



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

DANIELA APARECIDA GOMES DO COUTO

**RIVALIDADE FRATERNA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM CINDERELA**

Brasília

2015

DANIELA APARECIDA GOMES DO COUTO

**RIVALIDADE FRATERNA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM CINDERELA**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Português.

Professor Orientador: Dr. Ricardo Araújo

Brasília

2015

Dedico este trabalho à Maria Clara, a  
menininha que me despertou para os  
encantos da literatura infantil.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, pelo dom da vida e da perseverança. Ao meu amado Philippe pela paciência. Aos meus pais e irmãs pelo apoio e compreensão. Ao meu orientador pelos conselhos. E aos colegas de trabalho e amigos que de alguma forma me apoiaram na realização deste trabalho.

## RESUMO

*Cinderela* é um dos contos de fadas mais antigos e mais famosos de todo o mundo. A versão desse conto de Charles Perrault é uma das mais conhecidas, principalmente devido às adaptações em longa-metragem de Walt Disney. Os contos de fadas são comumente ligados à literatura infantil que, dentro dos estudos literários, nem sempre é prestigiada. O presente trabalho pretende compreender como se dá a recepção do conto de fadas *Cinderela ou O sapatinho de Vidro* por crianças por volta dos quatro ou cinco anos com ênfase no efeito estético proporcionado por essa obra. Para esse fim, foi necessário, primeiramente, delimitar os aspectos da corrente crítica que embasou o estudo do texto e suas implicações no leitor. Em seguida, elaboramos um modelo que contempla as características desse leitor em desenvolvimento, para então mostrar no texto seus possíveis efeitos. Ao estudar a recepção de *Cinderela*, observamos que, para a criança do século XXI, o conto de Perrault pode não ter o mesmo apelo que para as crianças de seu tempo. Contudo, a temática central da rivalidade fraterna permanece atual, assim como todo tema inerente a condição humana. Entendemos também que essa versão do conto pode não ser tão capaz de se manter em diálogo com o público contemporâneo no que se refere à estrutura da narrativa e até mesmo a ideologia presente na obra. No entanto, o significado essencial da obra continua atual e muito popular, como podemos constatar na diversidade e no sucesso das adaptações dessa história.

Palavras-chave: 1.Cinderela 2. Estética da Recepção 3. Experiência Estética 4. Rivalidade Fraterna

## ABSTRACT

Cinderella is one of the oldest and most famous fairy tales around the world. A version of this story by Charles Perrault is one of the best-known, mainly due to Walt Disney's feature film adaptations. Fairy tales are commonly connected with children's literature that within the literary studies is not always honored. This study aims to understand how is the reception of the fairy tale *Cinderella or The Glass slipper* for children at around four or five years with emphasis on the aesthetic effect provided by this work. For this purpose, it was first necessary to define the aspects of the critical current that bases the study of the text and its implications on the reader. Then, we developed a model that considers the characteristics of the reader in development, then show in the text its possible effects. By studying the reception of Cinderella, we observed that, for the child of the XXI century, the tale of Perrault cannot have the same appeal which it had on kids of his time. However, the central theme of sibling rivalry remains current, like every theme inherent in the human condition. We also understand that this version of the tale may not be able to remain in dialogue with the contemporary public with regard to the narrative structure and even to the ideology present at text. However, the essential meaning of the tale remains current and very popular, as we can see in the diversity and success of the adaptations of this story.

Keywords: 1.Cinderella 2. Aesthetics Reception 3. Aesthetic Experience 4. Fraternal Rivalry

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	8
2. Crítica literária e estética da recepção .....	12
3. Passeio pela floresta encantada: a criança e o conto de fadas.....	16
4. Cinderela ou o sapatinho de vidro .....	21
5. Discussão.....	27
6. Conclusão .....	29
REFERÊNCIAS.....	30
APÊNDICE - Cinderela ou O sapatinho de vidro.....	32

## 1. Introdução

Neste ano de 2015 podemos presenciar o sucesso de bilheteria da nova versão em live-action de *Cinderela* dos Estúdios Walt Disney. O longa-metragem, cujo orçamento foi de US\$ 95 milhões, é uma adaptação do clássico de 1950<sup>1</sup> e, nas primeiras três semanas de exibição, arrecadou US\$ 336 milhões no mundo todo<sup>2</sup>.

