a mudar a maneira de encarar o cangaço; o suicídio, seguindo essa lógica, pode até ser romantizado depois do contato com a produção *Romeu e Julieta*.

De modo semelhante, entende-se que quem lê *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *João e Maria* será impactado por uma orquestrada forma de perceber a madrasta. Nos casos dos contos, a situação se consolida no fato de que “certos arquétipos são sempre recuperados por autores posteriores” (Barbosa, 1995, p. 9).

Ao lado de Jauss, Wolfgang Iser (1996) figura como responsável pela estruturação das teorias da Estética da Recepção, principalmente por meio de seus livros *O ato de ler* e *O leitor implícito*. Cumpre dizer que algumas de suas proposições tornaram-se objeto de interesse deste trabalho.

Para Iser (1996), o texto prevê um leitor implícito, ou seja, um receptor presumido. E aqui já é possível notar uma especificidade em relação aos contos de fadas. Como já é sabido, o leitor presumido, por ocasião do surgimento dos contos, não era a criança. Mas o texto que circulou à época, para aquele leitor e contexto, segue alcançando o público infantil sem as devidas ressalvas. Além disso, ao discorrer sobre o vazio textual — uma espécie de indeterminação no texto que espera o preenchimento por intermédio da relação do texto com seu leitor —, o autor esclarece que um texto terá tantas interpretações quantos forem seus leitores. Mas, ao mesmo tempo, ele deixa claro que há um limite de possibilidades de interpretações, sugerindo uma contenção de devaneios interpretativos.

Nos contos maravilhosos, porém, o que se percebe é uma interpretação uníssona a respeito das madrastas, sempre vistas como vilãs. Não há espaço para outra possibilidade e nem preocupação com a repercussão dessa enfatização.

Para esta pesquisa, é interessante, também, a relação entre realidade e ficção sugerida por Iser (1996). O autor considera que a correlação entre essas duas instâncias origina o imaginário. O mundo intratextual (ficção) e o extratextual (realidade) interagem possibilitando que o imaginário venha à tona. A ficção, por sua vez, “provém do ato de ultrapassar as fronteiras existentes entre o imaginário e o real” (Iser, 1983, p. 379), mantendo uma diferença constante quanto a ambos.

A questão é que, segundo a psicanálise, ciência com a qual dialogamos nesta dissertação, o imaginário sofre grande influência da coletividade e, mesmo com a segmentação ficção/realidade, na tentativa de se conferir singularidade aos elementos, na prática, percebe-se que dessa fusão emerge o imaginário coletivo e, com ele, a aversão às madrastas dos contos maravilhosos, cujos adjetivos parecem ter transitado da literatura para a “vida real”, conferindo repulsa às esposas dos pais.

Diante disso, no capítulo seguinte, será refletido sobre a possibilidade de ressignificação desse arquétipo.

2.3 A questão do inconsciente coletivo e dos arquétipos

É fundamental tomar por base a análise da estigmatização das madrastas, sobre a qual já se pontuou anteriormente, a fim de que se avance a uma reflexão ainda mais profunda que adentra os espaços da psicologia analítica: o conceito e a importância do inconsciente coletivo e sua correlação com os contos maravilhosos, entremeada pelo seu termo correlato, os arquétipos.

Carl Jung (2000) esclarece que o Inconsciente Coletivo é um componente da psique que, diferente do inconsciente pessoal, não se vincula a vivências individuais. Antes, advém de uma herança psíquica, constituindo uma espécie de reservatório de experiências e padrões comuns a toda humanidade, capaz de atuar em todo lugar e de modo atemporal. Como nossas mentes estão fortemente conectadas a esse reservatório, ele se torna poderoso influenciador de nossos pensamentos, sentimentos e comportamentos, sem que possamos exercer controle sobre esse desencadeamento. Outro apontamento, sobre as diferenças entre inconsciente pessoal e inconsciente coletivo, esclarece que, no primeiro caso, um conteúdo transita da consciência para a inconsciência

apoiado no esquecimento ou na repressão; no segundo, são os arquétipos que evocam ideias e imagens herdadas e respondem ao mundo de maneira predeterminada por essa bagagem.

Os arquétipos são conteúdos inconscientes que recheiam o inconsciente coletivo e nos impactam por estabelecerem associações com imagens universais, capazes de atravessar o tempo e culturas distintas, assumindo nuances conforme a consciência individual em que se manifestam. Ao elencar os contos maravilhosos como um grande palco para os mais diversificados arquétipos e entendendo a consciência e a criticidade do público a que se destinam como diminutas, convém analisar se o modo como essas figuras estereotipadas são apresentadas não comprometeria uma possível relação entre fantasia e realidade, sobretudo para um grupo cuja tenra idade dificulta o confronto entre esses universos distintos.

O perigo está no que Jung (2000) adverte: as imagens arquetípicas possuem um sentido fundamental demasiadamente profundo, tão profundo que nos dispersamos e não questionamos seu real sentido. Quando o inconsciente nos toca, Jung (2000) salienta que, nesse momento, já somos inconscientes de nós mesmos, ligados a um todo, a um fluxo primordial, ou seja, desvinculados de uma consciência habitual. Desse modo, se inconscientemente temos estabelecida a concepção de que madrastas são más, com base em raízes antigas — os chamados arquétipos primordiais, conforme Jung —, ficaremos desprovidos de uma capacidade reflexiva apurada.

Um outro dado interessante apontado por Jung (2000) é que a criança dos 3 aos 5 anos apresenta, na fantasia intrínseca dessa fase, uma rica fonte de material arquetípico, predispondo-a a uma coletividade inconsciente e a possíveis projeções dos arquétipos a figuras (pessoas) circundantes. Por conseguinte,

os arquétipos ocorrem a nível etnológico, sob forma de mito, também se encontram em cada indivíduo, nele atuando de modo mais intenso, antropomorfizando a realidade quando a consciência é mais restrita e fraca, permitindo que a fantasia invada os fatos do mundo exterior. Esta condição é dada indubitavelmente na criança em seus primeiros anos (Jung, 2000, p. 79).

Isso faz com que se considere que a imagem real da madrasta poderá ser obscurecida, distorcida ou fantasiada sob a influência do arquétipo homônimo.

Jung (2000) explica que o ato de pensar, em sua nuance espontânea, individual, é influenciado por esse elemento a que ele se refere como “poderosíssimo”, o Inconsciente

Coletivo, por meio das manifestações arquetípicas. Por outro lado, o autor acredita que os arquétipos devem ser mantidos por não haver substituição plausível para eles.

A discussão se estende sob a perspectiva de que os contos de fadas expressam, de modo particular, os processos psíquicos vinculados ao inconsciente coletivo, tendo em vista que apresentam os arquétipos “em sua forma mais simples, plena e concisa” (Franz, 1990, p. 5). As imagens arquetípicas fornecidas pelos contos são consideradas representativas do que acontece na psique coletiva. Muitas vezes, tais imagens reportam a versões de longa data e locais distintos, mantendo-se inalterada a essência de determinado tema. Frente a essa constatação, acredita-se que, no que se refere às madrastas, essas referidas imagens acabam contribuindo para que sejamos fortemente influenciados por esse fluxo de conceitos inalterados, o que resulta em considerações e projeções admitidas como verdades inquestionáveis.

Conforme percebido, a figura da madrasta adentra as histórias em um momento de fragilidade e desestruturação de um núcleo previamente constituído. É a partir da morte da genitora, descrita por Perrault como “a melhor pessoa do mundo”, em *Cinderela*, e, em *Branca de Neve e os sete anões*, como “uma rainha nobre e bela”, que se abre a brecha para a inserção de um novo membro na família. A vacância do lugar de esposa deixa pai e filha desamparados, o que encaminha o viúvo a novas núpcias.

Numa perspectiva otimista, esperava-se que aquelas que integrassem esses núcleos, na condição de madrastas, tivessem empatia e compaixão pelas jovens órfãs, repletas de notáveis valores, conforme destacam os textos. Em razão das circunstâncias impostas às madrastas, não buscariam substituir a figura da mãe, mas oferecer um mínimo de suporte, em todas as dimensões, para mitigar a dureza daquele delicado momento.

Considerando a perspectiva fantástica e o papel a ser desempenhado pelo tipo madrasta, esta, assim que ocupa o posto de nova esposa, torna-se responsável pela instauração de um conflito aparentemente maior que a própria orfandade. A pequena Cinderela é subjugada a duros trabalhos domésticos. Além de varrer o chão, esfregar as escadas e os quartos das filhas da madrasta (e da própria madrasta), sofre enorme segregação ao ser deslocada para dormir em um sótão, e em cima de um esfregão, enquanto suas meias-irmãs dormem confortavelmente em quartos de assoalho, boas camas e dispõem de espelho.

Diante de tamanha injustiça, a jovem se mantém resignada e paciente. Temerosa, não contava ao pai o que passava, pois “a esposa o dominava por completo” (Perrault, 2002, p. 122). Nota-se que a omissão do pai, ou sua suposta displicência quanto à

realidade imposta à filha, contribuem para que a situação se estabeleça. Parece improvável admitir o silêncio de um pai ao ver sua filha vestida por farrapos, destituída de um alojamento favorável, forçada a tarefas exaustivas, enfim, deslocada de sua condição primária de princesa. A narrativa, embora o defina como um homem gentil, refere-se a ele tão somente em dois trechos, o que torna coerente a interpretação de uma dupla orfandade vivenciada por Cinderela: a mãe está morta; já o pai, inexpressivo.

A bondade da jovem torna-se alvo de ojeriza para a madrasta e suas filhas, que, de modo semelhante à Cinderela, também se assemelham muito à mãe. As virtudes latentes em Cinderela trazem à luz os aspectos detestáveis das irmãs que agora compunham sua família. Ademais, sua beleza natural despertava grande inveja porque, “mesmo com seus farrapos, era cem vez mais bonita que as irmãs, que, no entanto, se vestiam esplendorosamente” (Perrault, 2002, p. 112). Ainda, a nobreza de Cinderela estaria acima de qualquer título, na medida em que ela era a própria docilidade — tão dócil e pura que, apesar de todos os ultrajes sofridos, permanecia boa e colaboradora, chegando a pentear as irmãs para que elas fossem ao baile, mesmo sob chacotas, além de perdoá-las pelas ofensas e abrigá-las no palácio após ser desposada pelo príncipe.

Em *Branca de Neve e os sete anões* é também a beleza inigualável da órfã que enfurece sua madrasta, que, prontamente, deseja eliminar a “concorrente”. Outra semelhança que se destaca é o fato de também, nesse conto, o pai ser um personagem ofuscado. Ele é citado uma única vez, permanecendo alheio a todo desenrolar da trama.

Perpassando as narrativas, evidencia-se que, em momento algum, as pobres órfãs puderam considerar o casamento dos pais um evento positivo, para si mesmas e, também, para a família a qual deveria lhes assegurar pertencimento e amparo. Ajudando-as a transpor o luto, acaba por imputar a Cinderela e a Branca de Neve encontros que podem ser julgados como quase tão difíceis quanto o próprio sentimento de perda que vivenciavam. É possível notar, ainda, que a responsabilidade do desajuste sempre está relacionada à madrasta.

