

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

VERÔNICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA

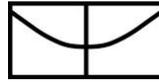
Cinderela e os pequenos leitores:

a percepção infantil de figuras femininas nas obras literárias "Família da Cinderela",
de Roque Jacintho, e "Cinderela em Família", de Kate Lúcia Portela

Orientadora: Profa. Dra. Ana Claudia da Silva

Brasília, Distrito Federal

2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

VERÔNICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA

Cinderela e os pequenos leitores:

a percepção infantil de figuras femininas nas obras literárias "Família da Cinderela",
de Roque Jacintho, e "Cinderela em Família", de Kate Lúcia Portela

Dissertação apresentada como requisito para conclusão no curso
de Mestrado Acadêmico do Departamento de Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa: REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA

Eixo temático: Literatura espírita

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia da Silva

Brasília, Distrito Federal

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BC574c Bemvenuto de Abreu e Silva, Verônica
Cinderela e os pequenos leitores: a percepção infantil
de figuras femininas nas obras literárias Família da
Cinderela de Roque Jacintho e Cinderela em Família, de Kate
Lúcia Portela / Verônica Bemvenuto de Abreu e Silva;
orientador Ana Claudia Silva. -- Brasília, 2020.
115 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Literatura espírita. 2. Literatura infantil. 3. Contos
de fadas. 4. Cinderela. I. Silva, Ana Claudia, orient. II.
Titulo.

Às mulheres da minha vida, que me inspiram e dão exemplos de força, coragem e
determinação sempre.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus e à equipe espiritual que me amparou e deu forças sempre, principalmente nos momentos de dificuldade na vida. Ao espiritismo que, para mim, é o consolador e o espaço onde encontrei amigos que levarei para toda a vida. Ao Centro Espírita Paulo de Tarso, lugar que possui parte especial no meu coração, onde me conectei com o espiritismo, vivi minha infância e adolescência, onde fiz grandes amigos, onde as mulheres da minha família são voluntárias ativas, onde partilho o que penso que sei com meus evangelizando e onde fiz a pesquisa de campo da presente dissertação.

À minha família, especialmente minha mãe, Kátia, que, independentemente das circunstâncias da vida me ama e me apoia, mesmo sem concordar com quase nenhuma escolha que faço na vida, e que sempre colocou suas filhas em primeiro lugar. Com ela aprendo diariamente o significado da palavra *amor*. Sou grata também aos meus avôs, que, mesmo no plano espiritual, sei que estão cuidando de nós que ainda estamos encarnados.

Aos amigos que me escutaram e ajudaram sempre, em especial Gerson, Verônica Maia, Ricardo, Nadine, Claudia Moraes, Igor, Paloma, Tainã, Matheus, Eduardo, Lívia, Larissa, Suyane, Thaís, Moniquinha, Cris, Claudia, Nadjar, Monika, Antônio, Geiza, Alex, Isabella, Isabela, Luiz Fernando e tantos outros que foram colocados em minha vida como um presente.

Ao Airon, companheiro que apareceu repentinamente em minha vida e que agradeço todos os dias por estar nela, fazendo planos em conjunto e me apoiando em meus sonhos e crises com igual empenho.

A professora Ana Claudia, que me possibilitou essa pesquisa unindo temas tão caros a mim. Aos professores do curso de literatura, que me proporcionaram discussões e reflexões interessantíssimas e que contribuíram para as discussões que trago aqui neste trabalho.

A Universidade de Brasília, lugar onde me encontrei tantos anos atrás e que é como uma segunda casa para mim. Aqui vivi e vivo experiências que me marcam profundamente e colaboram para a constante reflexão de quem eu quero ser. Ao CNPQ por disponibilizar a bolsa de mestrado.

À vida, por me proporcionar oportunidades tão diversas, que contribuíram e irão sempre contribuir para o meu aprendizado e amadurecimento pessoal.

*Querido Príncipe,
Sou uma princesa.
Esperei, por longos anos, que você viesse me salvar,
montado em seu famigerado cavalo branco.
Mas você não veio.
Imagino que você seja muito ocupado, tendo que duelar
constantemente com monstros e dragões, sempre
confiando no poder de sua espada.
Não tem problema.
Descobri que minha batalha é outra.*

(PORTELA, 2011, p.5)

Resumo

Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado da Universidade de Brasília acerca do entendimento de crianças espíritas a respeito das personagens femininas nas obras *Família da Cinderela* (1987) de Roque Jacintho e *Cinderela em Família* (2010) de Kate Lúcia Portela. O objetivo principal desta pesquisa foi entender como crianças espíritas veem a representação feminina nestas obras literárias, para tanto foi necessário contextualizar os contos de fadas e a literatura espírita, identificar como se deu o desenvolvimento da literatura espírita infantil, fazer uma leitura das obras acima citadas e por último ler essas histórias juntamente com crianças espíritas. A pesquisa de campo ocorreu em março de 2019 com crianças entre nove e onze anos de idade. Durante as denominadas *rodas de leitura*, foram lidos os contos com as crianças e foram questionados a elas suas opiniões sobre as personagens femininas nas obras. Foi possível avaliar que, apesar de já estarem inseridas em discussões sobre gênero e classe, os participantes da pesquisa ainda precisam entender melhor determinados conceitos e a realidade à sua volta. Torna-se relevante avaliar e fazer uma comparação entre o conto em suas diversas versões contemporâneas e as versões espíritas aqui estudadas, avaliando principalmente como as personagens femininas são tratadas nessas histórias e como o público para o qual elas são destinadas lê essas obras. Fazer uma avaliação dessas versões dos contos de fadas implica também em um estudo de como a sociedade mudou ao longo dos anos, como determinadas ideias são encaradas, e como essas histórias contribuíram para o surgimento de um novo tipo de literatura dentro da literatura espírita.

Palavras-chave: Literatura espírita; Literatura infantil; Contos de fadas; Cinderela.

Abstract

This work is the result of a master's research at the University of Brasília on the understanding of spiritist children about female characters in the works *Família da Cinderela* (1987) by Roque Jacintho and *Cinderela em Família* (2010) by Kate Lúcia Portela. The main objective of this research was to understand how spiritist children see female representation in these literary works, for that it was necessary to contextualize fairy tales and spiritist literature, to identify how the development of children's spiritist literature took place, to read the works mentioned above and, finally, read these stories together with spiritist children. The field research took place in March 2019 with children between nine and eleven years old. During the so-called *reading circles*, the tales were read with children and we heard their opinions about the female characters in the works were asked. It was possible to evaluate that, although they are already inserted in discussions about gender and class, the research participants still need to better understand certain concepts and the reality around them. It becomes relevant to evaluate and make a comparison between the short story in its various contemporary versions and the spiritist versions studied here, evaluating mainly how the female characters are treated in these stories and how the audience for which they are destined reads these works. Assessing these versions of fairy tales also implies a study of how society has changed over the years, how certain ideas are viewed, and how these stories contributed to the emergence of a new type of literature within Spiritist literature.

Key words: Spiritist Literature; Children's Literature; Fairy Tales; Cinderela.

Lista de Figuras

Figura 1 - Cinderela no dia de seu casamento	60
Figura 2- Madrasta e filhas ajudando o próximo	61
Figura 3- Rei adoentado e seu filho, o Príncipe.....	62
Figura 4- Reconciliação da família	65
Figura 5- Capa da Obra Cinderela em Família de K. L. Portela	69
Figura 6- Cinderela no dia de seu casamento	71
Figura 7- Príncipe consolando a nova esposa.....	72
Figura 8- Desentendimento entre Cinderela e o Príncipe.....	74
Figura 9- Cinderela as irmãs (de verde e rosa) e a Madrasta de vestido azul	76
Figura 10- Reencontro de Cinderela e Príncipe.....	78
Figura 11- Cinderela e família em comemoração.....	79

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. Entre a literatura infantil e a espírita	15
1.1 A Literatura infantil.....	15
1.2 Panorama inicial da literatura infantil brasileira	19
1.3 Literatura espírita, o que é isso?.....	25
1.3.1 Uma breve contextualização	25
1.3.2 A Literatura espírita	28
1.4 Literatura espírita infantil	31
2. Os Contos de Fadas e Estudos Feministas.....	35
2.1 Os estudos de gênero	35
2.2 Os Contos de Fadas	40
2.3 A força dos contos de fadas	42
2.4 O porquê de se estudar os contos de fadas.....	45
2.5 Adaptações de contos de fadas.....	47
2.4 Leituras de Cinderela.....	53
3. Os contos de fadas espíritas e seus leitores	58
3.1 A Cinderela de Roque Jacintho	58
3.2 A Cinderela de Kate Lúcia Portela.....	68
3.3 Os contos e as crianças espíritas	80
3.4.1 Metodologia	82
3.4.2 As Rodas de Leitura	85
3.4.3 Leitura dos questionários	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXO I.....	107
ANEXO II	110
ANEXO III	112

INTRODUÇÃO

O texto que você lerá foi escrito por mim, museóloga de formação, para quem a incursão ao universo literário como pesquisadora teve seu início pouco antes do ingresso no curso de Mestrado, ao cursar como ouvinte a disciplina Introdução A Teoria da Literatura na Universidade de Brasília. Como leitora tenho a forte tendência a fugir ao mundo de fantasia, onde as soluções são sempre conquistadas e os finais sempre felizes. Foi com a perda de alguém muito querido logo no início do curso que me obriguei repensar a pesquisa de mestrado, e me foi possibilitado, pela professora Ana Claudia, aproximar os estudos de literatura espírita aos contos de fadas e à representação feminina em obras espíritas voltadas ao público infantil.

Fazer uma avaliação dessas recriações dos contos de fadas é também fazer um estudo de quanto nossa sociedade ocidental mudou ao longo dos anos, como encaramos determinadas ideias, lidamos com os contos clássicos em nossa atualidade e quão intensamente essas histórias contribuíram para o surgimento de um tipo de literatura dentro da literatura espírita. Fazer esse estudo junto a crianças tem também o objetivo de perceber como esse público específico entende as figuras femininas representadas nas obras espíritas infantis, visto que é para eles que foram escritas.

A literatura fantástica e os contos de fadas estiveram e estão presentes na vida de vários sujeitos em diferentes épocas e localidades, especialmente no mundo ocidental. Narrativas desse tipo ajudam as pessoas a lidar harmonicamente com conflitos em suas vidas e encantam seres das mais variadas idades. Apesar de ainda serem bem influentes, as adaptações de histórias clássicas são algo bastante recorrente em nossa atualidade¹. Apelando a novas tendências que a sociedade produz, essas histórias acompanham as discussões sociais e trazem um novo frescor, tanto em adaptações escritas como cinematográficas. Diferentes grupos – como grupos feministas, negros, e diversos grupos ligados a alguma religião (sendo espíritas, protestantes, católicos, candomblé, umbanda etc.), além dos espíritas – vêm se apropriando dessas narrativas para reproduzir discursos que afirmam suas opiniões e ideologias.

A literatura espírita, por sua vez, tem o papel de instruir e confortar pessoas, não somente na acepção proposta pela literatura de autoajuda de nossa contemporaneidade, mas no sentido de dar alento e consolar as pessoas em suas dores. Em pesquisa realizada em 2018 por nós acerca dos hábitos de leitura dos leitores de livros espíritas, foram questionadas aos

¹ As produções *Once upon a time* (2011), *Beleza Adormecida* (2012) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012) são exemplos de adaptações contemporâneas.

entrevistados suas motivações de leitura. As quatro respostas mais frequentes foram de que eles leem esses livros para instrução, crescimento pessoal, lazer e conforto ou consolo, confirmando os papéis principais a que essa literatura se propõe. Tanto adultos como crianças têm acesso a essas obras e buscam algo dentro delas: o conhecimento sobre o espiritismo, valores morais e cristãos, conforto, recreação ou prazer.

Podemos considerar essa literatura como uma *literatura pedagógica* ou *doutrinária*, partindo das definições desses termos: o adjetivo pedagógico refere um “conjunto de teorias, princípios e métodos da educação e do ensino” (AULETE, 2019). E ainda entendemos uma literatura doutrinária como aquela que mostra o conjunto de ideias, teses e conhecimentos de um determinado grupo (AULETE, 2019). Portanto, essa literatura expõe os ensinamentos e valores espíritas, com intenção de confortar e instruir seus leitores. Não tem a intenção, no entanto, de ser uma literatura de autoajuda², que se dedica a possibilitar problemas de ordem prática ou objetivos específicos por meio dos próprios recursos mentais de uma pessoa.

A literatura espírita é uma literatura cujas principais preocupações eram voltadas ao público adulto em suas primeiras publicações. Foi a partir do final da década de 1940 que produções pensadas no público infantil começaram a surgir. Para isso, os escritores espíritas recorreram aos contos de fadas famosos e procuraram dar uma atenção maior na recuperação moral e espiritual dos vilões.

Enfocaremos nesta pesquisa em uma personagem conhecida tanto na área acadêmica quanto fora dela e em duas histórias baseadas em seu conto: Cinderela. As obras tratadas são *Família da Cinderela* (1987), de Roque Jacintho, e *Cinderela em família* (2010), de Kate Lúcia Portela. Apesar da grande distância temporal entre as duas publicações, são obras que se assemelham em muitos aspectos, sendo eles verificados com mais profundidade no terceiro capítulo deste trabalho. É possível identificar nessas histórias o caráter de reforma íntima, a importância da caridade, do perdão e do dever de amar ao próximo, valores tão caros ao espiritismo. A relação com o mundo espiritual também é representada de uma forma natural, às vezes se misturando com o fator mágico, comumente presente nos contos de fadas. As fábulas espíritas apontam para a mudança nas personagens vilões dessas histórias e, além de aproximar

² Em seu estudo sobre a literatura de autoajuda, Pereira e Souza mencionam a definição de Rudiger: “[a literatura de autoajuda é] o conjunto textualmente mediado de práticas por meio das quais as pessoas procuram descobrir, cultivar e empregar seus supostos recursos interiores e transformar sua subjetividade” (RUDIGER apud PEREIRA e SOUZA, 2018, p. 164); Chiaretti e Tfouni (2016) também lembram que o discurso de autoajuda é prescritivo. Embora a literatura espírita vise, em linhas gerais, contribuir para a reforma íntima do leitor, ela não indica práticas a serem executadas pelo leitor para alcançar tal ou qual objetivo, não se constituindo como discurso prescritivo, mas propriamente literário.

o leitor infantil ao mundo espírita, faz com que ele relacione essas histórias com suas próprias vidas.

Para execução deste trabalho, foi estipulado o seguinte objetivo geral: analisar como as personagens femininas das obras *Família da Cinderela* e *Cinderela em Família* são representadas e avaliar como o público leitor não adulto entende essas histórias. Para responder a este questionamento, o trabalho foi destrinchado em três capítulos. Na primeira parte do trabalho discursamos acerca da literatura espírita e da literatura infantil, afirmando a literatura como uma expressão artística de poder, e que, quando atrelada à literatura espírita, ganha um caráter moralista forte, decorrente de onde vem essa literatura, em um grupo onde os princípios cristãos e morais e de reforma íntima são essenciais em seu pensamento.

No segundo capítulo falamos brevemente sobre os estudos de gênero e tratamos da importância e influência dos contos de fadas na vida das pessoas tanto socialmente como individualmente, abordamos a origem desses contos e justificamos a importância de estudá-los ainda hoje. Abordamos ainda a imagem de Cinderela e suas variadas versões literárias.

No terceiro capítulo abordamos os contos já mencionados, analisando como suas personagens femininas são representadas. Foram analisadas tanto as representações de Cinderela, quanto as da madrasta e suas filhas nas duas obras, verificando mudanças e pontos convergentes. Foram relatadas ainda as impressões do estudo de caso, onde foram realizados três encontros no mês de março, com crianças de idade entre nove e dez anos, nos quais discutimos sobre seus hábitos de leitura, sua aproximação com os contos de fada, lemos a obra de Jacintho e a de Portela e recolhemos os comentários e reações das crianças durante a leitura dos livros.

Os encontros foram no Centro Espírita Paulo de Tarso, localizado no Lago Norte, Brasília – DF, durante as aulas de educação espírita que essas crianças comumente frequentam. Foram entrevistados ao todo oito meninas e cinco meninos que moram em diversas localidades do Distrito Federal, a grande maioria pertencendo à classe média alta.

Cabe ainda ressaltar o lugar de fala³ da pesquisadora: mulher, branca, espírita. Frequento a casa espírita na qual aplicamos o estudo de caso desde a infância e alguns dos entrevistados já tinham familiaridade comigo, o que facilitou a apreensão de certos comentários e entrosamento com a turma em período de tempo tão curto. Esperamos que o pequeno recorte feito nesta pesquisa colabore nos estudos da literatura espírita e da literatura espírita infantil,

³ Ressaltar de onde vem este trabalho vem do contínuo esforço de buscar espaços para se fazerem ouvir vozes diversificadas que, muitas vezes são consideradas como “o outro”, ou seja, aqueles que não fazem parte de um lugar legitimado de fala. (RIBEIRO, 2017)

um conjunto ainda em fase inicial nos estudos literários, justamente pela insuficiência de pesquisa no assunto.

1. Entre a literatura infantil e a espírita

1.1 A Literatura infantil

Literatura: verdadeiro microcosmo da vida real, transfigurada em arte. (COELHO, 2000, p. 15)

A literatura, em sentido amplo, é definida por Antonio Candido (2011) como toda criação de cunho poético, dramático ou ficcional, sendo uma manifestação pertencente ao campo artístico, estando sempre associada à sociedade onde ela nasceu. Segundo Silvestre (2011, p. 200), a literatura seria “a arte que rompe com o tempo e cumpre um papel peculiar ao representar a realidade a partir da construção subjetiva da personagem que participa do evento ficcional, tal como a presença do leitor”. A partir dessas duas definições, a literatura pode ser entendida como uma expressão artística que representa seu tempo e sua sociedade; seu sentido é estabelecido pelo processo de leitura, que complementa o da escritura do texto, recriando significados renovados de acordo com o repertório de leituras e experiências do leitor. A própria subjetividade conduz essa forma de manifestação ao construir uma relação muito particular com a realidade imediata – isto é, com o mundo. Como expõe Todorov, o texto literário tem compromisso consigo mesmo, estando sempre engajado no real, mas sem a obrigação de relatar os fatos como são.

O texto literário não mantém uma relação de referência com o “mundo”, como frequentemente o fazem as frases de nosso discurso cotidiano; só é “representativo” de si mesmo. Neste sentido, a literatura se parece mais que à linguagem corrente à matemática: o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim, não pode ser válido mais que com relação a suas próprias premissas. (TODOROV, 1980, p. 8)

Todorov sugere então que o texto literário lida com seus próprios pressupostos, mas estes estão sempre ligados de alguma forma à realidade da qual eles se originam. A obra de arte seria como um espelho do mundo, de modo que ela se apropria da realidade e a apresenta de acordo com sua compreensão dos fatos através dos processos artísticos. Para Carlos Ceia, o conceito de verossimilhança está relacionado a essa discussão, o texto literário estaria relacionado “ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história.” (2009, p.1). Ela não tem nenhuma obrigação de ser fiel aos fatos da realidade; estando vinculada ao mundo, retratará traços da sociedade na qual foi constituída.

A literatura seria a expressão de seu tempo, constituindo-se por meio de ideias específicas e ao mesmo tempo expressando-as. Seu papel seria justamente o de representar a realidade de alguma forma e evidenciar as discussões e pensamentos presentes na sociedade da

sua época. Ao mesmo tempo em que é uma representação da sociedade, ela reinventa a sua própria realidade naquilo que produz.

Coelho atribui à literatura infantil um preceito transformador, isto é, independentemente do ambiente em que o texto literário é criado, a escrita deve ser agente de mudança: “A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola.” (COELHO, 2000, p.7) Além de ter esse papel ressignificador, veremos também que, ao nos referirmos ao texto literário espírita destinado às crianças, a relação com o mundo e o compromisso com a realidade precisam ser mais evidentes do que quando nos referimos ao texto literário voltado para adultos, justamente pelo caráter pedagógico que essa literatura, desde as suas origens, assume.

Regina Zilberman fala sobre o caráter de formação de indivíduo pensante que a literatura possui. Mesmo sem ter essa intenção, a literatura educa e passa valores ao seu leitor: “o texto poético favorece a formação do indivíduo, cabendo, pois, expô-lo à matéria-prima literária, requisito indispensável a seu aprimoramento intelectual e ético” (ZILBERMAN, 2009, p. 18). Segundo a autora, é essencial que o indivíduo entre em contato com essa arte durante seu período de formação.

Sem abrir mão de seu caráter de arte, a produção literária dedicada a crianças colabora na formação do indivíduo para a vida por meio da familiarização com o texto literário e as várias problemáticas que ele traz ao leitor. Silva entende que “[...] a literatura permite às crianças a aquisição de uma consciência e de uma destreza metalinguística e metatextual, que nenhum outro tipo de texto pode assegurar” (2010, p.38). O contato com esta forma de narrativa proporciona ao leitor uma visão mais ampla de mundo, colaborando na formação crítica, principalmente quando o indivíduo está no seu período mais importante de formação. A literatura não possui nenhuma obrigação pedagógica, mas, mesmo assim, por estar atrelada à realidade da sociedade na qual surgiu, colabora na formação da pessoa enquanto sujeito crítico.

Por meio do texto literário as crianças podem desenvolver competências relacionadas ao emocional, ao imaginário e à criatividade. Ele ainda tem a capacidade, de acordo com Zilberman (2009, p. 23), de levar a uma reflexão sobre aspectos variados da vida e a incorporação de novas experiências pela introdução de um universo novo, mesmo que este esteja distanciado do cotidiano. Silva (2010, p. 52) acrescenta que a literatura também oferece à criança a oportunidade de contactar e conhecer os modelos poéticos e narrativos da sua cultura. É por meio do acesso a esses textos, quando ainda em processo de formação, que a

criança tem contato com uma determinada forma de pensar e apreende modelos de narrativas da sociedade na qual está inserida, conhecendo sua cultura e costumes.

Peter Hunt argumenta que “[...] toda literatura infantil é sobre poder e tenta controlar a criança. O escritor adulto está sempre impondo sua visão de mundo ao leitor mais jovem.⁴” A literatura infantil tenta sempre colocar as crianças sob uma determinada ótica, portanto, a sociedade, por meio também da literatura, está depositando essas crianças em um determinado lugar, no qual elas estão necessitando de diversas intervenções e mediações dos adultos e sempre submetidas ao que eles tem a dizer e pensar.

A literatura pode ser considerada como uma forma de poder, mas isto não retira nem prejudica seu potencial como meio para análise acerca de uma sociedade e seu tempo. Além da sua apropriação como uma ferramenta de poder, a própria leitura em si é um ato de resistência, visto que não foi destinada ao grande público no início da publicação de livros impressos, mas sim a grupos seletos da elite da sociedade - a escrita e leitura dos livros foi artigo de poder desde seu início. Por muito tempo, no mundo ocidental europeu, somente os indivíduos ricos, homens e da nobreza recebiam algum tipo de educação formal. Segundo Machado (2002, p. 18), “tradicionalmente, a leitura deveria ser para poucos, porque ela é sempre um elemento de poder e podia ameaçar as minorias que controlavam os livros (e o conhecimento, o saber, e informação)”. Foi com o advento da imprensa de Gutemberg em 1448 que se começou a popularizar e democratizar a leitura, estando vinculada principalmente a textos religiosos desde seu início (BERTOLO, 2014).

Hunt destaca diferenças na forma como as obras infantis e juvenis contemporâneas são percebidas em relação às escritas em outros períodos:

Do ponto de vista histórico, os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação entre palavra e imagem narrativas, em lugar da palavra simplesmente escrita. (HUNT, 2010, p. 30)

A análise dessa literatura específica, conforme propõe o pesquisador, possibilita revelar diversos traços sobre a história da nossa sociedade e mesmo sobre o mundo atual. É possível classificar esse gênero literário em variados subgêneros, que vão desde a narrativa para a escola até o texto de multimídias, como explica o próprio Hunt. A análise detida sobre essas subcategorias não compõe a proposta deste estudo, portanto não nos ateremos a este aspecto.

⁴ Peter Hunt em entrevista para o jornal O Globo em 2015. HUNT, Peter. *Conte algo que não sei*. [nov. 2015]. Entrevistador: Emiliano Urbim. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 27 set. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/peter-hunt-professor-toda-literatura-infantil-tenta-controlar-crianca-18152942>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Contudo convém ressaltar um elemento próprio das literaturas infantil e juvenil que as distingue de outras formas de expressão, a saber, o fato de essas conservarem dentro de si uma funcionalidade bem definida no que diz respeito à educação e ao ambiente escolar, estando por vezes ainda associada a este espaço de educação formal.

O ato de brincar e relacionar essas histórias com a sua própria realidade ajuda as crianças a desenvolverem sua criatividade, além de introduzir o contato com os livros e a prática da leitura no ambiente familiar, estabelecendo o hábito para a vida adulta. É importante que não se perca de vista que a literatura infantil estará sempre voltada para a criança, apesar de estar sob a mediação constante de adultos e das mudanças que a definição de infância possa sofrer ao longo do tempo. Hunt atenta para o fato de que literatura infantil, não obstante assuma feições de algum tipo de demarcação de território, é importante para a análise tanto da sociedade, quanto de como a imagem da infância é encarada por nós.

Definir literatura infantil pode parecer uma demarcação de território, mas apenas na medida em que o objeto necessita de alguma limitação para ser manejável. No entanto, a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos do leitor implícito. A partir de uma leitura cuidadosa, ficará claro a quem o livro se destina: quer o livro este já totalmente do lado da criança, quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo direto. (HUNT, 2010, 73)

Será considerado, nesta pesquisa, como literatura infantil toda aquela que, em algum momento de sua trajetória, é ou foi lida também por ou para esse público em formação. O termo “literatura infantil” é aqui usado pela sua conveniência (e à falta de outro que melhor o substitua), para referir uma espécie de literatura que pode ser lida também por crianças, conforme aponta Ana Maria Machado:

Toda vez que eu usar a expressão *literatura infantil*, faço-o apenas para usar um rótulo cômodo, de fácil decodificação. Mas não me refiro a setores de mercado, e sim a uma parte da *literatura*, a um gênero literário em cuja denominação ocorre um paradoxo linguístico. A saber: no termo *literatura infantil*, o adjetivo não limita o sentido do substantivo, como ocorre normalmente na língua, mas, pelo contrário, o amplia, fazendo-o abranger um campo mais vasto. (MACHADO, 1999, pp. 12-13)

Literatura infantil é aquela que também é lida por ou para crianças. É importante considerar ainda que o público alvo da literatura infantil está em desenvolvimento, ou seja, em processo de aquisição de competências de leitura e que seus padrões de gosto podem mudar radicalmente entre uma leitura e outra, diferentemente do que ocorre com os leitores adultos.

As crianças são leitoras em desenvolvimento; sua abordagem da vida e do texto brota de um conjunto de padrões culturais diferentes dos padrões dos leitores adultos, um conjunto que pode estar em oposição à oralidade, ou talvez baseado nela. Então, as crianças realmente “possuem” os textos, no sentido de que os significados que produzem são seus e privados, talvez até mais do que os adultos. Os leitores adultos conhecem as regras do jogo, mesmo que não tenham consciência disso; e seu entendimento, com o vimos, pode a vir de participar de “comunidades interpretativas”

que não apenas conhecem as regras do jogo, mas compartilham conhecimento e atitudes. (HUNT, 2010, 97)

As crianças se apropriam do texto literário de uma forma diferente daquela com que os adultos o fazem. Isso se deve, sobretudo, ao fato de que esse público ainda está bastante ligado à oralidade. Esse público assume o texto de uma forma bastante particular e própria, sem preocupações com o entendimento ou aspectos que os adultos considerariam relevantes, como por exemplo, seu conteúdo pedagógico.

Leeson (1985, *apud* Hunt, 2010) reforça que essa é uma literatura com bastante particularidades e especial, tanto por estarem seus leitores em desenvolvimento, quanto pela preocupação específica que cerca essas obras. Porque trata-se de um público com tantas particularidades, é necessário manter em mente que as crianças se apropriam do texto de uma forma diferenciada e que mesmo assim devemos manter o respeito a essa forma, além de reconhecer que, mesmo em formação, as crianças são questionadoras e têm um gosto próprio.

1.2 Panorama inicial da literatura infantil brasileira

Loucura? Sonho? Tudo é loucura ou sonho no começo. Nada do que o homem fez no mundo teve início de outra maneira - mas tantos sonhos se realizaram que não temos o direito de duvidar de nenhum. (LOBATO, 1956, p. 178)

Coelho afirma que a literatura dita popular, que depois se transformou no que hoje chamamos de literatura infantil, teve seu começo “naquelas longínquas narrativas primordiais, cujas origens remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, deu-se durante a Idade Média, através da tradição oral” (2010, p.7). Foi somente com o trabalho de compiladores que essas histórias foram ressignificadas, passadas ao meio escrito e redirecionadas às crianças.

A literatura infantil, como a conhecemos hoje, teve seus primórdios por volta dos séculos XVII e XVIII, juntamente com a noção de infância, criada pela sociedade urbana quando em seu processo de estruturação. Não há registros de histórias para crianças antes disso, até porque o conceito de infância simplesmente não existia. Segundo Phillippe Ariés (1981), a partir do momento em que o indivíduo começava a fazer atividades e tarefas sem a ajuda constante da mãe ou da ama ele já era considerado um adulto. Foi com o fortalecimento da burguesia na Europa do século XVIII e sua tentativa de se estabelecer de maneira não violenta que o conceito de família - em uma formulação mais próxima ao atual - e a noção de infância começaram a ser explorados. Os pesquisadores Diana e Mário Corso argumentam que “a infantilização das narrativas tradicionais, transformadas nos atuais ‘contos de fadas’, é

concomitante à criação de um mundo próprio da criança e ao reconhecimento de uma ‘psicologia infantil’, da qual mais tarde a psicanálise viria a se destacar radicalmente” (2005, p.8).

Esse indivíduo passou a ser considerado um ser diferente do adulto a partir do século XVIII. Juntamente com esse novo conceito, duas instituições se consolidaram na sociedade ainda em processo de reestruturação: a família e a escola. Aquela possuía a confiança da burguesia porque, além de corroborar com seus preceitos, imitava seus comportamentos, e esta, como complementar à primeira instituição, tinha o papel de preparar e fazer uma mediação entre a criança e o mundo. Lajolo e Zilberman afirmam que

[...] o gênero dirigido à infância está no bojo dos processos que vem marcando a sociedade contemporânea desde os primeiros sinais da implantação desta, permitindo-lhe indicar a modernidade do meio onde se expande. Tem características peculiares à produção industrial, a começar pelo fato de que todo livro é, de certa maneira, o modelo em miniatura da produção em série. E configura-se desde sua denominação-trata-se de uma literatura *para-* como criação visando a um mercado específico cujas características precisa respeitar e mesmo motivar, sob pena de congestionar suas possibilidades de circulação e consumo. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 17)

Para surgir e se consolidar, essa literatura dependeu de transformações da sociedade e de suas instituições. Embora grande número de obras tenha sido publicado no século XVIII, poucas sobreviveram à virada do século, dada a grande interferência das duas entidades envolvidas no processo educacional das crianças: a família e a escola-. Além das obras de Perrault, o clássico de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé* (1719), e *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, são as histórias mais conhecidas deste período. No século XIX, tivemos as histórias fantásticas compiladas por Charles Perrault e os Irmãos Grimm, H. C. Andersen, Lewis Carrol, Collodi, e James Barrie. Vieram ainda as aventuras heroicas de James Cooper, Júlio Verne, Mark Twain e Robert Stevenson. Muitos dos autores aqui mencionados não escreveram intencionalmente para crianças, contudo suas obras fizeram sucesso entre este público depois de publicadas e seus livros foram adaptados com direcionamento aos leitores não adultos posteriormente.

Na história da literatura brasileira podemos contar três fases pelas quais a literatura infantil passou. A produção voltada para crianças chegou ao país somente no fim do século XIX e, ainda assim, sem se estabelecer de fato, de forma que é perfeitamente seguro dizer que não há propriamente uma literatura infantil no Brasil antes de o país se tornar república. O material produzido no país seguiu majoritariamente os moldes europeus. No entanto, isso não representou uma preferência exclusiva pelos motivos consagrados dos contos de fadas: a cultura nacional serviu como uma poderosa fonte de inspiração no início da república, visto que a

emergência desta trouxe o despertar para a necessidade de formar cidadãos⁵. Essas obras se ambientavam prioritariamente em cenários rurais e na natureza, prescrevendo modelos ideais de comportamentos e valores esperados das crianças naquele período, tendo o nacionalismo, o tradicionalismo e o moralismo religioso católico como elementos principais, seguindo conforme a produção cultural vigente no período.

Se a literatura infantil europeia teve seu início as vésperas do século XVIII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou os célebres *Contos da Mamãe Gansa*, a literatura infantil brasileira só veio surgir muito tempo depois, quase no século XX, muito embora ao longo do século XIX reponte, registrada aqui e ali, a notícia do aparecimento de uma ou outra obra destinada a crianças (LAJOLO; ZILBERMAN; 2007, p.21)

Essa produção da primeira fase teve o mérito de ter inaugurado o campo no país. Olavo Bilac (1865-1918) teve grande importância na poesia. O livro *Poesias Infantis* (1888) e a obra feita em conjunto com Coelho Neto intitulada *Contos pátrios* (1904) foram os mais marcantes de sua literatura voltada para crianças. Ao lado de Bilac, temos diversos autores e obras que deram início a essa literatura no país, dentre elas, podemos destacar as obras *Leitura para meninos* (1818), do jornalista José Saturnino da Costa Pereira (1771-1852); os *Contos da Carochinha* (1894) divulgando histórias de Perrault, Grimm e Andersen por meio da tradução e adaptação de Figueiredo Pimentel; os *Contos Infantis* (1886), de Julia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, e o romance *Saudade* (1919), de Tales de Andrade.