Ambas as produções foram baseadas na versão do conto de Charles Perrault *Cinderela ou O Sapatinho de Vidro* cuja heroína difere bastante de todas as outras versões do conto (como as de Grimm e de Basile, por exemplo). De acordo com Bettelheim (2015, p. 348) a Cinderela de Perrault “é açucarada e de uma bondade insípida, e não tem nenhuma iniciativa”. Talvez seja exatamente esse o motivo pelo qual Walt Disney escolheu essa narrativa para sua adaptação.

O longa-metragem do conto Cinderela (1950) é uma das traduções que mais atrai o público infantil. Com isso, é possível observar como o público que adquire uma literatura de massa constrói a imagem da Cinderela, sendo que as pessoas geralmente sequer têm conhecimento de suas origens ou do autor: Charles Perrault (GUIMARÃES & SINHORETTI 2014).

Segundo Marc Soriano<sup>3</sup> (1975, *apud* COELHO, 2010) a coletânea dos Contos de Perrault é o único clássico que cada criança francesa conhece de cor antes de aprender a ler, assim como é o único também do qual ela se lembrará, mesmo que não o leia novamente ou não goste de ler. Coelho (2010) destaca que o mesmo que se afirma das crianças francesas pode-se também afirmar das brasileiras. Essas são histórias que fazem parte da vida de toda criança.

Charles Perrault (1628-1703) nasceu e morreu em Paris e seguiu carreira de advogado assim como seu pai. O criador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental com as *Histórias ou contos do tempo passado* e com os *Contos da minha mãe Gansa* (COELHO, 1991, p. 66) foi opositor de *La Fontaine na Querela dos Antigos e Modernos*, pois defendeu os modernos (GÓES, 1984).

---

<sup>1</sup><http://odia.ig.com.br/diversao/2015-03-27/cinderela-classico-da-disney-esta-de-volta-em-versao-repaginada.html> (visitado em 06/05/2015).

<sup>2</sup><http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/03/29/cinderela-da-disney-lidera-as-bilheterias-internacionais.htm> (visitado em 06/05/2015).

<sup>3</sup> SORIANO, M. *Guide de Littérature pour La Jeunesse*. Paris: Flammarion, 1975.

Para Perrault, a principal característica do livro para crianças era a moralidade cristã, mas apresentada disfarçadamente. “Para seus críticos, suas obras possuem todas as qualidades requeridas para ser consideradas obras de arte. Sua moralidade não é pedante, nem pesada, mas diluída no conteúdo” (GÓES, 1984, p. 77-78).

Góes (1984) afirma que Cinderela, assim como outros contos de Perrault, foi inspirada no *Pantamerón* do italiano Basile. No entanto, a originalidade do escritor francês reside na presença das paisagens francesas, no seu acento irônico, porém comedido e nas situações cruéis que escandalizaram mentalidades puritanas.

De acordo com Hunt (2010) a literatura infantil possui em si gêneros específicos estando entre eles o conto popular e o conto de fadas, assim como o reconto de mitos e lendas, o que é dificilmente encontrado fora do universo da literatura infantil.

Segundo Góes (1984, p.23) os contos de fadas nasceram na alma do povo e são a representação do destino do homem. Eles surgem a partir da concepção mais íntima e trágica da alma humana. Para essa autora, “livros infantis devem atender às necessidades fundamentais da infância”. Dessa forma,

é importante que os assuntos escolhidos correspondam ao mundo da criança e ao seu interesse; facilitem progressivamente suas descobertas e sua entrada social e cultural no mundo dos adultos e lhe forneçam elementos de julgamento nesse campo; levem em conta as condições de vida da criança e a diversidade de regiões, países (GÓES, 1984, p. 23).

Além disso, os livros devem considerar o desenvolvimento psicológico, intelectual e espiritual do pequeno leitor. Sendo assim, a boa literatura para crianças deve possuir linguagem carregada de significados até o máximo grau possível, independentemente de ser dirigida ou não a elas. Essa literatura deve responder às exigências que são próprias da infância (GÓES, 1984).

Quando se trata de literatura infantil, é difícil encontrar algo tão enriquecedor e satisfatório tanto para a criança, quanto para o adulto, do que o conto de fadas popular (Bettelheim, 2015). No entanto, apesar de todas as contribuições que a literatura oferece para o desenvolvimento da criança e sua formação cultural a dita *literatura infantil* não é universalmente aceita. “Em muitos países, ela tem uma existência precária e é encarada com ceticismo” (HUNT, 2010, p. 14).