É preciso considerar que muitas famílias, construídas, desconstruídas e reconstruídas a partir da dessacralização do casamento, se reestabelecem por meio de novas configurações. Tornaram-se realidade sem que a fundamentação, a partir da fé cristã, tenha conseguido direta ou indiretamente (assim como percebido em muitos contos) impedir. A madrasta, personagem que figurou como uma espécie de “bode expiatório” usado como forma de advertir sobre o quão negativa poderia ser a experiência de um novo casamento, não conseguiu colaborar com a missão de boicotar novas uniões,

pois elas se tornaram realidade.

Entretanto, sabe-se que a família neoconfigurada está envolta em muitos desafios, com destaque para o “de criar novos espaços de afetividade”, como destaca Pereira (2011, p. 35). E, na busca por um ajuste que possibilite a convivência harmoniosa entre seus integrantes, não bastassem as dificuldades sobrepostas a contextos naturalmente tortuosos, como a separação dos pais, a criação monoparental, a orfandade, é preciso ainda encontrar meios de romper com preconceitos e associações descabidas em relação às madrastas, driblando, inclusive, as incongruências da literatura “clássica”.

Diante do panorama exposto, entende-se haver a necessidade de compreender o leitor/ ouvinte de tenra idade, seu modo de assimilação das histórias e as possíveis influências sofridas a partir delas, para então, propor uma abordagem assertiva capaz de preservar a indiscutível riqueza dos contos e sua inquestionável contribuição para a literatura infantil, mas, com zelo e didática que não favoreçam desajustes em formações familiares com a presença de madrastas.

Intenta-se ressignificar a apresentação do tipo madrasta, a fim de que elas não sejam indiscriminadamente associadas às esposas dos pais em modelos de novas formações familiares, mas figurem como aquilo que de fato são, ou seja, arquétipos. As “verdades” que revestem os arquétipos acabam por fermentar o Inconsciente Coletivo, colocando, por exemplo, as madrastas num lugar desconfortável e aprisionadas a uma imagem praticamente inalterada ao longo dos séculos.

Após os apontamentos sobre a influência do Inconsciente Coletivo na formação do imaginário popular, especialmente no que se refere às crianças, voltar-se-á o olhar à questão da autoria, em razão de esse aspecto também ocupar um lugar de destaque na relação triangular já referida. Isso porque quem escreve conta uma história a partir de um lugar, de um contexto. Tendo representantes exponenciais em relação às versões selecionadas como *corpus* desta pesquisa, não convém avançar nas reflexões sem, antes, buscar estabelecer uma correlação entre os contos maravilhosos e os três dos autores mais representativos desse gênero: Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm.

3 DA ESTIGMATIZAÇÃO À RESSIGNIFICAÇÃO: ENTRE POSSIBILIDADES E DESAFIOS

“A literatura nos ensina a perceber melhor quem
somos, a questionar o que poderíamos ter sido e a projetar o que poderemos vir a ser”
Ana Teresa Peixinho

O capítulo precedente evidencia que o sujeito é fortemente influenciado por uma força externa e pungente. Ainda que o indivíduo não queira admitir, essa força tem expressiva participação em suas posições e opiniões sobre tudo que o envolve: o inconsciente coletivo. Ele não nos pede licença para se alojar e nos influenciar e, não raro, passa totalmente despercebido — justamente por não termos a real dimensão do quanto “nossos” posicionamentos nem sempre são genuinamente nossos.

Diante de tão poderoso elemento psíquico, é desafiador desvencilharmo-nos de conceitos, ideias, arquétipos e de estereótipos a eles ancorados ao longo de nossas vidas. Frente a esse contexto, notar-se-á que, por meio da desconstrução, é possível revisitar desde palavras, enquanto signos, até esferas mais profundas concernentes à significação, a fim de se entender a amplitude polissêmica que envolve os termos dos quais nos valem na comunicação.

Nenhuma palavra deve ser entendida como um significante absoluto e reduzida a uma significação estática. Em outras palavras, a comunicação não deve ser cerceada por uma dimensão logocêntrica. Corroborando esse princípio inerente à desconstrução, neste capítulo, buscar-se-á analisar as madrastras dos contos que constituem o *corpus* desta pesquisa e a profusão semântica negativa adquirida pelo termo ao longo dos séculos.

Contudo, será adotada uma nova perspectiva apoiada na possibilidade de usufruir de toda riqueza sabidamente pertencente ao universo fantástico, mas, ao mesmo tempo, com atenção para as múltiplas nuances que um significante pode adquirir em contextos diferentes, sem necessariamente ter uma significação atemporal e cristalizada, como aparenta ser a da palavra madrastra.

Dessa forma, ao intentar desconstruir a personagem-madrastra, entende-se como primeiro desafio a possibilidade de uma confusão quanto à canonização dos contos de fadas na literatura mundial. Tal condição parece elevar os textos a uma posição a qual, quase sempre, lhes oferece um distanciamento, como se fosse impossível tecer críticas ou pensá-los fora da maneira como costumeiramente são apresentados. Em suma, a

canonização eleva os textos a uma aparente “sacralização”.

Uma leitura menos atenta deste trabalho pode sugerir a pretensão de se destruir a história em sua originalidade, bem como os personagens em suas essências primitivas. Sabendo que esse terreno em que se resolveu “passear” — durante as reflexões contidas nesta dissertação — é escorregadio e recheado de afetos — alguns dos quais aparentam, inclusive, elevar o cânone a altares que dispensam qualquer reflexão inovadora ou entendam que pensar além do que habitualmente se figurou seria uma afronta a esses escritos canonizados —, é importante advertir não ser esse o propósito desta pesquisa, na medida em que esse lugar de devoção (esse universo de afetos que circunda os contos) evoca justamente a grande contribuição de tais narrativas para a literatura.

Buscar ressignificar personagens, a partir de abordagens contemporâneas, não é enterrá-los, destruí-los em suas originalidades. O intento é dialogar com elas a partir dos aspectos diacrônicos que acompanham a evolução do mundo e, por extensão, os escritos literários. Em outras palavras, não se pretende destruir as madrastras dos contos clássicos, mas, sim, imaginá-las em narrativas que, porventura, venham a ocupar um lugar no cânone e em sua relação com a atualidade.

Trata-se de entender que fitar a personagem não é afrontá-la; pelo contrário, é admirar a força que ela carrega, reconhecendo o possível risco que seu poder representa na esfera social. É compreender o caráter universal e atemporal dos contos de fadas. As muitas versões a que foram desmembrados são indícios (aliás, evidências) de que nos precederam autores que entenderam que essas narrativas mantêm expressivo vínculo com o contexto de sua produção. Em razão disso, entendem também que podem ser revisitadas e ressignificadas em busca de uma correlação com o entorno.

Se toda proposição de novas abordagens fosse destrutiva, as versões não se sustentariam e seriam rechaçadas. Mas, ao que consta, elas dão conta de uma riqueza inesgotável nas histórias, que, ao serem mexidas, não se empobrecem ou morrem; ao contrário, solidificam a matriz primitiva. (Re)Feitas essas considerações, serão discutidas a proposta de desconstrução, a partir da teoria de Jacques Derrida, e, na sequência, a aplicabilidade da teoria no que se refere aos contos de fadas.

3.1 A desconstrução: desdobramentos do conceito

O pós-estruturalismo pode ser compreendido como um fenômeno complexo e confuso. Inicialmente, o próprio prefixo “pós” abarca a ideia de um antecessor. Em

paralelo e de fato, a teoria estruturalista é problematizada e questionada no pós-estruturalismo. Mesmo agregando autores e perspectivas, muitas vezes, inconciliáveis, o estruturalismo, de certo modo, abriu horizontes para o momento vindouro. Com isso, metaforicamente, é possível afirmar que o pós-estruturalismo é um voo mais alto iniciado pela teoria precedente.

Diante desse panorama, Jacques Derrida desenvolve uma estratégia de leitura dos textos denominada desconstrução (que, a bem dizer, extrapolou a esfera textual), buscando subverter conceitos e estruturas fixas. A desconstrução é considerada como uma estratégia, como se pode observar no trecho a seguir:

O que me interessava naquele momento [da escrita de *La dissemination*, *La double séance* e *La mythologie blanche*], o que tento continuar agora sob outras vias, é, a par de uma “economia geral”, uma espécie de estratégia geral da desconstrução. [...] É, pois necessário antecipar um duplo gesto, segundo uma unidade simultaneamente sistemática e como que afastada de si mesma, uma escrita desdobrada, isto é multiplicada por si própria, aquilo a que chamei em “*La double séance*, uma dupla ciência: por um lado, atravessar uma fase de derrubamento. [...] aceitar essa necessidade é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um vis-a-vis, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o cimo. Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia (Derrida, 1975, p. 53-54).

Derrida propõe, como é possível notar, uma desconstrução de oposições em que um texto exerce domínio sobre outro, produzindo ou refletindo um “jogo” numa cadeia hierárquica. Nessa perspectiva, o logocentrismo é refutado por estar vinculado ao jogo de oposições, a saber: corpo e alma; masculino e feminino; bondade e maldade; e, especialmente, fala e escrita; evidenciando uma possível supremacia de um termo em detrimento de seu “oponente” e gerando, além disso, uma “presença” responsável por explicar a realidade em geral.

A esse respeito, Derrida explicita que a

história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias [os diferentes nomes que utilizamos para nos referir a um centro ou fundamento estável a partir do qual possamos pensar a totalidade de uma estrutura ou mesmo da realidade em geral]. A sua forma matricial seria —espero que me perdoem por ser tão pouco demonstrativo e tão elítico, mas é para chegar mais depressa ao meu tema principal — a determinação do ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar

que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos, arquê, telos, energia, ousia (essência, existência, substância, sujeito) aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.) (Derrida, 1995, p. 231).

A partir dessa dinâmica da “presença”, a desconstrução, inicialmente, pensa em uma inversão das hierarquias dos conceitos. O termo, antes inferiorizado, é levado ao primeiro plano. No entanto, Derrida observa que a alternância de hierarquia ainda não a desfaz. Há sempre a primazia de um termo sobre outro, o que o leva a entender a existência de um “jogo” de incessante alternância, promovendo uma fluidez que gera constante indecisão. É possível observar, no fragmento abaixo, como o autor expõe sua proposição.

A partir daí, para marcar este desvio [isto é, a prática da desconstrução seguindo o momento de inversão das hierarquias] [...] foi preciso analisar, fazer trabalhar algumas marcas, tanto no texto da história da filosofia como no texto “literário” [...], marcas essas [...] a que chamei por analogia(sublinho-o) indefiníveis, isto é, unidades de simulacro, “falsas” propriedades verbais, nominais ou semânticas, que já não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, todavia a habitam, lhe resistem, a desorganizam, mas sem *nunca* constituírem um terceiro termo, sem nunca darem uma solução na forma dialéctica especulativa [...]. De facto, é contra a reapropriação incessante desse trabalho de simulacro numa dialéctica de tipo hegeliano (que chega a idealizar e a “semantizar” este valor de trabalho) que me esforço por levar a operação crítica, já que o idealismo hegeliano consiste justamente em superar as oposições binárias do idealismo clássico, em resolver sua contradição num terceiro termo que vem “aufheben”, negar superando, idealizando, sublimando numa interioridade anamnésica (Errinerung), internando a diferença numa presença-a-si (Derrida, 1975, p. 55-56).