Contudo a literatura infantil brasileira só se estabeleceu e ganhou reconhecimento em sua segunda fase, e isso se deve, sobretudo, a Monteiro Lobato, cuja produção é considerada um divisor de águas na literatura voltada para crianças. A produção infantil da segunda fase tem forte apelo à valorização da cultura e do folclore brasileiros, mas ela ainda dá continuidade ao expediente de tradução e adaptação⁶ dos contos europeus clássicos, bem como possui ainda uma vertente que volta seu foco para as raízes locais e ao interior do país.

O aparecimento de figuras já conhecidas de outras obras também é recorrente. As obras de Lobato, em particular as que compõem o universo de *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, exemplificam o uso dessa estratégia de intertextualidade. Outro traço perceptível da produção desta fase é o recurso à construção da narrativa ao redor de personagens com a mesma faixa de idade dos leitores. Tratam-se de protagonistas que trazem consigo algo de uma estaticidade, pois não são passíveis de mudanças físicas ou psicológicas, talvez por causa da ausência de um

⁵ CARVALHO, Jose Murilo de. A formação das almas: O imaginário da republica no Brasil. Companhia das letras: São Paulo, 1990.

⁶ Por adaptação se pretende sugerir uma localização, ou seja, traduzir o idioma e fazer um esforço de adequação da obra ao contexto em que ela será inserida. As adaptações de histórias clássicas e sua incorporação a personagens conhecidos das histórias do Sítio do Pica-pau Amarelo feitas por Monteiro Lobato são exemplo deste esforço.

senso de continuidade entre as obras em contraposição à presença das personagens em várias dessas obras. No entanto, a busca por identificação com o público não se restringiu aos tipos das personagens: a presença de narradoras nesta fase (Dona Benta e Tia Nastácia) expressa uma tentativa de aproximação às narrativas orais, de contação de histórias.

O início dessa fase foi marcado com a publicação da obra *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato, em 1921. Nos anos seguintes, diversos escritores de renome, tais como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Menotti del Picchia, Lourenço Filho, Paulo Guanabara e Viriato Correia, também escreveriam materiais visando o público infantil. A literatura infantil desse período tinha a proposta de servir como elemento educador, estando intimamente associada ao ambiente escolar. Ressaltamos que essa produção que veio logo depois de Lobato, ainda pertencendo à mesma fase, compõem-se de trabalhos que não seguiram na mesma trilha que o criador do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, temos como exemplo a obra de Érico Veríssimo *A Vida do Elefante Basílio* (1939), em que a personagem com a qual a criança se identifica - o Elefante Basílio- é aquela que, quando se rebela com o que lhe é imposto, decide sair do convívio familiar, mas se arrepende. São personagens que voltam a ser policiadas pelo universo adulto nas obras, diferentemente do que ocorre com as personagens do *Sítio*, onde são crianças livres da supervisão dos pais.

A terceira fase da literatura brasileira voltada para o público não adulto é caracterizada por um avanço no campo cultural como um todo, crescimento industrial e urbanização mais intensa. Lajolo e Zilberman consideram que nos encontramos ainda nessa fase, cujo início remonta aos anos 1960. “Imersa em tal contexto que favorece um modo industrial de produção de cultura, a literatura infantil, na fragilidade de sua recente e irregular tradição, tem traços tanto na manutenção de velhas tendências, quanto de um esforço renovador”. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 158). Esse movimento de renovação não está somente na inserção de temas do universo adulto trazidos para obras infantis, mas também na forma material dos livros. Começam a surgir mais fortemente aqui os chamados livros-objeto, cuja interação passa também pela forma material com que o livro é composto, essa forma material do livro é de extrema importância para a compreensão da narrativa. São exemplos dessa literatura os livros: *Quem quer brincar comigo?* (2011) e *A Tromba* (2019) ambos de Tino Freitas, *1 página de cada vez* (2014), de Adam Kurtz e *Bárbaro* (2013), de Renato Moriconi.

A dependência entre essa literatura e a escola é forte até os dias atuais e também ainda há demanda sobre produções com os temas fantástico, aventura e folclore. Ganham mais força os livros em série, recorrendo a histórias já conhecidas do público e inspiradas em folclores e aventuras para poder suprir a grande demanda das editoras. Atualmente temos publicações de

grande sucesso como a série de livros de *Harry Potter*⁷ de J. K. Rowling e *Game of Thrones*⁸ de George Martin. No Brasil, temos a série de livros de Pedro Bandeira *Os Karas*⁹, que estreou em 1984 com *A Droga da Obediência*.

Enquanto movimento renovador, a literatura infantil assume, nesse momento, traços já incorporados na literatura voltada para adultos desde a Semana de 1922, assumindo um papel social e se voltando para o meio urbano. O compromisso com o aspecto pedagógico, os valores patrióticos e a história oficial da nação não são mais uma prioridade nesse momento. A poesia infantil se fortaleceu enormemente, reforçando esse aparente rompimento com a intenção educadora da literatura infantil. Como exemplos da poesia infantil temos Lalau e Laurabeatriz, com a obra *Bem-te-vi e outras poesias* (1994), Roseana Murray, com o livro premiado pela Academia Brasileira de Letras *Jardins* (2002), Daniel Munduruku com *O Segredo da Chuva* (2006), Duda Machado com a obra *Histórias com poesias, alguns bichos & cia* (1997) entre outros.

As reflexões até agora sugeridas pela literatura infantil contemporânea apontam para a consolidação do gênero: bem visível na perspectiva concreta da produção e consumo das obras para crianças, manifesta-se também no plano interno, isto é, nas formas e conteúdos destes livros. No entanto, nem a documentação crítica da realidade contemporânea brasileira, nem a absorção muitas vezes criativa de elementos da cultura de massa, nem mesmo o esforço de renovação poética dão conta de todas as faces assumidas pela atual produção literária infantil brasileira. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 151)

Vários teóricos, como Regina Zilberman (2014) e Nelly Novaes Coelho (2010) chamam esse movimento renovador no campo de *Boom da literatura infantil*, por meio do qual escritores como Lygia Bojunga e Ana Maria Machado trouxeram um novo frescor à literatura para as crianças na forma de uma literatura desafiadora de convenções literárias, mas também políticas e econômicas, entre o fim dos anos 1970 e início da década de 1980. A nova atitude perante a produção para crianças representou uma ampliação de frentes na literatura infantil, tanto em termos de forma quanto em termos de conteúdo.

Explorados avidamente desde o romantismo do século XIX, os motivos clássicos de reis e rainhas, príncipes e princesas passam a ser encarados segundo uma nova ótica, mais questionadora e desafiadora dos padrões impostos. A *Trilogia dos reis*¹⁰ da autora Ruth Rocha,

⁷ *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997), *Harry Potter e a Câmara Secreta* (1998), *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (1999), *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2000), *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2003), *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2005), *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (2007).

⁸ *A Guerra dos Tronos* (1996), *A Fúria dos Reis* (1998), *A Tormenta de Espadas* (2000), *Festim dos Corvos* (2005), *A Dança dos Dragões* (2011).

⁹ *A Droga da Obediência* (1984), *Pântano de Sangue* (1987), *Anjo da Morte* (1988), *A Droga do Amor* (1994) e *A Droga de Americana* (1999)

¹⁰ *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980); e *Sapo vira rei vira sapo* (1982).

História meio ao contrário (1978), de Ana Maria Machado e *A Fada que tinha ideias* (1987), de Fernanda Lopes de Almeida são exemplos de padrões de histórias que envolvem reis, rainhas e princesas e ao mesmo tempo suscitam questionamentos acerca do regime político do país e desconstruem estereótipos já implantados sobre os comportamentos de figuras femininas como princesas e fadas.

Os novos conceitos propostos pelos estudos feministas em voga no período aparecem nessas novas produções também, bem como produções que envolvem literatura africana e indígena, temas pouco explorados nas fases anteriores. *A Bela e a Adormecida* (2015) de Neil Gaiman é exemplo de uma obra que, ao mesmo tempo em que desconstrói os estereótipos acerca de princesas que precisam sempre ser salvas e sobre a questão da beleza, que é tratada muitas vezes como uma recompensa pelo bom comportamento das personagens femininas, aborda o protagonismo de mulheres em suas próprias vidas, desfazendo a obrigatoriedade do casamento como pré-requisito para um final feliz.

Boca da noite: Histórias que moram em mim (2016) de Cristino Wapichana, *Descobrimo o Xingu* (2014), de Marco Hailer e *Um dia na aldeia* (2012) de Daniel Munduruku são exemplos de literatura infantil indígena atual que valorizam e divulgam essa cultura que tem por base a oralidade. Já as obras *O mundo no black power de Tayó* (2013), de Kiusam de Oliveira, *Obax* (2010), de André Neves e *Omo-Oba-Histórias de Princesas* (2009), também de Kiusam de Oliveira e ilustrações de Josias Marinho são exemplos de histórias que falam sobre a cultura afro-brasileira, valorizando aspectos africanos em nossa cultura e combatendo o racismo; no caso da obra de Kiusam de Oliveira, valorizando o motivo do cabelo crespo de mulheres negras e seus penteados como marcas identitárias positivas.

Na década de 1970, a relação entre o texto e a imagem dos livros sofreu uma profunda transformação: as fronteiras entre o escrito e o ilustrado passam a ser mais permeáveis, havendo não apenas um diálogo, mas até mesmo uma mescla entre ambos, como exemplificado no livro *Flicts* (1985), de Ziraldo. Na obra, as cores e as ilustrações têm um papel fundamental no entendimento da mesma, não fazendo sentido dissociadamente.

Podemos dizer que, em geral, existem três tipos de relação entre imagem e texto em nossa contemporaneidade: a primeira é a ilustração que confirma o texto, como nas obras *Menina Bonita do Laço de Fita* (2011), de Ana Maria Machado, e *Luiz Lua* (1998), de Lucília Garcez, nas quais o texto poderia seguir sem as ilustrações e ainda assim seria bem compreendido. A segunda é aquela em que há complementariedade entre o que texto e imagens, como exemplificado em *O Livro estreito* (2010), da editora Rocco; e a terceira é a que subverte o texto, como acontece em: *Mamãe já foi pequena antes de ser grande* (2008), de Valerie

Larrondo Rocco, na qual as ilustrações não apenas confirmam o texto como também estabelecem mais camadas de informação acerca do que ocorre em cada cena.

O recurso a novas formas e a inclusão de novos temas refletem as mudanças pelas quais nossa sociedade tem passado; acompanhar essa produção permite-nos ter consciência das mudanças sociais em curso e ter meios para problematizá-las.

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse ‘modo’ é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta...). (COELHO, 2000, p. 27)

Não se pode perder de vista que o ofício do escritor implica também em criar bens culturais, produtos estes que precisam ser bem recebidos pelo mercado editorial. Ele é um profissional que precisa atender às exigências e às demandas tanto de seus leitores quanto das editoras. Em outras palavras, isso significa que o peso dessas demandas tanto quanto o empenho do escritor por satisfazê-las determina o grau de liberdade criativa de que ele dispõe para compor sua obra. O escritor deve considerar tais detalhes como elementos determinantes para o sucesso de sua obra.

1.3 Literatura espírita, o que é isso?

1.3.1 Uma breve contextualização

Para se designarem coisas novas são precisos termos novos. Com efeito, o espiritualismo é o oposto do materialismo. Quem quer que acredite haver alguma coisa em si além da matéria, é espiritualista. Para indicar a crença a que vimos a referir-nos (empregaremos) os termos Espírita ou Espiritismo. Diremos, pois, que a doutrina espírita ou o Espiritismo tem por princípio as relações do mundo material com os Espíritos ou seres do mundo invisível. (KARDEC, 1857, p 5)

O espiritismo chegou no Brasil por volta de 1860 e foi bastante combatido tanto pela Igreja Católica quanto por intelectuais da época¹¹. Sua primeira tentativa de legitimação se deu em 1871, na Bahia, quando Olímpio Telles de Menezes, juntamente com o vice-presidente da província¹² lançaram estatutos para a criação da chamada Sociedade Espírita do Brasil,

¹¹ PRIORE, Mary Del. *Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta, 2014.

¹² Ao longo do período imperial, as entidades administrativas que chamamos de estados eram conhecidas como províncias. Com a Proclamação da República, em 1889, a denominação cedeu lugar ao termo atual. As designações presidente e vice-presidente de província equivalem aos atuais cargos de governador e vice-governador de estado.

afirmando-se como associação literária. Apesar de essa iniciativa não ter ido à frente, é possível perceber a associação entre a doutrina e a cultura escrita desde seu início.

Depois dessa primeira tentativa, houve a criação da Sociedade de Estudos Espíritos, em 1873. Também conhecido como *Grupo Confúcio*, a iniciativa seguia os princípios expostos nas obras-base de Allan Kardec, as quais foram traduzidas para o português pelos próprios membros do grupo. Entre outras atividades, os associados faziam aplicação de passes¹³ e prescreviam gratuitamente remédios de homeopatia aos necessitados. Esse coletivo se desfez em 1876, dando espaço à Sociedade de Estudos Espíritos Deus, Cristo e Caridade, a qual incorporou as obras de Jean-Baptiste Roustaing - espírita francês que coordenou vários estudos da doutrina, dentre eles *Os Quatro Evangelhos- Espiritismo Cristão ou Revelação da Revelação* (1886), obra sob psicografia da médium belga Émilie Collignon, de autoria de diversos espíritos- ao rol de estudos espíritos.

O contexto do espiritismo no Brasil em fins do século XIX é marcado por dois aspectos: por um lado, a perseguição das autoridades contra os praticantes dessa fé a partir de 1890, que viam o espírita como curandeiro e ameaça potencial à saúde pública – já sob tensões e contradições na época -; por outro, essa perseguição fez tal propaganda da doutrina, que possibilitou o surgimento de várias casas espíritas por todo o país. Nesse cenário, em 1884, foi fundada a Federação Espírita Brasileira (FEB), com a intenção de ser a autoridade máxima em assuntos espíritos no Brasil. A FEB e demais instituições espíritas assumem como missão principal a interlocução entre os seguidores da religião, as casas espíritas e o Estado. As perseguições institucionalizadas perduraram até 1940, quando a reforma do Código Penal descriminalizou a prática.

Enquanto tentava se estabelecer como autoridade em assuntos espíritos, a FEB publicou periódicos e livros espíritos, o mais marcante deles é *Parnaso de Além-túmulo* (1932), considerado peça inaugural da literatura espírita brasileira. A obra é uma compilação de poemas cuja autoria é atribuída a vários escritores mortos, como Augusto do Anjos, Antero de Quental, Artur Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Cruz e Souza, Fagundes Varela e Olavo Bilac. Outra particularidade de *Parnaso* é a de ter sido a primeira obra publicada sob a

¹³ Passe espírita consiste em uma doação fluídica na pessoa que o recebe. Segundo a definição da Federação Espírita Brasileira: “Passe é uma transmissão conjunta, ou mista, de fluidos magnéticos – provenientes do encarnado – e de fluidos espirituais – oriundos dos benfeitores espirituais, não devendo ser considerada uma simples transmissão de energia animal (magnetização). A aplicação do passe tem como finalidade auxiliar a recuperação de desarmonias físicas e psíquicas, substituindo os fluidos deletérios por fluidos benéficos; equilibrar o funcionamento de células e tecidos lesados; promover a harmonização do funcionamento de estrutura neurológicas que garantem o estado de lucidez mental e intelectual do indivíduo.” (MOURA, Marta Antunes. O que é um passe espírita? Coluna espírita. Brasília: Federação Espírita Brasileira. 2013. Disponível em: <<https://www.febnet.org.br/blog/geral/colunistas/o-que-e-passe-espirita/>>. Acesso em: 17 nov. 2018)

psicografia do médium mineiro Francisco Candido Xavier¹⁴ (1910-2002), por meio do qual diversas outras obras de grande valor para a literatura espírita, como os romances centrados na figura de Emanuel e a série de livros sobre a história de André Luiz, ganharam forma, tornando-se referências literárias no meio espírita. Outras obras psicografadas por Chico Xavier de grande importância são *Brasil, Coração do Mundo Pátria do Evangelho* (1938), de autoria de Humberto de Campos, e *Nosso Lar* (1944), de autoria do espírito André Luiz. Essas obras causaram grandes divisões no meio espírita. A relação de proximidade entre o médium mineiro e a FEB (a qual recebia os direitos pelas publicações de Xavier) puseram em xeque o valor de suas psicografias. As disputas só seriam pacificadas anos depois.

É importante ressaltar a figura de Chico Xavier no contexto do espiritismo no Brasil, já que sua imagem e suas psicografias colaboraram para uma determinada forma da religião se estruturar no país. Seu principal legado foi divulgar e tornar acessível os preceitos espíritas, através de uma produção que se consolidou nos anos de 1940 e 50 e publicou em torno de 459 obras ao longo de sua vida, além de palestras, cartas e trabalhos voluntários na casa espírita que fundou em Minas Gerais. Suas obras ajudaram para que o espiritismo mais voltado ao aspecto religioso da doutrina fosse o mais ressaltado aqui no Brasil, diferentemente de como surgiu na França, onde o aspecto científico era o mais exaltado. Até hoje as obras sob sua psicografia são elementos de referência no meio espírita.

O desenvolvimento do espiritismo no país também é devida da forma como a Federação buscou divulgá-lo. Ao compilar os livros-base da doutrina, Allan Kardec definiu o espiritismo como possuindo uma *natureza tríplice*: religião, ciência e filosofia. Na França, país de origem de Kardec e da doutrina, a veia científica dispunha de maior prestígio desde sempre. No Brasil, as obras publicadas pela FEB voltaram o foco do espiritismo para religiosidade de cunho cristã-católica. Como resultado disso, o espiritismo brasileiro cristalizou a divisa “*fora da caridade não há salvação*”, lema que sintetiza o teor da produção de Chico Xavier. As publicações da FEB, por outro lado, também criaram as condições para que a instituição se destacasse frente às demais representações espíritas e se firmasse no país, processo que culminaria anos depois na unificação do movimento espírita sob suas orientações, com a assinatura do *Pacto Áureo*¹⁵ - o documento mais importante do movimento no país - em 1949.

¹⁴ Consideramos como sendo autor da obra o autor espiritual, tendo o médium, o papel semelhante ao de um “tradutor” no processo de criação da obra, mantendo seu nível de interferência na mensagem o mínimo possível.

¹⁵ O Pacto Áureo foi um acordo entre a FEB e as demais Federações e Uniões para que se unificasse o movimento espírita sob as recomendações da FEB. A assinatura desse Pacto, ocorrida em 1949, foi a base para um entendimento entre as instituições espíritas e o estabelecimento de diretrizes da doutrina no Brasil.

Atualmente, cada estado possui uma representação local, as quais estão submetidas à FEB, e as casas espíritas podem ou não se afiliar à federativa de seu estado. As obras publicadas em sua editora são ainda as mais divulgadas e que possuem o maior grau de “confiabilidade” com relação a produções mediúnicas e coerência com o espiritismo conforme foi estruturado aqui no país.

Devemos ressaltar também a figura do médium Divaldo Pereira Franco¹⁶, baiano cuja atividade tem adquirido notoriedade e respeito entre a comunidade espírita. Juntamente com Nilson Pereira, Divaldo Franco fundou a Mansão do Caminho, na cidade de Salvador, em 1952. Franco é um dos grandes palestrantes do movimento e psicografou mais de 250 livros, muitos deles de autoria de sua mentora, Joanna de Ângelis. O lucro dessas obras é remetido à instituição fundada por ele e a outras instituições de caridade. Franco e outras figuras de destaque no meio têm dado continuidade ao trabalho de Chico Xavier, tornando-se se referências respeitadas frente ao público espírita.

1.3.2 A Literatura espírita

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. (TODOROV, 2009, p.76)

Analisando a história da literatura brasileira, Antonio Candido¹⁷ denominou a primeira etapa como sendo a *era das manifestações literárias*, a segunda de a *era de configuração do sistema literário* e a terceira como um *sistema literário consolidado*, que envolve desde a segunda metade do séc. XIX até os dias atuais, e é dentro desta última etapa que surge, dentro da literatura brasileira, a literatura espírita, nicho em que o país já possui obras de destaque e referência mundial.

Apesar da herança modernista ser a mais famosa, houve grupos religiosos que deram voz à sua literatura por meio de grupos e revistas católicas; a porta-voz de um desses grupos foi a revista *Festa*, que circulou de 1927 a 1935. Vemos então que a literatura espírita não surge como voz isolada na união entre espiritualidade e literatura, mas vem logo depois do *Grupo Festa*. Essa revista valorizou a literatura de tradição católica, retornando às raízes simbolistas; seus principais expoentes foram Cecília Meireles, Murilo Araújo e Tasso da Silveira.

¹⁶ As figuras importantes espíritas brasileiras já foram ou estão sendo transpostas para o cinema. Dentre eles: BEZERRA DE MENEZES - O DIÁRIO DE UM ESPÍRITO (2008), CHICO XAVIER - O FILME (2010) e KARDEC (2019), o filme sobre a vida de Divaldo Franco está para ser lançado no final de 2019.

¹⁷ CANDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

Apoiando-se em experiências de outros grupos, a literatura espírita surgiu também se baseando em um lado religioso da doutrina, dando relevância a figuras que vieram de tradições católicas como Francisco Candido Xavier e Divaldo Franco e estreitando os laços com figuras bíblicas por meio de obras que hoje são referência do meio.

Lewgoy estabelece que “um dos registros da experiência cultural espírita depende da compreensão de que esta é uma *religião do livro*¹⁸, da leitura e do letramento, num sentido que dificilmente se iguala em outras religiões” (2000, p. 10). Seria uma *religião do livro* justamente por possuir um grupo no qual a leitura é seu principal meio de atualização, aprendizado e divulgação, o que reforça ainda mais a sua importância. “O espiritismo é uma das modalidades religiosas que mais enfatiza a relação com a leitura sistemática e a exegese de fatos da vida em termos de conhecimentos adquiridos através da incorporação de sua doutrina pelo estudo” (LEWGOY, 2000, p. 113). Além de ser tão importante no sistema de socialização e aprendizado no espiritismo, a literatura espírita também atrai pessoas de fora da crença. Por espiritismo, define-se a doutrina espiritualista cujas obras principais¹⁹ foram organizadas, codificadas pelo pesquisador Hippolyte Léon Denizard Rivail, sob o pseudônimo de Allan Kardec²⁰.

Even-Zohar defende que a consolidação de uma determinada área da literatura depende de sua capacidade de se expandir. Isto é, “desde o momento inicial, nenhuma literatura funciona com um repertório pequeno; o mesmo vale para o sistema literário enquanto complexo maior. Em outras palavras [...], uma vez que um sistema começa, a (lei de) proliferação se ativa” (1990, p. 19). Nestes termos, podemos considerar que, enquanto extensão da religião que debate e divulga, a literatura espírita no Brasil está consolidada no mercado editorial e possui um grande público leitor. Trata-se de extensa e rica produção literária. Reportagem da revista *Superinteressante* revela que mais de 150 milhões de exemplares de livros de temática espírita já haviam sido vendidos até a data da publicação, totalizando um faturamento superior a R\$ 500 milhões (SUPERINTERESSANTE, 2012). Os bons resultados a que a publicação faz

¹⁸*Religião do livro* é uma terminologia utilizada pelas ciências humanas para se referir às religiões que têm uma peça de revelação divina compilada materialmente, a qual apresenta prescrições morais a seus seguidores. Os exemplos mais conhecidos dessas religiões pertencem ao tronco abraâmico: judaísmo, cristianismo e islamismo; mas também pertencem à categoria o hinduísmo e o zoroastrismo. As *religiões do livro* são essencialmente opostas às *religiões de mistério*, cuja base é a oralidade e a concepção de divindade como expressão de uma força da natureza.

¹⁹ Entende-se como obras iniciais e base da doutrina espírita os cinco livros organizados por Allan Kardec. São: o *Livro dos Espíritos* (1857), o *Livro dos Médiuns* (1861), *O Evangelho Segundo o Espiritismo* (1864), *O Céu e o Inferno* (1865) e *A Gênese* (1868).

²⁰ É alegado que o professor Hippolyte Rivail utilizou um pseudônimo para que este trabalho novo não se misturasse às obras já publicadas por ele relacionadas à educação e pedagogia de Pestalozzi. Acredita-se ainda que usar outro nome o livraria da responsabilidade civil pela obra (o que não aconteceu) e o deixaria mais confortável para lidar com esse tema polêmico na época.

menção, no entanto, não consideraram o impacto causado pelo lançamento de filmes espíritas desde 2010.

Não se pode esquecer que a literatura espírita é tanto uma criação artística quanto uma construção coletiva e, como tal, está sujeita a uma lógica que envolve demandas de mercado e expectativas do público consumidor. Portanto, tratar-se-á dela aqui como sendo uma expressão da literatura popular. Nas palavras dos teóricos, essa concepção

implica pensar que a literatura popular (ou de massa), do ponto de vista da história da cultura, revela as marcas de uma época e explica, em parte, uma concepção de mundo, os valores e as experiências de uma parcela significativa de uma sociedade” (VASQUES, PEREIRA, 2015, p. 7).

Porque funciona como uma extensão da referida fé, a literatura espírita traz consigo vestígios da mentalidade e dos códigos de comportamento de uma determinada parcela da sociedade, em uma única expressão: o *ethos* espírita²¹. Logo, estudar tal produção implica debruçar-se sobre o pensamento coletivo de uma época (segmentado, porém não isolado de um todo maior: a mentalidade cristã) e também a forma como sua literatura afeta a sociedade.

Por ser essa uma literatura que porta uma relação tão profunda com uma tradição particular de um grupo, ela pode ser enquadrada como exemplo claro do entendimento de Pierre Bourdieu acerca do fazer literário. Segundo o teórico francês, a literatura é um lugar de negociação, por meio do qual determinados grupos encontram meios para afirmar sua existência e seus valores comuns frente à sociedade, na forma de seus registros e de sua cultura escrita.

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ao de mecanismos mentais, e também depender, ter e ser tido, em suma, pertencer a grupos e estar encerrado em redes de relações que tem a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições. (BOURDIEU, 1996, p. 42)

O conceito de lugar de negociação lhe parece adequado devido à sua cultura escrita e ao sucesso no estabelecimento de figuras exemplares no meio. É por meio de associações com um *modo de crer* ligado ao catolicismo e por não sentir a necessidade de anular outras crenças, mas sim de somá-las a si, que a literatura espírita pode ser considerada uma forma de negociação para seu estabelecimento no país.

A cultura escrita seria, para o espiritismo, um mecanismo de prova de sua existência social e um elemento de socialização dentro da própria religião. A leitura exerce papel

21 Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, pertencentes aos princípios relacionados ao espiritismo no Brasil.

fundamental para o grupo: “do proselitismo à iniciação, da constituição de identidade à produção de diferenças, dentro e fora do movimento espírita” (LEWGOY, 2000).

Na pesquisa sobre o perfil dos leitores de livros espíritas no país (SILVA; SILVA, 2019) vimos que a maior parte dos leitores de livros espíritas são mulheres, brancas, com idade acima de 41 anos, com escolaridade de nível superior e renda familiar alta (entre cinco e dez mil reais por mês). Essa literatura atinge, então, um grupo elitizado e que vai continuar divulgando essa literatura em grupos semelhantes aos seus. Apesar desse público leitor ser majoritariamente feminino, os autores de referência são, em sua maioria, homens. O que não foge ao que vemos na literatura tradicional, onde os homens também dominam este campo.

Os cuidados com a moral e os ensinamentos cristãos são de extrema importância tanto para esse público leitor quanto para os próprios autores, são o principal motivo pelo qual as pessoas recorrem a essa leitura, seguido do caráter consolador e confortante que ela possui. Os cuidados doutrinários são ainda mais reforçados nas obras espíritas dedicadas às crianças, assumindo características marcadamente pedagógicas.

1.4 Literatura espírita infantil

“O homem inventa, cria, descobre, precisamente porque está insatisfeito e porque sonha” (HELD, 1980, p.168)

No Brasil, a literatura espírita para crianças também foi iniciada por psicografias de Chico Xavier. Algumas psicografias do médium de meados da década de 1940 constituem as primeiras iniciativas oficiais de uma produção segmentada para o público infantil. No princípio, o material era acompanhado de diretrizes a respeito de como as casas espíritas poderiam utilizá-lo nos cursos de evangelização espírita para crianças e era destinado a esse fim prioritariamente. Em correspondência entre Chico Xavier e Wantuil de Freitas, então presidente da FEB, o médium ressalta as orientações que teria recebido de Emmanuel, seu mentor espiritual:

Emmanuel tem comentado os nossos propósitos de algo receber para os círculos infantis. Diz ele que receberemos trabalhos simples, dedicados diretamente aos pequenos e aos adolescentes, acrescentando que precisamos de serviços como esses que interessam de modo mais fundamental o espírito infantil para que a matéria não fique tão-somente nos ensinamentos dos professores de doutrina, empenhados no esforço hercúleo de provocar o interesse dos pequenos aprendizes. [...]. Afirmou-me, pois, que precisamos de livros de feitio pequeno e alegre que possam interessar os lares espíritas ou cristãos de qualquer escola diferente. Para isso – assegurou-me o nosso amigo espiritual -, precisamos ir pensando em arranjar o concurso de um bom desenhista e, ainda que a publicação fique cara, poderíamos experimentar, com edição reduzida. ” (SUBERTH, 1986, p. 63)

Nota-se já a preocupação de se despertarem nos pequenos leitores o interesse pela leitura e pelos ensinamentos reformadores que as obras espíritas possuem. Bezerra de Menezes (1831-

1900) foi grande divulgador da importância dessas obras na divulgação dos ensinamentos cristãos no meio infantil, ressaltando, sempre que podia, a importância da evangelização de jovens e crianças nas casas espíritas. A primeira publicação voltada especialmente para crianças foi *A História de Catarina* de R. Hermindo, em 1941, pela FEB. Depois dessa obra inaugural, temos a ocorrência de obras psicografadas voltadas a crianças: *Os Filhos do Grande Rei* e *O caminho Oculto*, ambos em 1947, pela edição da FEB, sob psicografia de Chico Xavier e de autoria do espírito Veneranda²². Essas primeiras obras espíritas são em sua grande maioria psicografias, possuem ainda uma linguagem de difícil acesso para seu público alvo, além de serem bem rígidas nos ensinamentos da doutrina.

Outros autores se seguiram após a publicação dessas primeiras obras, personalidades como Neio Lúcio (psicografado por Chico Xavier), cujos livros mais significativos foram *Alvorada Cristã* (1948) – uma coletânea de pequenas histórias - e *Mensagem do Pequeno Morto* (1983); *Meimei* (também sob psicografia de Xavier), com várias obras, e o escritor Roque Jacintho, que teve sua primeira obra publicada em 1972, sob o título de *O Lobo Mau Reencarnado*.

Os temas mais tratados nas obras publicadas nesses anos iniciais até o fim da década de 1980 são a reforma íntima²³, a vida após a morte, a importância do trabalho em prol do próximo e histórias ressaltando a moral cristã, pouca coisa é produzida exclusivamente para os adolescentes nesse momento. Apesar de ter surgido na década de 1940, podemos dizer que há uma maior produção a partir da década de 1990, onde vários autores se dedicam a esse trabalho, tendo destaque nesse período o autor Roque Jacintho pela quantidade de obras publicadas em período de tempo tão curto e pelo conteúdo doutrinário forte em seu trabalho.

O período de produção mais significativa até hoje é bem recente, datam a partir da década de 1990 até o início deste século. Nesse período, livros que falam da vida após a morte são menos frequentes, mas ainda há produções com essa temática, os temas sobre caridade e reforma íntima são bastante influentes e questões adolescentes surgem em alta como gravidez na adolescência, doenças sexualmente transmissíveis, paixão na adolescência e conflitos parentais.

Destaca-se neste ponto a obra *Violetas na Janela* (2002), de autoria do espírito Patrícia, psicografado por Vera Lucia de Carvalho. Essa obra é considerada até hoje uma das obras base

²² Veneranda, segundo André Luiz na obra *Nosso Lar* (1944), é uma das governadoras da colônia espiritual de Nosso Lar e espírito de bastante elevação, sempre ressaltando a importância da elevação moral e dos bons sentimentos.

²³ Termo comumente usado no meio espírita para indicar o esforço de se melhorar interiormente continuamente.

no espiritismo e um *best-seller* de vendas, atraindo inclusive e principalmente pessoas de fora da doutrina. É a obra juvenil mais importante e lembrada pelos leitores de livros espíritas e indicada a quem deseja se familiarizar com os preceitos da doutrina. A obra fala sobre a vida de Patrícia –autora e personagem principal- logo após seu desencarne, conta seus aprendizados e sobre a colônia espiritual em que vive logo que desencarna, fala ainda sobre a comunicação e sua relação com aqueles que ainda estão vivos.

A produção infantil que data desde o começo deste século não varia muito quanto aos temas trabalhados, mas sim na forma como eles são trabalhados. A menção ao umbral²⁴ não é tão forte e determinista quanto nas obras inaugurais do gênero espírita, é mais ressaltado o aspecto da mudança de comportamento e atenção aos ensinamentos de Cristo e com os personagens ainda encarnados. As consequências para os atos cometidos são, de uma certa forma, amenizadas nas produções mais recentes.

Há ainda variedade nos formatos das obras: histórias em quadrinhos, mangás e personagens famosos do mundo infantil -como a *Turma da Mônica* e *Scooby-Doo*- são uma novidade que vem sendo bastante explorada na produção infantil espírita mais recente por Luís Hu Rivas e Adeilson Sales- principais escritores nesse setor na atualidade. Luis Hu Rivas, peruano que atualmente mora no Brasil é uma das figuras que mais produz literatura infantil espírita atualmente, sendo famoso pelas produções em parceria com Mauricio de Souza para a publicação de obras com as personagens da *Turma da Monica* e com a Warner Bros, com os livros onde Scooby-Doo e sua turma aprendem sobre o espiritismo.