A literatura infantil é reconhecida como um *tipo* de texto em diversos países do mundo desde meados do século XVIII, ou até mesmo antes. Os livros para crianças têm grande influência social e educacional e são importantes tanto em termos políticos como comerciais. Do ponto de vista histórico, as narrativas infantis

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 palavra e imagem nas narrativas, em lugar da palavra simplesmente escrita (HUNT, 2010, p. 43).

Entendemos que a literatura infantil faz parte daquela literatura que, segundo Candido (1995), é uma manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Esse autor explica que ela é fator necessário de humanização e confirma o homem na sua humanidade, até mesmo porque atua, em grande parte, no subconsciente e no inconsciente. Sendo assim, a literatura infantil deveria ser estudada com o mesmo cuidado com que se estuda a literatura em geral.

O estudo da literatura infantil se justifica pela “a importância da Literatura na vida da criança, especialmente do conto mítico, simbólico, que tem sua expressão mais pura nos contos de Fadas” (CARVALHO, 1987, p. 178). Além disso, “o conto infantil é uma chave mágica que abre as portas da inteligência e da sensibilidade da criança, para sua formação integral” (CARVALHO, 1987, p. 18).

Nosso interesse pelo conto “Cinderela” se deve a sua abrangência mundial. Segundo Cox (1893), até o século XIX foram catalogados 345 variantes do conto Cinderela. Considerando os recontos e as adaptações cinematográficas, podemos dizer que esse número vem aumentando com o passar dos anos. A escolha do conto de Perrault foi embasada no fato de que podemos considerar essa uma das variantes mais populares do mundo devido às adaptações da Disney do conto e ao largo alcance que têm essas produções.

O caráter universal de Cinderela nos fez questionar o porquê dessa história ser tão popular no mundo todo e por tanto tempo. Tomamos como base o que diz Umberto Eco (2002) sobre a pragmática do texto, ou seja,

a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo (ECO, 2002, p. IX).

Com isso, indagamos como as características dos contos de fadas em geral e a temática abordada em Cinderela especificadamente conferem diversas

possibilidades de recepção da obra, o que explicaria a universal popularidade dessa história, principalmente entre as crianças. Isso porque, conforme a explicação de Umberto Eco (2002) os movimentos cooperativos produzem o prazer e até mesmo a fruição do texto.

O objetivo geral deste trabalho é, por tanto, compreender como se dá a recepção conto de fadas *Cinderela* ou *O sapatinho* de vidro por crianças por volta dos quatro ou cinco anos, pois, segundo Bettelheim (2015), é nessa idade que os contos de fadas têm maior atração e valor para as crianças. Como objetivos específicos, buscamos: compreender como crianças recebem o texto literário; analisar as estruturas narrativas e ideológicas do conto e; apontar, levando em conta as características do leitor infantil, possíveis efeitos estéticos e interpretações provocados pelo texto em estudo.

A fim de compreender como se realiza em crianças a recepção no conto *Cinderela*, foi necessário, primeiramente, delimitar os aspectos da corrente crítica que fundamentou o estudo do texto e suas implicações no leitor. Em seguida, elaboramos um modelo que contempla as características desse leitor em desenvolvimento, para então demonstramos no texto seus possíveis efeitos.

## 2. Crítica literária e estética da recepção

A crítica literária, segundo o entendimento de Compagnon (2001) é um discurso sobre as obras literárias que destaca a experiência da leitura, que descreve, interpreta e avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, embora não necessariamente leitores cultos ou profissionais. “A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção” (COMPAGNON, 2001, p. 21-22).

Para Peter Hunt (2010), embora a teoria e acritica literária não pareçam ter relação com crianças e livros, o bom trabalho com literatura infantil depende, necessariamente, de crítica coerente e judiciosa. De acordo com escritor e crítico inglês Aidan Chambers

os teóricos da literatura ainda não perceberam que tudo o que dizem quando falam de fenomenologia, estruturalismo, desconstrução ou qualquer outra abordagem crítica pode ser mais claro e facilmente demonstrado na literatura infantil. O inverso disso é imaginar por que muitos de nós que nos ocupamos da literatura infantil temos sido tão lentos para reunir as duas (Aidan Chambers, citado por HUNT, 2010, p. 26).