Com base nessas postulações de Derrida, é possível inferir uma das proposições basilares da desconstrução: a de negar um princípio absoluto — concreto ou fundamental — que esteja desvinculado, ou seja, que seja anterior ao jogo de diferenças operado no discurso. Derrida se esquivava de uma conceituação rígida, o que o torna alvo de críticas, as quais o acusam de certo niilismo teórico e de prezar pelo jogo entre ausência e presença, destacando o fato de que “é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo, e não inversamente” (Derrida, 1971, p. 248).

De modo geral, a dinâmica entre presença e ausência abarca uma das principais características da desconstrução, justamente por apropriar-se de conceitos derivados de um sistema, a fim de evidenciar que esse modelo não funciona. Não há supremacia, por

exemplo, entre causa e efeito, uma vez que esses termos se deslocam de um centro e não exercem uma relação de domínio entre si; nenhum deles é originário, e ambos se correlacionam no jogo discursivo.

Ampliando essa reflexão, é possível citar como exemplo o texto “Estrutura, signo e jogo no universo das ciências humanas”, no qual se considera a oposição do binômio dentro/fora no centro de uma estrutura. De acordo com Derrida, a estrutura integra em si tanto o dentro quanto o fora, sem reduzir o exterior ao interior nem hierarquizar o fora em relação ao dentro. O que deve ser levado em conta é que é a partir do próprio jogo que a oposição se torna possível, sobretudo porque, ainda que a desconstrução objetive transpor os limites da metafísica, ela se valerá de uma linguagem derivada dessa tradição.

Por conseguinte, o autor esclarece que não haverá sentido em abandonar conceitos da metafísica com o objetivo de abalá-la, visto que não somos detentores de nenhuma linguagem alheia a essa história. Desse modo, ao denunciar uma proposição destruidora, corre-se o risco de escorregar para formas e postulações que seriam alvo de contestação (Derrida, 1971, p. 233).

3.2 Os contos de fadas sob a perspectiva desconstrutivista

Como foi possível perceber, Jacques Derrida, em sua teoria da desconstrução do discurso e por consequência das palavras, refuta a ideia de uma estrutura concreta e propõe a inexistência de estrutura ou centro. Supera-se a relação direta entre significante e significado sustentada no estruturalismo e inaugura-se o entendimento de que haverá infinitas mudanças de significados retransmitidas de um significante a outro.

Em seus estudos, de um modo geral, e especialmente em *Gramatologia* (1999) e *Estrutura, signo e jogo no universo das ciências Humanas* (2009), Derrida aponta que a desconstrução tem forte interesse nas oposições e relações binárias: bem e mal, verdade e mentira, ausência e presença e, de modo especial, escrita e discurso. No que concerne a este último, é comum que se atribuam ao discurso qualidades de originalidade, deixando a escrita em lugar secundário. Importa destacar que, para Derrida, tanto o discurso quanto a escrita são originários e não há uma supremacia de um em detrimento do outro, de modo que escrever não é mera reprodução da linguagem falada, haja vista que nenhum deles ocupa um lugar de primazia.

Gilbert Hottois sintetiza o pensamento de Derrida com a seguinte proposição:

A desconstrução refere-se a todas as técnicas e estratégias usadas por Derrida para desestabilizar, abrir e deslocar textos que são explicitamente ou invisivelmente idealistas (Hottois, 1998, s/p.).

Diante dessa afirmação, entende-se que a proposição, se aplicada aos contos de fadas, colaboraria para a movimentação de textos que, por se ancorarem em ideologias que rechaçavam um segundo casamento, acabaram por estabelecer uma relação de repúdio a determinada personagem, no caso a madrasta — vista como a prefiguração do mal que sobreviria à família que optasse por uma nova configuração.

Nesse sentido, mãe e madrasta são palavras apresentadas como opostas, ilustrativas de um jogo antagônico em que a primeira sempre representaria a benignidade, e a última, alojaria a maldade. Tanto *Cinderela* quanto *Branca de neve e os sete anões* apresentam essa estrutura, ilustrando a fixidez nas narrativas. Ademais, é possível afirmar que esse modelo é repetido em bastantes contos de fadas dos quais essas personagens fazem parte, como se instituíssem, de fato, uma relação binária entre bem e mal, em que, evidentemente, a madrasta assumiria o polo negativo, sem nenhuma possibilidade de deslocar-se.

Contribui, ainda, com esta reflexão o texto intitulado *A Farmácia de Platão* (1997), no qual Derrida, a partir de uma analogia estabelecida com o mito de Theuth, no diálogo “Fedro” de Platão, reflete sobre a ambivalência da escrita. Derrida compreende que ela pode ser vista tanto como remédio quanto como veneno, e, por conseguinte, como canal tanto de benefícios quanto de malefícios.

No caso dos contos de fadas, entende-se que eles podem ser canais de riquezas imensuráveis, facilitando a expansão do conhecimento e ampliando a capacidade interpretativa, por meio da linguagem metafórica que permeia tais escritos. Todavia, paradoxalmente, podem contribuir para processos de estereotipação e conduzir à superficialidade de pensamentos, bem como à interpretação unilateral e logocêntrica de significantes. Nesse segmento, a desconstrução apresenta-se como uma possibilidade plausível para mitigar esse risco, pois, a partir dela, abre-se a percepção de que um significado não é estanque e nem pode ser absoluto em relação a um significante.

Assim, a madrasta não se limita a designar uma nova esposa do pai, cuja retratação está sempre atrelada a práticas atrozes em relação à enteada. Derrida estabelece uma correlação entre os conceitos de signo, significante e significado, e propõe um processo de desconstrução que evidencia a fluidez e a instabilidade do sentido. Por meio de complexa argumentação, aponta para o fato de que um significante (a forma de uma

palavra) não se refere a um único significado, rijo e fixo, antes estará envolto em uma teia de sentidos que se deslocam e se ressignificam.

Todavia, é preciso entender que desconstruir não significa destruir o texto ou “anular a herança”, e, sim, abandonar significados fixos herdados de lógicas binárias. Para elucidar sua proposição, Derrida elabora a teoria da diferença — um conceito relevante em seu pensamento — na qual a ideia de autenticidade (ou de uma presença ou de origem fixas) é rechaçada. Derrida, por meio da *différance*, defende que o sentido não se fundamenta em si mesmo, mas surge a partir de sua diferença em relação a outros termos, num movimento ininterrupto que ocasiona a quebra da supremacia do Eu sobre os Outros, rompendo com a estagnação dos significados, e ratificando que, para o *différer*, não há significado original ou transcendental.

Refuta-se o logocentrismo justamente porque o pensamento logocêntrico defende uma origem absoluta e limitante: um centro. Tal origem seria detentora de um significado absoluto e um significante cujo significado é infinito e pleno: o “significante do significante”, isto é, imutável. Sob essa perspectiva, a relação com o não-mesmo — o outro — constituiria uma derivação e, como tal, seria incapaz de constituir ou instituir o sentido. Somente o centro, a origem, é que condiciona, determina, limita e controla.

Contrapondo essa centralidade fossilizada, entende-se que leituras desconstrutoras são capazes de deslocarem saberes consolidados, entregando-se à prática do jogo ambivalente dos conceitos, que possibilita aos textos um duplo movimento: denunciar o que ele diz e, simultaneamente, colocar em evidência aquilo que foi recalcado, omitido ou distorcido.

Ao interagir com o texto de modo desconstrutivista, o leitor assume o protagonismo, cabendo-lhe a desconfiança das origens e o rompimento com o senso comum, que habitualmente reproduzem discursos prontos, autoritários e reducionistas. Mas, ainda que os conceitos concernentes à desconstrução sejam realmente complexos, como postulado, é mister pontuar que a desconstrução não nega a tradição pura e simplesmente. O objetivo de Derrida é antes enaltecer uma crítica, um questionamento, que viabilize outras formas de pensar, para fora dos limites preestabelecidos.

A desconstrução proposta por Derrida contribui com esta pesquisa à medida que refuta o “método” de se ler e contar histórias, em especial os contos de fadas para crianças. Refuta-se uma única significação para os termos/significantes, abala as relações binárias e questiona os conceitos cristalizados. Desse modo, abrem-se novas possibilidades de leitura que não intentam desprestigiar a tradição, destruir o texto, mas agregar a ele novos

olhares, de pontos de vista diferentes.

Essas percepções distintas produzem múltiplas significações para um mesmo significante, fazendo com que o jogo discursivo se configure como um campo de infinitas possibilidades, sem uma origem logocêntrica — assim como os próprios contos de fadas, que, como se sabe, não têm origem precisa ou comprovada. Apesar dessa gênese controversa, ramificaram-se para públicos distintos, não se limitando a uma origem suprema, mas ricos ao produzirem novas nuances a partir das relações com os contextos locais para os quais se expandiam.

Pensar os contos de fadas, a partir perspectivas inovadoras, não lhes rouba o encanto, ao contrário. Quando foram escritos, os contos de fadas sequer seriam destinados a crianças, sendo posteriormente adaptados para esse público. É sabido que hoje são prioritariamente destinados a elas, de maneira que podemos pensá-los em constante metamorfose. Tal dinâmica, em lugar de suprimir a riqueza das narrativas, foi enriquecendo-as e tornando-as mais atrativas ao público receptor. Partindo dessa premissa, entende-se ser possível, inclusive, que a desconstrução amplie o teor de encantamento, em razão de apresentar ao leitor novos modos de leitura, evidenciando, assim, que a linguagem é instável e não se refere a um significado puro, mas ao jogo das diferenças entre as coisas como um todo.

A partir da desconstrução, Derrida nos convida a um romper com paradigma e a refletir criticamente sobre as bases que sustentam nosso pensamento, abrindo espaço para novas perspectivas e rupturas com tudo que tende a visões unilaterais, inclusive no que se refere a leituras de contos de fadas.

3.3 A personagem-madrasta: relação significante/significado(s) e o estereótipo

Para pensar na personagem-madrasta e sua correlação com a questão dos estereótipos, algumas reflexões se fazem necessárias. Em primeiro lugar, é preciso compreender que a manifestação concreta da linguagem perpassa a relação significante/significado e se desenvolve a partir do processo social de educação, constituindo-se como uma ponte entre os seres e o mundo. Ao falar, o ser se relaciona com o mundo por meio das palavras e, evidentemente, há uma estreita ligação entre pensamento e linguagem. Todavia, as palavras comumente estão carregadas de significados paralelos, distintos de qualquer matriz etimológica. Arraigados em questões culturais, essas palavras colaboram no transporte de estereótipos, ou seja, crenças

preconcebidas, sustentadas em características específicas atribuídas a um grupo de pessoas. Tais crenças, com base em aspectos pontuais, são capazes de distorcer a riqueza da diversidade humana por meio de generalizações ancoradas em preconceitos culturais, históricos, sociais, entre outros.