As biografias de grandes personalidades do espiritismo para crianças ou adaptações de obras famosas é uma novidade da produção desta última década também. Biografias de Allan Kardec, Joanna di Ângelis, Divaldo Franco e Chico Xavier adaptadas para crianças já existem. E por último, mencionamos aqui a adaptação das obras base em histórias em quadrinhos. Todas essas são tentativas de tornar essa literatura mais cativante às crianças.

Entretanto, apesar do alto consumo de obras espíritas, o consumo de obras infantis ou juvenis espíritas ainda não é uma prioridade entre os leitores. Assim como as primeiras obras espíritas para o público infantil e juvenil, também as atuais mantêm o traço característico desse gênero, que é o de ser uma literatura doutrinária, ou seja, que busca apresentar valores cristãos sob a ótica espírita. As personagens, via de regra, se transformam pela ação do conhecimento,

²⁴ André Luiz relata: – O Umbral [...] começa na crosta terrestre. É a zona obscura de quantos no mundo não se resolveram a atravessar as portas dos deveres sagrados, a fim de cumpri-los, demorando-se no vale da indecisão ou no pântano dos erros numerosos. [...] estado ou lugar transitório por onde passam as pessoas que não souberam aproveitar a vida na Terra. (André Luiz; Francisco Candido Xavier, 1944, pp. 79 a 85)

ou do amor, ou de experiências negativas. Assim como os chamados contos de fadas foram inseridos na educação das crianças para ensinar valores morais e condutas sancionadas pela sociedade do século XVII, também hoje parte da literatura para esse público, incluindo a literatura espírita infantil, é exemplar, ou seja, suas personagens vivem circunstâncias que as levam à edificação cristã²⁵.

²⁵ SILVA, Ana Claudia; SILVA, Verônica Bemvenuto de Abreu. Quem lê livros espíritas? *Estudo da literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-15, fev. 2019. Disponível em:<<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25942>>. Acesso em 27 jan. 2020.

2. Os Contos de Fadas e Estudos Feministas

2.1 Os estudos de gênero

O desaparecimento do papel ligado ao sexo e a total independência econômica da mulher destruiriam ao mesmo tempo a autoridade e a estrutura econômica. (MILLET, 1969, p. 11)

Os estudos feministas e de gênero surgiram na esteira dos primórdios das manifestações feministas no fim do século XIX e início do XX. As ações dos primeiros tempos tomam forma no movimento sufragista surgido na Inglaterra, o qual buscava garantir às mulheres daquele país o direito à participação nas eleições. Nos anos seguintes, o sufragismo se espalharia para os Estados Unidos e para outros países, ao passo que outras reivindicações baseadas na indignação da mulher contra a opressão e a desvalorização do trabalho tomariam força e desencadeariam a chamada *primeira onda feminista*.

Porém foi somente em sua segunda fase que o movimento transpôs as reivindicações por direitos trabalhistas e políticos e tocou outros setores da sociedade, assim como na crítica teórica também. A *segunda onda* compreende as décadas de 1960 a 1990, em que a busca pela igualdade social e de direitos se intensificou. Naquele contexto, o movimento passou a questionar todas as formas de submissão e desigualdade que as mulheres enfrentavam. As novas discussões estabelecidas se fizeram escutar as vozes de mulheres negras e lésbicas. Seguindo a trajetória iniciada por Simone de Beauvoir com *O Segundo Sexo* (1949), despontam pensadoras como Betty Friedman (*A Mística Feminina*, de 1963) e Kate Millet (*A Política Sexual*, 1969). O trabalho dessas autoras constitui a pedra fundamental dos *estudos da mulher*²⁶.

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência. (LOURO, 1997, p.21)

Os *estudos da mulher* dos primeiros tempos se atinham basicamente à identificação do papel ocupado pela mulher na sociedade, tendo como pauta a realidade da vida doméstica e injustiça a que as mulheres eram submetidas. Todavia, esses trabalhos tiveram o mérito de introduzir tais discussões no campo teórico e lançar foco sobre um sujeito que fora feito invisível por tanto tempo. O movimento feminista trouxe uma nova proposta de ressignificação acerca de concepções tradicionais sobre o papel da mulher na sociedade, além de reivindicar

²⁶ Louro, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

uma maior participação das mulheres brancas de classe alta no mercado de trabalho e mudanças quanto aos espaços já ocupados e que poderiam ser ocupados pela mulher, como maior participação no mercado de trabalho, na vida política e maior colaboração dos homens na vida doméstica.

A busca por igualdade e pela liberdade total das mulheres constitui a tônica do que Célia Regina Pinto chama de *terceira onda* do pensamento feminista (2003), surgida nos anos 1990 e em vigor até o presente. É importante ressaltar que a bandeira de igualdade defendida pelo movimento adquiriu caráter mais amplo a partir de então, somando a busca por equivalência no conjunto das relações sociais à necessidade de igualdade formal garantida em lei. Os movimentos sociais dessa *terceira onda* adquiriram mais força e incorporaram demandas de outros grupos como os LGBTQ e o Movimento Negro. Como consequência disso, cresceu seu espaço de representação em diversos setores da sociedade, como nas universidades, ONGs, e outras entidades sociais sem fins lucrativos.

No Brasil, paralelamente às ondas históricas, houve também o surgimento de três tendências feministas, as quais não estão necessariamente vinculadas àquelas. A primeira, que teve como foco o movimento sufragista trazido e comandado prioritariamente por Bertha Lutz²⁷, é chamado por Céli Jardim Pinto²⁸ de um feminismo “bem-comportado”, afirmando o caráter conservador do movimento, que não questionava a opressão sofrida pela mulher. O discurso de então não advogava por mudanças nas relações de gênero, mas sim em prol do direito de expressar sua vontade política — o direito ao voto — fato necessário para o bom caminhar da sociedade. Essa primeira experiência feminista no Brasil nasceu na virada do século XIX para o XX, perdurando até a década de 1930. Pinto descreve o movimento como bem organizado e estruturado. As reivindicações, no entanto, eram limitadas pelo contexto histórico daquele momento.

Percebemos que, mesmo que as batalhas nessa primeira tendência fossem em direção às mudanças nas relações de gênero, elas estavam fadadas ao insucesso. A Igreja Católica ainda possuía grande influência sobre a sociedade, de modo que as lutas teriam que necessariamente passar pela esfera religiosa, que não aprovava mudanças tão radicais na estrutura da sociedade. Por outro lado, há que se ressaltar que o feminismo no Brasil, assim como em outros países da América Latina, se desenvolveu dentro de um paradoxo bastante peculiar:

²⁷ Bertha Lutz (1894-1976) foi ativista feminista, bióloga e engajada politicamente no Brasil. Lutou por direitos políticos da mulher e esteve marcada na primeira tendência feminista no Brasil.

²⁸ PINTO, Céli Regina Jardim. Uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

Ao mesmo tempo que teve de administrar as tensões entre uma perspectiva autonomista e sua profunda ligação com a luta contra a ditadura militar no Brasil, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como um sério desvio pequeno-burguês (PINTO, 2003, p. 45).

A segunda tendência, chamada pela autora de feminismo “malcomportado”, reúne intelectuais, anarquistas e lideranças operárias sob as mesmas reivindicações. Além do caráter político, é introduzida a preocupação no âmbito escolar e acadêmico, expressando a preocupação acerca da necessidade da mulher se educar para que, ela própria possa questionar-se sobre o mundo e as relações sociais existentes nele. À frente do movimento estão mulheres que falam sobre sexualidade e divórcio - temas delicados para a época- e questionam a dominação masculina nos espaços públicos e privados. No entanto, enquanto outros países experimentavam uma verdadeira revolução nos costumes e uma profunda efervescência intelectual e cultural, o Brasil atravessava o período de maior repressão da ditadura militar (1964-85), sob o governo de Emílio Garrastazu Médici. Conhecido pela historiografia como *anos de chumbo*, o mandato do general Médici (1969-1974) tem como marcas a instalação do aparato de censura, a imposição do bipartidarismo, a invasão de universidades pelas forças armadas e a perseguição a artistas, intelectuais e opositores ao regime. A restrição de liberdade compõe o cenário em que surge a segunda tendência feminista, em que grande parte dos pensadores teóricos feministas estavam em exílio.

Há, por fim, uma terceira vertente do movimento feminista brasileiro, chamado pela pesquisadora de “o menos comportado dos feminismos”. Não à toa suas origens remontam aos anos 1980, a época da redemocratização, período em que o movimento pode se aproximar dos partidos políticos legalizados havia pouco e com experiências democráticas de governo. “Trata-se de mulheres trabalhadoras e intelectuais, militantes desses movimentos de esquerda que defendem a liberação da mulher de forma radical” (PINTO, 2003, p.15). Elas articulavam em suas pesquisas e teses os ideários comunistas e a questão da exploração do trabalho era um dos temas centrais de seus discursos.

Correa (2001) reitera que o movimento feminista sempre foi bastante diverso em seu interior e que passou desde o seu início por uma multiplicidade de divisões do movimento que se associam a outros fatores sociais, os quais podem até se encontrar em desacordo entre si, como movimentos ligados a partidos políticos ou igrejas. Apesar de a sociedade estar habituada a ver o movimento feminista como um corpo homogêneo, houve grupos que buscaram associação com diversas outras instituições desde sua segunda tendência, tais como igrejas e agremiações religiosas, organizações políticas e instituições universitárias. A separação destes

grupos ficou mais evidente ainda com a clivagem entre militantes e pesquisadoras à medida em que a vertente acadêmica começou a adquirir força.

O movimento feminista atinge maior expressão na década de 1970, quando estabeleceu importantes vínculos com outros movimentos populares em prol da causa indígena e da inclusão social do negro, bem como do reconhecimento dos direitos dos homossexuais. O feminismo nunca esteve só em suas reivindicações, mas esteve segmentado desde o começo, e foi naquele momento que a causa provou sua ruptura mais notável.

O movimento feminista no Brasil contemporâneo, que teve sua maior expressão na década de 1970, esteve intimamente articulado com outros movimentos sociais da época: movimentos populares – que iam desde a luta por moradia, passando por melhores condições de vida (água encanada, luz, transporte), até a luta pela criação de creches nas fábricas e universidades (o que era uma lei antiga, mas não cumprida); movimentos políticos – aí incluídos os movimentos pela anistia aos presos políticos, pela luta contra o racismo, pelos direitos à terra dos grupos indígenas do país e o movimento dos homossexuais. (CORREA, 2001, p. 13)

Segundo Célia Regina Pinto, atualmente o combate à violência contra a mulher é uma das pautas centrais dos feminismos. Em que tese possua uma legislação punitiva, tal tipo de prática ainda mantém alto nível de ocorrência²⁹. As reivindicações relativas ao mercado de trabalho também constituem uma das pautas mais importantes do grupo, considerando que esse é campo em que ainda há muito preconceito e desvalorização de cargos e carreiras historicamente atribuídos às mulheres. As feministas de hoje buscam por mais direitos no mundo corporativo para que haja equivalência e isonomia, e isto se traduz na necessidade de que um tratamento diferente dispensado a diferentes para que estes possam estar em condições de igualdade.

Todavia, as lutas vão além de reivindicações por igualdade econômica e política: permeia o ideário feminista contemporâneo a defesa de uma sociedade liberta de todas as formas de preconceitos existentes, não só com relação às mulheres, mas também no tocante àqueles a que estão submetidas as minorias políticas em geral, como negros, indígenas e os LGBTQ+. Como reflexo disso, no meio acadêmico, diversos estudos vêm acrescentar novos saberes aos conhecimentos acumulados desde os primórdios da experiência feminista no país. É importante, contudo, analisar como o movimento feminista brasileiro deve ser entendido. Para tanto, considerar-se-á a ótica de Jardim Pinto:

É um movimento que luta por autonomia em um espaço profundamente marcado pelo político; defende a especificidade da condição de dominada da mulher, numa

²⁹ Correio Braziliense. *Crescem 34% processos de feminicídio e de violência doméstica*, revela CNJ. Brasília- DF, 2019. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/03/11/interna-brasil,742285/crescem-34-processos-de-feminicidio-e-de-violencia-domestica-revela.shtml>>. Acesso em 05 jun. 2019.

sociedade em que a condição de dominado é comum a grandes parcelas da população; no qual há diferentes mulheres enfrentando uma gama de problemas diferenciados. (PINTO, 2003, p.47)

A sociedade brasileira dispõe de características muito particulares, e isso se reflete na contraposição de reivindicações que há entre diferentes grupos. Obviamente, a condição de ser dominado não é exclusiva do sexo feminino: diversos outros segmentos da população também a experimentam por aspectos que lhe são próprios, como a classe social ou a etnia a que pertencem ou a orientação sexual que assumem. De tal modo, a experiência de ser mulher e também pertencer a um desses grupos – ser uma mulher negra e lésbica por exemplo – é marcada pela lida com problemas muito diferenciados, fato este que reforça a necessidade de denunciar essas condições e expor os problemas diante da sociedade.

O estigma de que as desigualdades sociais, lutas de classes ou raciais são mais importantes do que a busca por igualdade nas relações de gênero tem desqualificado e diminuído as questões feministas há décadas. Como resultado disso, há uma tendência à fragmentação no seio dos movimentos sociais, quando o caráter complementar existente entre as pautas mais tradicionais e as ligadas às bandeiras feminista e de gênero poderiam colaborar para os debates sobre os problemas sociais. Não é possível acabar com todas as questões de uma vez, e ainda há necessidade de legitimação de um campo que briga entre outras áreas para se firmar de forma independente.

No meio acadêmico, os *estudos da mulher* foram progressivamente substituídos pelos *estudos de gênero* justamente para que essas pesquisas revelem sua posição sem excluir outros agentes que estão na mesma luta por igualdade, inclui as mulheres como sujeitos históricos em suas pesquisas. Essa mudança faz parte ainda de uma tentativa de legitimidade acadêmica pelos estudos feministas em alta da década de 1980.

Enquanto o termo “história das mulheres” revela a sua posição política ao afirmar (contrariamente às práticas habituais), que as mulheres são sujeitos históricos legítimos, o “gênero” inclui as mulheres sem as nomear, e parece assim não se constituir em uma ameaça crítica. Este uso do “gênero” é um aspecto que a gente poderia chamar de procura de uma legitimidade acadêmica pelos estudos feministas nos anos 1980. (SCOTT, 1995, p.3)

A busca por tratamento metodológico mais preciso aliada à recorrente e indispensável análise social implicaram a adoção do rótulo de *estudos de gênero*. Segundo Joan Scott, “a palavra [*gênero*] indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades” (SCOTT, 1995, p. 3). Ainda em busca pela legitimidade acadêmica sobre os estudos acerca do cotidiano e das relações de poder dentro da

sociedade, é importante ressaltar que o termo gênero vai além dos estudos sobre as mulheres, abrange também as discussões acerca dos problemas vivenciados por homossexuais e pessoas que não se conformam com o binarismo de sexo-gênero.

A transformação metodológica acarretou, por sua vez, o questionamento acerca dos estereótipos de gênero, tanto no que diz respeito à imagem das mulheres e do que seria entendido como comportamentos e atribuições femininas, quanto no que tange aos padrões relacionados à figura do homem e aos elementos próprios do universo masculino que se firmaram no imaginário da sociedade. Além de discutir as relações de gênero, faz-se importante também debater sobre o processo de formação das noções acerca do que é ser *mulher* ou *homem*, e a partir de que momento se passa de criança a indivíduo sexuado detentor de características baseadas prioritariamente em seu sexo.

Dessa forma, a intenção é fomentar as discussões no campo social, pois, como observa Guacira Lopes Louro, “é na sociedade em que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos” (1997, p. 22). Isto significa dizer que é por meio da literatura, dos filmes e mesmo das conversas informais que se estabelecem esses modelos de relações desiguais entre os indivíduos, e é por esse mesmo motivo que devemos também lançar olhar crítico sobre a forma como tais relações se firmam tendo as mídias sociais como veículo, a fim de democratizar as relações de gênero, tornando-as mais igualitárias. É através dessa nova linguagem, trazendo o conceito de gênero como termo fundamental em que as discussões serão envolvidas, o debate fará lembrar que as relações sociais são construídas por representações superficiais de feminilidades e masculinidades que estão em desafino com as mudanças pelas quais a sociedade tem passado ao longo das últimas décadas.

2.2 Os Contos de Fadas

“Considera-se que as histórias são escritas como uma leve tatuagem na pele de quem as viveu. A formação de curandeiras, cantadoras y cuentistas é muito semelhante. Ela deriva da leitura dessa escrita levíssima, do desenvolvimento do que se encontra nela. [...] É preciso que haja um pouco de sangue derramado em cada história, se quisermos que ela tenha função balsâmica” (ESTES, 1999, p. 343)

Os contos de fadas e maravilhosos são histórias populares e folclóricas nas quais ocorrem uma mistura entre o mundo real e o mundo de fantasia. Tratam-se de narrativas envolventes que permitem àqueles que as leem estabelecer uma importante ligação entre o elemento fantástico e seu meio social. Essas histórias são elementos constantes desde a infância, pois além de se relacionar com a realidade da criança, ensinam lições e dão respostas à aceitação de angústias. A conexão entre o real e o ficcional toma forma no aspecto alegórico que

problemas e soluções testemunhados nas histórias assumem frente a fatos de natureza similar na experiência do mundo real. De tal modo, a solução mágica para o problema até então insolúvel pode também não encontrar paralelo imediato no plano da realidade, mas isso não impede o leitor de acreditar em seu eventual surgimento.

Os contos de fadas integram o inconsciente de grande parte dos seres humanos desde a sua infância, pois estes são capazes de reconhecê-los, citar seus elementos e contá-los. Até mesmo as pessoas que nunca ouviram as histórias conseguem depreender-lhes o sentido, ou, ainda, atribuir-lhes uma moral. Além disso, as crianças, desde tenra idade, são preparadas para receber estas narrativas através das cantigas de ninar que lhe serão cantadas e das quais também podem ser depreendidas morais, à semelhança dos contos. (DIAS, 2013, p. 83)

Essas narrativas existem em meio oral desde que o ser humano começou a se comunicar e conservam dentro de si a essência dos valores e da cultura da sociedade de cada época. Dirigidas inicialmente aos adultos, essas histórias surgiram como uma forma de entretenimento para a população em geral. “Foi entre os séculos IX e X que, em terras europeias, começa a circular oralmente uma literatura popular que, através dos séculos, seria conhecida como folclórica, mais tarde transformada em literatura infantil”. (COELHO, 2010, p. 25).

Contadas oralmente, ficaram conhecidas como histórias passadas enquanto as mulheres trabalhavam nas rodas de fiar, ou em períodos de descansos no meio rural. Sobreviveram até os dias atuais devido a interferência escrita de diversos contistas e folcloristas: “Os contos de fadas devem sua sobrevivência a uma série de folcloristas, que, de uma forma mais apaixonada do que científica, nos legaram suas versões” (CORSO; CORSO, 2005, p. 18). As histórias contadas oralmente foram por muito tempo a principal forma de entretenimento e de transmissão de conhecimentos em uma sociedade majoritariamente iletrada e que dispunha de bastante tempo para se contar histórias. Para Von Franz, o ato de contar histórias assumiu algo que a pesquisadora chama de uma “ocupação espiritual essencial” (1985, p. 18), tal como a filosofia da roda de fiar.

Esses contos sobreviveram até hoje por sua habilidade de servirem como escapatória e darem a esperança de um mundo melhor, também são um meio pelos quais podemos tratar assuntos do cotidiano e questões da vida humana, conflitos internos e familiares. Eles ainda existem menos por terem sido preservados de maneira escrita em nossa sociedade e mais pela própria essência de suas histórias. “Enquanto as histórias servirem como válvula de escape para um mundo melhor e combustível para a fantasia, elas terão espaço nas nossas estantes e grades televisivas” (HUECK, 2016, p. 254). Pela esperança de um mundo melhor e pelos efeitos que possuem em seus leitores é que essas histórias sobreviveram.

A transição da oralidade para a escrita ocorreu na França entre os séculos XVII e XVIII, sob o impulso de Charles Perrault, um dos primeiros compiladores desse gênero. Sua primeira obra, *A Paciência de Griselidis*, foi publicada em 1691; os *Contos da Mamãe Gansa*, seu mais famoso trabalho seria lançado somente em 1697. A prática de compilação e publicação de histórias tradicionais também teve frutos na Alemanha, onde os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm lançaram os *Contos Maravilhosos*, em 1812. A obra dos Irmãos Grimm constituiu-se em um marco histórico para a literatura, fazendo dessa uma produção artística voltada para o grande público que surgia no contexto da Revolução Industrial, o que abriu caminho para escritores como Hans Cristian Andersen, Lewis Carroll e James Barrie.

O sucesso do empreendimento reside tanto no talento dos irmãos compiladores quanto a todo um contexto histórico favorável da Europa pós-napoleônica, no qual a busca pela construção de identidade nacional e a tentativa de compreender o povo e a cultura popular tinham forte apelo, e isso aparece refletido tanto na motivação dos autores quanto na recepção dada a seu trabalho.

Os imperativos que motivaram os irmãos alemães são diferentes dos que guiaram o francês Charles Perrault pouco mais de um século antes. Perrault propunha um trabalho moralizante e educador acima de tudo. Os irmãos Grimm, no entanto, buscaram a sabedoria popular e o que se constituía como moral ou pedagógico a partir dela, além do desejo de construção de uma identidade nacional germânica a partir da compilação de histórias populares.

A intenção ao coletar histórias e canções populares remete justamente a uma vontade de se ligar aos antepassados e retornar às histórias nas quais já se tem a garantia de saber o seu desfecho. Essa sensação de segurança - que nem sempre sentimos em nossa vida - é um dos elementos pelos quais adultos e crianças ainda sentem necessidade de voltar aos contos clássicos. Paiva afirma que “Os contos proporcionam à criança e aos adultos a vivência de elementos mágicos e mitológicos, que não correspondem a uma realidade objetiva, mas sim subjetiva” (1990, p. 24). Essa realidade subjetiva a que a pesquisadora faz menção são justamente as diversas interpretações e desdobramentos que podemos dar às histórias em nossas vidas, recolhendo delas aquilo que mais se destaca aos nossos olhos, em diferentes épocas da vida.

2.3 A força dos contos de fadas

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana - mas que se a pessoa não se intimida, mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela

dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 2006, p. 6)

As narrativas populares, apesar do aspecto lúdico e mágico que portam, foram inspiradas nas experiências do cotidiano, sendo readaptadas ao longo dos anos com a intenção de se tornar mais atraentes ao serem recontadas. Há ainda sempre um aspecto moralizante, com intenção de ensinar uma lição. Ao entrar em contato com essas histórias, podemos afirmar então que elas também eram uma forma de educar e passar ensinamentos sobre a vida.

Nesse sentido, os contos maravilhosos e os de fadas³⁰, bem como as fábulas, surgem como narrativas populares que operam uma mistura entre o real e a fantasia, permitindo com que a criança busque uma relação entre essas histórias e sua realidade interna e social. Essa relação se funda sobre o sentimento de identificação que a criança desenvolve ao comparar as situações vividas pelas personagens e com sua própria vida. As histórias têm o poder de ajudar as pessoas a resolver seus conflitos internos, de uma forma subjetiva e sem dar respostas prontas, apenas por estímulo à reflexão sobre seu conteúdo.

Os contos retratam, através de seus personagens e acontecimentos, os nossos próprios temores e incapacidades contra os quais teremos de lutar, assim como os animais, as velhinhas ou os objetos mágicos representam as nossas capacidades e possibilidades internas, conhecidas ou não, que poderemos obter para superar nossas dificuldades. (PAIVA, 1990, p. 61)

Diana Corso e Mario Corso entendem que os contos de fadas não possuem um sentido fixo propriamente dito, mas são antes ferramentas que nos permitem criar sentidos de acordo com a bagagem que cada leitor possui: “são sim estruturas que permitem gerar sentidos, por isso toda a interpretação será sempre parcial” (CORSO; CORSO, 2005, p. 18). Enquanto retratam nossos medos e conflitos, as histórias também fornecem uma solução, ou mostram que nós possuímos também a capacidade de resolver esses problemas. A estrutura desses contos é fixa também para ajudar a criança a lidar com essas situações de uma forma harmônica. Gonçalves argumenta que:

Tanto os contos de fadas quanto os contos maravilhosos são narrativas que mantêm uma estrutura fixa (situação inicial, conflito, processo de solução e sucesso final). Essas histórias partem sempre de um problema vinculado à realidade, que desequilibra a tranquilidade inicial da narrativa, buscam no desenvolvimento uma solução, por meio da fantasia, com a introdução de elementos mágicos, para no desfecho, retornarem ao real com a restauração da ordem. (GONÇALVES, 2009, p. 15)

A *situação inicial* sempre está ligada à nossa realidade, sendo rompida por algum *conflito* no qual podemos sentir identificação (conflitos familiares, medo da morte, questões internas ou sociais), no *processo de solução* a resposta é dada sempre de forma mágica, a fim de trazer a ludicidade para nós e a possibilidade de que qualquer problema pode ser resolvido. No *sucesso final*, a história sempre retorna à realidade, e isso é o elemento pelo qual conseguimos identificar os problemas à nossa volta, apesar de se ter uma solução mágica,

³⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Silvia Delpy 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

podemos sempre retornar à nossa realidade, depois de findado esse processo. Sua importância se deve justamente ao que podemos encontrar nesses contos: “Neles encontramos regras de comportamento de como lidar com essas coisas. Muito frequentemente não se trata de um assunto ético muito claro, mas de como se encontrar um caminho de sabedoria natural.” (VON-FRANZ, 1985, p. 199)

A importância de retornar ao real no fim da narrativa e de se restaurar a ordem é fundamental para que se entenda que é possível ponderar e resolver os problemas apesar das diversidades encontradas. O ponto de partida da realidade e o retorno a ela no final é o que nos faz vincular os problemas imaginários aos problemas da vida fora das histórias. O final feliz sugere ainda que o enfrentamento desses medos, desafios e limitações tem a possibilidade de um retorno positivo, estimulando a tentativa de resolução de problemas frente a obstáculos impostos ao longo do caminho.

O final sempre de caráter prático para as personagens principais dá a certeza à criança que todas as tentativas para enfrentar seus medos e desafios serão concluídos com êxito, e lhes dá o estímulo para que se procure resoluções aos obstáculos até que sejam encontradas (PAIVA, 1990). Além do aspecto de ludicidade, é importante ressaltar o estímulo à perseverança na resolução de conflitos que os contos apresentam. Quando temos a percepção de que todos os problemas podem ser resolvidos, não importa o quão difíceis pareçam, a desistência não é uma opção e sua resolução será dada de forma harmônica.

Essas histórias sempre funcionaram como uma válvula de escape para as aflições da alma infantil e permitiram que as crianças pudessem vivenciar seus problemas psicológicos de modo simbólico, saindo mais felizes dessa experiência. Davam-lhes a certeza de que no final tudo acabava bem e todos iam ser felizes para sempre. (MACHADO, 2002, p. 79)

Não é só a criança que necessita do final feliz, essas histórias sobrevivem porque dão segurança também aos adultos. Sempre que pensamos em nossas experiências de leituras mais marcantes, lembramos das histórias que nos eram contadas ainda na infância, onde tínhamos a certeza de que o final seria satisfatório e os vilões receberiam um destino merecido. Relevante ressaltar aqui que um clássico será sempre atual, porque ele irá tratar dos aspectos que sempre perturbaram o ser humano, a necessidade de ser amado, o medo pelos acontecimentos da vida, medo da morte, relações familiares, amorosas, etc³¹. Machado (2002) ressalta ainda que sua leitura deve se iniciar na infância, que é quando a mente da criança está mais apta ao aprendizado e ao desenvolvimento da criatividade.

³¹ MACHADO, Ana Maria. *Como e porque ler os clássicos universais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Os contos maravilhosos e os contos de fadas ao descreverem as etapas essenciais do crescimento e do acesso a uma vida independente, de uma forma imaginária e simbólica, vão estimular os seus leitores a fruir a liberdade que lhes é concedida pelo registro ficcional e pelas várias veredas que o simbólico e o emotivo possibilitam, quando estão intimamente associados. (BETTELHEIM, 2006, P. 53)

Por meio da ficcionalidade, as crianças se sentirão livres para resolver seus problemas internos e chegar à independência emocional de forma lúdica e acessível ao estado temperamental em que se encontrem. A cada leitura dos contos ela poderá ter uma percepção diferente dos mesmos problemas ou de problemas diferentes que as atingem nas diversas etapas da vida. “Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar” (BETTELHEIM, 2006, P. 5).

2.4 O porquê de se estudar os contos de fadas

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos rituais, contos maravilhosos, etc. (COELHO, 2000, p. 52)

A literatura e os contos clássicos em particular, como vimos anteriormente, tem o poder de, ao mesmo tempo, ajudar a resolver conflitos internos e promover o reconhecimento da realidade social na qual estamos inseridos. Ao identificar essa realidade, podemos ver o que é mais valorizado e o que é deixado como secundário nesse grupo e identificar seus problemas e propor possíveis soluções.

Dúbia, a literatura provoca no leitor um efeito duplo: aciona sua fantasia, colocando frente a frente dois imaginários e dois tipos de vivência interior; mas suscita um posicionamento intelectual, uma vez que o mundo representado no texto, mesmo afastado no tempo ou diferenciado enquanto invenção, produz uma modalidade de reconhecimento em quem lê. (ZILBERMAN, 2009, p. 7)

É na análise desses contos que podemos perceber o que é de importância para a sociedade de cada época. Com o passar do tempo esses mesmos contos mudam e se adaptam ao seu contexto histórico, de acordo com as transformações que a sociedade sofre também. O núcleo das histórias permanece o mesmo, as aflições abordadas continuam a suprir essas necessidades no ser humano, mas é preciso que se adaptem à sociedade de cada momento para que sobrevivam. Para Von-Franz, o estudo de contos ainda tem outro motivo mais aparente: por meio deles é possível identificar o que é individual e social e por meio disso procurar soluções para tais problemas, de acordo com suas origens, sejam de cunho social ou coisas que afligem o próprio indivíduo.

Os contos de fada têm uma estrutura que reflete os traços humanos mais gerais. Desempenham um grande papel porque através deles podemos estudar as mais básicas estruturas de comportamento. Mas para mim há também uma razão prática: através do estudo de contos de fada e mitos podemos vir a conhecer certos complexos estruturais, tornando-nos mais capazes de distinguir entre o que é e o que não é individual, e ver as possíveis soluções. (VON-FRANZ, 1985, p. 18)

Por meio da identificação entre o que é individual e o que não é podemos tratar dessas problemáticas de acordo com sua origem- questões a serem trabalhadas socialmente ou individualmente- e mais ainda, por meio da análise desses contos conseguimos traçar as estruturas comportamentais básicas do ser humano, diferenciando a experiência coletiva da individual.

Uma obra é considerada clássica ou vira referência quando emociona seu leitor e consegue ser lembrada por várias gerações, nas palavras de Ana Maria Machado: “Clássico não é livro antigo e fora de moda. É livro eterno que não sai de moda” (MACHADO, 2002, p. 15). Elas são lembradas e causam sentimento porque tratam de questões da vida, mas, assim como a humanidade, as obras clássicas sofrem alterações através do tempo e merecem um olhar atento e crítico, sendo a literatura sempre um reflexo da sociedade na qual está contextualizada.

Um dos elementos de mudança que merecem destaque é a questão da violência nos contos de fadas. Coelho (2010, p.30) afirma que as histórias vão se tornando menos violentas e os personagens mais condescendentes à medida que a humanidade vai ampliando seus conhecimentos e apurando seus costumes. É possível notar esse evento nas adaptações produzidas por Perrault ao passarem aos irmãos Grimm e novamente para as versões mais contemporâneas.

A valorização das relações familiares e entre mulheres é algo que merece ser notado também entre as versões clássicas de Perrault e Grimm para as versões contemporâneas. Podemos perceber essas relações na série televisiva *Once Upon a Time* (2011), na qual as relações entre mães e filhos tem destaque especial na trama. A rivalidade entre mulheres e complexos familiares sem necessariamente ter uma resolução feliz para todas as partes ao final é bastante comum nas histórias compiladas pelos irmãos alemães.

Há, contudo, os contos nos quais podemos identificar a subversão feminina e união entre mulheres, como no caso dos contos estudados em *Mulheres que correm com os lobos* (1999), de Clarissa Pinkola Estes, onde temos vários exemplos de figuras femininas que trapaceiam, vencem pela inteligência ou pela subversão das regras impostas. O conto sobre a decadência do famoso personagem *Barba Azul*, por exemplo, mostra como sua última esposa escapou da morte

por desobedecer ao marido, descobrindo o fatal destino de suas esposas passadas e conseguir buscar ajuda antes que o mesmo pudesse matá-la, contando com o auxílio de suas irmãs mais velhas no processo. Temos ainda o exemplo do conto de Marina Colasanti: *A Moça Tecelã* (1938), onde a jovem toma consciência de que sua necessidade de um marido era puramente ilusória, e ao final, descobre a felicidade na simplicidade da vida as sós.

A cumplicidade entre as figuras femininas é cada vez mais valorizada nas adaptações de clássicos na atualidade, e isso acompanha também as novas tendências sociais que seguem os movimentos feministas e de direitos humanos em nossa sociedade. Apesar de todas as mudanças que as novas adaptações vêm reforçando, é imprescindível lembrar da importância dos clássicos para a formação do ser humano e das lições que portam, visto que são os mais famosos e lidos ainda hoje.

Os contos de Grimm e os de Perrault ainda têm muito a dizer às crianças e aos jovens, mesmo em uma época avessa ao “felizes para sempre”, como a nossa. Talvez, seja por esse motivo que diversos autores se dedicaram a parodiar e recriar os contos de fadas clássicos, mantendo suas estruturas originais. (MOURA; CAMBEIRO, 2013, p. 88)

Se depois de tantos séculos vemos importância nesses contos é porque ainda emocionam e nos instigam à reflexão. Mesmo em adaptações contemporâneas vimos que o retorno aos contos de Grimm e Perrault é essencial para o entendimento de várias obras inspiradas nos clássicos³². Para esse estudo, escolhemos fazer a análise de um clássico em particular: O conto de *Cinderela*, ou *A Gata Borralheira*, que é uma das histórias de maior sucesso, recebendo várias adaptações e versões diferentes em nossa contemporaneidade. Uma das histórias de maior sucesso, compiladas tanto por Perrault quanto pelos irmãos Grimm e onde conseguimos achar registros e contos similares por todo o mundo em diferentes épocas. É uma obra que sobrevive até os dias de hoje e que possui talvez menos modificações em sua personagem principal, é importante pesquisar o porquê deste fenômeno.