Embora a crítica e a teoria literária possam ser aplicadas perfeitamente à literatura infantil, os livros para crianças são comumente julgados, por nós adultos, em termos de seu uso (HUNT, 2010). Zilberman & Magalhães (1987) explicam que, desde seu surgimento, a literatura infantil está atrelada à pedagogia e, por essa razão, “careceu de imediato de um estatuto artístico, sendo-lhe negado [...] um reconhecimento em termos de valor estético, isto é, a oportunidade de fazer parte do reduto seletivo da literatura” (ZILBERMAN & MAGALHÃES, 1987, p.4).

Em defesa da literatura infantil, Hunt (2010, p. 29) afirma que precisamos de um modo de abordar a literatura infantil que nos auxilie a “fazer escolhas criteriosas a partir de princípios básicos”. O autor afirma que não há qualquer razão para não incluir a obra literária para crianças no cânone respeitável ou não serem estudados com o mesmo rigor.

Como provocação aos estudos literários da época, Jauss e seus colegas da Escola de Constança (Alemanha) fundaram a estética da recepção no final da década de 1960. Essa corrente teórica retoma a problemática da história da

literatura e evidencia o papel do leitor na realização da obra (CARVALHO, 2011).

Segundo Hans Robert Jauss,

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25, *apud* CARVALHO, 2011, p. 25).

Inicialmente, a principal meta da estética da recepção é a reabilitação da historicidade da literatura, sob um ângulo diferente do materialismo dialético (ZILBERMAN, 1989). Nessa teoria, que toma o receptor como objeto de investigação, “o fato literário passa a ser descrito com base na história das sucessivas leituras por que passam as obras, as quais se realizam de um modo diferenciado através dos tempos” (CARVALHO, 2011, p. 24).

Segundo Zilberman (1989), Jauss investe, geralmente de modo indireto, contra o panorama intelectual de sua época, cujas linhas metodológicas, embora divergentes entre si, tinham em comum a desconsideração da história quando se tratava da análise de um texto literário.

Essa escola contrapõe-se, especialmente, às correntes teóricas marxista e à formalista. A crítica ao marxismo reside no fato dessa teoria apresentar a literatura somente como reflexo dos fenômenos sociais, o que significa emitir um juízo de valor da obra literária baseando-se apenas em sua capacidade de representação da estrutura social, o que resulta na impossibilidade de definição de categorias estéticas. Quanto ao formalismo, a crítica se sustenta na concepção da obra literária, adotada por esta corrente, que aborda o texto como um todo autônomo e autossuficiente, com seus elementos organicamente relacionados, independente da história ou biografia do autor, atribuindo o real sentido a sua organização interior sem fazer referência a uma situação externa (CARVALHO, 2011).

Para Jauss, essas duas teorias limitam-se a entender o fato literário no espaço da estética da produção e da representação, o que resulta na exclusão da perspectiva da leitura e do efeito, que é a privilegiada pela estética da recepção, cujo propósito é apresentar uma visão diferenciada da história da literatura, postulada na obra de arte literária, já que ela “não repousa em uma conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1994, p. 24, citado por CARVALHO, 2011, p. 24).

Considerando o objetivo deste trabalho de compreender como se realiza a recepção conto de fadas *Cinderela ou O sapatinho* de vidro por crianças, a estética da recepção é, portanto, o instrumental teórico adequado para fundamentar, a partir dos conceitos de leitor, recepção, experiência estética e concretização, a análise do conto que constitui o corpus desse trabalho.

Conforme explicado por Zilberman (1989), o termo *recepção* se refere à acolhida alcançada por uma obra à época de seu aparecimento e ao longo da história. De certa forma, da conta de sua vitalidade, constatada através de sua capacidade de se manter em diálogo com o público. Esses leitores são distinguidos por Jauss, com base nas ideias de Wolfgang Iser, entre *leitor implícito*, que pode ser identificado a partir das estruturas objetivas do texto, e *leitor explícito*: “indivíduo histórico que acolhe positiva ou negativamente uma criação artística, sendo, pois, responsável pela recepção propriamente dita dessa” (ZILBERMAN, 1989, p. 114).

Fruto do relacionamento da obra com o leitor, a *experiência estética* é o aspecto fundamental de uma teoria fundada na recepção.