A fim de que se avance nessa discussão, é preciso retomar alguns aspectos já discutidos neste trabalho. No capítulo precedente, analisou-se os contos de fadas a partir da Estética da Recepção — cujos precursores, Jauss e Iser, trazem para o centro da análise literária o receptor do texto e consideram a estreita relação entre leitor, autor e obra. A partir dessa dinâmica triangular, um novo panorama se abre à análise literária, pois, ao considerar o leitor elemento significativo, faz-se necessário considerar todo o contexto histórico-cultural, tanto o de produção da narrativa quanto o de sua recepção. Sua atemporalidade, sob essa ótica, torna-se parcial.

De certa forma, é o receptor que melhor condiciona o texto literário, pois aquilo que ele lhe comunica emana de estímulos advindos de suas experiências pessoais: memórias, pensamentos, vivências e até suas crenças fazem parte dessa relação dialógica. Sendo a experiência estética rica por permitir que o homem se libere de seu cotidiano para outras experiências, ela sofrerá a influência do contexto histórico e cultural, já que o leitor, representante do polo da recepção, está inscrito nas “normas estéticas de seu tempo” (Starobinski, 2009, p. 19).

Assim como ocorre com outras manifestações de arte, o texto escrito também estará atrelado a um determinante social e a um leitor presumido, levando-nos a concordar com a afirmação de Luiz Costa Lima, ao considerar que “o efeito está plantado na estrutura da obra e será atualizado de acordo com ‘o horizonte de expectativas’ de seu receptor” (Lima, 2002, p. 25). Esse horizonte de expectativas diz respeito, justamente, a um condicionamento proveniente de leituras ou vivências anteriores, que influenciam na recepção e na interpretação dos textos.

Nesse cenário, entende-se ser preocupante a condução que costumeiramente se dá aos contos de fadas no que se refere às madrastas. As reiteraões sustentadas nos textos dialogam com a estrutura fixa do “tipo” e, no panorama literário, vinculam o significante madrasta a um arquétipo, o que contribui para que o horizonte de experiências em torno dos textos que incluem madrastas seja encarcerado nessas primeiras histórias. Isso faz com que se estabeleça e se perpetue um ciclo difícil de ser rompido, no qual repetições sistematizadas geram estereótipos que inviabilizam a expansão do texto e contrariam a proposição da estética da recepção, a qual sugere que as obras possuem vazios, lacunas e

indeterminações inesgotáveis a serem preenchidas pelo receptor. Essa perspectiva confere mobilidade ao texto, o que, de certo modo, coaduna com a proposta da desconstrução.

Na intenção de correlacionarmos nossa percepção acerca da significação do termo *madastra* à perspectiva desconstrutivista de Derrida, é importante considerar a afirmação de Terry Eagleton (2006), em *Teoria da Literatura: uma introdução*. Em seu texto, o crítico literário esclarece que a “significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante” (Eagleton, 2006, p. 192).

Assim, o significante *madrasta* não revela um significado diretamente — como um espelho a refletir uma imagem — e, obviamente, não deveria comportar nenhuma fixidez, antes comportaria em si múltiplos significados, levando à constatação de que a estagnação do significado — sempre de modo associativo à maldade — é uma inadequação. Corroboramos o pensamento de Eagleton que aponta que

a significação não está imediatamente presente em um signo. Como a significação de um signo depende daquilo que ele não é, tal significação está sempre, de alguma maneira, ausente dele. A significação, se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação do que contar as contas de um colar (Eagleton, 2006, p. 193).

Mais uma vez, rebate-se rígidas interpretações que desconsiderem as muitas possibilidades de significação, destacando, também, outro aspecto que faz escorregar por entre os dedos significados estanques: fato de a linguagem ser um processo temporal. Um significante evoca outros, e significações prévias são modificadas por outras, num jogo contínuo e praticamente inesgotável do processo da língua.

Quando se lê uma frase, ela, em um certo momento, chegará ao fim, mas a significação figura como que suspensa, sem uma materialização rígida, como se houvesse nova significação a ser constatada adiante. Isso porque não

apreendemos o sentido de uma frase apenas amontoando mecanicamente uma palavra sobre outra: para que as palavras tenham uma significação relativamente coerente, cada uma delas deve, por assim dizer, encerrar alguma coisa das que vieram antes, e manter-se aberta para o que vem depois. Cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota; e nesse sentido,

nenhum signo jamais é “puro” ou “de significação completa (Eagleton, 2006, p. 193).

Tal proposição reitera a necessidade de considerarmos a temporalidade do processo da linguagem. É preciso, ainda, admitir o destaque que Eagleton dá ao fato de que a significação nunca é idêntica a si mesma, “primeiramente porque resulta da divisão ou articulação de signos que só são eles mesmos porque não serem outros signos. E depois por trazer em si a possibilidade de reprodução já que ‘Não chamaríamos de ‘signo’ uma marca que apenas ocorreu uma vez’ (Eagleton, 2006, p. 194). A identidade do signo está atrelada à sua possibilidade de reprodução. No entanto, essa mesma possibilidade, a qual constitui a identidade do signo, ao ser repetida em contextos distintos, provoca modificações em sua significação, evidenciando um processo fluido no qual se torna difícil saber o significado “original” em seu contexto primitivo.

Nós apenas nos deparamos com eles em várias situações que guardam certa coerência entre si, possibilitando a identificação do signo. Porém, como os contextos são alterados, não há possibilidade de ele ser idêntico a si mesmo. Dessa maneira, o vocábulo “madrasta” pode significar desde, simplesmente, uma mulher que se uniu a um homem com filhos até um indivíduo maldoso e ciumento, capaz de barbaridades. A depender do contexto, teremos a modificação do significado a partir das cadeias de significantes concernentes a ele.

Diante disso, fica evidente que a linguagem apresenta instabilidades em maior escala do que pensavam os estruturalistas clássicos. Essa constatação evidencia o fato de que ela se assemelha mais a uma ampla teia de elementos que circulam e estabelecem intercâmbio constante entre si — na qual tudo se correlaciona, e nenhum elemento, isoladamente, é definível de maneira absoluta — do que a uma estrutura bem delineada, com definições claras e capaz de encerrar unidades simétricas de significantes e significados.

3.3.1 Quando o significante escorrega para o estereótipo

Na busca por uma abordagem conceitual, entende-se que o estereótipo se distingue do conceito genuíno de uma palavra por transcender seus aspectos constitutivos, de natureza linguística ou etimológica. No conceito, há a tentativa de fidedignidade na descrição de natureza objetiva. Já no estereótipo, nota-se a predominância dos aspectos

valorativos, fortemente alicerçados em bases emocionais (Baccegá, 1998).

Lippmann adverte que, ao nos aproximarmos da realidade, “não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos”(Lippmann, 1972, p. 151). Dessa relação, entende-se surgir o estereótipo. Na forma apressada de ver, comumente, se encontram reproduções padronizadas, sem o trabalho apurado de construção de conceitos, valendo-se da fluidez de sugestões prévias. Nessa perspectiva, nossa visão de realidade estará sujeita ao ofuscamento produzido pelo preconceito, pelo pré-juízo, e essa dinâmica favorecerá que o conceito facilmente figure socialmente deturpado, ou, em outras palavras, estereotipado.

A esse respeito, Eclea Bosi observa que, ao intentarmos conhecer a realidade, incorreremos em “um processo de facilitação e de inércia” (Bosi, 1977, p. 98). Isto é, colhem-se aspectos do real já recortados e confeccionados pela cultura, colaborando, assim, para que o processo de estereotipia se apodere de nossa vida mental. Tal apoderamento tem se tornado marca da sociedade atual, numa conjectura em que a facilidade de se apoiar em recortes, em dados rasos, norteiam nossas escolhas e a interpretação que fazemos do outro.

É dessa facilidade que advém a associação imediata da personagem-madrasta à maldade ou, para melhor aludir ao termo mais utilizado (na verdade, reproduzido) pelas crianças, à malvadeza. O resultado de um recorte tão simplista é uma teia complexa de elucubrações pessimistas sobre uma personagem que, quando relacionada a uma mulher comum e integrante de muitas famílias, desemboca em percepções embaraçosas.

Não se pretende afirmar que a personagem interfere diretamente nas relações familiares. Antes, há o entendimento de que as personagens que exercem a madrastragem nos contos figuram como estereótipos — perpassados de geração a geração —, os quais são capazes de impactar negativamente as famílias. Esses estereótipos perpetuam-se apoiados em diversos meios, como as tradições culturais, as construções sociais, as experiências pessoais e, atualmente, encontraram na mídia um recurso poderoso de propagação. Apoiados em tantas bases de sustentação, identificar e desconstruir essas simplificações é essencial para contribuir com a construção de uma sociedade mais justa, capaz de enxergar a diversidade como riqueza e de se abster de recortes pejorativos que caracterizam a estereotipação.

Entretanto, a despeito dessa iminente necessidade de desconstrução, o que se percebe, nas personagens das histórias disponíveis para o público infantojuvenil, é que elas são construídas a partir da semelhança e de repetições padronizadas de suas

características, configurando a estereotipia. Para Coelho, as personagens estereotipadas “[...] não mudam nunca em suas ações ou reações” (Coelho, 2000, p. 75) e o porquê de os autores lançarem mão desse artifício é, sem dúvida, o fato de os leitores já estarem familiarizados com tal dinâmica. Quando se conectam a ela, desencadeia-se um “*click*” na consciência humana, capaz de evocar uma resposta emocional. É como se o personagem estereotipado tivesse seu papel e suas ações no decorrer da narrativa tão fortemente determinados que lhe seria impossível surpreender o leitor.

Já para Eclea Bosi, o estereótipo, assim como o conceito, é um reflexo/refração específica da realidade — ou seja, reflete com desvios, como um lápis que, colocado em um copo de água, “entorta” —, mas o estereótipo comporta uma carga adicional do fator subjetivo, que se manifesta sob a forma de elementos emocionais, valorativos e volitivos, que vão influenciar o comportamento humano. Ele se manifesta, portanto, em bases emocionais, trazendo em si, como já abordado, juízos de valor preconcebidos, preconceitos, que atuam na nossa vontade.

Notemos que a autora considera a possibilidade de o estereótipo influenciar nossos comportamentos, tal qual a proposição relacionada aos estudos concernentes ao Inconsciente Coletivo, isso porque a própria consolidação de um estereótipo está vinculada à reiteração conceitual e à força involuntária que o constitui esse nosso reservatório psíquico. Importa destacar que, diante dessa conjuntura, a desconstrução proposta por Derrida constitui uma possibilidade de romper com o cárcere do estereótipo — tão ancorado no inconsciente coletivo — e avançar para a reflexão de que um significante não evoca um único significado.

Assim, é um equívoco “aprisionar” a madrasta, ou qualquer outro termo, em um significante imutável, muitas vezes, justificado por uma pretensa atemporalidade de determinados textos. Entende-se que a atemporalidade do texto — inclusive dos contos — diz respeito às condições que o faz atrativo ao longo das gerações, pela qualidade e criatividade literária e/ou pela riqueza temática, e não pela condição sugestiva de que um significante não poderá sofrer alterações de natureza semântica, quando em paralelo com seu próprio uso em tempos e condições distintos.