2.5 Adaptações de contos de fadas

Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema esteja no reconhecimento deste fato. (ADICHIE, 2015, p. 43)

Os contos de fadas e histórias populares chegaram ao Brasil em fins do século XIX pelo trabalho do pioneiro Carlos Jansen. Por meio de seus esforços a obra de Hans Christian Andersen foi apresentada ao público brasileiro. *Robinson Crusóe* e *As Viagens de Gulliver a*

³² Citamos como exemplo aqui novamente a série televisiva *Once Upon a Time* (2011).

Terras Desconhecidas foram traduzidas para o português em 1885 e 1888, respectivamente. Anos antes, em 1882, Jansen publicara uma seleção dos *Contos das Mil e Uma noites*, clássico da literatura do Oriente Médio.

Ao lado de Jansen, diversos outros autores/compiladores/tradutores contribuíram no esforço de introdução desse tipo de obra no Brasil, cabendo citar nomes como Figueiredo Pimentel, por seus *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896) e *Histórias da Baratinha* (1896) e Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira com os *Contos infantis* (1886). Além, é claro, do escritor Silvio Romero e seu *Contos Populares do Brasil* (1885), uma compilação de histórias da literatura popular nacional e contos de fadas adaptados, o qual prenunciou trabalhos produzidos nas décadas seguintes por intelectuais do calibre de Luís da Câmara Cascudo (*Contos Tradicionais do Brasil*, de 1946, e *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de 1952) e Mário de Andrade.

Foi no final do século XIX e início do XX que diversos autores brasileiros se destacaram no empenho em compilar e traduzir histórias populares, mas foi Monteiro Lobato que inaugurou a prática de adaptar os contos de fadas para a realidade da literatura e infância brasileiras. Além de trazer ao cotidiano figuras da cultura popular brasileira, o escritor fez adaptações de histórias clássicas dos contos de fadas por meio de um recurso engenhoso: personagens de diferentes tempos, mundos e autores convivem e visitam o seu *Sítio do Pica Pau Amarelo*.

Em 1917, Lobato fez o primeiro “retrato falado” do Saci-Pererê - que se juntou aos personagens do *Sítio* mais tarde, ao ganhar fama- e logo em seguida juntou em suas histórias como personagem recorrente a Cuca, bruxa que por vezes atormentava a paz no Sítio. Além dessas, o autor fez também adaptações de histórias de Peter Pan, de princesas e contos compilados pelos Irmãos Grimm e Charles Perrault, Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, e narrativas da mitologia clássica como *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

Houve ainda autores que se inspiraram e fizeram alusões aos contos clássicos, mas que não receberam tanto destaque talvez porque suas alusões não foram tão fortes para que perdurassem. Em um panorama mais recente, outra obra inspirada nos contos de fadas digna de menção é *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, publicada em 1986 e adaptada cinematograficamente em 2010, pela diretora Tizuka Yamasaki. A história gira ao redor do desaparecimento de uma princesa chamada Feiurinha. A solução para o mistério passa pela reunião de princesas e outras personagens de contos clássicos, como Cinderela, Bela, Branca de Neve, A Bela Adormecida, Rapunzel e Chapeuzinho Vermelho. A narrativa dedica certa atenção à vida que essas personagens têm depois do *felizes para sempre* tratado nos contos

originais. Depois de resgatadas, se transformam em esposas e mães- menos por Chapeuzinho Vermelho, cujo destino é nunca se casar e ficar junto de sua avó para sempre-, além de desenvolvê-las em outros aspectos da personalidade, mostrando rivalidades e cooperações entre mulheres a todo momento da narrativa.

O campo cinematográfico tem sido terreno fértil para produções baseadas em contos de fadas há muito tempo. A animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937, foi a primeira delas. O longa obteve sucesso sem precedentes, estabelecendo a adaptação de contos de fadas como um campo comercial lucrativo, o que abriu portas para que diversas outras histórias fantásticas fossem levadas para os cinemas nos anos seguintes pelos estúdios de Walt Disney, naquilo que ficou conhecido informalmente como a *Era de Ouro da Disney*.

Ao sucesso da primeira incursão cinematográfica, juntou-se *Pinóquio* (1940), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), *A Espada Era a Lei* (1963), além de muitos outros romances não necessariamente baseados em histórias tradicionais compiladas, lendárias (caso deste último exemplo) ou autorais do século XIX (como *Pinóquio* e *A Pequena Sereia*, de 1989), mas em contos contemporâneos concebidos segundo os ditames da fórmula própria dos contos de fadas clássicos, sendo *Dumbo* e *101 Dálmatas* os exemplos mais emblemáticos dessa aplicação.

A aposta nos contos de fadas se manteve lucrativa ao longo do tempo, e isso pode ser verificado na criação de uma marca voltada especificamente para as princesas protagonistas e similares das animações produzidas pela Disney ao longo de mais de 80 anos, e também no fato de que a própria produtora se tornou um dos grandes polos de mídia e entretenimento do mundo.

No início do século XXI, a proposta de novas perspectivas frente às histórias fantásticas clássicas veio à tona. O filme *Shrek*, de 2001, obteve grande sucesso ao contar uma narrativa completamente moldada nos contos de fadas tradicionais, mas tendo como protagonista improvável o ogro cujo pântano é invadido por personagens de outros contos, feitos sem-teto pela tirania de um lorde que anseia virar príncipe. A franquia gerou diversas continuações e *spin-offs*, estabelecendo uma marca rentável, incluindo no enredo das continuações a participação de princesas que, apesar de ensaiarem gestos de sororidade ainda continuam fundamentadas em comportamentos femininos tradicionais.

O êxito da proposição de uma nova perspectiva abriu caminho para muitos outros longas produzidos a partir dos anos 2000, como as animações que compõem o conjunto de filmes de *Deu a Louca nas princesas*, iniciando com a adaptação cinematográfica *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005), *Deu a Louca na Cinderela* (2006) e *Deu a Louca na Branca de Neve*

(2009), as quais tiveram como questão a quebra de estereótipos, tais como de gênero e idade, inovando conceitos já pré-determinados.

As adaptações contemporâneas vêm se interessando cada vez mais pelo que acontece depois do “felizes para sempre” e por versões modificadas dos contos, onde as personagens femininas assumem não apenas o papel de protagonistas das tramas como também de suas próprias vidas. As continuações dadas às tramas desenvolvidas nas animações *Cinderela* (1950) e *A Bela e a Fera* (1991) exemplificam bem essas tendências, o primeiro recebeu duas continuações lançadas diretamente em vídeo - isto é, sem passar pelo cinema e o segundo filme de *A Bela e a Fera* foi na verdade uma retrospectiva de eventos que ocorreram dentro da primeira trama.

Outra tendência em expansão é a regravação de clássicos animados em *live-action*, nos quais as células desenhadas à mão cedem lugar a atores reais e a modelos em computação gráfica. Os estúdios Disney são pioneiros nessa prática, muito provavelmente devido a questões de propriedade intelectual sobre o formato que esses contos receberam a partir de sua adaptação dos originais. Em contrapartida, essa transposição de formatos tem sido a grande aposta da Disney nos últimos anos, ao lado da aquisição da editora de quadrinhos Marvel e a compra dos direitos relativos ao universo Star Wars.

No campo televisivo, a série da BBC *Once Upon a Time* explora diversos personagens famosos dos contos convivendo em uma pequena cidade norte americana. A luta principal é para remover uma maldição, mas ao longo da narrativa são trabalhados a reforma pela qual a madrasta de Branca de Neve passa juntamente com outros vilões já conhecidos, todos se arrependendo de seus feitos e lutando para melhorar como seres humanos. É trabalhado ainda o fato de que os heróis não são perfeitos como se imagina, sendo passíveis de erros e até mesmo de cometerem crimes em alguns momentos. Contudo, o mais importante que o seriado revela é a necessidade que todos os personagens têm em encontrar um par romântico. Até mesmo os vilões sentem necessidade de encontrar seu *amor verdadeiro*, e são todos – heróis e antagonistas- extremamente infelizes até se realizarem romanticamente. O final feliz continua, mesmo aqui, associado à realização amorosa da personagem.

Não obstante as adaptações de contos de fadas possam atualizar a reflexão sobre as mudanças operadas ao longo dos anos no conceito de “final feliz”, nem sempre elas são benéficas. Para a pesquisadora e contadora de histórias Gislayne Avelar de Matos, as alterações nos contos de fadas clássicos retiram delas os elementos arquetípicos que servem à formação

da psique humana, promovendo confusão e desordem no plano simbólico, prejudicando, assim, o aspecto exemplar dessas narrativas, bem como sua função terapêutica.³³

No que diz respeito ao objeto de interesse deste estudo, ou seja, a literatura espírita voltada para crianças, a criação de continuções baseadas em material clássico é uma prática que se consolidou relativamente cedo dentro do segmento. Livros como *O Lobo Mau Reencarnado* (1972)³⁴, *A Rainha Cruel* (1972), *O Soldadinho de Chumbo* (1985) e *Família da Cinderela* (1987), todos escritos por Roque Jacintho, e *Branca de Neve e As Sete Crianças* (2010), de Kate Lúcia Portela, e diversas outras que têm como tônica a reforma do caráter e a busca pessoal que os vilões empreendem como forma de reparação pelas maldades praticadas nas tramas precedentes depois de um arrependimento sincero.

A problemática acerca do perdão também assume posição de destaque nesses trabalhos, tanto na atenção dada ao arrependimento pelo qual passa o vilão -resultado das más-ações praticadas no passado- quanto na necessidade de auto perdão decorrente da constatação do valor negativo dos feitos e ações; mas sobretudo essa problemática aparece expressa na forma de um sentimento de empatia dispensado pelos protagonistas a esses que os injustiçaram no passado. Nas obras *O Lobo Mau Reencarnado* (1972) e *A Rainha Cruel* (1972), ambas de autoria de Roque Jacintho, é dado um grande enfoque na recuperação dos vilões após seu desencarne.

Em *Lobo Mau Reencarnado* a história começa já dando o enfoque ao que acontece depois que o lobo mau do conto de Chapeuzinho Vermelho acorda. Com a barriga cheia de pedras colocada ali pelo caçador que salvou a menina e sua avó, o animal sente sede, vai à beira do rio para beber água, cai e morre afogado. Após demonstrar profundo arrependimento, é mostrado a ele pelos seus mentores espirituais a empreitada que o lobo terá de enfrentar para recuperar os erros cometidos. Com vontade sincera de reparação dos seus erros, o lobo reencarna diversas vezes até que tenha se redimido por completo.

Já em *A Rainha Cruel* (1972), a madrasta cruel de Branca de Neve, inconformada com o sucesso da jovem, desencarna em um ataque de fúria. Quando acorda, já no mundo espiritual, a mulher se encontra nas sombras do umbral, seu corpo é o de uma velha vestida em maltrapilhos e ela cai em profundo sofrimento. Depois de muito sofrer, e sem achar ninguém que a socorresse, a rainha lembra de sua mãe e faz uma prece, a doce mulher aparece então para resgatá-la e, como parte do seu plano para o resgate da filha, ela decide que a rainha iria reencarnar como filha de Branca de Neve para que, com ela, aprendesse o amor, perdão e

³³ Informação pessoal, transmitida no curso “Poéticas na arte de contar histórias” (Brasília, 2019).

³⁴ SILVA, Ana Claudia; *O Lobo Mau Reencarnado*. In: ALMEIDA, Dalva de.; LIMA, Gislene; Nakagome, Patrícia. (Org.). *Literatura e Infâncias: Travessias*. Araraquara: Letraria, 2018. p. 135-145.

caridade. A narrativa se encerra com Branca de Neve acariciando sua nova filha meses depois do resgate da bruxa no umbral. Essas duas obras exemplificam a reparação dos erros dos vilões dos contos clássicos por meio da reencarnação. Pela dor e sofrimento ambos se arrependem de seus feitos e os repararam pela chance ofertada pela nova encarnação.

Há ainda exemplos de obras nas quais os personagens principais das histórias clássicas tomam decisões erradas e se arrependem, recuperando seus erros por meio do trabalho ainda em vida, como é o caso das histórias *O Gênio da lâmpada* (1984) e *A Harpa e a Galinha* (1985) de Roque Jacintho. A obra inspirada no conto de Aladim fala das consequências negativas de se ter todos os desejos atendidos, ressaltando que é pelo trabalho e ocupação útil que podemos sentir felizes e realizados.

Já na história baseada no conto de *João e o pé de feijão - A Harpa e a Galinha* (1985) – o personagem principal – João- se torna uma pessoa egoísta e avarenta, e somente depois da morte de suas amigas e prêmios resgatados no alto do pé de feijão o menino se arrepende de ter tratado tão mal a *Galinha dos ovos* de ouro e a *Harpa mágica*. É dada uma nova chance ainda em vida de reparação por meio do trabalho e da adoção de uma criança desamparada, que João e sua mãe recebem com amor.

Essas obras mostram as características principais dessa literatura baseada em contos e lendas: enfoque na recuperação moral dos vilões, relevância do trabalho e ocupação útil, importância da caridade e da preocupação com o próximo. Ainda neste tema, vale ressaltar lendas de outros países que surgem nessa literatura sob a forma de psicografias de Divaldo Franco, ambas de autoria de Selma Lagerlöf: *A lenda dos milagres do amor* (2007) e *A lenda do esconderijo seguro* (1998), ambas obras falam sobre o poder transformador do amor. Na primeira narrativa é falado sobre a amizade entre uma criança e um duende, e como o amor e sentimento de fraternidade da criança pelo animal o transformaram em uma criança feliz e sorridente.

Já na segunda narrativa, a autora fala sobre um local que se tornou o esconderijo de Deus, que fugiu dos importunos da humanidade. A autora lembra que, ao invés de procurarmos essa centelha divina em objetos e locais, devemos olhar para dentro de nós. Que ao nos amarmos e termos atos de autorreflexão e constante reforma íntima, poderemos encontrar Deus dentro de nós. Sem a necessidade de intervenção de objetos ou terceiros para essa conexão.

2.4 Leituras de Cinderela

Certa vez a mulher de um homem muito rico adoeceu e, quando sentiu que a morte ia se aproximando, pediu à sua única filha que se aproximasse de seu leito e lhe recomendou que fosse sempre humilde e dedicada e Deus estaria sempre ao seu lado. Dito isso, morreu.

A menina visitava todos os dias o túmulo da mãe, lembrando sempre de seus conselhos. Passado um tempo, o pai casou novamente, a nova esposa tinha duas filhas que, apesar de belas, eram cruéis e sempre que podiam importunavam a moça, a obrigavam a fazer todos os tipos de tarefas domésticas e a noite, a faziam dormir juntos as cinzas da fogueira, e por estar sempre suja com essas cinzas, passaram a chama-la de Cinderela.

Certo dia, o pai se preparando para uma viagem perguntou às três filhas o que queriam de presente, as duas primeiras pediram joias e roupas, Cinderela pediu o primeiro galho que batesse em sua cabeça. Na volta, o pai trouxe todos os presentes e o galho pedido pela moça. A jovem agradeceu e plantou o galho em cima do túmulo da falecida mãe, onde cresceu uma grande árvore, frequentemente pousava ali uma pomba que atendia a qualquer desejo que Cinderela possuísse.

Foi organizado pelo rei uma festa que deveria durar três dias para que seu filho escolhesse uma noiva, onde todas as moças do reino seriam convidadas. As duas irmãs se empolgaram com a novidade e ordenaram que Cinderela lhes ajudasse a se aprontarem. Ela obedeceu, mas pediu permissão para também ir ao baile, a qual foi negada pela madrasta repetidamente e dando tarefas a mais para que se ocupasse durante a festa.

Quando todos já haviam partido para o baile, a moça foi até a sepultura da falecida mãe e requisitou à pomba que lhe vestisse para que fosse à celebração. A pomba atendeu ao seu desejo de pronto e assim partiu a moça, que escapou de casa pelas próximas três noites de festa, sem que sua família desconfiasse.

Acontece que o príncipe ficou encantado com a donzela que aparecia misteriosamente todas as noites e com igual mistério desaparecia. Na última noite resolveu passar piche no chão, assim a donzela não conseguiria ir embora, mas Cinderela conseguiu fugir, deixando um pé de seu sapato para trás. O príncipe declarou que a dona do pé que calçasse o pequeno sapato seria sua futura esposa. Já na casa da jovem, as irmãs ficaram entusiasmadas, mas a mais velha, ao tentar colocar o sapato viu que seu dedão era muito grande para o pequeno objeto. A mais nova experimentou e viu que seu calcanhar não encaixava no sapato, e depois de ambas tentarem enganar o príncipe, decidiu que a moça toda suja e empoeirada deveria

testar também. Ao calçar a moça e olhar para seu rosto o príncipe reconheceu na hora sua donzela e se decidiu de que esta era a moça certa.

Com inveja de Cinderela, as duas irmãs se aproximaram da moça para tentar tirar proveito de sua felicidade. A caminho da igreja para o casamento, as duas irmãs se postaram uma de cada lado da noiva, mas novamente apareceram pombinhas que arrancaram de cada irmã um olho como punição por sua crueldade.³⁵

O conto acima é um resumo da versão do conto de *Cinderela* compilada por Jacob e Wilhelm Grimm no início do século XIX. Anteriores a essa, há o registro oficial de Charles Perrault e o de outros folcloristas de diversas regiões do mundo, os quais se apresentam com pequenas alterações de formato e conteúdo. *Cinderela* é muito possivelmente o conto de maior sucesso de todos os tempos. Karin Hueck atribui esse fenômeno justamente à trajetória da moça: “A culpa pelo sucesso de *Cinderela* é nossa: gostamos demais de torcer pelos mais fracos” (HUECK, 2016, p. 23). A história da *Gata Borralheira* é de fato uma narrativa que nos impulsiona a torcer por aquela que é retirada de seus privilégios e obrigada a dormir nas cinzas, queremos a todo momento que as maldades feitas a Cinderela sejam recompensadas de alguma forma. Por ser uma personagem essencialmente boa, sua aceitação em nossa cultura ocidental cristã é facilitada, é uma personagem resignada e resiliente, características valorizadas no meio religioso cristão.

A história da menina maltratada pela família adotiva preenche todos os pré-requisitos de um conto de fadas clássico, uma donzela injustiçada, oportunidade de ascensão, uma figura que proporciona soluções mágicas, a superação de obstáculos e, por fim, o casamento com um príncipe encantado e final feliz (Zumaêta, 2016, p. 53). Preenche ainda os requisitos de uma história que foi feita para ser contada, e não lida: a repetição de falas, rimas espaçadas, números simbólicos e um ensinamento moral.

A versão mais antiga da narrativa de que se tem registros é originária da China, datando de 850 d. C., e essa é apenas uma entre as inúmeras adaptações conhecidas sobre as desventuras de Cinderela. Hueck argumenta que a grande quantidade de versões de *A Gata Borralheira* se dá pelo seu conteúdo universal: “O medo da morte, a rivalidade entre irmãos, a busca pelo desconhecido, entre muitos outros, são assuntos universais, que existem dentro de qualquer pessoa e que geram histórias igualmente universais” (HUECK, 2016, p. 37). Apesar de suas inúmeras versões de diversos pontos do planeta conseguimos sempre ter pontos comuns: a

³⁵ GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Cinderela*. Trad. Verônica Sonia Khüle. Porto Alegre: Kuarup. 1996. RESUMIDO E ADAPTADO

ausência da mãe desde muito nova, uma figura paterna ausente, rivalidade fraternal e entre mulheres, soluções dadas por terceiros de forma mágica, matrimônio para que se tenha um final feliz e para que se repare todas as injustiças.

Em *Fadas no Divã* (2005), Diana e Mário Corso afirmam que a história da menina injustiçada traz uma forte sugestão de identificação entre o leitor e os sofrimentos da moça, como o de não ser amada pelo pai - figura tão ausente a ponto ser apresentado como morto em algumas versões da história; a dor pela perda da mãe biológica e o surgimento de uma madrasta cruel logo em seguida também é elemento que desperta emoção, dado que sentimento de injustiça é algo que todos experimentam em algum momento da vida.

Trazendo todos esses conflitos para dentro da cena doméstica, essa história permite uma empatia imediata de qualquer filho com ela, já que cada um sempre se sentirá demasiado injustiçado e exigido, assim como pouco amado. Acreditamos que daí provém seu sucesso. (CORSO; CORSO, 2005, p. 97)

Apesar de madrastas serem bem comuns no período medieval devido à alta taxa de mortalidade e grande quantidade de viúvos e viúvas jovens com filhos, a figura materna sempre foi uma questão cercada por características marcantes: ao mesmo tempo, é fonte de segurança e razão de conflitos na infância. Os contos oferecem meios para que a criança lide com seus problemas e questionamentos interiores, inclusive aqueles atinentes à figura materna e às expectativas que se nutre quanto ao desempenho dos papéis que são historicamente próprios das mães.

A tipificação dos personagens na trama é algo feito nas histórias para ajudar seus leitores a enfrentar as dificuldades da vida. Bettelheim (2006) entende a divisão entre as figuras maternas “boas” (mãe falecida, fada madrinha, pombas ajudantes) e “más” (madrastas) como uma estratégia evasiva utilizada para se fazer frente às dualidades que uma mãe encerra em si. Essas são ambiguidades que se expressam em diversos níveis durante o crescimento da criança, mas dentre as quais uma é digna de especial remarcação: apesar de amorosas e protetoras, as mães cometem erros, tal como qualquer outro ser humano, e esse fato não passa despercebido aos olhos de uma criança.

Enquanto ferramenta que provê alternativas para a lida com a realidade, os contos auxiliam as crianças a reconhecer os momentos em que se sentem injustiçados pela figura materna em sua própria vida, e propõem meios para a resolução harmônica desses conflitos. A opção pelo recurso à personagens situadas nos extremos do espectro valorativo (mãe inteiramente boa ou madrasta extremamente cruel) também é um subterfúgio de que as histórias se valem para o enfrentamento das questões íntimas.

Ainda no conto em questão, em sua versão escrita pelos irmãos alemães, a mãe de Cinderela continua a cuidar da moça mesmo após a morte: sob a forma de uma pomba, a protetora empoleira-se sobre os galhos da árvore que nasceu sobre o túmulo. Outras variações conhecidas atribuem o mesmo papel a um peixe mágico, o qual assume as vezes de protetor da jovem ou mesmo à Fada Madrinha, a qual, como o próprio nome indica, exerce um papel próximo a de uma mãe adotiva. Apesar de ser a figura mais frequente nas adaptações contemporâneas, a Fada Madrinha e as demais variações de protetores da jovem possuem uma problemática, estão sempre no campo da magia e do irreal, fazendo acreditar que essa figura inteiramente boa não existe, temos que conviver com as figuras que são boas e más ao mesmo tempo e aprender a lidar com nossas problemáticas.

Apesar de ser a personagem principal e heroína da narrativa, a passividade dá o tom da conduta de Cinderela, a moça assiste sem reações aos eventos que ocorrem em sua vida e às ações da madrasta e irmãs que impactam sobre ela. Quando há o esboço de uma reação, esta nasce do incentivo daqueles a sua volta e não se concretiza sem a ajuda ou intervenção da Fada Madrinha ou de alguma outra figura que esteja ali para proteger a protagonista. O elemento representado pela ajuda ou intervenção de um terceiro contribui para a construção de um código moral que rege a trama: Cinderela merece ir ao baile por ser bondosa, gentil e obediente. A tais aspectos é adicionada a relação familiar desequilibrada existente entre a protagonista e sua família adotiva. Sua personagem é representada como refém em um ciclo de subordinação e resiliência face à Madrasta e às irmãs. Cinderela deve executar qualquer ordem que lhe é dada, indo desde os afazeres domésticos até pentear e arrumar as irmãs.

Não suficiente cuidar de tantas e tão variadas tarefas, a personagem ainda é obrigada a dormir junto às cinzas da lareira. Com isso, a injustiça recorrente de que é vítima é somada à lógica do mesmo código moral corrente na narrativa, isto é, ao conjunto de fatos que justificam o merecimento de Cinderela ao *final feliz* e mesmo ao acesso aos meios que o possibilitam: o baile e o casamento. O *final feliz* a que a moça faz jus é, portanto, uma compensação justa pelo tratamento a que ela é submetida pela Madrasta e suas filhas, o qual traz consigo um certo verniz de sadismo. Tal fato é proposital e atua no sentido de estabelecer uma dinâmica de oposição que marca bem o caráter da protagonista e o das antagonistas, bem como sugerir uma inter-relação imediata de que a dureza das provações sofridas conduz à certeza de um bem maior no futuro. Tais elementos foram bem aceitos e ressaltados nas adaptações

cinematográficas produzidas pelos Estúdios Disney nos séculos XX e XXI, cujo foco eram principalmente as crianças³⁶.

Por fim, a violência é um elemento recorrente dos contos de fadas, de tal modo que se faz digna de destaque. Nos contos de Jacob e Wilhelm Grimm as personagens vilãs recebiam castigos severos - as irmãs de Cinderela são cegas por pombas no dia do casamento da princesa -. Na adaptação de Charles Perrault, que segue uma linha mais moralizante, visando agradar a corte francesa, Cinderela acaba perdendo as irmãs por suas ações. As adaptações Disney buscam tratar a violência dispensada à protagonista de maneira mais sofisticada: a violência física cede espaço a uma violência que se desenvolve em um nível psicológico. Essa preocupação quanto à forma reflete o refinamento dos costumes da sociedade quanto às mudanças gerais pelas quais os clássicos passaram ao longo do tempo.

³⁶ Mais reflexões sobre a figura de Cinderela em suas versões cinematográficas se encontram no Anexo III.

3. Os contos de fadas espíritas e seus leitores

3.1 A Cinderela de Roque Jacintho

No dia que for possível à mulher amar-se em sua força e não em sua fraqueza; não para fugir de si mesma, mas para se encontrar; não para se renunciar, mas para se afirmar, nesse dia então o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. (BEAUVOIR, 1967, p. 99)

A obra foi publicada em 1987, em um contexto com traços bastante recorrentes na história do Brasil: expectativas frustradas seguidas por um cenário de incertezas. Um período ditatorial de mais de duas décadas chegara ao fim, com a escolha de um civil para a Presidência da República, o mineiro Tancredo Neves. No entanto, a conjuntura política e econômica, como bem se sabe hoje, ainda estava longe de se estabilizar. Enquanto Neves se estabelecia com uma posição de Centro durante toda sua carreira política, destacando-se como uma voz ativa na campanha das Diretas Já (1983-1984), seu vice, o maranhense José Sarney, pertencera à Arena e era frequentemente associado à prática do coronelismo em seu estado natal, o qual representava no Congresso. O adocimento repentino seguido pela dramática morte de Tancredo Neves incumbiu a Sarney a tarefa de presidir um país ainda não totalmente liberto da herança dos anos de chumbo e ávido por mudanças. O aspecto mais notável da gestão Sarney é uma sucessão de planos econômicos desastrosos, com elevadas taxas de inflação e sérios problemas de desabastecimento em diversas cidades.

Contudo, o ano de 1987 também trazia consigo uma centelha de esperança em meio ao clima de indefinição: a eleição de uma Assembleia Nacional Constituinte responsável por redigir uma nova Carta Magna para o país. Como resultado do crescente clima de efervescência política e cultural à medida que o regime perdia terreno, movimentos sociais de diversos matizes adquiriram ampla participação no processo constituinte, seja pela escolha direta de seus representantes, seja pelo poder de influência de que dispunham naquele momento. Os últimos anos da década de 1980 são perpassados por uma tensão em que o otimismo contagiante frente a chances reais de estabelecimento de um novo Estado *em que o poder fosse exercido pelo povo e para o povo* é contraposto por uma economia em franco processo de degeneração.

Na versão³⁷ escrita por Roque Jacintho, a história *Família de Cinderela* começa no dia do casamento de Cinderela. Nas palavras do narrador: “Cinderela, que fora retirada pelo Príncipe de perto do fogão que a tornara conhecida como a *Gata Borracheira*, estava no castelo

³⁷ No âmbito desta dissertação, utilizamos o termo “versão” em um de seus sentidos latos, para designar as diferentes maneiras de narrar ou interpretar a mesma história.

e ia casar-se com o seu Príncipe” (JACINTHO, 1987, p. 9). Nota-se, logo no início da obra, a falta de protagonismo da personagem principal em sua própria vida, a passividade da moça é tamanha que ela precisa ser retirada de sua situação, dado que ela não conseguiria se livrar dos maus tratos da madrasta de outra forma. Essa imagem da jovem segue em conformidade com a versão do conto apresentada por Perrault e nas adaptações cinematográficas dos estúdios Disney, em que a personagem principal é submissa à vontade alheia e não consegue mudar sua situação por seus próprios esforços, precisando de uma figura masculina que a retire de sua situação de infelicidade, nesta versão a figura materna da Fada Madrinha não aparece, dando lugar a um espírito amigo que a socorre em momentos de desconsolo.

A ocasião do casamento de Cinderela oferece uma amostra dos elementos moralizantes presentes da narrativa: como punição pelas maldades praticadas, a Madrasta e as irmãs da moça são expulsas da casa em que moravam e forçadas a deixar o reino. As antagonistas expressam arrependimento sincero enquanto saem do reino, embora não seja possível depreender claramente se essa consternação veio da tomada súbita de consciência acerca da natureza moral de seus atos ou da imprevista inversão de *status* social por que passou Cinderela. No mesmo instante em que a moça toma conhecimento do destino imposto à sua família adotiva, o espírito que lhe instigou a ir ao baile real aparece diante dela. Este fato estabelece uma sólida relação entre o conto e os preceitos da doutrina espírita. Na versão em questão, o espírito desempenha papel semelhante ao desempenhado pela Fada Madrinha, pela Árvore ou pelas Pombinhas Ajudantes em outras versões do conto. Entretanto, a qualidade passiva da personagem é mantida, uma vez que a ida ao baile não é ideia de sua autoria, mas uma inspiração semeada pelo espírito protetor em sua mente.

A história contada por Jacintho reforça a ausência de iniciativa pessoal de Cinderela com a inclusão de mais uma figura masculina no núcleo da trama, o espírito que substitui a figura de verniz materno das demais adaptações analisadas. Neste particular uma adição conceitual da doutrina se faz necessária: no espiritismo, não existe obrigatoriedade de que os mentores ou os espíritos protetores pertençam ao gênero masculino. Porém, é usual em obras espíritas que esse espírito dê alguma indicação do gênero a que pertence. Inferimos que o espírito desta história seria do sexo masculino, dado que as menções a seu nome são antecedidas por artigo e substantivo masculinos: “o espírito protetor”.

O espírito amigo garante que cuidaria da felicidade da moça e de seu novo esposo, reforçando o caráter de proteção e de que a personagem principal precisa sempre de uma figura protetora ao seu lado: “Eu cuidarei para vocês serem felizes- disse o Espírito, como que em despedida.” (Jacintho, 1987, p. 10). É lembrada ainda a figura do anjo da guarda, mencionado

sempre como espírito mentor ou protetor na doutrina espírita, lembrando ao leitor que nunca estamos sozinhos e que sempre haverá alguém para olhar e orientar as ações das pessoas³⁸.

Figura 1 - Cinderela no dia de seu casamento



Fonte: Livro *A família de Cinderela*, de Roque Jacintho.

De volta ao conto, enquanto Cinderela se habituava à sua nova vida de princesa, cheia de bailes e encontros com pessoas da corte, sua madrasta e irmãs, “sinceramente arrependidas” (JACINTHO, 1987, p. 10) começaram a se dedicar ao trabalho em prol dos necessitados. Elas alugaram uma casa à beira da estrada e fizeram dela um abrigo para idosos abandonados e viajantes famintos. Nesse contexto, é importante frisar que a designação *trabalho* se refere ao ato de ajudar ao próximo sem esperar contrapartidas de qualquer natureza, nem mesmo monetárias. A reparação dos erros mediante o cuidado dispensado ao próximo é uma premissa bastante valorizada no espiritismo, sempre estimando o trabalho edificante e desprendido — conceito ressaltado em muitas obras espíritas.

A narrativa estabelece uma relação de evidente oposição entre o vazio sentido pela princesa em sua nova condição e a vida cheia de significado a que as vilãs regeneradas acederam, como que sugerisse que uma existência sem a dedicação ao outro é desprovida de felicidade verdadeira e de consequências positivas. O papel redentor do *trabalho* opera uma mudança drástica sobre as antagonistas de outrora: “Quem as visse agora, nem imaginariam [sic]³⁹ o seu passado cheio de maldades e traições dolorosas” (JACINTHO, 1987, p. 11).

A madrasta e suas filhas compreendem e perdoam seus próprios erros e podemos perceber a reforma íntima pela qual cada uma das três mulheres passou, tornando-se totalmente diferentes das pessoas que um dia maltrataram Cinderela. Surge então no coração da Madrasta um profundo desejo de reencontrar a enteada para pedir-lhe desculpas pelos feitos passados,

³⁸ A utilização do termo “anjo da guarda” para designar os espíritos protetores no âmbito da Doutrina dos Espíritos (Cf. questão 490 de *O livro dos espíritos*) traduz um esforço de aproximação entre os conteúdos revelados e outras formas do cristianismo.