Compõe-se de três etapas, inter-relacionadas: a *poíesis*, pois o recebedor participa da produção do texto; a *aíthesis*, quando este alarga o conhecimento que o destinatário tem do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação que afeta as possibilidades existenciais do leitor (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

A respeito da dinâmica entre o texto e o leitor, é importante destacar o conceito de *concretização* o qual se refere à atividade do leitor de preenchimento das lacunas ou vazios de um texto, caracterizando o processo de comunicação próprio à literatura. A resposta ou reação motivada pelo texto no leitor é o que se denomina *efeito*, o qual pode significar o impacto causado no sistema estético ou histórico de um determinado período. A *identificação*, que equivale à resposta do leitor quando da experiência estética, possui um significado tanto afetivo, quanto intelectual. Dessa forma, uma obra pode atuar sobre o público, oferecendo-lhe padrões de identificação e também o emancipando (ZILBERMAN, 1989).

A *emancipação*, por sua vez, ocorre quando “uma obra renovadora, ao desafiar um código vigente, oferece ao leitor novas dimensões existenciais. Nesta medida, liberado dos limites cotidianos e da dominação dos aparelhos institucionais” (ZILBERMAN, 1989, p. 112).

Tendo apresentado os tópicos da Estética da Recepção mais relevantes para o estudo proposto neste trabalho, passemos para a seção seguinte, que trata da pedra angular de nossa análise: o leitor criança.

### 3. Passeio pela floresta encantada: a criança e o conto de fadas

A fim de compreendermos melhor como uma criança recebe o texto, utilizamos os conceitos de Iser e Umberto Eco a respeito do leitor, os estudos de Hunt sobre o leitor infantil, as ideias de Vygotsky a respeito da educação estética e as considerações de Bettelheim relacionadas ao efeito que contos de fadas têm nas crianças.

Como já mencionamos no capítulo anterior, o leitor tem um papel ativo na construção do texto, afinal, “o esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro<sup>4</sup>” (SARTRE, 1958, p. 35 *apud* ISER, 1999, p. 11). Para Iser<sup>5</sup>

o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações. Tais associações são produto do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto, embora não sejam o texto em si – pois este consiste justamente em frases, afirmações, informações etc. [...] Essa interação obviamente não ocorre no texto em si, mas só pode existir através do processo de leitura. [...] Esse processo formula algo que não está formulado no texto e contudo representa sua “intenção” (ISER, *apud* ECO, 2012, p.22)

O texto prevê a cooperação do leitor como condição própria de atualização. “O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (grifo do autor). Gerar um texto é o mesmo que executar uma estratégia de que as previsões dos movimentos de outros fazem parte (ECO, 2002, p. 39).

Eco (2002) ressalta a importância dos aspectos pragmáticos na relação entre texto e leitor. Devemos considerar o fato de que a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor, sendo assim, “para ‘decodificar’ uma mensagem verbal é preciso ter, além da competência linguística, uma competência variadamente circunstancial, capacidade de pressupor, reprimir idiosincrasias, etc.” (ECO, 2002, p. 38).

Hunt (2010) chama a atenção para o fato de que, ao trabalhar com crianças, estamos lidando com leitores inexperientes e que a relação da criança com o livro pode ser diferente da do adulto com o livro para a criança. Dessa forma, o

<sup>4</sup> SARTRE, J. P. Was ist Literatur (rde 65), trad. Alemã de Hans Georg Brenner, Hamburgo, 1958.

<sup>5</sup> ISER, W. The implied reader.

estudo da recepção do texto para crianças não poderia seguir exatamente o mesmo caminho que um texto para adultos.

Não obstante, podemos nos apropriar do conceito de leitor oferecido pela Estética da Recepção e aplica-lo à criança, com algumas adaptações. Primeiramente devemos considerar as características do período de desenvolvimento afetivo e cognitivo da criança, pois ela percebe e interpreta o mundo de modo muito original e absolutamente a sua maneira (VYGOTSKY, 2010, p.341).

Geralmente, as crianças têm, em diferentes estágios, atitudes variadas em relação ao medo, à morte, a perspectivas, ao egocentrismo, ao sexo, à casualidade etc. Elas são mais abertas ao pensamento radical e aos modos de entender os textos, além de serem mais flexíveis em suas percepções. Como a brincadeira é um elemento natural de seu perfil, as crianças veem a linguagem como outra área para exploração lúdica. Elas são menos limitadas por esquemas fixos, dessa forma, têm uma visão mais abrangente (HUNT, 2010).