Isso se aplica às madrastas, mas não apenas a elas. A madrasta bruxa, malvada, tirana, opressora, entre outros adjetivos negativos percebidos nos contos, constituem um de seus significados e não se correlacionam com o significado que nomeia a mulher que convive com seus enteados. Do mesmo modo, o vocábulo princesa, enquanto significante, se desdobra em mais de um significado. A princesa nos contos remete literalmente a um

título de nobreza, enquanto que, ao longo dos anos, o significante assumiu outros significados. No contexto da sociedade atual, a palavra princesa pode aludir tanto a uma condição afetiva, num contexto familiar, como o sentido expresso na frase “a princesa do papai, chegou!”, quanto à admiração por uma postura de elegância vinculada a jovens com comportamentos distintos. Diante dessas reflexões, entende-se que os contos podem ser atemporais, mas as palavras, não. Todavia, a escrita de um conto de fadas frequentemente destaca as características de seus personagens — valendo-se justamente de palavras e expressões de natureza hiperbólica —, com a intenção de que elas claramente enunciem o papel a ser desempenhado nas histórias infantis.

Essas palavras acabaram por transpor gerações, sem ao menos serem confrontadas quanto a possíveis desdobramentos e significações adquiridas em diferentes épocas e locais. Além de serem repetidos geração após geração, esses significantes são abordados com tamanha ênfase que aos personagens “representantes” do bem, não basta serem bons: o perfil traçado transcende qualquer semelhança com a natureza humana, uma vez que expõem seres perfeitos — princesas lindas, inocentes, cândidas, passivas; príncipes gentis, cavalheiros, prósperos; mães amorosas, bondosas. Por outro lado, às representações do mal também são agregadas doses exponenciais de maldade. Há o entendimento de que essa dinâmica confere funções, responsabilidades a cada personagem, numa circunstância bastante pertinente ao estudo de Propp. Entretanto, é possível notar, ainda, que, neste momento, se abre a brecha para a inserção do estereótipo na literatura, uma vez que, para atender um fluxo narrativo presumível, cria-se ou recorre-se a estereótipos que, a cada nova história, vão sendo reforçados e inseridos na mente dos leitores.

Como já destacado, as personagens constituem-se como um dos principais fatores estruturantes de uma narrativa. Nesse sentido, Coelho as define como

[...] a *transfiguração de uma realidade humana* [...] transposta para o *plano da realidade estética* (ou literária). Não há ação narrativa sem personagens que a executem ou vivam. A personagem é o elemento decisivo da efabulação, pois nela se centra o interesse do leitor. Adultos ou crianças, todos nós ficamos presos àquilo que *acontece* às personagens ou àquilo que elas são (Coelho, 2000, p.74, *itálicos da autora*).

Percebe-se, então, que a relação entre leitor e texto é afetiva e, muitas vezes, pautada na identificação desse leitor com um personagem. Tal dinâmica é capaz,

inclusive, de impulsionar a leitura, uma vez que, quando o leitor se coidentifica com um personagem, com a história, com os temas, ele amplia sua experiência de leitura (Faria, 2010, p.15-16).

Se, em relação à personagem, estamos sujeitos a uma percepção distorcida e tipificada, que “escorrega” para o conceito de estereótipo, Eclea Bosi ressalta que, felizmente, “quando as condições o permitem, as impressões iniciais são corrigidas e tornam-se mais inteligíveis à luz de novas experiências” (Bosi, 1977, p. 99). Essa constatação nos alivia, por explicitar que existem meios para fugirmos da clausura do estereótipo. E, na literatura, sobretudo na infantil, essa preocupação tem sido notada. A proposta de desconstrução, por exemplo, vem se expandindo, e o termo tem deixado o lugar de teoria para assumir aquilo que se almeja desde o início: figurar como uma estratégia que, no caso das leituras, inclusive dos contos de fadas, expande a percepção do leitor por meio da fuga de um significado pleno e da valorização das diferenças, sem desmerecer a gênese dos contos.

É comum deparar-se com um certo desconforto frente ao novo e, a partir daí, uma espécie de preguiça para se elaborar um conceito nos deixa susceptíveis a escorregar no estereótipo. Para não dizer da circunstância em que o estereótipo já é “vendido” junto à narrativa literária, em que um personagem (a exemplo da madrasta), ao invés ser apresentado apenas como diferente na constituição familiar, é exposto como distorcido e dissonante de uma ideia aceitável, considerada representativa de um núcleo acolhedor, como se presume a família.

As palavras que descrevem essa personagem são sempre carregadas de uma carga semântica pejorativa. Nesse viés, é importante considerar que, como observa N. Carvalho (2011), as palavras têm um valor subjetivo e apresentam recortes do mundo referencial. Diante disso, nenhum de nós, falantes de uma língua, somos totalmente imparciais ao realizar uma descrição. Em dose maior ou menor, ao descrevermos, projetamos nesse ato um rastro de nossa interpretação pessoal. Dessa forma, os personagens, a exemplo das madrastas, são descritos a partir de uma subjetividade que determinará um caráter apreciativo ou depreciativo, o que caracterizará a experiência de leitura como uma relação passional, evidenciando que os personagens, conquanto não tenham consciência humana, são, sim, seres de papel, mas que nos afetam, atraindo nossa admiração ou despertando nossa repulsa. O fato é que não apresentam a neutralidade inanimada presumida para o ser meramente de papel.

Diante desse panorama, coadunamos o pensamento de Coelho (2003), que

correlaciona a criação de personagens a comportamentos humanos em toda a sua teia de complexidade e, ainda, a situações com as quais poderemos nos deparar na condição de seres humanos, concebendo as personagens como arquétipos ou símbolos engendrados pelos mitos de origem, capazes de evidenciar formas de comportamentos humanos, situações, desígnios, forças malignas ou benígnas a serem enfrentadas na aventura terrestre a ser vivida pelos seres humanos, isto é, cada um de nós.

Por outro lado, refuta-se os apontamentos dos estruturalistas, os quais insistem em conceber a personagem de forma desvinculada de sua dimensão histórica, social e subjetiva, com ênfase apenas no que está descrito no enredo. Esses estudiosos entendem que aquilo que imaginamos, inferimos de um personagem, não passa de elocubrações pessoais, ignorando, ou melhor, repudiando toda relação com o dito “mundo real”. Compreende-se que as personagens são “seres de papel”, porém, elas são modeladas por meio da concepção de pessoas e do mundo concernente ao autor das histórias.

Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (2021), observa, inclusive, que tais personagens proporcionam a adesão do leitor ao texto, tanto na esfera afetiva quanto na intelectual, e acabam por adquirir um “cunho definido e definitivo” que nem a estreita observação de pessoas nem a convivência seriam capazes de nos proporcionar, justamente porque, sendo criações, ou seja, concretizações de seres fictícios, conferem ao autor a liberdade de evidenciar e realçar aspectos por ele elencados, de modo a oferecer mais coerência às personagens do que seria possível na observação das pessoas reais.

Maria da Glória Bordini, em “A personagem na perspectiva dos estudos culturais” (2006), também contribui com reflexões acerca da personagem. A autora destaca que

o que se encontra na narrativa de hoje são representações culturalmente orientadas, dando existência- verbal, no caso da literatura- a sujeitos com experiências de privação, preconceito, opressão, crueldade ou vacuidade. À diferença dos heróis tradicionais ou dos anti-heróis modernos, esses sujeitos mal conseguem atravessar as situações ou os eventos que os constituem no que são (Bordini, 2006, p. 141).

Para ela, “a questão fundamental da personagem já não é mais a do herói capaz de *hamartia*, como em Aristóteles, nem a do herói problemático de Lukács, nem a dos actantes greimasianos — para não falar dos papéis na descrição de Propp — nem a do ser de papel de Barthes” (Bordini, 2006, p. 141, *itálicos da autora*). Isto é, a noção de personagem, na contemporaneidade, não comporta nenhum tipo de fixidez, e as personagens tradicionais, estereotipadas, em contrapartida, são exemplos de um

engessamento literário.

Em razão disso, esta pesquisa apresenta certo incômodo quanto à estigmatização da personagem-madrasta, considerando as abordagens a respeito da estereotipia e do inconsciente coletivo, que não são vãs invenções, mas apontamentos sérios e consistentes, com o objetivo de alertar sobre o risco de caracterizações nas quais a ênfase em conceitos e aspectos negativos acaba por gerar, naturalizar ou consolidar preconceitos. Estes, por sua vez, condicionam-nos a um irrefletido repúdio ao outro — no caso à madrasta — movido apenas pela força da reiteração social, geração após geração, de adjetivações pejorativas.

3.4 novas perspectivas literárias: tradição e modernidade — um diálogo necessário

A partir dos apontamentos desta dissertação, entende-se que os contos merecem uma abordagem repaginada, para que não sejam fios condutores de meros estigmas culturais. Nas últimas décadas, é possível perceber uma explosão de personagens revisitados por intermédio dos meios de comunicação e apresentados sob nova roupagem, ou seja, desconstruídos de suas versões originais, em uma verdadeira profusão de nuances inovadoras.

De modo concomitante, nota-se um cenário literário que retoma os clássicos universais, ainda que apresentados sob nova vestimenta e com a riqueza dos recursos editoriais e gráficos advindos da modernidade. Tais narrativas guardam uma essência temática em si, mas caminham para a desconstrução de estereótipos, valendo-se de paródias e do bom humor, a fim de conferir novos ares aos textos. Todavia, há uma raiz primordial que precisa ser revisitada para que a conexão aconteça, dessa forma, embora as escritas “modernas” busquem um diálogo mais verossímil, a partir de uma percepção dos acontecimentos próprios de nossa sociedade e de nosso tempo, haverá sempre um movimento de retomada dos clássicos e das discussões acerca das criações, dos valores, das temáticas contidas nas primeiras versões, o que, de certo modo, “honra” tais histórias e contribuem para sua perpetuação em meio às novas gerações.

Conforme discutido, Desconstrução não é renegação, antes configura um movimento cíclico, em que o clássico e o moderno dialogam e promovem uma riqueza na esfera literária. Consideram-se os espaços, os tempos e os conflitos dessa geração, mas sem ignorar uma base precedente.

Protótipos inovadores contrapõem-se a personagens cristalizados e, sob o jugo do

estereótipo, sinalizam uma estética realista que, apesar de compreender a personagem como um ser fictício — ou conforme Barthes: “um ser de papel” — a cumprir uma “função” na narrativa, como entende Propp, admitem que ela e suas ações fictícias advêm de um processo criativo que se sustenta em uma realidade qualquer. Por esse motivo, sua construção deve ser conduzida de forma cautelosa, sobretudo quando dirigida às crianças.

A fantasia da ficção é, por vezes, paradoxalmente tão “real” que o lobo e a bruxa fazem muitas crianças chorarem ao visitarem os eventos literários nos recintos de educação infantil, por exemplo. De modo semelhante, a fada e os protagonistas “do bem” recebem do público — que, naquele instante, não diferenciam realidade e fantasia — calorosos abraços carregados de emoções. Isso, bastante específico no contexto infantil, também se estende ao universo dos adultos, revelando a tênue linha que separa ficção e realidade nos mais diversos meios de propagação da arte narrativa.