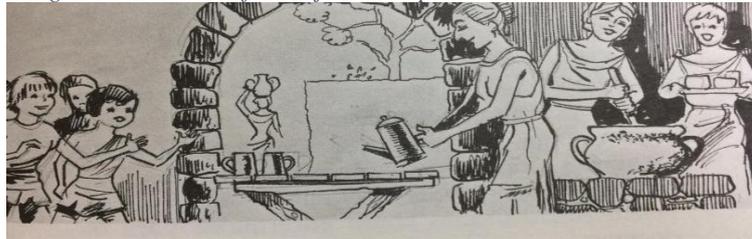
³⁹ Esta, como outras obras espíritas, é publicada por editoras pequenas, tantas vezes mantidas pelas casas espíritas, as quais nem sempre contam com o profissionalismo do revisor de textos, imprimindo-os com alguns desvios da norma culta da língua portuguesa. Embora o desvio traga sensação desconfortável à leitura, entendemos que ele faz parte do contexto de publicação da obra, não desmerecendo, portanto, seu valor literário intrínseco.

mas esta vontade tem sua realização impedida pelo enorme volume de trabalho que a nova vida lhe proporcionava. As irmãs experimentaram a transformação de outra forma: a satisfação obtida por meio da entrega aos necessitados trouxe-lhes beleza e jovialidade, estabelecendo uma associação íntima entre as belezas interior e exterior. Logo, quanto mais bondosas se tornavam, mais beleza demonstravam; por conseguinte.

As jovens, que antes haviam desprezado Cinderela, tão ocupadas estavam com as suas tarefas, que nem sequer notavam que os seus rostos estavam ficando mais jovens e muito belos!

Era a beleza profunda de quem trazia o coração tranquilo e as mãos ocupadas com o trabalho a favor do próximo infeliz. (JACINTHO, 1987, p. 12)

Figura 2- Madrasta e filhas ajudando o próximo



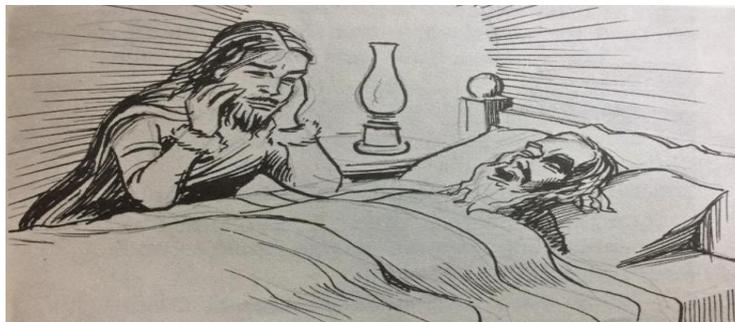
Fonte: Livro *A família de Cinderela*, de Roque Jacintho.

A beleza e a juventude são abordadas na obra como recompensas pelo bom comportamento. De fato, esse elemento pode ser considerado como o único poder de que as mulheres dispõem nos contos de fadas. Mesmo a ocasião de sua ausência tem uma razão clara: não ser bela é fato decorrente de alguma falha de caráter que as faz indignas dessa qualidade. Podem ainda estar cumprindo um papel de fada madrinha ou outra imagem que retome a figura materna - cuja função não é seduzir, mas sim acolher e proteger-. Historicamente, recai sobre a mulher a obrigação de ser bonita e desejável aos olhos dos outros justamente para que seja facilitada sua ocupação na sociedade por meio do matrimônio. Enquanto ferramenta, a beleza deve ser utilizada com cautela e sabedoria. Do contrário, ou a qualidade se volta contra a dona ou sua possuidora é punida pelo uso indevido de tal atributo.

Por sua vez, Cinderela encontra-se aborrecida por não precisar mais trabalhar. Habituada a trabalhar ou servir a alguém, a nova princesa se entediava por obter tudo facilmente, o que não deixa de ser um lembrete ao leitor sobre quão vã é uma vida sem uma ocupação útil. A narrativa descreve um interlúdio de vida calma e próspera que é interrompido pela irrupção de uma praga. Frente ao mal que se alastrava pelo reino, a princesa quis ajudar a cuidar dos enfermos, sugerindo que o castelo provesse condições para que os doentes recebessem cuidados — proposta recusada de pronto pelo príncipe. Argumentando haver laço de irmandade unindo todo o povo do reino, inclusive os que sofriam da peste, Cinderela

conseguiu a garantia do jovem nobre de ajudar os doentes. Destoando da honradez esperada de um príncipe das histórias clássicas, tal promessa não foi cumprida.

Figura 3- Rei adoentado e seu filho, o Príncipe



Fonte: Livro *A família de Cinderela*, de Roque Jacintho.

Sem algo que a contivesse, a praga continuou a avançar rapidamente pelas terras do reino, e logo o próprio rei caiu enfermo. Desesperado, o Príncipe iniciou jornada em busca de cura para seu pai, enquanto Cinderela permaneceu só em um castelo fechado para a população. Infeliz com a situação, ela chorou e seu pranto foi interrompido por seu Espírito Protetor, que lhe questionou o porquê da tristeza.

-Por que chora, Cinderela?
 -É que... não me sinto feliz!
 -Prometi que a tornaria feliz, Cinderela. Faça, por isso, o pedido que quiser e peça o que a torne feliz, que procurarei atendê-la.
 Cinderela fechou os olhos e disse:
 -Quero ver de novo minha madrasta e minhas irmãs!
 Mal terminou o pedido, sentiu-se rodopiar.
 Quando abriu os olhos, estava numa estrada, em frente a uma casinha pobre, onde muita gente entrava e saía. (JACINTHO, 1987, p. 16)

Ele requisitou à moça que fizesse o pedido que deixasse seu coração verdadeiramente feliz e, ao fechar os olhos, a moça pediu para ver de novo a madrasta e as irmãs. Mal fez o pedido e, magicamente, viu-se em frente à casa onde as mulheres viviam. Suas roupas tinham mudado também: estava vestindo os trajes sujos e simples que usava antes de se casar com o príncipe. Podemos perceber neste episódio a presença de elementos de cunho moralizante, a saber: as virtudes próprias de uma vida simples, a necessidade da prática do perdão e indissolubilidade dos vínculos familiares — mesmo quando o grupo em questão não é unido pelo sangue. Todos esses são fatores cujo caráter essencial para vida do ser humano é reafirmado na trama.

Porém, o mesmo trecho também apresenta novamente a intervenção da entidade protetora. A despeito de esse instante na narrativa conter uma carga dramática diferente da

constante nas versões consagradas — isto é, trata-se de um sofrimento derivado do testemunho da protagonista de um evento pontual e não propriamente experimentado por ela em pessoa — essa situação também representa o ápice de uma situação limite. . Ocasão que, tal e qual nos tempos dos maus tratos praticados pela Madrasta e pelas irmãs, a moça não consegue superar por iniciativa individual. Cinderela, talvez por ter perdido a mãe em tenra idade e vê-la substituída pela Madrasta — figura incapaz de lhe ser gentil — encontra forças em figuras masculinas, sendo protegida pelo espírito e depois pelo Príncipe, não se sentindo capaz de alterar seu destino por mãos próprias.

A saudade de Cinderela da sua família é tanta que a moça parece ter se esquecido das injustiças sofridas por ela no passado, nem sequer são mencionados esses pensamentos na princesa. Cinderela bateu na porta da casa e sua madrasta a convidou para entrar. Não reconhecendo a enteada, a mulher prontamente agradeceu a ajuda oferecida pela moça, pedindo-lhe logo que banhasse os doentes febris para que não piorassem.

Tanta era a alegria de Cinderela ao reencontrar seus familiares, mesmo por eles não sendo reconhecida, que as suas lágrimas caíam na água quente e, cada gota de lágrima, formava uma pérola. E cada perla se dissolvia na água, tornando o líquido cor de leite.

Diante da dedicação de Cinderela aos que sofriam, o Espírito Protetor, fazendo uma prece aos céus, tornava aquelas lágrimas curativas. (JACINTHO, 1987, p. 18)

O reencontro com a família e a oportunidade de poder ajudar os necessitados trouxeram grande alegria à jovem, que não conseguia conter as lágrimas enquanto banhava os enfermos. Ao som das preces ditas pelo Espírito Protetor, o pranto transbordava dos olhos de Cinderela e misturava-se à água do banho, atribuindo propriedades curativas à água. Foi por merecimento e graças à intervenção de seu protetor espiritual que as lágrimas da moça puderam curar os doentes. Sua gratificação por ser bondosa e atenciosa é poder curar os outros, estabelecendo nova lição para os leitores: de que a caridade é o atributo mais importante de todos.

Os doentes banhados com aquela água restabeleciam sua saúde imediatamente. Ao escutarem sobre os poderes das lágrimas da misteriosa moça, a Madrasta e as irmãs foram examinar o fenômeno. Ainda sem reconhecê-la, pensaram ser aquela apenas uma moça com traços similares aos de Cinderela, a qual, ocupada com as curas, não encontrava meios para confirmar sua identidade. De volta ao castelo, o Príncipe retornara sem resultados de sua busca e estava mais aborrecido ainda devido ao desaparecimento da esposa:

O Príncipe voltara triste ao Castelo. Não encontrara nem médico e nem remédio para o seu pai. E pior ainda se sentiu, quando soube do desaparecimento de Cinderela.

- Pois vou procurá-la por todo o Reino. *E vou trazê-la de volta pelos cabelos!* (JACINTHO, 1987, p. 20)

Quando descobre que Cinderela descumpriu suas ordens, o cônjuge dá um ultimato de trazê-la de volta pelos cabelos. O trecho citado acima revela uma conduta gratuitamente violenta e pouco amorosa - atípica de um herói de contos de fadas, que se utiliza da violência em um plano diferente: mata monstros, subjuga inimigos, conquista terras e povos selvagens. Direcionar essa linguagem à princesa, objeto de sua afeição, contraria suas atitudes cavalheirescas.

O Príncipe buscava a esposa pelo reino quando ouviu boatos sobre as curas realizadas em um casebre modesto nos arredores da aldeia. Convencido da verdade sobre o fato mediante o concurso de uma testemunha, ele decidiu levar seu pai até o local. Muitas pessoas aguardavam atendimento nos arredores da cabana quando o jovem nobre e o rei chegaram. A espera de ambos foi longa, visto que a realeza não lhes rendeu primazia frente aos demais. Chegada sua vez, o rei adentrou sozinho a pequena casa e dela saiu já totalmente sadio poucos minutos depois. A imagem de seu pai inteiramente recuperado causou grande alívio ao Príncipe, que quis agradecer pessoalmente a quem havia proporcionado a recuperação do rei. Mesmo que se sentisse agradecido pelo feito da pessoa desconhecida, ele ainda queria encontrar a companheira e puni-la pelo seu desaparecimento: *“Mas queria reencontrar Cinderela e castigá-la - era o seu pensamento constante.”* (JACINTHO, 1987, p. 23). Nesta passagem, o príncipe novamente recorre a uma linguagem violenta para se referir à esposa, como se ela fosse um objeto de sua propriedade, e não como companheira com quem decidiu partilhar a vida.

Tratando da questão da violência no meio doméstico - que pode ocorrer de formas não explícitas ou mesmo não físicas, Márcia Tiburi afirma que isso funciona porque estamos ainda em uma sociedade polarizada: enquanto a esfera doméstica ainda for associada às mulheres e a pública aos homens e regulada por eles em sua maioria, a questão continuará a aparecer e de certa forma, a ser naturalizada como prática em nossa sociedade.

A equação política continua evidente: de um lado estão as mulheres e a violência doméstica, de outro, estão os homens e o poder público. Essa equação mostra o nexo mais profundo entre seus fatores no momento em que observamos a oposição que estrutura essa relação: enquanto a violência é “sofrida” pelas mulheres, o poder é “exercido” pelos homens. (TIBURI, 2018, p. 107)

Mesmo em nível discreto, essas falas do Príncipe endereçadas à sua esposa evidenciam relações desiguais entre os sexos, em que o homem, acostumado a agir e regular todas as ações de poder, traz comportamentos e falas violentas também nas interações domésticas.

Tão logo cruzou a entrada da pequena habitação, o Príncipe se viu surpreendido por um ataque de sua consciência: diante dele estava a esposa por quem buscava colericamente, e ela tratava e confortava os enfermos ali presentes. Ele percebeu que fora Cinderela quem trouxera

a cura para seu pai. Causava-lhe, naquele momento, vergonha a recusa de outrora ao pedido da princesa para abrir as portas do palácio em acolhimento às vítimas da praga. Diante de um príncipe constrangido, a Madrasta e suas filhas têm a certeza de que a moça que lhes auxiliava não seria outra senão a própria Cinderela. As três aproximam-se dela, abraçam-na e pedem-lhe desculpas pelas desfeitas do passado. Frente à alegria de ver o pai recuperado e a esposa novamente ao seu lado, o Príncipe dobra as mangas de seu casaco e junta-se às mulheres para cuidar dos enfermos, assim encerrando a narrativa.

Figura 4- Reconciliação da família



Fonte: Livro *A família de Cinderela*, de Roque Jacintho.

É digno de nota o fato de que, embora sentisse vergonha pela postura assumida em relação a Cinderela, o Príncipe em momento algum se arrepende por seu comportamento agressivo ou pelas falas em relação a esposa. As únicas pessoas que pedem desculpas pelos comportamentos passados são a Madrasta e suas filhas, que não apenas se arrependem, como também renovam suas atitudes a partir de um processo de autocrítica em que as três tomam parte. As mulheres trouxeram os elementos moralizantes da narrativa enquanto a principal figura masculina faz justamente um movimento oposto e somente ao final cede a atitudes caridosas.

Os elementos da estrutura tradicional de contos de fadas⁴⁰ se fazem presentes na história criada por Jacintho, a saber: *situação inicial*, *complicação* e a *reparação das complicações*. A *situação inicial* é representada pelo casamento de Cinderela. A cerimônia marca o início de uma nova vida em que a jovem sente a necessidade de se habituar aos novos costumes. Esse é também o instante em que o processo de mudança de hábitos da Madrasta e das filhas se instala.

⁴⁰ CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. São Paulo: Artmed, 2005.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução de Maria Christina Penteadou Kujawski. São Paulo. Paulinas, 1985.

As antagonistas das versões consagradas do clássico adotam uma nova conduta de vida, com o arrependimento acerca das maldades pretéritas infundindo-lhes a necessidade de redenção pessoal, a qual buscam por meio da dedicação ao serviço ao próximo. Por fim, a etapa é concluída com o estabelecimento de uma certa noção de normalidade na vida dos personagens.

A etapa relativa à *complicação* põe fim ao interlúdio de paz e prosperidade: uma praga aflige o reino, acometendo porção considerável da população. O avanço da doença é acompanhado pela crescente vontade de Cinderela de ajudar as vítimas do mal. O impulso humanitário da jovem é tolhido pelo marido, e a incapacidade de agir frente ao sofrimento alheio causa-lhe infelicidade. Essa angústia é sentida por seu Espírito Protetor, que, para aplacá-la, concede a Cinderela a realização de seu desejo mais íntimo naquele momento: o reencontro com a família adotiva.

As soluções mágicas surgem no contexto da reunião das quatro mulheres em torno da necessidade de cuidar das vítimas da enfermidade: as lágrimas de felicidade de Cinderela pelo reencontro conferem poderes curativos à água utilizada para o banho dos doentes. Finalmente, a *reparação das complicações* se dá com o efetivo duplo reencontro entre a jovem e seu marido e entre a jovem, a Madrasta e as irmãs, e a reunião de todos ao redor de uma causa elevada, o que os conduz a um *final feliz*.

O texto é permeado por ilustrações que complementam partes da narrativa, as quais foram apresentadas anteriormente. É possível notar a reduzida importância dada às imagens: feitas em preto e branco e ocupando espaços limitados nas páginas. Em conformidade com o restante da produção de Roque Jacintho, as ilustrações dessa obra são representações daquilo que se lê, mas sem necessariamente estabelecer diálogo com o texto. A Madrasta é representada já em idade avançada, assim como o rei. O príncipe é o que mais destoa das representações cinematográficas do estúdio Disney e de descrições em contos escritos: tem cabelos compridos e barba grande; observamos também que não é dada atenção às vestimentas dos personagens.

Esta obra se enquadra cronologicamente no que Lajolo e Zilberman (2007) chamam de terceira fase da literatura infantil brasileira, período que tornou propício o surgimento de uma frente voltada para crianças dentro da literatura espírita. Contudo, em dissonância com a nova produção questionadora de padrões já pré-determinados em voga nesse período, a obra *Família de Cinderela* se mostra conservadora, pouco desafiadora e moralizante, assim como grande parte da produção espírita infantil produzida nessa época. Os conceitos provindos dos estudos feministas não aparecem nessa obra, apresentando uma personagem principal passiva às ações alheias e um personagem masculino dominador e com falas violentas.

É de uso comum que as obras espíritas se utilizem de temas moralizantes em suas obras, visto que sua intenção é justamente a de apresentar os preceitos cristãos espíritas, mas a linguagem utilizada pela personagem masculina e sua falta de arrependimento não condizem com o que prega a doutrina espírita. Os seres que se transformam de fato na trama são todas personagens femininas. Pouco é falado sobre o rei, e a interferência do Espírito Protetor é basicamente para retirar Cinderela de sua condição de miséria, seja material ou não. O Príncipe é a personagem que mais destoa dos estereótipos dos clássicos infantis, sendo agressivo e deselegante.

A narrativa de Roque Jacintho aqui estudada vai em direção oposta com relação à produção literária infantil do período. Segue preceitos moralizantes já estabelecidos no espiritismo, como a importância do trabalho voluntário, a valorização da família e a necessidade de amar, perdoar e praticar a caridade, mas ainda adota uma vertente conservadora no tocante à relação entre personagens homens e mulheres, dando primazia à imagem do homem e exaltando a mulher como ser dependente da figura masculina, apática de seu próprio destino, sugestiva e passível de ofensas sem que o agressor mude seus pensamentos. É ressaltada ainda que as virtudes morais são trabalho somente das mulheres, que primeiro se voluntariam a ajudar os infelizes e sofrem profundas transformações morais. Essa relação entre o casal contribui para a constante construção e desconstrução de imagens e papéis do que significa ser Homem ou Mulher em nossa sociedade, de acordo com Louro:

Homens e mulheres certamente não são construídos apenas através de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que instituem gestos, modos de ser e de estar no mundo, formas de falar e de agir, condutas e posturas apropriadas (e, usualmente, diversas). Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder. (LOURO, 1997, p. 41)

Nas representações das relações entre os gêneros e nas próprias relações é que são construídos os estereótipos de gênero. A obra colabora então para uma construção da imagem da mulher submissa às vontades masculinas e devota aos ensinamentos morais, sem esperar recompensas em troca das caridades feitas. As personagens masculinas, contudo, são as que detêm o real poder na narrativa: homens de sangue nobre, que falam por impulso e agem conforme o poder lhes deixa.

Apesar de ter sido publicada em um contexto em que a literatura infantil aproximava-se bastante das premissas feministas, a personagem principal ainda carece de protagonismo em sua própria vida e a personagem masculina é violenta com relação à companheira, diferentemente de produções desta mesma época que tem como tema a inspiração em contos de fadas; exemplo disso é a obra *A Fada que tinha ideias* (ALMEIDA, 1987), que tem como

personagem principal uma menina de aproximadamente dez anos de idade com ideias renovadoras e desafiantes para os padrões impostos no contexto daquela obra.

As personagens que destoam e surpreendem na obra aqui estudada são a Madrasta e as irmãs de Cinderela, que se transformam intimamente, sem a necessidade de interferência de terceiros e assumem independência em suas vidas. As mulheres aqui mudam pela dor da súbita mudança de status, pela perda do dinheiro e expulsão do reino, pelas experiências negativas elas tomam consciência das ações erradas e se corrigem. Cinderela perde o protagonismo da história para a família adotiva que renova suas ações em prol do próximo sofredor.

Os personagens dos contos de fadas, segundo a classificação de Antônio Candido sobre as personagens de ficção (1987), seguem de acordo com o esperado de uma *personagem tipo*, ou *personagem plana*, onde a personagem é construída em torno de uma única ideia, ou qualidades já determinadas e apresentadas no início da trama, sem profundidade psicológica ou grande evolução ao longo da narrativa⁴¹. Nos contos clássicos, as personagens não apresentam grandes mudanças, ou seja, se a Madrasta é má e cruel, ao final da narrativa ela continuará sendo cruel. Mas nos contos espíritas, as personagens antes tidas como más (a Madrasta e suas filhas) ganham complexidade e passam por profundas transformações. As demais personagens, Cinderela e seu esposo, continuam apresentando as mesmas características e os mesmos comportamentos em toda a narrativa, apresentando a mesma (falta de) complexidade do início ao fim da trama.

A relação entre texto e imagem, que é pouco explorada na obra, mostra alguns pontos-chave da trama, mas não explora de fato os acontecimentos ou as mudanças pelas quais os personagens passam. Faz somente uma ilustração com intenção de complementar o texto que corre sem a necessidade de ser representado graficamente.

3.2 A Cinderela de Kate Lúcia Portela

*Mero erro de interpretação, próprio da sua natureza,
Que se espere a princesa pelo príncipe encantado no seu recanto.
Se analisarmos bem o conto, a encantada é a princesa.
O príncipe só chega para quebrar o encanto.
(CARVALHO, 2012, p. CCIII)*

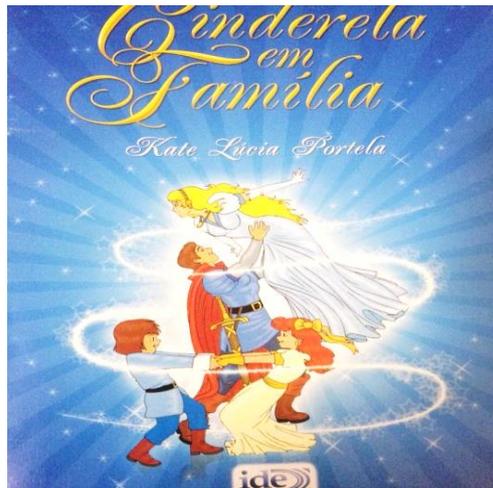
Além da obra de Jacintho, há outra versão espírita de Cinderela, escrita por Kate Lúcia Portela e publicada pelo Instituto de Difusão Espírita (IDE) em 2010. Portela é professora no

⁴¹ CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2007. p. 51-81

Rio de Janeiro, possui mestrado e doutorado na área de linguística, além de ser escritora de livros infantis.

Atentamos logo de início a capa do livro, que mostra uma imagem com Cinderela, o Príncipe e duas crianças, as quais não são mencionadas no texto. As mesmas crianças também aparecem na ilustração da contracapa do livro. O texto, entretanto, não oferece informações a respeito de sua identidade. Tal fato indica a ausência de diálogo entre o conteúdo escrito e as ilustrações, não obstante as imagens ocupem páginas inteiras no interior da obra.

Figura 5- Capa da Obra *Cinderela em Família* de K. L. Portela



FONTE: Livro *Cinderela em Família*, Kate Lucia Portela

A obra apresenta três níveis narrativos, com três narradores intradieгéticos: Betinho, no primeiro nível; um narrador onisciente não nominado, no segundo, e a Madrasta da Cinderela, no terceiro nível narrativo que, contudo, não é desenvolvido na obra, mas apenas sinalizado.

O primeiro nível narrativo é o que podemos chamar de narrativa moldura que tem como narrador o menino Betinho, que apresentará aos leitores a história de Cinderela. Betinho apresenta a si mesmo e sua família como os autores da história que ele intitula como “Cinderela em Família”; há coincidência entre o título da história que Betinho vai narrar e o livro de Kate Portela e ainda entre a composição familiar de Cinderela e Betinho, pois este também tem uma madrasta.

Betinho começa a narrativa de Cinderela a partir de seu casamento com o Príncipe, de maneira similar à obra de Jacintho. O narrador procura novamente se relacionar com os leitores somente ao fim da história, onde ressalta valores cristãos e morais sobre a importância da família e do perdão e onde há espaço para que o leitor interaja ressaltando o valor de sua família.

As cenas de abertura da narrativa são fundadas sobre potentes afirmações morais. A ocasião da união do casal é descrita como um dia de muita importância na vida da jovem, para

quem ter sido a “escolhida daquele rapazinho bom e corajoso era um presente de Deus. ” (PORTELA, 2010, p. 8) Por seu turno, a chegada do sonhado *felizes para sempre* para uma pessoa seria uma consequência direta do amor a Deus, ao próximo e a si mesmo.

No texto não são informadas as características físicas dos personagens, mas pelas ilustrações podemos inferir que a equipe ilustradora, Lettera, permaneceu fiel à descrição da personagem principal: loira, feições amenas, cintura fina e o icônico vestido azul que deu elegância à princesa nos filmes Disney. O Príncipe recebe uma aparência também harmônica, musculação bem definida, jeitos elegantes, de cabelos castanhos. As irmãs lembram levemente as personagens da animação Disney, uma é ruiva e a outra morena, mas suas feições são mais leves e a irmã de cabelos escuros é retratada quilos a mais com relação à sua representação nos filmes em animação. A personagem que mais muda é a Madrasta: de silhueta mais robusta, ela parece ser mais jovem, possuindo cabelo curtos castanhos e feições delicadas.

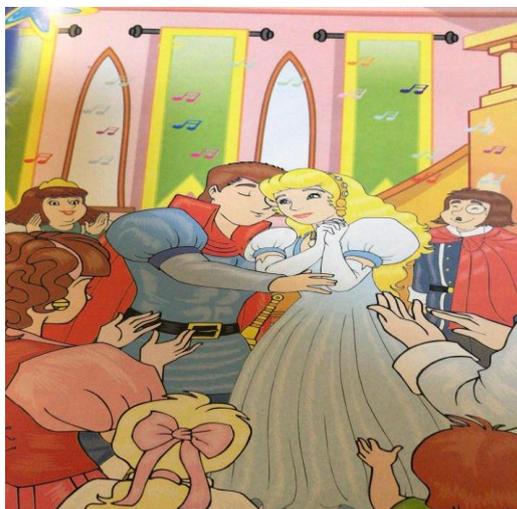
Durante a festa de celebração do matrimônio, o Príncipe relembra que a moça teve de sair cedo do baile em que se conheceram porque ela morava muito longe. Esse fato contrapõe o que ocorre nas versões clássicas do conto, nas quais há sempre uma determinação expressa de que Cinderela volte para casa antes da festa acabar. A causa de tal alteração reside na retirada da magia na história, não apenas como o meio por excelência para as intervenções sobre o destino da personagem, como também na própria existência de um autor sobrenatural para as intervenções: não há carruagem de abóbora ou vestido transmutado, sequer há uma Fada Madrinha.

A Cinderela de Kate Lúcia Portela habita em um mundo ficcional, mas não fantástico. Portanto, se a moça vai ao baile vestida a rigor e com o transporte adequado, tudo é devido aos amigos com quem partilha o árduo trabalho na casa da Madrasta, que não só a ajudam a comprar o vestido e o par de sapatos de cristal, como também convencem o cocheiro a leva-la até o evento. A capacidade de Cinderela para construir sólidos laços de amizade assume o lugar da magia, ambos os fatores são decorrentes da dedicação dispensada pela moça aos demais. Nesta releitura, as bases do vínculo entre Cinderela e os demais empregados da casa se fundam em um companheirismo de longa data e por tê-los ensinado a ler e a escrever.

Com efeito, a importância de tais práticas recebe bastante destaque nesta versão do conto: Cinderela é escritora e contadora de histórias. Somadas a outros aspectos de sua personalidade, essas características rendem-lhe a amizade e o apreço de quem a conhece. Outro ponto que atua como reforço para tais práticas é a natureza do presente de casamento: o rei transforma a antiga casa do pai de Cinderela em uma biblioteca comunitária, a fim de que mais pessoas pudessem ter acesso a livros. Esse presente faz a princesa lembrar de seu pai, e quando ela relata a saudade

que sente para o marido ele assegura-lhe que, a partir daquele momento, estaria sempre a seu lado.

Figura 6- Cinderela no dia de seu casamento



FONTE: Livro *Cinderela em Família*, Kate Lucia Portela

Assim que saiu da festa de casamento, o casal foi visitar a nova biblioteca, antiga casa do pai de Cinderela. Já dentro da casa, a moça se deparou com um retrato de sua família: o pai, Cinderela, a Madrasta e as filhas. Ao lembrar da família que fora expulsada do reino, a moça começou a chorar, e o esposo, sem saber como a consolar, prometeu mandar retirar o quadro daquele lugar. Cinderela questiona se foi realmente correto expulsá-las do reino e, ao responder, frente à esposa entregue ao remorso, o Príncipe é categórico: a decisão foi a certa, e o que a esposa sentia era somente cansaço por não ter dormido depois da celebração. Aparentemente, a premissa básica do perdão, necessária a qualquer governante justo, escapa ao julgamento do Príncipe. Os questionamentos da esposa são descartados como decorrência desimportante de fatores fisiológicos. Sem sequer refletir sobre seu conteúdo, o jovem marido ignora a dúvida de pronto.

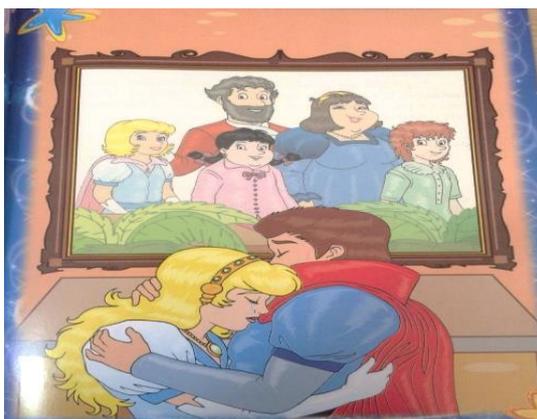
- Não chore minha adorada. Não chore por pessoas que a fizeram sofrer tanto, que a trataram como se você fosse uma serva sem valor.
- Será que foi correto expulsá-las do reino, como ordenou o Rei?
- Não tenha dúvida.
- Mas é que me sinto...
- Sinta-se feliz! Nós devemos ser felizes para sempre, esqueceu?...
- Mas como eu posso...
- Querida, venha comigo, você precisa descansar um pouquinho. (PORTELA, 2010, p. 18)

A virada repentina na vida de Cinderela afastou momentaneamente de seus pensamentos a Madrasta e suas filhas. Porque não as tinha como prioridade, o juízo sobre o destino que lhes fora dado também não se sobressaiu às milhares de coisas que passavam por sua mente naquele

contexto. Bastou que o gatilho fosse puxado – a visão de uma antiga fotografia– para que o mérito da punição fosse posto em dúvida. Podem ser derivadas de tal cena duas constatações complementares entre si à certa medida: Cinderela dispunha de uma faculdade única para relevar as desfeitas sofridas por ela; e talvez a Madrasta e suas filhas não fossem essencialmente más, mas antes pessoas cujas dores interiores não as deixavam enxergar as maldades que fizessem.

Prescrita pelo marido a necessidade de descanso, Cinderela é levada de volta ao palácio. O príncipe deita a jovem sobre a cama e se retira dos aposentos em seguida. Tal como uma pessoa indefesa, Cinderela é alvo dos cuidados do marido durante todo o tempo: ele está sempre velando pela moça e amparando-a, como as ilustrações sugerem. Não compete a ela, como propõe a narrativa, perder-se em preocupações de natureza alguma, enquanto cabe ao Príncipe o cuidado proativo com a esposa, mesmo que isso implique que o mesmo desqualifique os questionamentos morais que a esposa tenha naquele momento.

Figura 7- Príncipe consolando a nova esposa



FONTE: Livro *Cinderela em Família*, Kate Lucia Portela

A lembrança do falecido pai permanecia na mente da jovem enquanto o sono lentamente tomava seu corpo. No sonho, Cinderela sonha com o pai e os dois conversam sobre a família adotiva que a moça havia deixado para trás. À certa altura, o pai lembra à moça sobre o propósito da existência daquela família de forma tão peculiar: se Deus permitiu que ela estivesse naquela família é porque tinha algo a aprender com ela, e que também foi falha de Cinderela a falta de conciliação entre as mulheres da casa. O ideal de crença na justiça divina, premissa muito cara ao pensamento espírita, é evocado nesta passagem. Em consonância com o pregado pela doutrina, a narrativa sustenta a visão de que o destino de toda vida é determinado por Deus, de tal maneira que tudo o que acontece na trajetória de uma pessoa tem uma razão e um

propósito⁴². Porque nada ocorre ao acaso e porque toda vida é planejada antes mesmo do nascimento, não há fardos que não possam ser suportados nem situações que não possam ser superadas.

Essa cena do sonho promove uma aproximação implícita entre o leitor e o mundo dos espíritos. Recorre-se ao contato com os desencarnados no mundo dos sonhos por ser esta uma alternativa mais facilmente assimilável pelo leitor não adepto da fé espírita, ao passo que mantém a integridade da mensagem e não fere os preceitos da doutrina frente aos crentes - além de ser uma forma de comunicação bem mais amena e acreditada na religião. Na narrativa, o pai de Cinderela lhe comunica uma mensagem, segundo a qual a jovem não deve duvidar da bondade e justiça de Deus. Em seguida, o pai insta-a depositar sua confiança no Criador e a buscar aprender com os embates e as dificuldades que a vida colocará em seu caminho, empenhando o melhor de si em cada etapa independentemente de com o que ou com quem estiver lidando.

O pai da moça aparece como conselheiro e protetor, substituindo o papel materno a que outras figuras protetoras assumiram nas diversas versões já vistas – Fada Madrinha, Pomba ajudante etc.- novamente a figura da mãe é substituída por uma figura masculina. A própria mãe de Cinderela nem é mencionada na obra, talvez para dar uma aproximação maior com relação a Madrasta, figura que agora detém o poder de mãe da narrativa, mesmo que uma mãe má.

Ao acordar do sono, a princesa ainda estava confusa, mas a necessidade de se reconciliar com sua madrasta e irmãs estava clara em sua mente. Logo buscou o marido e explicou-lhe o que pretendia. O Príncipe, contudo, não entendia o que a esposa dizia:

Cinderela tentava explicar ao príncipe tudo o que havia acontecido, mas ele não a compreendia e se mostrava impaciente.

-Querida, você imaginou tudo, foi apenas um sonho.

- Eu falei com meu pai! Ele veio me ajudar e...

E o príncipe já estava perdendo a calma.

-Querida, seu pai não está mais entre nós...