Por outro lado, as crianças têm menos conhecimento sobre a linguagem e as estruturas dos livros se comparadas aos adultos. As distinções que fazem entre fato e fantasia, entre o desejável e o real são instáveis, ademais, elas são capazes de conferir características humanas a objetos inanimados de um modo bem menos controlado que o dos adultos (HUNT, 2010).

Hunt (2010) aponta algumas características da criança segundo as ideias de Nicolas Tucker<sup>6</sup>. Entre elas se incluem

a brincadeira espontânea, a receptividade à cultura vigente, os constrangimentos fisiológicos (em geral, elas são menores e mais fracas que os adultos), e a imaturidade sexual (o que implica certos conceitos não lhes são imediatamente relevantes). Elas tendem a formar laços emocionais com figuras maduras, a ter dificuldades quanto ao abstrato, a ter menor grau de concentração que os adultos e a estar vulneráveis a percepções imediatas. Por isso, elas se adaptam mais facilmente que a pessoa madura (cujos “esquemas” do mundo tendem a estar fixados), o que, por sua vez, tem muitas implicações para o escritor. Há consideráveis indícios de que as habilidades cognitivas das crianças se desenvolvem numa lógica comum, embora haja muita discussão sobre até que ponto esses “estágios” podem ser identificados (TUCKER, 1977 *apud* HUNT, 2010, p. 91).

Essas características são de suma importância para que possamos adentrar no texto da forma mais próxima o possível daquela com que a criança o

---

<sup>6</sup> TUCKER, N. What is a Child. Londres: Fontana/Open Books, 1977.

percorre. Mas além das maneiras de interação entre a criança e o texto, buscamos também compreender como ocorre para a criança a experiência estética.

Ao tratar da educação estética para crianças no livro *Psicologia Pedagógica*, Vygotsky (2010) explica que a obra de arte não é percebida passivamente e não apenas pelos olhos e ouvidos, mas por meio de uma atividade interior sumamente complexa, na qual o contemplar e o ouvir são apenas o primeiro impulso.

Segundo Vygotsky (2010), a criação é a necessidade mais profunda do psiquismo humano em termos de sublimação de algumas espécies inferiores de energia psíquica, as quais não foram utilizadas nem encontraram vazão na atividade normal do organismo, em modalidades superiores. Ao perceber uma obra de arte, o leitor sempre a recria de forma nova.

Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. Muitos comparam corretamente a obra de arte a uma bateria ou acumulador de energia que despende posteriormente. De forma idêntica, toda vivência poética parece acumular energia para futuras ações, dá a essas ações um novo sentido e leva a ver o mundo com novos olhos. [...] A vivência estética organiza nosso comportamento. (VYGOTSKY, 2010, p.342 e 343).

Dessa forma, assim como para o adulto, a criança se beneficia da literatura como meio de sublimação. Para Vygotsky (2010), contos de fadas e quaisquer outras invenções que assustem as crianças não servem, absolutamente, para educá-las. No entanto, assim como a brincadeira, o conto de fadas é um educador estético natural da criança.

Ao contrário de Vygotsky, Bettelheim (2015) entende que os contos de fadas são extremamente benéficos para a criança, não apenas no que concerne o seu aspecto estético. Cada história tem diversos níveis de significado. “Que história é mais importante para uma criança específica numa idade específica depende inteiramente de seu estágio psicológico de desenvolvimento e dos problemas que mais a pressionam no momento” (BETTELHEIM, 2015, p. 24).

Os contos de fadas são [...] obras de arte integralmente compreensíveis pela criança como nenhuma outra forma de arte o é. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida. A criança extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades do momento (BETTELHEIM, 2015, p. 21).

Segundo Bettelheim, os contos de fadas têm maior atração e valor para as crianças por volta dos seus quatro ou cinco anos. Esses contos falam das graves pressões interiores da criança de uma maneira que ela inconscientemente compreende e oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para as dificuldades imediatas.

Uma importante pressão interior infantil muito comum é a rivalidade fraterna. Enquanto a criança é pequena, os pais a protegem da ambivalência dos irmãos e das exigências do mundo. Conforme vai crescendo e se desenvolvendo, a criança fica menos protegida e, então, os irmãos mais velhos parecem tirar vantagem do irmão menor, fazem exigências, eles e a mãe criticam aquilo que a criança faz. As referências a seu desleixo, quando não aos hábitos sujos, fazem com que se sinta rejeitada e suja, enquanto os irmãos parecem viver em esplendor. Mas a criança acredita que o bom comportamento deles é um fingimento. “A criança pequena vive em extremos: em determinado momento, sente-se vil e suja, cheia de ódio; no momento seguinte, é toda inocência e os outros são criaturas ruins” (BETTELHEIM, 2015, p. 353).