A título de ilustração, é possível apontar o fato de que o vilão das histórias é rechaçado continuamente, enquanto os personagens representativos do “bem” são apresentados como modelos. Desse modo, costumeiramente, é comum vermos uma avalanche de fãs do galã dos enredos da teledramaturgia ou dos lançamentos hollywoodianos que, por serem bons, bonitos e íntegros, sustentam paixões platônicas que atravessam gerações. Mesmo com o entendimento racional de que tudo não passa de fantasia, não se pode negar o poder sugestivo imbuído nas histórias.

Considerando tal entendimento, coaduna-se com a proposição de Rita de Cássia Silva Dionísio Santos e Flávia Brocchetto Ramos, em “Literatura: da ‘Vida de todos os dias e de todos os homens’” (2019), que afirmam que “a obra de arte literária (canção, lenda, epopeia, poema, romance, etc.) possibilita, entre outras ações, a formação de uma consciência humana e política, por meio da ampliação de referências histórico-culturais do sujeito leitor” (Santos;Ramos, 2019, p. 161). Este trabalho se apoia em perspectivas semelhantes às apontadas pelas autores, ao propor reflexões acerca da necessidade de se (re)analisar as obras literárias em questão, sugerindo novas versões, ponderações e formas de abordagens. A finalidade não é condená-las, apontar possíveis falhas em suas constituições ou, ainda, contestar suas intencionalidades, mas ampliar as discussões para além do senso comum. Ademais, buscou-se a resignificação da forma como se propôs, ao longo do tempo, a recepção das personagens das histórias.

Com o passar do tempo, aprendeu-se que o leitor (e suas subjetividades) é quem constrói o sentido do texto. Assim, já não cabe mais uma leitura dos contos sem questionamentos pertinentes ao contexto atual, de temas ou personagens apresentados nas

histórias. Diante disso, não se pode mais fugir do fato de que, mesmo os clássicos, podem (e devem) ser sabatinados pelo seu receptor, em prol de um bem maior que transcenda os valores intencionalmente arraigados à moral da história. Trata-se de um passo importante para a construção da consciência crítica, livre de amarras e preconceitos de qualquer tipo.

Segundo Boff, todo

ponto de vista é a vista de um ponto. Ler significa reler e compreender, interpretar. Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam. Todo ponto de vista é um ponto. Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo. Isso faz da leitura sempre uma releitura. A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam. Para compreender, é essencial conhecer o lugar social de quem olha. Vale dizer: como alguém vive, com quem convive, que experiências tem, em que trabalha, que desejos alimenta, como assume os dramas da vida e da morte e que esperanças o animam. Isso faz da compreensão sempre uma interpretação (Boff, 1999, p. 78).

Nessa perspectiva em que o ato de ler é visto como algo individualizado, releitura do próprio espaço ocupado no mundo, analisar os contos, sob o ponto de vista do significativo madrastra, nos dias atuais, pode gerar mais do que um desconforto. Isso porque o estereótipo associado a essa personagem, consolidado ao longo dos anos por meio das narrativas, é o da figura malévola. É necessário abrir espaço para uma visão que apresente uma outra versão da segunda esposa, como no mundo real. Nele, nem toda mãe é boazinha, nem toda madrastra é má, assim como nem toda enteada é inofensiva e frágil.

É em razão da necessidade de se pensar para além do desconforto que se faz, aqui, a proposta da reelaboração cuidadosa da escrita voltada à pedagogia por meio dos livros literários. Vale comentar as ações do Ministério da Educação e Cultura — MEC, que fizeram recolher exemplares do livro *Enquanto O Sono Não vem* (2003), de José Mauro Brant, considerado-o inadequado para a leitura no Ensino fundamental, em 2017. Conforme é possível constatar:

Com base em parecer técnico da Secretaria de Educação Básica (SEB), o ministro da Educação, Mendonça Filho, decidiu recolher os 93 mil exemplares do livro *Enquanto o sono não vem* distribuídos pelo Programa de Alfabetização na Idade Certa (Pnaic) para alunos de primeiro, segundo e terceiro anos do ensino fundamental das escolas públicas. A decisão do ministro é respaldada em parecer técnico da Secretaria de Educação Básica (SEB), que considera a obra não adequada para as crianças de sete a oito anos do ensino fundamental,

pela abordagem do tema incesto. O conto “A triste história de Eredegalda” trata do desejo de um rei em casar com a mais bonita de suas três filhas. Diante da negativa, a menina é castigada e termina morrendo de sede (BRASIL, 2017).

Levando em consideração as ações e reflexões do MEC, entende-se que, para além de se considerar o contexto em que esses personagens viveriam — numa sociedade machista, que banalizava o crime e conferia ao homem o direito de impor castigos a crianças e mulheres, muitas vezes considerando tais atitudes como “inocentes”, “inofensivas” ou justificáveis, mesmo quando levadas às últimas consequências — é preciso refletir sobre o fato de que uma criança, sem ainda compreender o que é o incesto, bem como sem saber como se posicionar diante de tal abuso, encontra-se especialmente vulnerável.

Por conseguinte, após

análise, a Secretaria de Educação Básica do MEC concluiu pela inadequação da obra à faixa etária a que se destinou o livro, recomendando o recolhimento e a redistribuição para bibliotecas. “As crianças no ciclo de alfabetização, por serem leitores em formação e com vivências limitadas, ainda não adquiriram autonomia, maturidade e senso crítico para problematizar determinados temas com alta densidade, como é o caso da história em questão”, afirma o parecer, destacando que o texto deve não somente ser adequado às competências linguísticas e textuais do estudante, mas também à sua experiência de vida e aos sentidos que a obra vai produzir no leitor (BRASIL, 2017).

Ao permitir a veiculação de conteúdos que podem trazer a ideia de validação de ações de maldade e até criminosas — como abuso, agressões, envenenamento, assassinato ou preconceito —, como no caso da madrasta, atribuindo a elas um valor de algo aceitável, pode-se correr o risco de incutir nas crianças a falsa impressão de que tais condutas são permitidas ou legais. Isso pode servir de incentivo para que sentimentos como a raiva, o medo ou o desejo de vingança, por parte dos que sofreram tais abusos, justifiquem ações da mesma estirpe. Aos moldes dos dias atuais, em que as punições já existem e as práticas criminosas tendem a ser praticadas com maior sutileza.

É exatamente ao considerar os sentidos que uma obra pode produzir no leitor que o presente trabalho propõe uma reflexão sobre os contos que constituem o objeto desta pesquisa. É preciso, novamente, reforçar que o objetivo não destituí-los do cânone, mas para propor novas formas de abordagem a até mesmo de escritura. A proposta é trazer a discussão sobre a madrasta ao nível de consciência, correlacionando-a às novas

configurações familiares e abdicando de padrões fixos, ditadores de significações plenas e fortemente atrelados ao inconsciente coletivo. Ressalta-se, contudo, que a desconstrução proposta para esses escritos não se apoia em censura, uma vez que, se assim o fosse, estaria estabelecendo uma hierarquia entre os textos, como se os escritos atuais, de algum modo, fossem superiores aos precedentes. Todavia, conforme discutido ao longo desta pesquisa, a hierarquização é justamente um alvo de críticas da teoria da desconstrução.

No livro *Como usar a literatura infantil na sala de aula* (2013), Maria Alice Faria aponta para a riqueza dessas novas abordagens e sua importância para os docentes interessados em aperfeiçoar suas práticas com alunos. Observa, ainda, que essas análises têm contribuído para a inovação das propostas de leitura dos contos, rompendo com “fórmulas”.

É verdade que predomina, nas histórias para crianças, a estrutura tradicional das antigas narrativas. Mas vê-se que os professores podem lançar mão de muitas outras que transgridem tais fórmulas. O que, no mínimo, poderá render animadas discussões em sala de aula, ao se analisar umas em contraste com as outras (Faria, 2013, p. 35).

As análises apresentadas nesse livro (que vão da questão da ilustração e sua articulação com o texto às questões de estrutura e gênero) também não fogem da responsabilidade do debate acerca das habilidades linguísticas do leitor enquanto professor-leitor e enquanto aluno ouvinte ou leitor ativo. O estudo enfatiza a necessidade da clareza dos textos e de sua adequação à realidade, ou seja, as possibilidades de contextualização. Não se trata de tentar reduzir a literatura à abordagem pedagógica, mas, sim, de explorar a capacidade de diálogo que ela oferece — proposta que também norteia esta pesquisa.

A ressignificação do trabalho com contos clássicos, com foco nos que estigmatizam a figura da madrasta e em produções contemporâneas polêmicas, como o livro *Enquanto o Sono Não Vem*, abrem caminhos para reflexões críticas, pedagógicas e sociais. Essa abordagem permite transformar narrativas problemáticas ou censuradas em ferramentas de diálogo, questionamento e construção de novos significados, o que caracteriza a estratégia desconstrutivista. Notemos, mais uma vez, que o texto “clássico” não é anulado, pelo contrário, ao discuti-lo, sob outras nuances, de certo modo, os autores e leitores prestam-lhe certa reverência.

Daí, partimos para o entendimento de que, diante das reflexões e dos conhecimentos adquiridos nesta pesquisa, cabe-nos apresentar sugestões de

ressignificação das estratégias de trabalho com os contos na educação Infantil e nos Anos Iniciais, público-alvo de nossas principais considerações. O que já seria, também, contribuição para reflexões acerca das possibilidades para novas abordagens em outros níveis de ensino.

Problematizar e desconstruir a leitura de “Branca de Neve” e “Cinderela”, bem como de outros contos que abordam temas polêmicos e discutíveis, evitando os estigmas, requer uma abordagem não somente crítica, mas também criativa e inclusiva. Diante desse cenário, abdicando de expectativas, modelos prontos e acabados, importa-nos seguir no encalço de estratégias possíveis para transformar as abordagens dessas narrativas, sobretudo àquelas que são prioritariamente direcionadas ao público da educação infantil. Nesse sentido, é perceptível o surgimento de possibilidades que vem sendo exploradas por autores contemporâneos e que, ao inovarem, influenciam os educadores e a sociedade a lançarem novo olhar sobre essas histórias. À luz dessa nova perspectiva, notamos, por exemplo, uma tendência à contextualização histórica e à crítica, que abre vasta discussão sobre os estereótipos, com a proposição de questionamentos como “Por que a madrasta é sempre má nesses contos?” ou “Isso acontece na vida real?”. Tais reflexões mitigam as generalizações.

Outra estratégia que vem integrando as novas práticas é a explicação sobre a origem dos contos, esclarecendo que histórias antigas refletiam os medos e/ou valores de outras épocas. Nas primeiras versões originais dos irmãos Grimm, por exemplo, a vilã de *Branca de Neve* é a mãe biológica, não a madrasta. A referência à mãe biológica como vilã em *Branca de Neve* está nas primeiras edições, porém, os Grimm revisaram a história em edições posteriores, substituindo a mãe biológica por uma madrasta, possivelmente para atenuar o horror de uma mãe tentando matar a própria filha. Isso acentua o fato de os contos mudarem com o tempo.