- Meu pai disse que eu preciso aprender uma lição com a minha família e...

- Cinderela, mortos não falam, mortos não ouvem!

- Meu pai me abraçou e...

O príncipe segurou a esposa pelo braço.

- Cinderela, seu pai está morto! Morto! (PORTELA, 2010, p. 26)

Além de se mostrar impaciente enquanto a princesa tentava explicar o que lhe ocorrera e o decorrente desejo de reencontrar a família adotiva, seu esposo a interrompe de modo abrupto e a segura pelo braço para que pare com suas explicações. O príncipe não reconhece a

⁴² Cf. questão 333 do *Livro dos espíritos*: “Todos têm que se elevar; esse é o destino de todos.” (KARDEC, 1857, p. 150).

possibilidade de interação entre os vivos e os espíritos. Como consequência disso, a experiência vivida havia pouco pela esposa é encarada como um fruto da imaginação, um delírio a ser contido.

Figura 8- Desentendimento entre Cinderela e o Príncipe



Desapontada frente à incompreensão do marido, Cinderela pede-lhe que solte seu braço e a deixe só por ora. O Príncipe deixa os aposentos, e a moça põe-se a refletir sobre a mensagem recebida no sonho. Não tardou para que ela decidisse partir em busca da Madrasta e das irmãs para expressar seu desejo de perdoar e de pedir perdão. Antes que saísse do palácio, Cinderela tentou novamente conversar com o esposo, mas ele não a entendia e tampouco se mostrava receptivo às ideias dela. Deste modo a discussão se iniciou:

- Você acha mesmo normal conversar com mortos e querer amar seus inimigos? Você perdeu o juízo. Não foi com essa mulher que eu me casei...
Cinderela estava novamente decepcionada.
- Então você realmente não sabe quem eu sou.
Fez-se silêncio por breves instantes.
- Eu devo partir...
O príncipe ficou furioso.
- Você vai mesmo partir? O que eu vou dizer ao Rei e ao povo? Nós nos casamos ontem!
- A princesa não gostou do que ouviu.
- É com isso que você está preocupado?...

Essa passagem mostra uma clara falta de sintonia no casal. A princesa reflete sobre o retorno à sua família exilada e o marido, como monarca que precisa prover estabilidade aos seus súditos, pensa em como a desarmonia do casal será vista pelo povo. Von Franz faz uma reflexão sobre os comportamentos de homens e mulheres em relacionamentos, e, para a autora, as mulheres pensam mais no relacionamento em si do que na instituição casamento, o que aparece ao contrário aos olhos dos companheiros homens, que se apegam à comodidade do matrimônio: “O homem, porém, geralmente assume uma atitude muito sentimental: ele não se dá bem com a mulher, mas, afinal, ela é sua mulher” (VON FRANZ, 2000, p. 104).

As falas do marido ressoaram nos ouvidos da jovem como um desafio à defesa de suas crenças mais íntimas. Cinderela personifica nesse momento a mulher determinada a lutar por seus valores e crenças pessoais, enquanto o príncipe representa o marido que tanto é descrente sobre os parâmetros morais da esposa, quanto é inclinado a desencorajá-la em seus objetivos individuais: “*Cinderela, eu sou seu príncipe, eu sou a sua fortaleza. Sem mim, você não conseguiria realizar nada...*” (PORTELA, 2010, p. 29).

O som daquela sentença revestia de urgência a necessidade de partir percebida por Cinderela havia pouco. Abandonando para trás um curtíssimo passado nobre, a jovem deixou o palácio real apenas com o que lhe pertencia desde antes do casamento: seus escritos. Seu primeiro destino foi a casa de um casal para quem trabalhavam agora as amigas da antiga vida de Gata Borracheira. A história de Cinderela sensibilizou o bondoso par. Em poucos instantes, a jovem não só dispunha das provisões necessárias para a viagem como também de uma confortável carruagem sob a condução de seu velho amigo cocheiro.

Tomando o prestativo casal como interlocutores, a narrativa retoma a proposta moralizante: são reafirmados os ideais de caridade, confiança e crença no potencial do próximo, ao mesmo tempo em que o conceito de família é estendido: os amigos são descritos como “*a família a que escolhemos*” (PORTELA, 2010, p. 15)⁴³. Por consequência, os amigos também são pessoas com quem se deve apreender. Agradecendo a ajuda recebida, Cinderela e o cocheiro partem em busca da Madrasta e das irmãs.

Como uma metáfora para a experiência da vida, a jornada é pontuada por adversidades: o roubo das provisões por salteadores, o contato com estranhos pouco amigáveis, a longa espera, o inusitado. A aventura passara por uma dezena de cidades, mas seria em uma hospedagem de uma pequena aldeia que o reencontro tomaria lugar. E este não se realizaria sem que uma sensação de incômodo se instalasse mesmo antes do momento do encontro. Cinderela e o cocheiro são recebidos por um atendente mal-humorado que os conduz a quartos sujos e desarrumados. Passado o pernoite, a surpresa: uma das meia-irmãs a quem buscava servia o café da manhã aos hóspedes. A filha da Madrasta também ficou surpresa ao ver Cinderela. Sua reação imediata foi convocar a outra irmã para que ambas pusessem inquirir a jovem sobre o porquê de ela estar ali. A Madrasta se juntaria à dupla instantes depois. A justificativa da busca por conciliação não convenceu as irmãs, as quais preferiram acreditar que

⁴³ Cf. *O Evangelho segundo o Espiritismo*, Capítulo XIV, item 8: “Os verdadeiros laços de família não são [...] os da consanguinidade, e sim os da simpatia e da comunhão de pensamentos, que prendem os Espíritos antes, durante e depois de suas encarnações.” (KARDEC, 2011, p. 253)

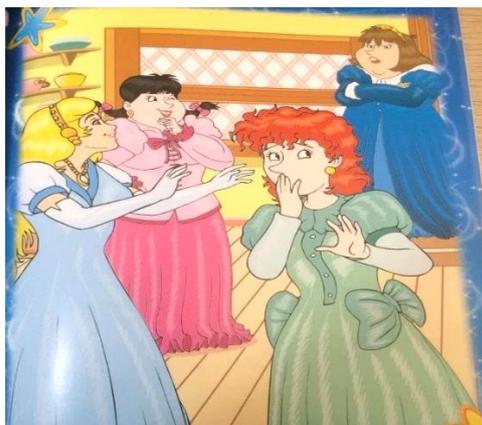
Cinderela fora repudiada pelo príncipe. A Madrasta, no entanto, limitou-se a questionar se a moça podia pagar a estadia. Confirmada a quitação da permanência, a mãe ordenou que as filhas lhe servissem, ação que foi questionada:

A madrasta reagiu friamente à presença de Cinderela:
 - O que você faz aqui?
 Cinderela estava emocionada.
 - Eu vim em busca da minha família...
 A madrasta sorriu com desdém.
 - Você tem recursos para ficar hospedada aqui?
 - Eu já acertei tudo até o final da semana.
 A madrasta fez um sinal para as filhas.
 - Sirvam-na.
 - Mas, mãe! Ela é que deveria servir a gente! E é só a gente que trabalha aqui, é? -
 Protestou a filha mais velha. (PORTELA, 2010, p. 36)

A rejeição impeliu Cinderela a formular uma nova estratégia. De volta ao aposento, fez uma prece ao pai, em busca de inspiração. No dia seguinte, já com um novo plano em mente, a moça acordou cedo, arrumou a cozinha e fez os pães para o café da manhã. Quando as irmãs desceram, pensaram que a princesa tivesse finalmente reconhecido o seu lugar: “*Agora, tudo vai voltar a ser como era antes... - disse a irmã mais velha. Cinderela sorriu e esclareceu as irmãs: - Não, não. Agora, nós vamos trabalhar em equipe*” (PORTELA, 2010, p. 38).

A limpeza do local surpreendeu a Madrasta, e o plano de Cinderela também a contemplava: Elogiando-a pela exímia educação de que dispunha, Cinderela sugeriu que a senhora assumisse a recepção dos hóspedes. A ideia permaneceria rejeitada se não fossem ouvidos elogios às melhorias implementadas pela jovem naquela manhã. O reforço positivo foi suficiente para convencer a matriarca aderir à sugestão.

Figura 9- Cinderela as irmãs (de verde e rosa) e a Madrasta de vestido azul



FONTE: Livro *Cinderela em família*, De Kate Lúcia Portela.

O ponto de inflexão na narrativa se inicia na cena em que, depois de certo tempo que a jovem estava na hospedaria, a Madrasta questiona o cocheiro acerca da vida de Cinderela:

- Então, você foi o único amigo que restou para Cinderela...- ironizou a madrasta.
 - Não, senhora. A princesinha tem muitos amigos...

- Grande coisa! Ela foi abandonada pelo príncipe! Bem feito! - Disse a irmã mais velha.

O cocheiro contou-lhes a verdade espontaneamente. - Não, não foi isso que aconteceu. Ela só se desentendeu com o marido porque quis vir atrás de vocês. Ela me falou que vocês são a família que Deus deu para ela. (PORTELA, 2010, p. 42)

Saber que representavam a causa do desentendimento entre a moça e o marido trouxe comoção à família. O trabalho em equipe entrosava as mulheres daquela casa no mesmo passo em que a felicidade e o senso realização, pessoais e coletivos, cresciam. É perceptível a importância dada ao trabalho útil no processo de reforma íntima. A intervenção de Cinderela fez com que as demais mulheres começassem a se sentir úteis naquilo que faziam e a gostar de seu trabalho. Com isso, conformismo e má vontade cederam lugar à receptividade e a satisfação obtida com a entrega ao próximo. Com efeito, o trabalho útil foi o elemento que operou a reconciliação entre Cinderela e as pessoas de sua casa.

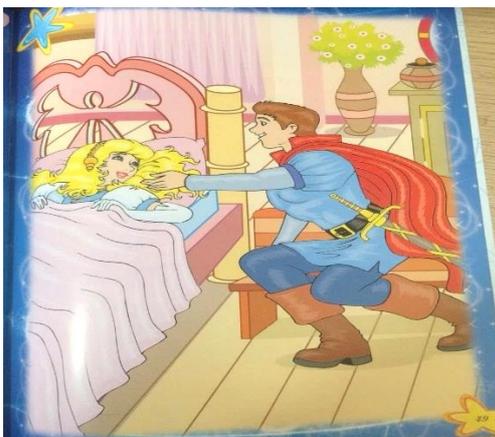
As histórias que a moça contava nos momentos de descanso também contribuem para a reflexão acerca da conduta pessoal e da necessidade de dedicação aos demais. Não à toa, Cinderela logo incorpora seu gosto por contar histórias à rotina da casa. As horas vagas passam a ser preenchidas com narrativas para entreter a quem se interessasse. As parábolas narradas por ela abordavam a importância de servir ao próximo e a necessidade de empenhar-se na busca pelo bem-estar dos demais como caminho para a felicidade.

A transformação pessoal nos membros daquela família já era evidente quando um mal-estar súbito levou a princesa à cama. A Madrasta, que jamais se referira à Cinderela — ao menos pessoalmente — pelo nome, agora lhe fazia companhia enquanto o médico era aguardado. A espera permitiu um breve momento de confiança entre ambas, em que o vínculo que as ligava — a relação de que dispunham com o falecido pai de Cinderela — foi finalmente discutido. A jovem perguntou à Madrasta se ela amava o ex-marido, e a resposta foi evasiva: “*amar!... Amar é uma aventura. Você está aqui por isso...*” (PORTELA, 2010, p.47). Essa fala não permite ao leitor um juízo claro sobre o sentimento que a senhora nutria pelo pai de Cinderela, porém sugere que ela não era — ao menos não mais — alheia ao poder do amor enquanto força de transformação e que as mudanças a fizeram mais receptiva aos bons sentimentos.

Antes que o médico chegasse, uma visita inesperada foi recebida pela hospedagem: o Príncipe. Poucos instantes após o jovem entrar, a Madrasta deixou o quarto, para que o casal pudesse ter intimidade. Frente à frente com a esposa, o rapaz disse-lhe que o sonho que tivera com pai dela o fez repensar sua conduta. “Eu fui egoísta, só queria ser obedecido. Mas tive um sonho que mudou tudo... [...] Eu sonhei com o seu pai. Ele conversava comigo e me explicava que devemos sempre servir a nossa família.” (PORTELA, 2010, p. 50)

O médico chegou ao local tão logo o jovem explicou o sonho. O Príncipe se retirou do quarto para que a princesa fosse atendida. Minutos mais tarde, o médico pediu que somente os familiares entrassem para escutar o diagnóstico. Entraram então no quarto o Príncipe, a Madrasta e as irmãs; e Cinderela fez o anúncio: ela estava grávida. O casal decidiu permanecer na hospedaria até o nascimento da criança. O príncipe comunicou ao rei, seu pai, das notícias, e este concordou em aceitar a Madrasta e irmãs de Cinderela no reino mais uma vez, visto que tinham se transformado e não eram mais as mesmas pessoas que um dia maltrataram a princesa.

Figura 10- Reencontro de Cinderela e Príncipe

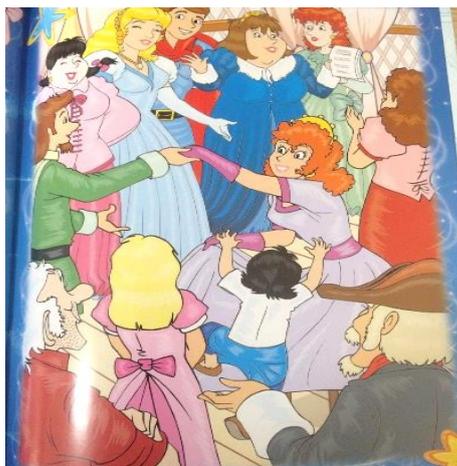


FONTE: Livro *Cinderela em família*, De Kate Lúcia Portela.

A cena final do conto marca a partida do casal com a filha recém-nascida. Por ocasião da despedida, a Madrasta quis compartilhar com todos uma história escrita por ela mesma, falando sobre a família deles e sobre o valor do amor e do perdão. A história é concluída com um *final feliz*. No entanto, embora a família de Cinderela seja recebida novamente no reino e esteja novamente unida a ela, não há sinais explícitos de arrependimento pelas maldades cometidas no passado. O Príncipe, por sua vez, se arrepende de haver quebrado a promessa de sempre apoiar Cinderela em suas aspirações e por seu comportamento anterior e pede desculpas à esposa. Todavia, isso só ocorreu após ter ele recebido a visita do falecido sogro em sonho.

Assim como na narrativa proposta por Jacintho, o príncipe da história contada por Portela é concebido como uma personagem de contornos autoritários — talvez como um traço caricato próprio da instituição monárquica — e como alguém que não apoia a princesa em seus desejos. A diferença neste ponto é que Cinderela não precisou ser retirada de sua condição: ela enfrentou o marido e batalhou por aquilo em que acreditava.

Figura 11- Cinderela e família em comemoração



FONTE: Livro *Cinderela em família*, De Kate Lúcia Portela.

As irmãs e a Madrasta por sua vez, se transformaram movidas pelo amor e trabalho incessante de Cinderela, são personagens mais complexas que as apresentadas por Roque Jacintho, mas que são resistentes à mudança e reforma íntima ao mesmo tempo. Os elementos moralizantes são trazidos todos por Cinderela, elemento determinante para a transformação de todos os personagens da trama, e a figura masculina é novamente aquela que entra em confronto com os princípios cristãos. Guacira Louro, sobre a construção do gênero, afirma que ela é histórica e que se faz a todos os momentos:

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Sendo assim, é indispensável admitir que até mesmo as teorias e as práticas feministas — com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução — estão construindo gênero. (LOURO, 1997, p. 35)

Ao nos debruçarmos sobre as obras de Portela e de Jacintho, com mais de duas décadas de diferença entre suas publicações, vemos elementos semelhantes: a presença de uma figura masculina dominadora, a busca da personagem principal pela sua voz, a submissão à figura masculina que essas personagens se sujeitam ao mesmo tempo que subvertem as determinações do monarca, seja abertamente como em Portela, seja discretamente, como em Jacintho.

A pesquisadora afirma que mesmo as teorias femininas que tem como proposta a desconstrução de gênero estão continuamente o definindo. Podemos inferir, então, que essas representações femininas e masculinas nas obras analisadas contribuem para a construção da imagem de gênero em nossa sociedade. Seja uma imagem de intenção de desconstrução ou não. Ainda segundo Louro, é importante analisar não propriamente a figura mulher ou a figura

homem, mas sim toda a construção feita em torno dos gêneros, assim conseguimos perceber como os gêneros são construídos em determinadas épocas de uma sociedade.

A Cinderela de Portela, apesar de enfrentar abertamente as determinações de seu marido e ir em busca da reconciliação com a família adotiva, ainda apresenta uma figura masculina dominadora e que tem a intenção a todo momento de tirar os poderes de decisão da companheira. Isso é reflexo de uma sociedade na qual tanto mulheres quanto homens estão em busca de uma redefinição de papéis, onde as mulheres ainda são violentadas, sofrem diversos preconceitos, mas que ao mesmo tempo lutam por uma sociedade mais igualitária, e pela escassez de estereótipos ligados ao gênero.

A Cinderela de Jacintho é dependente ainda de uma figura masculina na sua vida e não consegue se livrar de sua situação de miséria sozinha. A moça apresenta o ideário do que seria considerado de uma verdadeira dama segundo a concepção de Von Franz: “Esse é o ideal da dama. Uma dama não pragueja, não se irrita e sequer sabe que tem barriga e genitália” (VON FRANZ, 2000, p. 87). Em contraponto, sua família adotiva consegue se recuperar e atingir uma independência e viverem satisfeitas consigo mesmas, sem sentir a necessidade de uma figura masculina em suas vidas.

Em ambas as histórias, as protagonistas são responsáveis, direta, ou indiretamente pelas transformações nos demais personagens. “Todo o movimento nesta história acontece através do feminino. [...] A história mostra como, tornando-se ativo, o princípio feminino participa com sua contribuição de cura” (VON- FRANZ, 2000, p. 38), as mulheres são responsáveis pelo contato com o divino e pela reforma íntima das pessoas ao seu redor.

3.3 Os contos e as crianças espíritas

A literatura pode ser tudo (ou pelo menos muito) ou pode ser nada, dependendo da forma como for colocada e trabalhada em sala de aula. Tudo, se conseguir unir sensibilidade e conhecimento. Nada, se todas as suas promessas forem frustradas por pedagogias desencontradas. (SILVA, 2008, p. 46)

Em *O Imaginário no Poder*, Held argumenta sobre a legitimidade das histórias de ficção, afirmando que “o fantástico poderia, então, definir-se como originário de superdomesticação do real” (HELD, 1980, p.60). Isso significa que os elementos legitimados nas histórias são aqueles que podem ser relacionados de alguma forma com a realidade de quem lê. Portanto, se essas personagens desfrutam tamanho prestígio, tal fato se deve à estreita ligação existente entre o conteúdo das narrativas que protagonizam e o mundo real. No caso dos dois contos aqui analisados, a conexão advém tanto da estrutura de contos de fadas — como já visto

anteriormente — quanto da presença de personagens já conhecidas e das relações de poder familiares contidas nas tramas.

Apesar de um intervalo de 23 anos separar as escritas de Cinderela dos dois autores, as relações de poder estabelecidas entre os sujeitos femininos e masculinos são bastante semelhantes. As personagens principais de ambas versões seguem o padrão de uma Cinderela dócil e obediente, agora não mais oprimida pela madrasta, mas sim por seu salvador, o Príncipe Encantado, mesmo que de maneira pontual. Contudo, essas princesas não deixam que essa opressão atrapalhe seus desejos, com a ajuda de seus amigos e protetores —mesmo estes sendo em sua maioria homens- elas vão atrás de sua família adotiva e se reconciliam com ela.

Os dois trabalhos abordam a temática da reforma íntima e visam as crianças de seu tempo. Roque Jacintho, apesar de ter vasta produção voltada para a discussão dos preceitos da doutrina espírita, ainda está atrelado a concepções conservadoras acerca da figura da mulher e do que seria uma interação igualitária entre os sexos. Kate Lúcia Portela, escrevendo em um cenário bastante diferente, mostra também relações tradicionalistas entre os sexos, apesar de conceder mais liberdade e expressão às suas personagens femininas. Não obstante, esta abertura é insuficiente. A retirada do elemento mágico do conto força Portela a atribuir novas causas aos fatos transpostos da narrativa original. Com isso, todo o conjunto de eventos relativos ao baile — da tomada de consciência sobre sua existência por Cinderela até a saída antecipada dela da festividade — é justificado pelas relações que a moça mantém com seu círculo pessoal. São os integrantes desse grupo que lhe oferecem apoio: os amigos suportam-na materialmente em suas empreitadas, enquanto o espírito do pai a aconselha em sonhos.

Diante dessas recriações de Cinderela voltadas para o público espírita, sentimos a necessidade de verificar junto a seu público alvo — crianças que possuem certa familiaridade com a doutrina espírita — se essas obras são bem recebidas e se seus elementos causam estranhamento ou não, dadas as discussões contemporâneas relativas ao papel da mulher na sociedade. Acerca deste tipo de representação, Guacira Lopes Louro defende que é exatamente sobre como essas características são valorizadas e ressaltadas nas obras mais do que mostrar as características de cada sexo propriamente. E que é isso que nos diz como funcionam as relações naquele dado momento histórico.

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não

exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. (LOURO, 1997, p. 21)

Não diferentemente dos demais tipos de relação, aquelas que se estabelecem entre mulheres e homens também se constituem como disputas políticas. De modo semelhante, tal característica também pode ser estendida às relações travadas no âmbito religioso, sobretudo quando se tem em mente a prerrogativa de prescrição moral que a maior parte das religiões reclama para si. Ainda que seja aparentemente igualitário, o espiritismo é cenário para tensões em torno de quem e de como a doutrina deve ser interpretada. Esta análise considera as disputas políticas nesses dois níveis dentro do universo da fé espírita, questionando as representações sociais — em particular no que tange aos papéis de mulher e homem — presentes nos livros de Jacintho e Portela.

Oliveira afirma que os contos de fadas funcionam a partir de problemáticas existenciais, ou seja, a necessidade de resolução de problemas essenciais na vida do personagem principal, o que geralmente se realiza com um casamento: “Os contos de fadas têm como eixo gerador uma problemática existencial, ou seja, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está ligada a união homem e mulher.” (OLIVEIRA, 2010, p. 29). As histórias aqui estudadas se constituem depois que o matrimônio aconteceu, em cenários em que certos aspectos decorrentes da própria união tornam-se problemas a serem enfrentados no desenvolver da história. Entre os quais, de maneira mais destacada, estão o autoritarismo e a intransigência do marido e o desmerecimento das opiniões e das ações de Cinderela praticado por ele.

Frente a todo o exposto, faz-se necessário verificar como crianças pertencentes ao contexto espírita, já familiarizadas com os preceitos da doutrina, lidam com essas questões e percebem a representação feminina e as relações entre homens e mulheres nessas obras. A leitura dessas obras, entendida aqui segundo o proposto por Coenga, envolve tanto o leitor quanto o autor na produção de sentidos, ao criar um texto, o autor produz um sentido que será ressignificado por quem lê seu texto:

A leitura, entendida como interação, envolve o leitor e o autor, cada um com sua visão de mundo, seu lugar social, suas relações com o mundo. Quando produz um texto, o autor postula um leitor virtual. [...] Ao ler um texto, o leitor não busca o sentido nele depositado, mas produz sentidos. (COENGA, 2004, p. 27)

Não faz parte do escopo o que é discutido com essas crianças fora do âmbito espírita, mas sim o que elas entendem, tanto de ações como de conversas que elas presenciam e

participam em suas vidas, seus comentários são reflexo daquilo que apreendem do mundo e da realidade ao seu redor e é esse aspecto que iremos considerar nesta pesquisa.

3.4.1 Metodologia

O trabalho de campo teve como foco crianças educadas no contexto espírita. O questionamento central abordava a leitura que elas faziam das obras analisadas, com atenção especial para as representações sobre as figuras femininas nelas presentes. Por ser o público infantil parte integrante do objeto de análise, a proposta de pesquisa deste trabalho requisiu aprovação previamente ao Comitê de Ética em Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Brasília, por meio da Plataforma Brasil (Anexo I). A submissão do documento na plataforma foi feita no mês de setembro de 2018, e a aprovação foi obtida em fevereiro de 2019.

Tão logo aprovada a proposta, procedeu-se à coleta das autorizações dos pais e das crianças participantes. A ocasião permitiu o esclarecimento pleno do funcionamento da pesquisa perante os pais, de maneira que todas as dúvidas por eles apresentadas foram sanadas. A efetivação do trabalho em campo foi confirmada mediante autorizações da presidente da casa espírita escolhida e da coordenação do Departamento de Infância e Juventude da casa, bem como dos pais que permitiram a participação dos filhos no projeto (naturalmente, em momento anterior ao início da pesquisa) e das próprias crianças (também em momento anterior ao da pesquisa). Em momento algum os nomes dos participantes foram ou serão divulgados.

As crianças tinham entre nove e dez anos de idade e todas frequentavam o curso de Educação Espírita da Infância no Centro Espírita Paulo de Tarso, situado na Região Administrativa do Lago Norte, em Brasília, Distrito Federal. A escolha da referida instituição fundou-se a princípio sobre a diversidade do público recebido e o alcance do atendimento proporcionado pela casa: crianças residentes no Lago Norte e no Varjão⁴⁴, devido à proximidade, compõem a maior parte das turmas de evangelização, porém meninas e meninos de outras localidades do DF também frequentam o centro. Essa particularidade possibilitaria uma percepção única acerca de uma eventual relação entre a leitura das obras e as condições socioeconômicas de cada criança.

O quadro socioeconômico foi construído com base em um questionário acerca dos seguintes pontos: a. local de moradia; b. instituição de ensino regular a que frequentavam; c. tipo de financiamento de tal instituição (pública ou particular); d. se escolas privadas, se a

⁴⁴ O Distrito Federal é dividido em regiões administrativas, que funcionam como “bairros”, como toda cidade esses “bairros” são socioeconomicamente mais privilegiados ou não. O lago Norte é considerado um dos bairros mais ricos do DF, sendo também o mais seguro para se viver, perto há a RA do Varjão, bairro de periferia e que já foi considerado na década de 1990 bairro perigoso para se viver.

permanência das crianças era devida a alguma política de incentivo (bolsas de estudo); e. ano cursado. Entretanto, tal aferição conduziu a resultados inconclusivos, visto que mesmo frente a um panorama aberto à diversidade, a maior parte das crianças participantes pertenciam às classes média ou média alta (dez crianças) e apenas três advinham das camadas baixa ou média baixa (uma menina e dois meninos). Percebemos que o público, a princípio variado desta casa, mudou, possuímos um público em sua maioria elitizado e as pessoas que antes eram assistidas pela casa já não a frequentam mais, pelo menos nas aulas de Educação Espírita na Infância.

Os encontros ocorreram em três domingos consecutivos, nos dias 17, 24 e 31 de março de 2019, entre as 10 e as 11 horas da manhã nas duas primeiras seções, e entre as 10 e as 11h30 do último dia, sendo o questionário aplicado naquele dia a causa da prorrogação. Nos encontros, chamados aqui de *Rodas de Leitura*, as obras *Família da Cinderela*, de Roque Jacintho, e *Cinderela em Família*, de Kate Lúcia Portela, foram apresentadas às crianças. Feita a leitura, foi aberto debate. A temática da conversa girou em torno da percepção individual que meninas e meninos construíram a partir desses dois textos. Cada criança foi convidada a destacar os elementos que consideraram como mais importantes em cada autor; a propor – caso houvesse — elementos que mudariam nas narrativas; e, a exemplo dos autores, como elas recontariam a história de Cinderela após o casamento entre ela e o Príncipe. Foram escolhidas crianças pertencentes a essa faixa etária por estarem elas situadas na fase de leitura que Nelly Novaes Coelho (2000) define como a etapa do *leitor em processo*, segundo a qual o leitor já domina os mecanismos de leitura com facilidade e a curiosidade por conhecer está em um ponto agudo.

Uma pequena porção do tempo do primeiro encontro foi ocupada pela assinatura dos últimos termos de assentimento ainda incompletos, por uma breve explicação sobre a natureza daquela atividade (parte constituinte de uma dissertação de mestrado) e quanto ao tempo que duraria (três encontros) e pelo esclarecimento de dúvidas pontuais apresentadas pelas crianças.

Solucionadas as questões, perguntamos-lhes acerca de seus hábitos de leitura: se gostavam de ler, se costumavam e o que costumavam ler, se seus pais usualmente liam com eles. Foi ainda questionado aos entrevistados sua aproximação com os contos de fadas, pedi que recontassem o conto de Cinderela como eles conheciam e se conheciam outras versões do mesmo conto.

Logo em seguida às respostas, oferecemos-lhes as opções para a leitura do conto escrito por Roque Jacintho: individual, em pequenos grupos ou em uma leitura conjunta entre pesquisadora e crianças, em que eu leria o texto em voz alta. A última opção foi escolhida por unanimidade. Ao fim da narração, perguntamos-lhes a respeito do que achavam das

representações das figuras femininas da obra e sobre a relação de Cinderela com a família e com o Príncipe, seu marido.

A leitura será encarada aqui como a capacidade de compreensão e interpretação daquilo que se lê de fato ou se apreende do mundo e das coisas a sua volta. Segundo Coenga: “[...] ler é mais do que decodificar, é compreender e interpretar textos de qualquer natureza, de forma crítica, a partir de um diálogo vivo com o texto” (2004, p. 26). É por meio do diálogo crítico com o texto que se aprende a interpretar aquilo que se diz, e é ainda por meio dos contos de fadas, gibis, cartilhas e outros que se tem a iniciação à compreensão e uma visão de mundo própria daqueles que estão familiarizados ao mundo escrito. “O ingresso no mundo das Letras se faz através da escuta de leituras de contos de fadas, textos bíblicos, enciclopédias, revistas, gibis, cartilhas.” (COENGA, 2004, p.110) A leitura e a descrição das cenas foram intercaladas por intervenções episódicas feitas pelas crianças para compartilhar suas impressões, interferências estas incentivadas desde o início.

A segunda *Roda de Leitura* foi iniciada com uma breve remissão acerca da natureza daquele trabalho e sobre os acontecimentos da reunião passada. A opção quanto à dinâmica de leitura foi novamente oferecida nos mesmos termos e a leitura de *Cinderela em Família*, de Kate Lúcia Portela, seguiu igual fórmula à da semana anterior e o contar da história foi perpassado pelos comentários das crianças. O questionamento sobre a representação do feminino na história e sobre as relações de Cinderela com a família e o esposo também lhes foram colocados ao fim da experiência.

No terceiro e último encontro, relembramos as histórias contadas e os comentários feitos nas seções antecedentes e fizemos uma breve comparação entre os dois contos. A partir dessa retomada, propusemos às crianças que elas apresentassem aspectos, elementos e detalhes que mudariam nas obras se pudessem. Foi pedido a elas também que justificassem as alterações defendidas. As crianças registraram as mudanças e as motivações propostas nos questionários que lhes foram entregues (ANEXO II), para que houvesse a resposta individualizada de cada uma acerca das discussões.

3.4.2 As Rodas de Leitura

Os contos de fada, por outro lado, são uma abstração, como Lüthi os denomina. Isso significa que não temos um ego humano encontrando o mundo do inconsciente. Temos, sim, histórias fantásticas em que seres fantásticos ou imagens arquetípicas do inconsciente interagem umas com as outras. (VON- FRANZ, 2000, p. 12)

No primeiro dia, começamos a roda com uma rápida explicação sobre o espaço acadêmico e respondendo a algumas perguntas sobre o andamento das rodas. Logo em seguida passamos às perguntas orais sobre os hábitos de leitura dos participantes: a primeira pergunta, se eles *gostavam* de ler, dividiu a turma: aproximadamente metade da turma falou que não gostava e outra metade falou que gostava de ler, quando questionados aos que gostavam de ler e sobre suas preferências, estes disseram que gostavam muito de fantasias ao estilo *Harry Potter* e temas ligados a seres mitológicos ou lendários. Os que responderam que não gostavam disseram que era uma atividade tediosa e chata. Essa resposta oral, no entanto, contrastou consideravelmente com as respostas dadas a essa mesma pergunta no questionário escrito, onde quase por unanimidade, a resposta foi de que sim, eles gostavam de ler (12 responderam que sim e um falou que mais ou menos)⁴⁵.

O exemplo de suas preferências de leituras também variou na resposta escrita, livros inspirados em personagens de jogos ou filmes foram bastante citados, como *Gravity Falls*, *Como treinar o seu dragão*, *Star Wars*, *Minecraft*. Também foram citadas histórias em quadrinhos, gibis, romances, aventuras e os livros das séries *Diário de um banana* e *Harry Potter*.

Na segunda pergunta se eles *costumavam* ler, a maioria respondeu que sim - apenas dois participantes disseram não ter o costume de ler -, também foi uma maioria que respondeu que lia principalmente na escola e em casa, mas três participantes afirmaram ler em outros lugares fora de casa, como lugares de espera (antes de consultas médicas, filas etc.). Os que afirmaram ter o costume de ler disseram que preferem histórias relacionadas a suspenses, aventuras, gibis, livros de autoria de Malala Yousafzai e da série *Harry Potter*. Essa resposta foi em acordo com as respostas escritas nos questionários, havendo mais exemplificações de obras que eles costumam ler, sendo algumas delas inspiradas nos filmes ou jogos mencionados anteriormente.

É importante mencionar que as salas onde são realizadas as aulas de educação espírita são decoradas todos os anos com variados temas e a sala utilizada por eles foi decorada com símbolos e imagens do universo *Harry Potter* este ano; além disso, durante as aulas usuais eles são divididos em *Casas* (times) de acordo com o mundo fictício desse personagem e seguem várias atividades de acordo com o tema; muitos mencionaram várias vezes essa série de livros e filmes.