Outra tentativa de ressignificação dos contos ancora-se no ato de recontar a história com novas perspectivas, nas quais versões modernas ou adaptações tendem a humanizar a madrasta ou oferecer-lhe voz no interior das narrativas, contribuindo para a quebra de estereótipos. No que se refere especificamente à madrasta, elencamos alguns títulos que exemplificam essa dinâmica, chamando atenção para o modo como o enfrentamento aos estereótipos é exposto nessas narrativas.

Ué! Má minha madrasta não é! (2023), de Ana Paula Beling, fomenta o diálogo sobre a marginalização social conferida ao materno de uma madrasta. O texto também problematiza a vinculação de atos maldosos a qualquer mulher que assuma a posição de

madrasta, com o objetivo de questionar e problematizar o estereótipo a partir de um menino, narrador-personagem, que, sob a influência do que ouviu, engendra uma investigação sobre sua madrastra, com quem sempre teve um bom relacionamento. Cumpre dizer que a desconfiança não surge de uma experiência particular do jovem, mas, sim, dos apelos do entorno, numa clara alusão ao conceito de inconsciente coletivo que discutimos anteriormente.

Reforçando o debate sobre o poder do inconsciente coletivo, as autoras Inês Neves Rosa e Mariana Dimas escrevem *A minha madrastra* (2024) e nos apresentam a protagonista Teresa, que, sob forte influência dos contos, se mostra temerosa e apreensiva em relação à madrastra e, com a ajuda da mãe, irá desconstruir a imagem sugerida pelos contos e oferecerá uma versão de madrastra ressignificada à luz de sua própria experiência e não de elocubrações seculares.

O debate de ressignificação que recheia as páginas do livro é, na verdade, um reflexo da inquietação da autora Inês Neves, no que se refere à estigmatização da personagem. Ela é responsável por uma página de Instagram intitulada "Somos Madrastas Portugal", que acumula milhares de seguidores, em sua maioria mulheres que vivem sob o fardo do estereótipo e entendem a necessidade de ressignificar a palavra madrastra, para que gradativamente deixe de agregar um valor pejorativo.

Ao (re)imaginar os contos, as crianças aprendem a questionar estereótipos, desenvolvem empatia, entendem que as histórias podem ser transformadas para refletir valores mais inclusivos e fazem do polêmico uma oportunidade para um debate ético e emocional. Assim, a Literatura, vista como espaço de transformação, faz-se importante instrumento para discussões e reflexões capazes de remediar e prevenir graves problemas sociais e afetivos que atingem o homem ao longo de sua trajetória. A ressignificação de contos estigmatizantes ou censurados não apaga suas origens, mas os transforma em ferramentas para questionar normas sociais, amplificar vozes marginalizadas, promover empatia e pensamento complexo. Ao trabalhar com essas narrativas, educadores e mediadores podem ajudar a deslocar o foco do medo do diferente para a celebração da diversidade, seja nas relações familiares, seja na liberdade de expressão literária.

E a preocupação com a ressignificação tem extrapolado o âmbito literário. A exemplo disso, é possível mencionar que a escola de Samba Império da Casa Verde corrobora com esta pesquisa, ao abordar os contos e a literatura em seu samba-enredo de 2025. Anunciado em setembro de 2024, o samba prometeu instigar a reflexão e a ressignificação das narrativas por meio do poder de subversão da literatura, ao abordar o

tema “Cantando Contos, Reinos da Literatura”, propondo uma reflexão fascinante sobre os arquétipos clássicos da literatura e suas reverberações na sociedade.

Ao trazer à tona figuras tradicionalmente vilipendiadas, como as madrastas dos contos “Cinderela” e “Branca de Neve”, a escola parece questionar não só os estereótipos enraizados na cultura, mas também temas como poder, inveja, opressão e as complexas relações familiares.

Na narrativa dos contos de fadas, as madrastas de Cinderela e Branca de Neve são símbolos de autoridade corrupta e inveja destrutiva. No entanto, novas abordagens podem estar ressignificando essas personagens, explorando suas motivações ocultas ou contextualizando suas ações em um mundo onde a luta pelo poder e a sobrevivência, muitas vezes, justificam atitudes cruéis, numa sutil sugestão de que, por trás da “malvadeza”, há uma crítica social a estruturas patriarcais ou a sistemas que marginalizam mulheres que não se encaixam no papel de “mãe bondosa”.

A madrasta, em muitos casos, representa aquela que desafia o lugar da mulher “pura” (como a jovem protagonista), tornando-se uma antagonista necessária para a jornada de transformação da heroína.

O enredo celebra a riqueza simbólica dos contos de fadas, a magia dos reinos literários, que transcendem o tempo e se conectam com questões universais. A escola, ao mergulhar nesses “reinos”, talvez queira mostrar como a literatura é um espelho da humanidade, capaz de refletir tanto a luz (os sonhos, a esperança) quanto as sombras (a crueldade, a exclusão).

O Império da Casa Verde, ao eleger o o samba-enredo “ Cantando contos, reinos da literatura, desafia o público a repensar quem é realmente “vilão” ou “vítima” nas histórias que consomem. O samba-enredo, assim, não é apenas uma homenagem à literatura, mas um convite para enxergar, nas entrelinhas dos contos, metáforas sobre justiça, empatia e a constante reinvenção das narrativas que moldam nossa visão de mundo, enquanto celebra a literatura como espelho da humanidade, como explicita o verso da penúltima estrofe, a saber: “Visão distorcida da arte imitando a vida”, capaz de refletir luz (sonhos) e sombras (exclusão). No texto de divulgação a escola de samba deixou uma reflexão:

Será que meu conto de fadas te enganou?
 Será que as princesas são brancas?
 Será que os heróis são bons e os vilões são ruins?
 Será que os protagonistas são os mais geniais?

Será que a bruxa é realmente feia?
Será que as borralheiras são as esquecidas?
O que será?
Que páginas são essas?
Vamos embarcar por um mundo literário encantado e reflexivo!...
(LIGA-SP, 2025, s/p.).

Um enredo assim vai além do entretenimento: é um convite à reinvenção das narrativas, ligando contos clássicos a questões como justiça, empatia e a luta contra estereótipos, tudo dançado sob a magia do Carnaval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas encantam gerações há séculos. E não seria diferente, já que o fascínio pelo fantástico está intrinsecamente engendrado na humanidade — seja para tentar explicar eventos que fogem à compreensão, seja para dar vazão aos sonhos e aos devaneios pertinentes à nossa natureza e incompatíveis com aquilo a que convencionalmente chamamos de realidade. Parece plausível ansiar por voar quando o objetivo é a liberdade; ou encontrar um amor que garanta a felicidade eterna, depois de vencidas as adversidades afetivas; ou, ainda, contar com o auxílio de seres especiais, dotados de poderes igualmente singulares, para nos livrar de problemas de naturezas variadas. É justamente nesse paradoxo, nesse flerte dos anseios do limitado ser humano com as infinitas possibilidades associadas ao mundo do “faz de conta”, que reside a fantástica e sedutora natureza dos contos de fadas.

Todavia, atentando para esses contos e suas proposições semânticas — explícitas ou implícitas —, nota-se que eles colaboram com a reprodução de discursos, a naturalização de relações de poder e a estigmatização de personagens. Este trabalho destacou o fato de que tais narrativas evidenciam a força de um sistema patriarcal, no qual o espaço da mulher estava limitado à submissão ao marido e aos afazeres domésticos. Tanto em Cinderela quanto em Branca de Neve e os sete anões, essa relação de poder é bastante explícita: é o príncipe o detentor do “poder” de resgatar a jovem indefesa das tribulações que a circundavam ao lado da madrasta. Assim também, ele é o responsável por ascender a jovem ao posto de princesa.

Diante disso, não é de se estranhar que, ainda hoje, se ouça a expressão “à espera de um príncipe encantado” como sinônima de esperar um redentor, um parceiro ideal. Contudo, ao se sujeitarem ao casamento, as jovens protagonistas compreendem-se livres, tornando-se exemplos da teoria do assujeitamento de Louis Althusser (1985), na qual o sujeito é interpelado como ser livre a fim de se sujeitar “livremente” às determinações do Sujeito, para admitir, assim, sua submissão (Pêcheux, 2014, p. 124). Embora seja possível notar que, em Cinderela, a vontade da personagem homônima de ir ao baile só é atendida mediante a promessa de que seria uma “boa menina”, e que, de modo semelhante, em Branca de Neve, sugere-se que foram as qualidades da jovem as responsáveis pelo amolecimento do coração daquele que seria seu algoz, as narrativas evidenciam que só a inserção do príncipe nas narrativas garante a felicidade almejada pelas protagonistas.

Sob essa perspectiva, nota-se que há um discurso sociocultural que antecede o

papel de submissão da mulher, observado nos contos de fadas, diante do qual podemos perceber que, em vez de torná-la relutante à submissão que lhe é imposta, a conduz ao discurso interno do texto, que correlaciona a condição de casada, mãe e dona de casa à felicidade plena.

Nesse jogo discursivo, o patriarcalismo “dita” lugares sociais dos quais os sujeitos se enunciam, deixando claro que os sentidos inseridos nos textos podem ser valorizados, engrandecidos, naturalizados ou, em contraposição, excluídos, banalizados, silenciados... podendo, até mesmo, contribuir para a cristalização de estigmas.

Na contemporaneidade, muito se fala no “despertar feminino”, uma espécie de revolução que buscaria tirar a mulher da condição de resignação e da direta correlação de felicidade a um lugar preestabelecido socialmente. Essa dinâmica seria responsável, ainda, por um movimento capaz de alavancar novas possibilidades de realização, advindas de rupturas com padrões seculares.

Contudo, oriundos da mesma condição patriarcal, percebemos estigmas, rótulos, invólucros que foram naturalizados e continuam sendo reproduzidos como se fossem inofensivos, a partir de histórias “para crianças”. Desse modo, ancorado a um contexto literário, o estigma — tenha ele sido criado pelo texto ou esteja apenas se valendo dele para retratar um pensamento circundante — não desperta um olhar apurado no intuito de que se façam ponderações capazes de desmitificar algumas proposições.

Ratificando nossa constatação, o artigo “Contos de fadas e as mulheres: ressignificando leituras” aponta que as narrativas fantásticas “naturalizam esses discursos e solidificam a dominação masculina, reafirmando para as crianças o discurso do poder do homem, como único e capaz de auxiliar/resguardar as mulheres, seres dóceis, frágeis e submissas - de seus pais e/ou maridos” (Gaelzer *et al.*, 2020, p. 71682). E, em nosso entendimento, naturalizam igualmente a percepção de que as madrastas são sempre representações do mal, sem considerar a necessidade de se estabelecer uma ponte entre o discurso e o receptor. Ignora-se, portanto, o fato de que “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas relações sociais em todos os domínios” (Bakhtin, 2004, p. 41).

Mediante o exposto, esta dissertação buscou analisar o receptor presumido dos contos de fadas, a criança e sua relação com a leitura, considerando, inclusive, os aspectos relacionados à sua presumível imaturidade e à potencial mistura de realidade e fantasia característica dessa faixa etária. De modo especial, analisamos a recepção da personagem madrasta, considerando a tendência à rotulação que circunda tal personagem, mas,

sobretudo, buscando lançar um novo olhar às histórias a partir do significante. Com isso, a pesquisa buscou contribuir para que novos significados eclodam dessas histórias e contribuam para que o estereótipo relacionado à madrasta seja enfraquecido, mitigando, assim, as possíveis consequências dessas rotulações nas gerações vindouras e, claro, em famílias nas quais a presença de uma madrasta seja uma realidade.

É mister pontuar que este trabalho considera a amplitude dos benefícios advindos da leitura de contos de fadas. Tais benefícios extrapolam, e muito, um contexto pedagógico de alfabetização. Em vista disso, a proposta desta dissertação foi fomentar reflexões que possibilitem leituras ressignificadas dos contos, capazes de impulsionar o leitor, levando-o a interagir com as narrativas, questionar e debater os estigmas — não as histórias.

Entendemos que a personagem-madrasta também foi desenhada a partir de um olhar masculino, responsável por assegurar neutralidade aos homens, tantas vezes omissos nas narrativas e, em contrapartida, por sobrecarregar de adjetivos vis as mulheres que eles escolhiam para estar ao seu lado. Muitas vezes, o texto parece, inclusive, conferir inocência a esses homens. Não é evidenciada a omissão do pai que se cala, que se ausenta por longos períodos, que não prima pela integridade física e psíquica da filha do primeiro casamento; isso porque deslocar a culpa para a personagem representativa do feminino foi sempre uma alternativa culturalmente mais aceitável.

Desse modo, atribuir às madrastas palavras com caráter valorativo, com juízos claros de valor e com fixação de um lugar na sociedade, caracterizando assim o processo de estigmatização, também faz dessa personagem uma vítima do sistema patriarcal, numa exemplificação clara do “‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e ‘seu sentido’ sob a forma da universalidade” (Pêcheux, 1995, p. 164).

Esta dissertação, valendo-se de teorias como a Estética da recepção e do Inconsciente coletivo, aponta justamente para o fato de que as palavras, ou os significantes, conforme abordagem mais adequada à nossa discussão, ao serem empregados, trazem consigo um julgamento e um tom valorativo, presentes nos processos e nas práticas discursivas, de maneira que os sentidos atribuídos a um significante não são controlados nem pelo lugar do qual ele deriva nem pelo local para o qual ele se dirige. Nossa pesquisa evidencia que esse espaço de fronteiras e de deslizamentos que circunda a significação é determinado historicamente, ou seja, todo dizer significa fazê-lo de algum lugar social e histórico.

Destacamos que, diante dessa sistemática, embasada na relação dialógica do texto

com o leitor, notaremos que os significados são continuamente re-significados a cada leitura e os textos, cheios de signos plurissignificativos, à espera de novos leitores aptos a lhes conferir significados do lugar sócio-histórico em que estão inseridos. Então, nessa égide, entendemos que as valiosíssimas contribuições dos contos não serão desprestigiadas pelo processo de desconstrução/ressignificação de personagens; antes, terão a riqueza da interação autor/ leitor /obra evidenciada por essa abordagem.

Sob essa perspectiva, ao considerarmos novas possibilidades, novos modos de enunciação e apresentarmos narrativas contemporâneas com outros “modelos” de madrastas, correlacionando-os aos contos tradicionais, mas sem ignorar os contextos histórico-sociais, entendemos favorecer para que haja a diluição do estereótipo. Nesse cenário, o significante madrasta passa a abarcar uma plurissignificação, desvencilhando-se, portanto, do engessamento secular.

Ressalta-se que não intentamos mitigar o valor dos contos de fadas; antes, entendemos haver neles um universo amplo a ser explorado sob o viés de um tempo novo e, por conseguinte, significados novos para palavras vinculadas a personagens antigas que, até então, não tinham transposto, na literatura, a clausura de um estigma. Em termos específicos, a madrasta dos contos pode fornecer ao leitor contemporâneo uma gama de possibilidades de releituras a partir de um lugar social diferente daquele de onde essas personagens seculares originaram e, com isso, contribuir para que a influência da literatura na formação dos leitores de tenra idade não seja reprodutora de estigmas e/ou estereótipos.

À desconstrução cabe, então, o papel de ressignificar formações imaginárias primitivas, impelindo o leitor a novas formas de encarar as histórias e seus personagens, e à compreensão de que desconstruir estereótipos é um percurso contínuo que abarca um movimento coletivo com vistas a uma sociedade mais justa e acolhedora. Seja no universo dos contos de fadas, seja na vida “real” (ou ainda na possível intercessão entre essas esferas), esta pesquisa corrobora o entendimento de que, quando desvinculado da “bengala” dos rótulos, o ser humano é capaz de contribuir para a promoção de práticas mais inclusivas e respeitadas que enalteçam cada indivíduo a partir de suas vivências e contribuições únicas, sem que isso seja apenas mais um discurso da modernidade.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC SÓ, 1981.
- AUGRAS, Monique. **A dimensão simbólica**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BACCEGA, Maria Aparecida. O estereótipo e as diversidades. **Comunicação & Educação**, São Paulo, Brasil, n. 13, p. 7–14, 1998. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i13p7-14. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/36820>.. Acesso em: 7 jul. 2025.
- BAIROS, Teresa Aica. Tradução, Introdução e notas. Irmãos Grimm. **Contos da Infância e do Lar**. Coordenação científica de SILVA, Francisco Vaz da. Lisboa: Temas e Debates; Círculo de Leitores, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Velentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. Entrevista. **Linha D'Água**, n. 9, p. 9, 1995.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BRASIL. Ministério da Educação (MEC)**. Com base em parecer técnico, MEC recolhe das escolas o livro *Enquanto o sono não vem*. Portal MEC, Brasília, 8 jun. 2017. Última atualização em 9 jun. 2017. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/211-218175739/50011-mec-recolhe-das-escolas-o-livro-enquanto-o-sono-nao-vem>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- BOSI, Eclea. A opinião e o estereótipo. **Contexto**, São Paulo: Hucitec, n.2. p. 98, 1977.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. Editora: Perspectiva, 2021.
- CARVALHO, Nelly. **Princípios básicos de Lexicologia**. 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011. *E-book*.
- CECH, Jon. *Hans Christian Andersen's Fairy Tales and Stories: secrets, swans and shadows*. In: BLOOM, Harold (org.). **Hans Christian Andersen: Bloom's Modern Critical Views**. Philadelphia: Chelsea House, 2004.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 19-50.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Difusão Cultural do livro, 2003.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

Contos de Grimm. SP Edições. Disponível em: <https://www.spedicoes.com/122-kinder-und-hausmarchen-9791095457978.html>. Acesso em: 20 set. 2024.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1978

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise e didática. São Paulo: Moderna, 1984.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graaal, 1986.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo : Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Posições**: semiologia e materialismo. Lisboa: Plátano, s.d.

DUARTE, Silva. **Andersen e sua obra**. Portugal, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura** : uma introdução. Tradução de Waltensir Outra, 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a literatura infantil na sala de aula**. São Paulo: Contexto, p.15-16, 2010.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class? The authority of interpretive communities**. Cambridge: Harvard UP, 1980.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A Interpretação dos Contos de Fada**. 3. ed. Trad. Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

- GAEZLER, Vejane *et.al.* Contos de fada e as mulheres: resignificando leituras. **Brazilian Journal of Development**. Curitiba, v. 6, n. 9, p. 71670-71687, 2020.
- GARCIA, Flavio; BATISTA, Angélica Maria Santana. Dos fantásticos ao Fantástico: um percurso por teorias do gênero. **Revista Soletras**, ano V, n. 10, 2005.
- GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984.
- GONÇALVES, Luciana Sacramento Moreno. Entre desafiadora e má: Uma análise das representações simbólicas das madrastas em contos de fadas. **EDIPUCRS**, v. 2. Porto Alegre, 2017.
- GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.
- GUERRA, Rogerio Ferreira. Doença mental e os estranhos personagens da literatura infantil. **Revista de Ciências Humanas**, v. 43, n. 2, p. 445- 489, 2009.
- HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HOTTOIS, Gilbert. **Do Renascimento á Pós-modernidade**: uma história da filosofia moderna e contemporânea. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 1998.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. v.1, São Paulo: 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 379, 1983.
- JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic experience and literary hermeneutics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOLIBERT, Josette *et al.* **Formando crianças leitoras**. Trad. Bruno Charles Magne. Porto Alegre: Artmed, 1994.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Em defesa da família tentacular. In: GROENINGA, Giselle Câmara, PEREIRA, Rodrigo da Cunha (Coord.). **Direito de família e psicanálise**: rumo a uma nova epistemologia. Rio de Janeiro: Imago, p. 163-176, 2003.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LIGA-SP. **Império de Casa Verde lança samba-enredo 2025 nas redes sociais**. Disponível em: ligasp.com.br/imperio-de-casa-verde-lanca-samba-enredo-2025-nas-redes-sociais/. Acesso em: 3 jul. 2025.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: LIMA, Luiz Costa (coord. e sel.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Linguagens, códigos e suas tecnologias / Secretaria de Educação Básica. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 239 p. (Orientações curriculares para ensino médio; volume 1). Disponível em: [Shttp://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf)>. Acesso em: 03 de jul. de 2025.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org.). **Meios de comunicação de massa**. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, p. 151, 1972.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos**: O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo, Cultrix, 1974.

NIKOLAJEVA, M. Conto de fadas e fantasia: do arcaico ao pós-moderno. **Marvels & Tales**, v. 17, n. 1, Wayne State University Press, p. 138-56, 2003.

PATRICK, Josh. **Lista de arquétipos frequentes na Literatura**. Disponível em: http://www.ehow.com.br/lista-arquetiposfrequenteliteratura-info_18049/>. Acesso: 12 de out 2024.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ªed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* 2ª ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2014.

PEDROSO, Consiglieri. **Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa**. Prefácio de João Leal. Coleção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 11-40.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. **Instituições de direito civil**. v. 5. Direito de Família. 19. ed; rev. e atual. por Tânia da Silva Pereira. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa**. Porto Alegre: Paraula, 1994.

PERRAULT, Charles. **Contos de fadas**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Editora

Nacional, 2002.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RADINO, Glória. **Contos de fadas e realidade psíquica**: a importância da fantasia no desenvolvimento. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

REIS, Simone de Campos. **O que são Contos de Fadas?** Recife: Editora UFPE, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROHDEN, Fabíola. **Uma Ciência da Diferença: sexo e gênero na medicina da mulher**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001, p. 59.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio; RAMOS, Flávia Brocchetto. Literatura: da “vida de todos os dias e de todos os homens”. **Revista Araticum**, Montes Claros, Minas Gerais, v. 19, n. 1, p. 153-163, 2019.

SILVEIRA, Nise da. **Jung, Vida e Obra**. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1968, 204.

SOUZA, Alberto de Oliveira. Crítica Psicanalítica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *Préface*. In: JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris, France: Gallimard, 2005.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

VASCONCELOS, José Antonio. O que é a desconstrução?. **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 15, n.17, p. 73-78, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

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