Quando questionados se seus pais liam com eles, a maioria das crianças de classe média alta respondeu que liam quando eles eram menores, e que agora a frequência diminuiu, mas não

⁴⁵ Essa discrepância talvez se deva a suposição de que o texto escrito pode ser lido por outras pessoas que não a pesquisadora.

se extinguiu em todos os casos. Essas crianças também disseram que veem seus pais lendo livros, revistas e jornais com frequência. As crianças de classe média baixa ou baixa responderam que os seus pais não tinham ou tem o hábito de ler com eles e que não é um costume ver seus pais lendo sozinhos tampouco. Nos questionários escritos, duas crianças responderam que frequentemente liam com os pais, outras duas afirmaram que isso acontecia de vez em quando, e nove dos treze participantes responderam que os pais não leem com eles, um deles comentou ainda: “*Acho que eles acham que eu já tenho idade para ler sozinho (e tenho mesmo)*” e outra respondente disse que prefere ler sozinha. Ainda por escrito, as crianças que leem com os pais responderam que estes leem livros da preferência dos filhos, histórias de dormir e/ou religiosos.

Essas respostas mostram leitores em fase de transição, os quais estão deixando de ser *leitores em processo* e começam a etapa de *leitores fluentes*, na qual a presença de adultos já não é tão requerida, sua capacidade de concentração aumenta e também a de abstração daquilo que se lê. As crianças são atraídas pelo confronto de ideias e valores (COELHO, 2000). Apesar de ainda estarem apegados às ilustrações do texto, sentem-se atraídos por personagens mais complexas e que quebram a ideia de previsibilidade. Contudo, a escolha por ter as histórias contadas por alguém mostra que o ato da leitura ainda é dificultoso e que a aproximação afetiva quando escutam uma narrativa é a mais agradável. O fato da escuta das histórias vai de acordo com o proposto por Coenga (2011), segundo o qual é por meio da oralidade que as crianças começam sua aproximação com o mundo escrito, e tanto essa iniciação quanto a introdução ao mundo da leitura são mediadas por diversas relações, como a família, a escola e a vida social da criança.

Depois das perguntas acerca dos hábitos de leitura, perguntamos o que eles conheciam sobre contos de fadas e expliquei um pouco sobre a origem dos contos de fadas. Todos mostraram já conhecer a história de Cinderela em várias versões; a mais conhecida entre eles foi a animação do Estúdio Disney de 1950 (ANEXO III). Os participantes questionaram ainda a questão do famoso sapato de cristal de Cinderela, afirmando que a história não convence nesse momento porque o sapato poderia caber em qualquer outro pé, ignorando o elemento mágico colocado nas diversas versões. Depois de pedir que recontassem rapidamente a história de Cinderela como eles conheciam, apresentamos a obra de Roque Jacintho, com a qual nenhum dos participantes estava ainda familiarizado. As crianças gostaram e interagiram bastante ao ouvir a história *Família da Cinderela*, de Roque Jacintho. Enquanto a história era contada, eles iam fazendo comentários ao longo da narrativa.

Acerca da mudança de comportamento da madrasta e das irmãs da princesa na obra, uma das participantes falou que *"é possível mudar, mas leva tempo"*, e complementou sobre a nova vida da princesa: *"A vida da Cinderela ficou chata, sem graça."* Um dos meninos afirmou ainda que queria a vida de Cinderela só por causa da comida- esse comentário foi feito por um dos meninos cuja família recebe assistência material da Casa Espírita.

De opinião geral, segundo os entrevistados, a vida da Cinderela após seu casamento com o príncipe se tornou interessante e gostosa e, ao mesmo tempo, chata e entediante. A maioria dos respondentes achou a vida da madrasta e das filhas melhor e com mais significado. Todos ficaram surpresos com a atitude do príncipe ao querer buscar Cinderela pelos cabelos quando a moça sumiu do palácio: não é a atitude heroica que se espera de um príncipe segundo os participantes. Uma das participantes afirmou que não gostava mais do príncipe a partir daquele momento. Quando o marido de Cinderela resolve ajudar as mulheres a cuidar dos doentes ao final da narrativa, os entrevistados afirmaram que esse foi um modo dele pedir desculpas: *"Ajudar é um modo de desculpas"*, não sendo necessário para eles que esse pedido de desculpas fosse verbalizado. Ao final da história as principais características dadas ao Príncipe foram: desrespeitoso, machista, estranho, feio.

Eles se mostraram interessados pelo conto e interviram bastante durante a leitura, disseram que, se pudessem, mudariam as atitudes do príncipe, o tornariam mais gentil e legal e que seria interessante que a madrasta e suas filhas fossem morar com Cinderela e o Príncipe. Durante a discussão, ainda consideraram o fato de Cinderela não guardar mágoas da família adotiva, para alguns deles, a moça deveria ter raiva pelas maldades sofridas no passado.

As crianças pertencentes a famílias de baixa renda ficaram mais caladas que os demais colegas durante as discussões deste encontro, e direcionavam seus comentários a questões mais práticas da história, queriam a vida da nova princesa, mas ao mesmo tempo valorizavam o trabalho da Madrasta e das filhas. Os comentários relacionados a machismo (termo usado pelos respondentes) e sobre as falas do Príncipe e sua relação com a esposa foram feitos pelas crianças de famílias de renda mais alta, vendo essa relação do casal de forma negativa.

No segundo dia, uma semana depois do primeiro encontro, começamos a roda relembrando a história contada na semana anterior, quando as crianças comentaram sobre a vida da personagem Cinderela apresentada por Jacintho: caracterizada pelos participantes como sendo uma vida *deprimente e entediante*, na qual o marido da moça é muito *exigente, terrível e machista*. Falaram positivamente sobre a vida da Madrasta e de suas filhas, afirmando que esta seria uma existência com mais significação. Tal fato indica que temos uma maioria de respondentes mais preocupados com uma vida independente (semelhante a levada pela

madrasta e suas duas filhas biológicas) do que em conseguir um companheiro ou companheira para a vida (como a vida de Cinderela no início do conto).

Dentro ainda desse contexto, as crianças começaram uma discussão acerca do que seria feminismo, femismo e machismo e chegaram às suas próprias conclusões também sozinhas, sem ninguém chegar a um consenso quanto a esses termos, dentre outros, selecionamos os seguintes comentários: “*Machismo é quando os homens se acham superiores às mulheres*”; “*mulheres também podem ser machistas*”; “*feminismo é o contrário de machismo*”; “*femismo é quando a mulher é machista*”, “*feminismo é quando as mulheres querem direitos iguais aos dos homens, mas um pouco a mais*” e “*homens também podem ser feministas, mas tem que ter um outro nome pra isso*”.

Esses três termos foram discutidos e logo em seguida esclareci algumas definições, sendo estes termos tratados da seguinte maneira neste trabalho:

- Feminismo – “crítica contraideológica. É contra a ideologia do patriarcado, mas não pretende ser uma nova ideologia substitutiva” (TIBURI, 2018, p. 70) no âmbito acadêmico está situado nos *estudos de gênero*. Pretende ser uma crítica a estereótipos formados nas e pelas relações de gênero, valorizando as relações igualitárias onde homens e mulheres sejam livres para se expressar da forma que o convir como seres humanos conscientes. Nas palavras de Chimamanda Ngozi, feminista é a pessoa que afirma: “Sim, existe um problema de gênero ainda hoje e temos que resolve-lo, temos que melhorar.” (ADICHIE, 2015, p. 50).
- Femismo – Segundo Celina Fraga Rossi: “o femismo [é] um neologismo [...] criado para que não houvesse confusão como feminismo, pois são completamente diferentes. Para o femismo, a libertação da mulher só virá quando a mulher inverter a lógica do patriarcado, construindo uma espécie de sociedade matriarcal, aonde as mulheres detenham o poder, para com isso pagar a dívida histórica que a sociedade patriarcal deixou, criando condições para as mulheres manifestarem sua identidade” (ROSSI, 2011).⁴⁶
- Machismo – Segundo Marcia Tiburi, “é um sistema de crenças em que se aceita a superioridade dos homens devido à sua masculinidade. No entanto, se a masculinidade aparece em uma mulher, ela é rechaçada e criticada.” (2018, p. 63).

⁴⁶ ROSSI, Celina. *Feminismo ou Femismo?* São coisas completamente diferentes. In: *Feminismo sempre*. Disponível em <https://feminismosempre.wordpress.com/2011/07/10/feminismo-ou-femismo-sao-coisas-completamente-diferentes/>. Acesso em 14/01/2020.

Enquanto ideologia, o machismo serve modelos de identificação tanto femininos quanto masculinos, onde é a aceitação da *liderança masculina* que dita regras.

Ambos, femismo e machismo, são correntes de pensamento sexistas. No entanto, não usaremos estes termos, por entendermos que, mesmo que homens possam sofrer algum tipo de preconceito devido ou em decorrência do seu sexo, esse não é agravado como no caso de mulheres que sofrem devido à sua identificação quanto ao sexo. Falaremos então de diferenças sexuais ou desigualdades nas relações de sexo e gênero, propondo a colocação feita pela pesquisadora Guacira Lopes Louro: “ainda que as formas de conceber os processos de construção possam ser (e efetivamente são) distintas, lidar com o conceito de gênero significa colocar-se contra a naturalização do feminino e, obviamente, do masculino” (LOURO, 2007, p. 2007). Ao nos colocarmos contra essa naturalização das ideias de feminino e masculino admitimos que as concepções de sexo e gênero vão além do corpo biológico dos seres, como afirma Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003).

Os comentários das crianças mostram que elas já foram de alguma forma introduzidas a esses termos, mas ainda não tiveram a oportunidade de aprofundar o tema. Depois da breve discussão, foi-lhes oferecida a opção da leitura da história de Portela sozinhas, em grupo ou de escutarem o conto novamente pela minha voz, intercalado com comentários delas. Os participantes mais uma vez escolheram que a história fosse contada em voz alta; dessa vez a narrativa já era conhecida por duas participantes, mas foi algo que não interferiu na participação e fruição na hora de ouvi-la.

Logo no início, dois fatos chamaram a atenção dos ouvintes: a perda do elemento mágico na história e o sumiço da família adotiva de Cinderela. Afirmando que a falta do elemento mágico e da figura da Fada Madrinha tiram parte do encanto da obra, a maioria dos participantes disse preferir uma história em que tudo é possível e a magia possa conviver sem problemas com os elementos moralizantes próprios da doutrina espírita. Já ao notar a ausência de menção à Madrasta e às irmãs de Cinderela, as crianças deram seus palpites: “*foram para a prisão!*” Alguns ainda sugeriram que elas talvez pudessem ter ido para o castelo também, mas após refletir sobre as possíveis reações negativas do príncipe quanto a isso todos chegaram à conclusão que, assim como na história de Jacintho, elas haviam sido expulsas do reino.

Ao chegarmos à parte em que o príncipe afirma a obrigatoriedade do seu “*felizes para sempre*”, as reações foram controversas: “*ninguém tem que ser feliz para sempre*” e ainda “*tem que dar uma pausa na felicidade para viver a vida*”. Quando questionados acerca das perspectivas deles sobre o que seria o suposto *felizes para sempre* os respondentes chegaram ao acordo de que a madrasta e filhas sendo expulsas do reino não é um final feliz para elas.

Em boa parte das histórias há um desencontro radical inicial e o final é o reencontro num patamar mais elevado. O que as crianças e, convenhamos, os adultos, querem acreditar é que nunca mais vamos nos separar dos seres amados que nos cercam, nunca mais vamos ter perdas amorosas. Hoje é um mote tão obrigatório assim como o: ‘Era uma vez...’ Os contos de fada são, por definição, resolutivos, ao contrário dos mitos que tendem ao trágico. Logo, depois do “felizes para sempre” pode haver outra história que, por mais tenebrosa que seja, também terá um final feliz (MOURA, 2010, p. 30)

É necessário aos participantes que a resolução harmoniosa seja positiva também para os vilões regenerados. Também é evidente a consciência de que não é possível de fato que todos sejam felizes para sempre. Acostumados a vários retornos e continuações em histórias e tramas conhecidas, os participantes acreditam que a vida, quando vivida de fato, não apresentará sempre soluções positivas, e que contratempos fazem parte de uma vida saudável e que vale ser aproveitada. Apesar dos comentários, é observável também que as soluções positivas são necessárias sempre ao final das narrativas.

Ao chegarmos à cena em que a personagem principal sonha com o pai, esse elemento pareceu natural às crianças, justamente por já estarem familiarizadas com os preceitos da doutrina espírita; afirmaram que Cinderela é médium e por isso consegue se comunicar com seu pai por meio dos sonhos e, ainda, a importância de se fazer a prece antes de dormir para que possamos visitar bons lugares quando dormimos; disseram também que a moça precisaria perdoar sua família se quisesse seguir em frente.

Quando questionados se todos acham que temos algo a aprender com nosso próximo, os participantes de uma forma geral disseram que sim, mas houve um participante que complementou e nos fez entrar em outras discussões: *“todos podemos aprender e ensinar, mas se a pessoa tiver dinheiro ela consegue aprender mais e, com isso, ajudar mais. O pobre não consegue ajudar, ele que é o que tem que ser ajudado.”* Depois de discussões acerca disso, nas quais os participantes de renda mais baixa ficaram calados e não se expressaram de nenhuma forma, chegamos à conclusão que os pobres também podem ajudar, mesmo que de forma mais limitada materialmente falando.

O fato de serem meninos de classe mais alta falando e sobrepondo sua voz à dos outros e outras colegas mostra que, apesar de novos, eles já internalizaram, inconscientemente, relações de poder entre gêneros e classes distintas, o que é confirmado pelo também inconsciente silenciamento dos demais.

Após essas discussões e o debate sobre o episódio do sonho de Cinderela, os entrevistados ficaram impressionados com a conduta do Príncipe, a saber, a falta de respeito pela esposa e por suas escolhas. No que tange às alternativas da princesa, não houve consenso sobre a busca pela família ter sido uma atitude inteiramente dela. Alguns entenderam que a

moça decidiu encontrar a madrasta e as irmãs porque seu pai mandou; outros argumentaram que, embora ele tenha ajudado, a partida foi uma decisão unicamente dela.

A opção de Cinderela por partir em busca da família foi bem vista pelos participantes, aprovando também a mudança de comportamento sofrida pela família no decorrer da narrativa. Mesmo acreditando que o Príncipe tenha agido errado, eles ainda gostaram mais dessa versão do Príncipe Encantado do que a versão apresentada por Roque Jacintho. Gostaram da personagem principal da trama, definindo-a como decidida e livre, não se prendendo às determinações do marido. Apesar de aprovarem todos esses elementos na obra, gostaram mais da madrasta e das filhas apresentadas por Jacintho, uma vez que elas não necessitaram que lhes fossem apontados os erros para que se arrependessem destes e corrigissem suas atitudes.

No dia do último encontro, a sessão foi dividida em duas partes: primeiro relembramos as histórias contadas e os principais comentários feitos, dando espaço para pequenos comentários. Na segunda parte da *Roda*, os questionários escritos foram entregues aos participantes. Para o preenchimento do questionário, separamos a turma em três grupos pequenos e, enquanto eles respondiam, visitamos cada um dos grupos, interpelando-os com perguntas sobre as *rodas de leitura* e as obras. A separação das crianças em grupos menores permitiu que cada um dos participantes pudesse se manifestar, em especial os que pouco se expressaram nos encontros anteriores.

As opiniões foram uniformes em geral, mas a percepção de cada um sobre as discussões e o entendimento das obras variou. Oralmente, a maioria manifestou maior preferência pela primeira história (*Família da Cinderela*- 1987). A causa da simpatia se deveu à mudança de comportamento das mulheres sem a interferência de Cinderela nesse processo e também à forma como a personagem do príncipe/marido da moça fora retratado. Na visão da maioria das crianças, ele seria menos egoísta na versão de Jacintho. As opiniões das crianças entram em acordo com o proposto por Tania Navarro Swain, em palestra proferida acerca da identidade feminina na nossa atualidade:

O mundo de hoje, suas guerras, integrismos, fanatismos de toda ordem nos mostra que as mulheres precisam antes de tudo, de liberdade: política, econômica, mas igualmente de uma liberação das disciplinas e *assujeitamentos* produzidos pelo simbólico, pelas representações sociais, pelos pressupostos de construção da realidade. Pelas matrizes identitárias que fazem do feminino um corpo, um sexo e uma função. (SWAIN, 2012, p. 4)

A necessidade de liberdade sentida pelos indivíduos femininos em nossa sociedade se mostra de várias maneiras. Nossos participantes, por meio de suas concepções de vida e de certo e errado, já mostram essa necessidade de um tratamento igualitário entre os sujeitos de sexos

diferentes, apesar de acreditarem que, ao final, a princesa pertence junto ao seu esposo, sendo ele uma pessoa justa ou não.

A necessidade de retorno à família adotiva não foi motivo de estranhamento pelas crianças em nenhuma das duas obras. A pesquisadora Von-Franz afirma que essa é uma necessidade sentida por muitos, mas somente poucos conseguem deixar o passado realmente no passado em certas relações: “Num nível pessoal, a situação é a mesma. As pessoas regressam. [...] O passado os prende, e muitos não têm a firmeza ou a força de romper com ele” (VON-FRANZ, 2000, p. 158).

3.4.3 Leitura dos questionários

O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral – mas escolher uma expressão vaga como “direitos humanos” é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. (ADICHIE, 2015, p. 43)

As respostas escritas nos questionários confirmaram a maioria das respostas orais dos participantes. Pudemos atestar que, apesar de teoricamente ser uma casa que abriga pessoas de diversas situações econômicas e sociais, suas aulas de educação espírita confirmam um público assíduo majoritariamente favorecido economicamente e que reforça o papel social do pobre como aquele que não tem a colaborar. É um público ainda que precisa se atentar às discussões de gênero em nossa sociedade, como verificado em pesquisa anterior acerca dos leitores de livros espíritas, em que foi verificada a existência de um grupo letrado e elitizado que, mesmo inconscientemente, desqualifica os debates relacionados a raça e sexo (SILVA; SILVA, 2019)

Mesmo sendo um público que ainda está sendo iniciado nos preceitos da doutrina espírita e em diversas discussões sociais, muitas das crianças que participaram da pesquisa deixam desconfortáveis os colegas que vivem em situações economicamente desfavorecidas, refletindo o modo de pensar de seus grupos familiares, os quais, ao invés de promover a reflexão sobre a diversidade na casa espírita, reforçam estereótipos e promovem a convivência apenas com pessoas dos mesmos círculos sociais. As perguntas relacionadas às histórias contadas não variaram consideravelmente com relação às respostas dadas oralmente: os participantes, mesmo respondendo sozinhos aos questionários, tiveram respostas uniformes. A história favorita deles foi a de autoria de Roque Jacintho, por razões já citadas.

Ao serem questionados quanto à dinâmica de relação entre Cinderela e a família adotiva e entre a moça e seu marido, as crianças não se aprofundaram: mantiveram respostas ligadas a adjetivos e que caracterizavam o que acreditavam que seria próprio de uma dinâmica familiar,

com brigas e conciliações. De uma forma geral, elas não gostaram de nenhuma versão do marido da moça, mas, ao serem questionadas por escrito sobre o que acreditavam que poderia ou teria que ser mudado na história, nenhuma delas mudou o estado civil da jovem: todos continuavam acreditando que o lugar de Cinderela era junto de seu marido, e mais: acreditavam que a Madrasta e suas irmãs deveriam ir morar com o casal no castelo do Príncipe.

Kate Millet, em sua obra *Política Sexual* (1969), afirma a importância e a necessidade de se haver uma *revolução sexual* em nossa sociedade, em que as relações entre os sexos tornar-se-iam igualitárias e a emancipação plena da mulher uma realidade: “Em primeiro lugar, uma revolução sexual acabaria com a instituição patriarcal, abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos (MILLET, 1969, p.10).” Essa revolução, contudo, não consegue ser efetivada a um só momento. É por meio de alterações nos aparelhos ideológicos⁴⁷ de nossa sociedade e um contínuo processo de questionamento dos padrões impostos que será possível essa mudança proposta por Millet.

Isto permitiria uma integração de subculturas sexuais, uma assimilação de ambos os lados da experiência humana até aqui excluídos da sociedade. Da mesma forma, seria conveniente reexaminar as características definidas como «masculinas» ou «femininas» e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento «masculino» e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção. (MILLET, 1969, p.10)

Apesar das obras estudadas contribuírem para características definidoras dos estereótipos de feminilidade, como uma permanência da passividade da personagem principal, e de masculinidade, como mostras de virilidade e até mesmo de violência, seus leitores começam a se indagar sobre esses mesmos comportamentos, mesmo que ao final acreditem que essa relação entre o casal de monarcas deva permanecer.

Observamos, nas crianças participantes da pesquisa, a necessidade de falar e se expressar sobre assuntos que se mostram recorrentes em nossa sociedade, para compreendê-los melhor. Elas continuam reproduzindo padrões arcaicos instituídos, talvez inclusive por falta de oportunidades para discutir o assunto. Foi-lhes dada a escolha de que Cinderela simplesmente fosse morar com sua família adotiva em sua nova vida ou de que partisse para encontrar um novo caminho, mas as crianças a fazem voltar aos seus opressores, sejam eles os da infância - a madrasta e suas filhas, ou da atualidade - seu marido.

⁴⁷ ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

Nossa pesquisa de campo foi elaborada pensando justamente no esforço de escuta desse público que, como dito anteriormente, é permeado por mediações e cuidados específicos. No entanto, foi verificado que, sendo a Doutrina dos Espíritos uma religião espiritualista, cujo principal lema no país é o de que fora da caridade não há salvação, seus seguidores ainda estão ligados aos aspectos materiais dessa máxima e precisam ainda se inserir mais profundamente nas discussões ligadas a raça e gênero.

É o desejo político que surge no lugar de fala. O lugar de fala pede, no entanto, um lugar de escuta. O lugar de fala expressa um desejo de espaço e tempo contra uma ordem que favorece uns em detrimento de outros. A escuta é um elemento prático no processo político que precisa ser experimentado com urgência, sobretudo pelos sujeitos que detém o privilégio da fala (TIBURI, 2018, p. 56)

Como afirma Marcia Tiburi, é preciso escutar mais, mas principalmente escutar aqueles que não estão em situações de privilégio da fala. Em nossas *rodas de leituras*, os participantes que mais se expressaram foram meninos e que moravam em regiões administrativas nobres da cidade. Apesar de haver mais meninas nos encontros, eram os do sexo masculino que mais interpelavam e faziam comentários, por vezes interrompendo a fala de outros e outras colegas.

Ainda falta entendimento em nossa sociedade acerca das discussões e debates de igualdade nas relações de gênero: “A compreensão do debate de igualdade de gênero propicia o entendimento de que a igualdade de direitos deve considerar as diferenças entre os sexos, mas não fazer destas diferenças um motivo para continuidade das desigualdades” (SOUZA, GRAUPE, 2014, p. 4). É preciso compreender o conceito de gênero como algo construído ao longo do tempo e modificado conforme as vontades dos poderes dominantes.

Gênero, como compreendemos, é um dispositivo cultural, constituído historicamente, que classifica e posiciona o mundo a partir da relação entre o que se entende como feminino e masculino. É um operador que cria sentido para as diferenças percebidas em nossos corpos e articula pessoas, emoções, práticas e coisas dentro de uma estrutura de poder. (LINS, MACHADO, ESCOURA, 2016, p.8)

Ao entender essa construção histórica, podemos colaborar para sua desconstrução, e, assim, promover discussões dos mais variados temas. Sempre foi consenso entre os espíritas não discutir questões políticas nos espaços religiosos. Esta pesquisa promoveu não só esses debates, mas apontou também os problemas advindos da falta desse tipo de discussão nesses espaços e ajudou a deixar claro que essas discussões são necessárias em qualquer espaço, pois é debatendo os mais variados assuntos de maneira aberta e respeitosa que se aprende a dialogar com o próximo. As respostas das crianças participantes mostram que a falta de debate e conversas sobre os mais variados temas gera ignorância e intolerância. Quanto mais discutimos, mais aprendemos a lidar respeitosamente com opiniões alheias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi uma investigação acerca da opinião de crianças em contexto de educação espírita sobre representações femininas em adaptações de contos de fadas escritos especialmente para esse público. No primeiro capítulo versamos sobre a literatura infantil e a literatura espírita, além do caráter doutrinário que essa literatura ligada à moral e religião assume.

Abordamos a importância dos contos de fadas e suas adaptações contemporâneas, lembrando de suas versões cinematográficas, visto que consideramos aqui essa mídia também como uma forma de arte e de perpetuar a literatura, costumes e pensamentos de uma determinada sociedade, além de também ter sido mencionado pelas crianças entrevistadas como um meio pelo qual conhecem a história de Cinderela. Focamos nas representações de Cinderela e como, em grande parte das adaptações literárias, essa figura pouco mudou, permanecendo a jovem doce, gentil e submissa tal qual a que Perrault aborda em seu conto.

Analisamos os dois contos propostos neste trabalho, *Família da Cinderela*, de Roque Jacintho, e *Cinderela em família*, de Kate Lúcia Portela, publicados em 1987 e 2010, respectivamente, verificando como as personagens femininas foram retratadas. Por fim, foi feita uma pesquisa de campo com treze crianças de idade entre nove e dez anos no qual lemos essas obras e discutimos as relações estabelecidas entre os personagens principais da trama. Acerca do estudo de obras literárias, associamos estas com o proposto pelo estudo das culturas populares de Marie Louise Von Franz:

No estudo de qualquer civilização, podemos estudar seus livros sagrados ou então seus ensinamentos sagrados, os quais fornecem sua tradição consciente. Mas devemos sempre nos perguntar: 'E qual é seu folclore?' Então obtemos a compensação inconsciente para a tradição coletiva. Compensação não significa apenas dizer o contrário; muitas vezes compensação é também complementação, preenchimento de lacunas para manifestar o que falta no ensinamento oficial. E em algumas civilizações existe uma lacuna enorme entre o ensinamento oficial e o folclore. (VON FRANZ, 2000, p. 52)

Como complementação da cultura de um povo, sua literatura acompanha as opiniões e pensamentos desse grupo, ela serve de análise para como uma sociedade pensa e se comporta. Mesmo que a história oficial não seja clara em determinados aspectos, a literatura irá mostrar aquilo que está enraizado no grupo. Os contos aqui analisados refletem o pensamento de um grupo, majoritariamente elitizado e sexista. Essas estruturas aos poucos vêm se rompendo, mas é preciso ainda muita discussão e trabalho a ser feito nessa desconstrução de padrões e imagens estereotípicas.

Kate Millet, em sua obra, afirma da importância da constante luta para a alteração de um modo de pensar e agir em nossa sociedade baseado nas diferenças sexuais. A autora propõe uma revolução sexual, onde as relações entre os sexos finalmente atingiriam um patamar de igualdade e sem preconceitos, mas afirma que não é possível se concretizar essas mudanças de modo repentino, há sempre regressões e progressos nesse processo: “Alterações tão drásticas e fundamentais como as de uma revolução não se conseguem de um momento para o outro. Nem é de surpreender que tal alteração se processe em etapas susceptíveis de interrupção e regressão temporária.” (MILLET, 1969, p.13). Chimamanda Ngozi, em consonância com Millet, afirma sobre a importância de uma alteração em nossa cultura: “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.” (ADICHIE, 2015, p. 48). Ao mesmo tempo em que sofremos com os costumes de nossa sociedade temos o poder de modificar e ressignificar essa cultura de opressão, mesmo que de forma gradual e continuada.

Os estudos de gênero e feministas se consolidaram e fazem o esforço ainda de trazer equivalência nas relações de poder que se estabelecem entre os gêneros. Vale ressaltar que a identidade é histórica, e não natural. Isso quer dizer que, de acordo com o período histórico em que se vive, a identidade é determinada de certa forma. De acordo com Tania Navarro Swain:

A transformação política iniciou-se em primeiro lugar, com o estabelecimento da categoria social “mulher” enquanto sujeito/agente da história e de sua história. Em seguida, os próprios feminismos atacaram este sujeito dando lugar às experiências múltiplas das mulheres, na história passada e presente. Entretanto, a ideia de identidade permanece e desviando-se da “diferença”, a categoria “gênero” irrompe como instrumento de análise política. (SWAIN, 2012, p. 10)

A intenção foi analisar como os sujeitos participantes da presente pesquisa entendem relações de gênero e como isso colabora em sua formação como indivíduos. Vimos aqui que, apesar de estarem inseridos nas discussões de gênero, as crianças acreditam que as relações de poder estabelecidas nas narrativas são comuns e não fogem ao que acreditam ser corriqueiro em seu cotidiano. Foi visto ainda que é imprescindível que essas crianças se iniciem ainda em discussões de raça e classe, visto que a ideia que fazem das dicotomias *rico/pobre* e *branco/negro* é setORIZADA e carente de estudos e/ou ainda de observações mais atentas aos próprios círculos em que participam.

Foi considerado ainda na pesquisa a leitura dessas obras como um momento de compartilhamento de ideias, onde, por meio da oralidade, os leitores fazem sentido em sua apreensão com base nos conhecimentos que já possuem, ressaltando que não é possível ter total apreensão do entendimento destes acerca das obras, visto que é algo subjetivo e que não tem como se medir, somente os comentários feitos acerca do que se leu/ ouviu e entendeu.

A leitura é analisada como um processo de produção de sentido, em que o leitor assume uma posição ímpar, o texto não é uma mensagem escrita, seus sentidos são construídos pela interação com esse leitor, pautado pela sua bagagem cultural, pois, no ato de leitura, o leitor reativa suas aquisições culturais anteriores. (COENGA, 2011, p.13).

Este trabalho colaborou para os estudos da literatura espírita e da literatura infantil, analisando como crianças espíritas entendem contos de fadas adaptados para este público próprio em um contexto de educação espírita. Ressaltamos a falta de pesquisas no campo e esperamos que este sirva de início e possibilidades para pesquisas futuras, principalmente na intersecção entre literatura, literatura espírita e estudos de gênero. Surge a necessidade ainda de verificar essa visão do feminino em crianças de classes sociais diferenciadas, visto que a limitação deste trabalho não possibilitou isso.

Faz-se ainda o esforço de colaborar na desconstrução dos papéis ligados ao sexo, visto que: “Não pode haver sociedade que insista em que a mulher siga um padrão especial de personalidade, definido como feminino, que não viole também a individualidade de muitos homens.” (MEAD, p. 297). Esse esforço de desconstrução de papéis serve de inspiração tanto para o alívio de estereótipos ligados ao gênero, que, como já vimos, não é saudável e só gera mais polarização na sociedade quanto para a contribuição para uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AGUIAR, Eveline Lima; BARROS, Marina Kataoka. *A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney: a Ressignificação do Papel Social da Mulher*. Intercom. Natal - RN – 2 a 4/07/2015.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3. ed.. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 20. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura no campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2007. p. 51-81.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Jose Murilo de. *A formação das almas: O imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Lucas. *Códigos-fonte*. Belo Horizonte: MordaSeuLivroAqui, 2012.

CAVALCANTE, Lidia Eugenia. *Cultura escrita: práticas e leituras do impresso*. Florianópolis: Pesquisas em Ciência da Informação no Brasil e no Canadá, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2009v14nesp1p1/19829>>. Acesso em: 22 jan. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. Barueri: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.

COENGA, Rosemar. *Infância e Leitura na memória de leitores*. 2011. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

Correio Braziliense. *Crescem 34% processos de feminicídio e de violência doméstica*, revela CNJ. Brasília- DF, 2019. Disponível em: <<https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/03/11/interna-brasil,742285/crescem-34-processos-de-femicidio-e-de-violencia-domestica-revela.shtml>>. Acesso em 05 jun. 2019.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. São Paulo: Artmed, 2005.

AULETE, CALDAS. *Aulete digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Dicionário Caldas Aulete., vs online, acessado em: 21/08/2019.

DRUMONT, Mary Pimentel. *Elementos para uma análise do machismo*. Perspectiva: São Paulo, 1980. p. 81-85. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/viewFile/1696/1377>>. Acesso em 27 jan. 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoria dos polissistemas*. Trad. Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha, 1990. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899>>. Acesso em 22/01/2020.

MOURA, Marta Antunes. O que é um passe espírita? *Coluna espírita*. Brasília: Federação Espírita Brasileira. 2013. Disponível em: <<https://www.febnet.org.br/blog/geral/colunistas/o-que-e-passe-espirita/>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

FONTINELLE DE SÁ, Paula. A presença das bruxas em contos franceses. In: ALMEIDA, Dalva de.; LIMA, Gislene; Nakagome, Patrícia. (Org.). *Literatura e Infâncias: Travessias*. Araraquara: Letraria, 2018.p. 120-134.

GONÇALVES, Laiza Karine. *A leitura do Conto de fadas e o desenvolvimento do imaginário infantil*. 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, PUC-Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm*. Tradução de Iside M. Bonini. São Paulo: EDIGRAF, 1954. v. 1

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JACINTHO, Roque. *Família de Cinderela*. São Paulo: Luz no Lar, 1987.

SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analyses: Gender and the politics of history*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

KARDEC, Allan. O Espiritismo é uma religião? *Revista Espírita: Jornal de estudos psicológicos*. Tradução de Evandro Noleto Bezerra. Brasília: FEB, 2009?. p. 21-37.

KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos: Filosofia espiritualista*. Tradução de José Herculano Pires. 8. ed. São Paulo: LAKE, 2007.

KARDEC, Allan. *O Evangelho Segundo o Espiritismo*. Tradução de Claudio Damasceno Ferreira Junior. 121. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2003.

KAERCHER, Galdis Elise. Masculinidades contemporâneas: o caso do PNBE/99. In: COENGA, Rosemar. (Org.) *Leitura e literatura Infanto-Juvenil: Redes de Sentido*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2004. p. 199-210.

LAJOLO, Marisa.; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

LEWGOY, Bernardo. *Os Espíritas e as Letras: Um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade do espiritismo kardecista*. 2000. 353 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.espiritualidades.com.br/Artigos/L_autores/LEWGOY_Bernardo_tit_Espirita_s_e_as_letras-Os.pdf>. Acesso em 27 jan. 2020

LOBATO, Monteiro. *Miscelâneas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Ana Maria. *Como e porque ler os clássicos universais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente*. São Paulo: Ática, 1999.

MEAD, Margaret. *Sexo e Temperamento em Três Sociedades Primitivas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MILLET, Kate. *A Política Sexual*. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

MOURA, Magali; CAMBEIRO, D. *Magias, encantamentos e metamorfoses: fábulas modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: ApaRio, 2013. Disponível em: <<http://www.abrapa.org.br/wp-content/uploads/2015/12/200-anos-dos-contos-maravilhosos-dos-irmaos-grimm.pdf>>. Acesso em 22 jan. 2020.

MOURA, Valter Barros. Contos de Fadas no processo do desenvolvimento humano. In: COENGA, Rosemar (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: Redes de sentido*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2010.

PAIVA, Maria Beatriz Facciola. *Os Contos de Fadas: Suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar*. 1990. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/9128/000055319.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PORTELA, Kate Lúcia. *Carta ao príncipe encantado*. 2011. Disponível em <<http://escritorakateluciaportela.blogspot.com/2011/05/carta-ao-principe-encantado.html>>. Acesso em 30 jul. 2019.

PORTELA, Kate Lúcia. *Cinderela em Família*. São Paulo: IDE. 2010.

PRIORE, Mary Del. *Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta, 2014.

ROUSTAING, Jean-Baptiste. *Les Quatre Évangiles – Spiritisme Chrétien ou Révélation de la Révélation*. Bordeaux: Imprimerie Lavertujon, 1866. 3 vols.

ROSSI, Celina. Feminismo ou Femismo? São coisas completamente diferentes. In: *Feminismo sempre*. Disponível em <<https://feminismosempre.wordpress.com/2011/07/10/feminismo-ou-femismo-sao-coisas-completamente-diferentes/>>. Acesso em 14 jan. 2020.

SILVA, Ana Claudia; O Lobo Mau Reencarnado. In: ALMEIDA, Dalva de.; LIMA, Gislene; Nakagome, Patrícia. (Org.). *Literatura e Infâncias: Travessias*. Araraquara: Letraria, 2018. p. 135-145.

SILVA, Ana Claudia; SILVA, Verônica Bemvenuto de Abreu. Quem lê livros espíritas? *Estudo da literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-15, fev. 2019. Disponível em:<<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25942>>. Acesso em 27 jan. 2020.

SILVA, Maria Gracinda Simões Pereira Carvalho. *Literatura Infantil e Mediação Leitora: do papel do mediador ao contexto de sala de aula*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Artes de Letras. Universidade da Beira Interior, Covilhã (Portugal). 2010

SCHUBERT, Suely Caldas. *Testemunhos de Chico Xavier*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1986.

SUPERINTERESSANTE. *O espiritismo em números*. 28 mai. 2012. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/espiritismo-numeros-materializados/>>. Acesso em 15/08/2017.

SWAIN, Tania Navarro. *Identidade, para que te quero? – PALESTRA*. 2012. Disponível em <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/identidade%20p%20q%20te%20qyero.htm>>. Acesso em 21 ago. 2019.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Silvia Delpy 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUNT, Peter. *Conte algo que não sei*. [nov. 2015]. Entrevistador: Emiliano Urbim. Rio de Janeiro: O Globo, 27 set. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte>>

algo-que-nao-sei/peter-hunt-professor-toda-literatura-infantil-tenta-controlar-crianca-18152942>. Acesso em: 20 nov. 2018.

VASQUES, Leticia Veiga; PEREIRA, Cilene Margareth. Algumas Considerações sobre a Literatura Popular. *Memento: Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso*, v. 06, n. 1. p.1-18, jan. – jul. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2412>>. Acesso em 27 jan. 2020.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Tradução de Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulinas, 1985.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O Gato: um conto da redenção feminina*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus. 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Como e porque ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ZILBERMAN, Regina. O papel da literatura na escola. *Via Atlântica*. n. 14. dez. 2009. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376/54486>>. Acesso em 14/06/2019.

LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. *Entre o azul e o cor-de-rosa: normas de gênero*. São Paulo: Reviravolta, 2016.

SOUZA, Lúcia Aulete Búrigo; GRAUPE, Mareli Eliane. Gênero e Políticas Públicas na Educação. In: *Anais do III Simpósio Gênero e Políticas Públicas*. Universidade Estadual de Londrina, 27 - 29 mai. 2014. p. 77-87.

MOURA, Marta Antunes. O que é um passe espírita? *Coluna espírita*. Brasília: Federação Espírita Brasileira. 2013. Disponível em: <<https://www.febnet.org.br/blog/geral/colunistas/o-que-e-passe-espirita/>>. Acesso em: 17 nov. 2018

ALVES, Vera Lúcia. *Receitas para a conjugalidade: uma análise da literatura de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. Campinas- SP. [sn] 2005. 248 f.

RIBEIRO, Djamila. *Curta! Livros / O que é lugar de fala?* 2017. Vídeo. Cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw>>. Acesso em 14 mar. 2020

SILVESTRE, Penha Lucilda de Sousa. *ENTRE SÓTÃOS, RUAS E REIS: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTO-JUVENIL DE RICARDO AZEVEDO*. (Org.) GREGORIN FILHO, José Nicolau; PINA, Patrícia Costa, MICHELLI, Regina Silva. In: *A Literatura infantil e juvenil hoje: múltiplos olhares, diversas leituras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. P. 200 – 220. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf>. Acesso em 14 mar. 2020.

BERTOLO, Constatino. *O banquete dos notáveis: sobre leitura e crítica*. 1 ed. São Paulo: Livros da Matriz. 2014.

HELD, Jaqueline. *O Imaginário no Poder - as Crianças e a Literatura Fantástica*. 4 ed. São Paulo: Summus. 1980.

ANDRÉ LUIZ; XAVIER, Francisco Candido. *Nosso Lar*. 60 ed. FEB. Brasília. 2008.

CORREA, Marisa. *Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal*. In: DOSSIÊ: FEMINISMO EM QUESTÃO, QUESTÕES DO FEMINISMO. Caderno Pagu. no.16. Campinas. 2001. Disponível em:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100002> Acesso em 14 mar. 2020.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
DIAS, Patrick da Silva. O sequestro dos contos de fadas na formação do indivíduo. (org.)
MOURA, Magali; CAMBEIRO, Délia. In: 200 anos dos Contos Maravilhosos dos Irmãos Grimm. Rio de Janeiro: APA. 2013. Disponível em:< <https://www.abrapa.org.br/wp-content/uploads/2015/12/200-anos-dos-contos-maravilhosos-dos-irmaos-grimm.pdf>> Acesso em 14 mar. 2020.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas*. São Paulo: Abril, 2016.

ZUMAÊTA, Leticia Oliveira. *Representação feminina em contos de fadas: uma análise das personagens de três histórias infantis e suas adaptações*. Salvador, 2016. 81f. Trabalho de Conclusão de Curso - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo Vol 2: A Experiência Vivida, Difusão Européia do Livro*, 1967.

ALMEIDA, Fernanda de Lopes. *A fada que tinha idéias*. São Paulo: Ática, 1992.

PEREIRA, Mateus Abreu; SOUZA, Maurício Rodrigues de. Literatura de autoajuda, sugestão e contemporaneidade: uma leitura psicanalítica. *Polis e Psique*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 162-184, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-152X.80294>. Acesso em: 17 mar. 2020.

CHIARETTI, Paula; TFOUNI, Leda Verdiani. Discursos de livros de autoajuda e subjetividades prêts-à-porter. *Acta Scientiarum: language et culture*, Maringá, v. 34, n. 4, p. 397-404, out.-dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i4.27856>. Acesso em: 17 mar. 2020.

Filmes

MOANA- UM MAR DE AVENTURAS. Direção: Musker, J. & Clements R. Produção: Walt Disney Estúdios. Roteiro: Jared Bush. Hollywood: Disney. 2016. Col. Animação.

FROZEN, UMA AVENTURA CONGELANTE (Frozen). Direção: Chris Buck, Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho. Roteiro: Jennifer Lee. Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min, col. Animação.

A BELA E A FERA (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Roteiro: Linda Woolverton. Silver Screen Partners IV/ Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, col. Animação.

ALADDIN (Aladdin). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Roteiro: Ed Gombert, Ron Clements, John Musker, Ted Elliott, Terry Rossio. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, col. Animação.

A PEQUENA SEREIA. Direção de Ron Clements, John Musker. Produção de John Musker e Howard Ashman. Roteiro: Ron Clements e John Musker Burbank: Wal Disney Company, 1989. 1 DVD (83 min). Col. Animação.

Branca de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand. Produção: Walt Disney. Roteiro: Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill De Maris, Ted Sears, Otto Englander, Earl Hurd, Dick Rickard e Webb Smith. Estados Unidos da América: Estúdios Disney. 1937. DVD. 1h23min. Col. Animação.

A BELA Adormecida. Direção de Clyde Geronimi. Produção: Walt Disney. Roteiro: Erdman Penner (adaptação) e Joe Rinaldi. USA: Walt Disney Productions, 1959. Son., color. Animação.

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Produção: Walt Disney. Roteiro: Ken Anderson, Perce Pearce, Homer Brightman, Winston Hibler e Bill Peet USA: Walt Disney Productions, 1950. Son., color. Animação.

VALENTE. Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell. Produção: Katherine Sarafian, Roteiro: Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman e Irene Mecchi EUA: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios. 2012. 93 min, Dolby Digital EX, color. Animação.

PINÓQUIO. [DVD]. Direção: Hamilton Luske e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Roteiro: Ted Sears, Otto Englander, Webb Smith, William Cottrell, Joseph Sabo, Erdman Penner, Aurelius Battaglia. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1940. (88 min.), son., cor, legendado. Animação.

Mulan [DVD]. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Roteiro: Rita Hsiao, Chris Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer, Eugenia Bostwick-Singer. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1998. (88 min.), son., cor, legendado. Animação.

BEZERRA DE MENEZES - O DIÁRIO DE UM ESPÍRITO. Direção: Glauber Filho, Joe Pimentel. Produção: Fox films. Roteiro: Andréa Bardawill, Luciano Klein. Brasil: FOX Films. 2008. (75 min.) drama, cor.

CHICO XAVIER - O FILME. Dir: Daniel Filho, Produção: Lereby. Roteiro: Marcos Bernstein. Brasil: Columbia/Sony Pictures Downtown Filmes. 2010 (2 h 05 min) Biografia, cor.

KARDEC. Dir: Wagner de Assis. Produção: Pollyana Pinheiro, Sabrina Franzoi. Roteiro: André Marouço, Michel Dubret Brasil: Columbia Tristar. 2019 (1 h 50 min) Drama, cor.

ONCE UPON A TIME. Dir: Adam Horowitz, Edward Kitsis. Produtores: Damon Lindelof, Christine Boylan, Robert Hull, Kalinda Vazquez, Jane Espenson, Daniel T. Thomsen, Brian Wankum, Kathy Gilroy, Ian Goldberg, Liz Tigelaar. EUA: BBC. 2011- 2018. Cor. – Seriado televisivo.

ANEXO I

UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Cinderela e os pequenos leitores espíritas: estudo das representações do feminino na recepção das obras literárias Família da Cinderela de Roque Jacintho (1987) e Cinderela em Família, de Kate Lucia Portela (2010)

Pesquisador: VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 02853418.0.0000.5540

Instituição Proponente: Instituto de Ciências Humanas/UNB

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.186.785

Apresentação do Projeto:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 10 de dezembro 2018.

Objetivo da Pesquisa:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 10 de dezembro 2018.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 10 de dezembro 2018.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 10 de dezembro 2018.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A pesquisadora apresentou o termo de assentimento a ser apresentado aos participantes menores de idade.

A linguagem do termo está adequada.

Recomendações:

Segundo descrito no projeto de pesquisa, os participantes terão entre 8 e 10 anos de idade, desse

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)

Bairro: ASA NORTE

CEP: 70.910-900

UF: DF

Município: BRASÍLIA

Telefone: (61)3107-1592

E-mail: cep_chs@unb.br

**UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE**



Continuação do Parecer: 3.186.785

modo, recomendo que o termo de assentimento seja apresentado em formato oral e gravado. O documento apresentado deverá servir de guia para apresentação da pesquisa aos participantes.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

A pesquisadora sanou adequadamente a pendência apresentada em último parecer consubstanciado.

A pesquisa foi aprovada pelo CEP/CHS.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1243655.pdf	11/12/2018 13:41:58		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termoassentimentoparacriancasparticipantes_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	10/12/2018 23:20:20	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_BemvenutodeabreueSilva.pdf	12/11/2018 21:36:29	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Outros	Cartadeencaminhamentoassinada_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	12/11/2018 21:32:56	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	aceiteinstitucional_BemvenutodeabreueSilva.pdf	12/11/2018 21:15:36	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Outros	Cartaencaminhamentonaassinada_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	12/11/2018 20:36:34	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Cronograma	Cronograma_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	12/11/2018 20:34:30	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Cartaderevisaoetica_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	09/11/2018 18:06:43	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Folha de Rosto	Folhaderosto_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	09/11/2018 17:57:43	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Outros	Lattes_Silva.pdf	30/10/2018	VERONICA	Aceito

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3107-1592 **E-mail:** cep_chs@unb.br

UNB - INSTITUTO DE
CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS DA UNIVERSIDADE



Continuação do Parecer: 3.186.785

Outros	Lattes_Silva.pdf	22:34:45	BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Outros	Lattes_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	30/10/2018 22:34:30	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Recurso Anexado pelo Pesquisador	Instrumentodepesquisa_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	30/10/2018 22:34:15	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projetodepesquisa_BemvenutodeAbreueSilva.pdf	30/10/2018 22:27:19	VERONICA BEMVENUTO DE ABREU E SILVA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASILIA, 08 de Março de 2019

Assinado por:
Érica Quinaglia Silva
(Coordenador(a))

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT 03/1 (Ao lado da Direção)
Bairro: ASA NORTE **CEP:** 70.910-900
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3107-1592 **E-mail:** cep_chs@unb.br

ANEXO II**Questionário para os participantes**

1. Onde você mora?

2. Quantos anos você tem?

3. Você é menino ou menina?

4. Qual a sua escola? Em que ano escolar você está?

5. Você gosta de ler? Se sim, o que gosta de ler, se não, por que não gosta?

6. Você costuma ler? Aonde (na escola, em casa, outros)?

7. O que você costuma ler?

8. Seus pais leem com você? Quais histórias você gosta que eles leiam?

Impressões sobre os livros

- O que você achou das histórias?

- De qual gostou mais? Por quê?

- De qual gostou menos? Por quê?

- O que você acha dessas versões da Cinderela? E da madrasta e das irmãs dela?

- O que você achou da mudança de comportamento da madrasta e das irmãs nas duas histórias?

-O que você pensa sobre como Cinderela e suas irmãs se tratam no começo da história? E no fim?

- O que você pensa sobre o modo como o Príncipe trata a Cinderela nessas histórias?

- O que você acha da vida de Cinderela depois de casada? E de como a madrasta e as irmãs foram viver depois do casamento da princesa?

- O que você acha do príncipe encantado? Gosta ou não dele? Por quê?

- Agora é sua vez de mudar o final feliz de Cinderela, reconte como você acha que seria a vida da princesa após o casamento dela com o príncipe encantado (Você pode fazer um desenho, uma história em quadrinhos ou um pequeno texto):

ANEXO III

Cinderela nos cinemas

Na contemporaneidade, a narrativa clássica foi adaptada ao cinema pelos estúdios Walt Disney em duas ocasiões, ambas obtendo grande sucesso. A primeira tem a forma de animação e foi lançada em 1950; a segunda, em *live-action*, chegou às telas em 2015. Provavelmente por conta do próprio legado acumulado no curso de sete décadas, a produção original ainda é a mais famosa e querida do público. Por isso e também porque a versão quase septuagenária permanece como uma representação mais influente da narrativa tradicional que os contos compilados por folcloristas, a obra é objeto de destaque neste estudo.

A animação tem roteiro relativamente fiel à versão compilada por Perrault no século XVII. Dentre os elementos comuns estão a morte prematura da mãe da personagem; o novo casamento do pai da protagonista, com aquela que virá a ser a antagonista principal da trama, a madrasta de Cinderela; ocorrência da morte do pai da moça pouco tempo depois da nova união; a sujeição da jovem a todo tipo injustiças pelas mãos da Madrasta e de suas filhas; a ocorrência de um baile promovido pelo soberano do reino, ocasião a que moça é proibida de ir; e, por fim, o surgimento de uma solução mágica para a interdição imposta pela Madrasta: a Fada Madrinha cumpre o desejo da princesa, vestindo-a adequadamente e dando-lhe meios para ir à cerimônia sem levantar suspeitas das irmãs e de sua madrasta.

As divergências entre as versões de Perrault e Disney são mais facilmente verificadas quando comparamos espaços que são dados a algumas personagens auxiliares, em particular aos animais e demais seres antropomórficos. A variante do século XX dedica uma função especial a estes seres, os quais são apresentados como os poucos e pequenos, mas valiosos aliados da protagonista, nos quais ela pode buscar consolo e conforto frente às injustiças e maldades praticadas pelo trio de quem frequentemente é vítima. Há na oposição entre os ratos (companheiros de todas as horas de Cinderela) e o gato (animal de estimação da madrasta que tem como passatempo principal perseguir os pequenos roedores) a representação simbólica de uma relação de poder desigual entre uma jovem nobre despossuída e uma figura materna substituta de conduta abusiva, essa oposição entre os animais espelha a relação da menina com a Madrasta. É procedente também reconhecer nos animais a função de cativar um público-alvo que é basicamente infantil, chamando sua atenção para pequenas tramas acessórias que surgem no correr da narrativa principal, bem como servir como um mecanismo de alívio cômico para suavizar a carga negativa de algumas passagens da trama adaptada. Além da comicidade e do espelhamento de conflito entre as mulheres da casa, o uso dos animais na trama permite a

violência na animação, onde o gato tem a permissão para perseguir e matar os ratinhos que fogem dele o tempo todo.

Demais diferenças dignas de nota se referem à duração do baile – Disney o retrata como se estendendo apenas por uma noite, o que destoa consideravelmente dos costumes próprios da França dos tempos do rei Luís XIV⁴⁸, de cuja corte Perrault fizera parte em um determinado momento de sua vida, e à ausência de punição clara ou perdão aos vilões da trama como parte do desfecho, o qual se limita apenas a mostrar o casamento e o início da nova vida do casal nobre na propriedade do marido, a paisagem perfeita para um utópico *felizes para sempre*.

A própria aparência da menina se assemelha bastante da descrição presente no conto: cabelos loiros, pele branca, magra e feições delicadas- talvez a Cinderela idealizada por Walt Disney seja branca e loira porque os seus produtores entendiam isso como uma referência comum, destacando o que seria um padrão de beleza para a sociedade da época, mas isso não escusa o fato de que os EUA estavam passando por um período de forte segregação e embates raciais, o que torna marcante a escolha pela aparência estética da princesa-. Entretanto, a aparência das irmãs registrada na animação destoa do que é proposto nos trabalhos dos irmãos Grimm e de Perrault: formas não harmoniosas, com narizes arredondados e rostos rechonchudos; características mais “rústicas” e “desengonçadas” a fim de evidenciar sua crueldade e egoísmo. A “imperfeição estética” marca o invólucro, e o conteúdo é um caráter que também é imperfeito.

Ainda em Disney, a madrasta (Lady Tremaine) é caracterizada como uma senhora de certa idade, com marcas de expressão e cabelos grisalhos, e bastante vaidosa: antes da intervenção da Fada em favor da protagonista, a Madrasta é a única personagem do núcleo da narrativa a portar joias. A ‘mãe suplente’ tem traços agudos, o que denota a conduta incisiva em oposição à obtusidade das filhas; nos contos de Grimm e Perrault a beleza é algo notável tanto na madrasta quanto nas irmãs: seu poder seria de fato a beleza, e a mãe conta com esse poder ao lidar com as filhas, Jacob e Wilhelm Grimm as caracterizam como possuindo tanta beleza no exterior quanto crueldade em seus corações. A beleza é um atributo fundamental para o casamento nessas histórias; a valorização social da beleza é o que ajuda a mulher a ocupar um lugar socialmente aceito por meio do casamento. A beleza é a contraparte essencial da

⁴⁸ Também apelidado de Rei Sol (1638-1715), soberano da França por 72 anos, o mais longo reinado de que se tem conhecimento na história ocidental. É-lhe atribuída a autoria da famosa frase *O Estado sou eu*, divisa que sintetiza bem a compreensão política que os príncipes do período absolutista tinham acerca da relação que deviam ter com os Estados que chefiavam. Estudos históricos mais atuais, no entanto, são quase unânimes em negar que tal fala tenha sido proferida pelo monarca algum dia.

bondade da personagem principal, e isso reflete as expectativas que a sociedade daquela época nutria acerca da imagem da mulher ideal; isto é, estética e moral são elementos indissociáveis na produção norte-americana. Eles não são apenas reconhecidos, mas também incentivados até certo ponto.

Também é explorada a beleza física da personagem, continuando a ideia da heroína perfeita, sem defeitos e evidentemente ideal, no sentido literal da palavra; [...] Contudo, é exatamente o seu caráter benevolente e esforçado que faz com que Cinderela seja recompensada – com a visita da Fada Madrinha, com a oportunidade de ir ao baile e, por fim, com o matrimônio. A valorização da obediência também está presente, quando a fada estabelece que Cinderela só teria até a meia-noite para voltar para casa. (ZUMAETA, 2016, p. 56)

O caráter moralizante se faz presente por toda a história, ressaltando a importância da obediência e da bondade. Mas essa extrema passividade da personagem principal a torna rasa em muitas ocasiões. Isso dá oportunidade para que personagens não-alinhados a esse modelo de pessoa ideal atraia mais as simpatias do público, e isso inclui até mesmo o trio de antagonistas. Letícia Zumaêta (2016) atribui essa preferência do público pelo vilão justamente aos modelos femininos inverossímeis de princesas heroínas, os quais comportam padrões muito distantes da realidade das pessoas.

Cinderela alterna entre os papéis de testemunha e vítima das circunstâncias, e ela pouco faz para mudar de fato sua situação. Há momentos chave em que isso acontece em todas as versões, mas na maior parte da narrativa, o comum é que a personagem principal aja de acordo com o que lhe é imposto, tanto nos contos clássicos quanto na adaptação cinematográfica. Apesar de ser a protagonista, Cinderela não tem muito de atuante ativa em sua própria narrativa.

Tratam-se de personagens passivas e pouco desenvolvidas, eternamente à espera de um príncipe encantado (ou outro homem em posição de poder) que as salve do perigo, e que pouco contribuía para o desenrolar da trama – a história simplesmente acontecia a elas. Não por acaso, tais mulheres também representavam um ideal feminino, tanto com relação à estética quanto ao comportamento: além de serem um modelo de beleza, condizendo com o padrão estético vigente à época de produção ou publicação de cada história, suas atitudes e personalidades estavam dentro do que era considerado “adequado” para aquele período. Representavam, portanto, a mulher de uma época, enfatizando o seu lugar na trama, como deveriam ser conduzidas por esta e como deveriam se portar. (ZUMAETA, 2016, p. 19)

Esse modelo de mulher ideal, no entanto, não condiz mais com nossa realidade. O comportamento pessoal das princesas Disney tem experimentado verdadeira revolução no correr das últimas décadas, tanto nas jovens de sangue real das primeiras adaptações quanto nas moças incorporadas ao conjunto em tempos mais recentes, para as quais o próprio sentido do termo princesa é de certa forma relativizado, o que dialoga diretamente com um mundo em que a instituição monárquica é majoritariamente apenas figurativa no Ocidente. Além disso, a aplicação de tal termo nos moldes da tradição europeia clássica a personagens como Jasmine,

Pocahontas ou Mulan - originárias respectivamente da Arábia, da América Colonial e da China da dinastia Ming - tornou-se flagrantemente imprecisa. A mudança de comportamento nas moças vai ao encontro de novas demandas que os movimentos feministas têm progressivamente instalado na sociedade ao longo das últimas décadas.

Temos agora Tiana, Mérida e Moana que representam uma nova geração de princesas: são jovens ativas que não esperam o surgimento de uma figura masculina para salvá-las de seus infortúnios e resolver seus problemas por meio do matrimônio. Sonhos ou objetivos práticos norteiam suas ações, e por estes elas empreendem verdadeiras batalhas. A propósito, são as experiências pessoais que assumem o centro da trama, enquanto a realização amorosa fica em segundo plano ou sequer é trabalhada, como ocorre em *Moana: Um Mar de Aventuras*, de 2016. Figuras como estas vêm mudando gradativamente o imaginário popular acerca do que é ser princesa.

Esta é uma transformação que está em curso, mas cuja capacidade de agir sobre os legados bem estabelecidos é limitada: se por um lado as produções originais dos últimos anos têm obtido bons resultados na desconstrução da imagem tradicional feminina, a importância do material original – isto é, das primeiras adaptações – ainda se faz presente, e a refilmagem em *live action*⁴⁹ de 2015 do clássico *Cinderela* atesta tal fato. Apesar de essa importância poder ser entendida de diversas formas, como por exemplo o caráter próprio de referência que essas narrativas adaptadas adquiriram ao longo do tempo, a proposta de revisitá-las pode implicar algo de negativo. Se a reintrodução de um clássico oferece a chance de contar uma antiga história a quem não a conhece – além, é claro, de se investir em uma franquia de retorno financeiro praticamente garantido, o que vem no mesmo bojo é a colaboração para a manutenção de certos padrões de comportamento que se supunham superados.

Com a nova onda instalada no começo dessa década de refilmagens *live-action*, o estúdio, em 2015, deu primazia à narrativa favorita de Walt Disney: *Cinderella*; essa produção, contudo foi considerada uma quebra com relação as produções lançadas neste século -onde o protagonismo da mulher é bem maior-. A recontagem mantém a essência da animação, mas diverge em alguns pontos, a saber: o elenco é composto por atores e atrizes mais jovens e os papéis masculinos adquirem maior espaço na trama.

⁴⁹ *Live-action* é uma técnica cinematográfica que consiste no uso de atores reais na adaptação de um conteúdo narrativo conhecido previamente por meio de outro formato ou mídia, como histórias em quadrinhos, animação tradicional, computação gráfica, literatura, historiografia, lendas e mitologias entre outros. Em suma, *live-action* é o formato de filme tradicional a que estamos habituados.

Além de um nome próprio, Kit, o príncipe também ganha uma certa profundidade, com o ganho do nome e da história pessoal ele é individualizado na trama, ganhando mais espaço e atenção do público. Ele tem ideologias e convicções, e isso lhe rende uma presença maior em cena. O rei seu pai também é retratado com maior complexidade: seus pensamentos estão divididos entre as preocupações quanto a situação fiscal do reino que governa (o qual se encontra endividado) e a questão sucessória (um filho que não deseja se casar com a sucessora de um reino abastado). O pai de Cinderela também ganha certo destaque na trama: sua morte ocorre durante a adolescência da jovem. Isso permite que a trama explore a relação que a protagonista mantém com os pais – uma infância feliz e saudável -, e um interlúdio de alguns entre a morte da mãe e a do pai, tempo em que este manifesta preocupação com a felicidade e o bem-estar da filha. A animação, por sua vez, evidencia sua morte quando Cinderela ainda está criança, de modo que haja a inexistência de uma intervenção contra os feitos da Madrasta e das meio- irmãs.

No núcleo da trama as mudanças significativas envolvem a representação da madrasta. Mais jovem e menos caricata, a mãe substituta recebe um passado que agrega e explica suas ações na trama: a relação com o pai da protagonista constitui seu segundo casamento - o que sugere subliminarmente que houve uma primeira união, para qual o desfecho não foi o esperado. Enquanto o pai de Cinderela ainda estava vivo, Lady Tremaine descobre que ele ainda nutria um profundo amor pela esposa falecida. Ao incômodo de ter que lidar com tal fato é somada a complicada tarefa de ter que arcar com sua parte na criação da enteada, o que ao mesmo oferece uma continuidade indesejável da lembrança tanto da mãe de Cinderela quanto de sua própria infância.

A conjunção de fatores instala algum rancor e desgosto em seu coração que são, de alguma forma, amplificados pela situação em que subitamente se encontra: duplamente viúva, liderando uma família em sérias dificuldades financeiras, com duas filhas biológicas e uma enteada que, embora virtuosa, personifica aspectos que lhe são desagradáveis, diante de uma sociedade burguesa em que o homem detém quase exclusivamente o papel de provedor do sustento. Naturalmente, tal pano de fundo pessoal não é costurado à toa. Se por um lado permite que um certo sentimento de compaixão seja dispensado à senhora em questão, por outro também serve como justificativa para dar-lhe maior espaço na história e mais atitudes na trama, o qual é utilizado de maneira inteligente: as más ações permanecem, mas não sem que uma justificativa seja apresentada, uma vez que a viúva compartilha sua perspectiva dos fatos no decorrer da narrativa.

As irmãs de Cinderela também sofrem mudanças no *live-action*, são mais jovens, assim como todo o elenco do filme e tem feições mais delicadas do que é representado na animação de 1950, o exagero que aparece é em seus gestos e vestimentas. A porção caricata de suas representações centra-se no caráter de ambas. A crueldade e o egoísmo permanecem os mesmos, mas agora ladeados por gestos espalhafatosos e condutas exageradas. Por vezes, cabe-lhes a função de dar tom de comicidade à trama.

Ainda no que diz respeito à imagem, a Fada Madrinha de Cinderela é a personagem que passou por modificações mais profundas. Na produção mais recente, o ar mais jovial é seu traço distintivo. Se antes ela era facilmente comparável a uma tia ou avó, hoje certamente seriam as vestes de *irmã mais velha* ou de *amiga mais experiente* que melhor lhe caberiam. A figura que aparece para recompensar Cinderela por sua bondade e obediência ganha mais energia e comicidade.

A personagem principal é a que menos sofre mudanças na trama em *live-action*. É dado um maior destaque à sua infância com os pais e às lições que a mãe passa à menina em seu leito de morte. Interpretada por Lilly James, a princesa segue tanto os padrões de comportamento das versões escritas do conto quanto os padrões físicos da animação e das descrições escritas: branca, loira, magra, feições delicadas. Apesar de as modernas adaptações *live-action* trazerem consigo releituras bastante simpáticas à causa feminista, como a compreensão de que o empoderamento está relacionado, antes de tudo, à representação das personagens principais das narrativas como protagonistas das próprias vidas, os produtores de Cinderela optaram por manter a jovem gentil, obediente e sonhadora tal como no retrato clássico dos contos de Perrault e Grimm.

A justificativa, segundo Zumaêta, se deve ao que a personagem inspira, a possibilidade de sonhos se tornarem realidade e a importância de permanecer gentil e bondoso independentemente da situação. “Sendo Cinderela um símbolo da nobreza e da feminilidade em seu conceito tradicional, compreende-se que essa adaptação procura repetir esses padrões, ao invés de tentar quebrá-los” (ZUMAETA, 2016, p. 68). Apesar do fato de as discussões feministas e de direitos das mulheres estarem tão em voga, percebe-se manifestações de grupos que queiram ressaltar os padrões já instituídos em nossa sociedade.

Percebe-se ainda a posição de superioridade masculina nas narrativas em animação e *live-action*: o evento principal da trama é um baile no qual todas as jovens se apresentam ao príncipe com intenção de matrimônio. Todo o enredo lembra processos de negociação de matrimônio do período medieval e até depois disso, relevante ressaltar aqui que o soberano promove o baile somente como uma fachada, para dar a ilusão de escolha ao filho quando já

estariam sendo feitos acordos de matrimônio com o príncipe e a princesa de um reino vizinho com bastantes riquezas; ou seja, Kit não possui também muitas escolhas sobre a própria vida, mas se rebela contra as decisões do pai e reivindica seus direitos de escolha.

O filme *Cinderela* (2015) repete esse padrão, apesar de ser uma obra recente e apesar, também, de outras produções contemporâneas da Disney quebrarem o paradigma do casamento – a princípio, com algumas princesas modernas (como Pocahontas) e, mais notadamente, com as princesas contemporâneas Merida e Elsa no âmbito das animações. No âmbito do *live-action*, o filme *Malévola* (2014) também quebra com esse paradigma. (ZUMAETA, 2016, p. 63)

Novamente a trama *live-action* de Cinderela reproduz elementos que outras narrativas vêm desconstruindo. A importância que os produtores dão à instituição tradicional do casamento e mesmo à forma como o príncipe escolhe sua futura esposa trazem à tona a discussão sobre a necessidade de uma união de tal natureza que é imposta às mulheres para que elas possam sentir-se completas e felizes em suas vidas. “O recado das narrativas é claro: para que uma menina se realize ou para que seja alguém de valor, ela precisa encontrar seu príncipe encantado” (HUECK, 2016, p. 103).

A necessidade de uma figura masculina salvadora aparece em todas as versões. Desde as versões compiladas por Perrault e pelos irmãos Grimm até as versões cinematográficas do estúdio Disney. Mesmo indo contra a tendência das novas produções, o estúdio decidiu manter essa necessidade da união da moça com o príncipe ao final da narrativa no *live-action*, fazendo desse o evento mais importante do conto.

É importante mencionar ainda o filme produzido pela Europa Filmes em 2007: *Deu a Louca na Cinderela*, nessa versão, a princesa tem que ir à luta para conquistar seu próprio final feliz ao invés de esperar intervenção de terceiros para mudar sua condição de *gata borralheira*. Apesar das boas intenções, o príncipe é atrapalhado e narcisista. Com seu jeito bobalhão e o ‘*manual dos contos de fadas*’, o qual consulta para saber como proceder nos momentos de dúvida, o rapaz é responsável por trazer comicidade à história. Mas não apenas isso: o jovem também é a expressão de uma antítese em relação ao estereótipo do príncipe das versões tradicionais, ou seja, o jovem desorientado e apatetado em oposição ao herói salvador e ativo. E isso também afeta a dinâmica de sua relação com a protagonista.