*Cinderela* é uma história a respeito das agonias e esperanças que formam o conteúdo essencial da rivalidade fraterna, assim como a respeito da vitória da heroína degradada sobre as irmãs que a maltrataram. Neste conto, as relações entre irmãos são substituídas por relações entre meios-irmãos adotivos, “talvez um expediente para explicar e tornar aceitável uma animosidade que gostaríamos que não existisse entre irmãos verdadeiros”. (BETTELHEIM, 2015, p. 330).

A criança pequena se sente desesperadamente sobrepujada por seus irmãos e irmãs. Por mais exageradas que os tormentos e degradações de Cinderela possam parecer ao adulto, a criança, arrastada pela rivalidade fraterna, sente que: “Essa sou eu; é assim que eles me maltratam ou gostariam de maltratar; esse é o quão pouco me consideram”. E há momentos em que, por razões íntimas, uma criança se sente assim, mesmo que sua posição entre os irmãos parecer não lhe dar motivos para isso (BETTELHEIM, 2015, p. 330).

Bettelheim explica que a verdadeira fonte da rivalidade fraterna está nos sentimentos da criança em relação aos pais.

Quando seu irmão ou irmã mais velha é mais capaz do que ela, isso desperta apenas sentimentos de ciúmes temporários. O fato de outro filho está recebendo atenção especial só se torna um insulto caso a criança, em

contraste, tema estar sendo menosprezada pelos pais, ou se sinta rejeitada por eles. É devido a essa angústia que um ou todos os irmãos ou irmãs de uma criança podem se tornar um tormento constante (BETTELHEIM, 2015, p. 331).

Dizer a uma criança abatida pela rivalidade fraterna que ela crescerá e será tão capaz quanto seus irmãos lhe proporcionará pouco alívio a suas sensações atuais de melancolia. “Uma criança só consegue ver as coisas com um olhar subjetivo e, comparando-se com base nisso a seus irmãos, não confia em que, por conta própria, seja um dia, tão bem-sucedida quanto eles”. Uma vez que a criança não pode, por conta própria, voltar os olhos confiantemente para um futuro em que as coisas darão certo para si, ela só consegue obter alívio por meio de fantasias de glória (um domínio sobre os irmãos) que espera que se torne realidade graças a algum acontecimento imprevisto (BETTELHEIM, 2015, p. 332).

Para finalizar essa seção, compartilhamos o pensamento de Carvalho (1987) que sintetiza o que é o conto de fadas para a criança.

Uma obra de arte sobrevive através de seus leitores, que a consagram quando se identificam com o que ela propõe. Quando a criança ouve ou lê uma narrativa, ela a recria, comporta-se como um ficcionista recriando a sua realidade e reorganizando o seu próprio mundo. E assim ela amplia o seu universo perceptível, possibilitando-lhe novas dimensões e novas perspectivas em seu universo afetivo. Tudo isso é o que lhe permite a Literatura Infantil, sobretudo o conto simbólico, oferecendo-lhe condições de criar seus mecanismos de defesa, enfrentar e superar seus problemas e reformular seu mundo afetivo, porque “a criança tem em comum com o conto de fadas a mesma maneira de conceber o mundo” (CARVALHO, 1987, p. 179).

#### 4. Cinderela ou o sapatinho de vidro

Extraímos o conto Cinderela ou O Sapatinho de Vidro da coletânea de contos de fadas publicada pela Editora Zahar, a qual reúne famosas histórias infantis em suas versões originais, sem adaptações (PERRAULT *et al*, 2010). Mas antes de começarmos nosso trabalho com o texto, fazem-se necessárias algumas considerações a respeito da literatura infantil e do gênero maravilhoso.

A intenção de Perrault foi a de escrever histórias para agradar crianças e adultos. Para isso, ele transformou antigas narrativas populares, quase sempre obscuras, porque misturavam tradições diversas, resíduos de histórias esquecidas, crenças e costumes perdidos no tempo, em histórias encantadas que receberam um tom moralizante (COAN, 2009).

Para Bettelheim (2015), como ocorre em todas as histórias de Perrault, o problema no que diz respeito a sua versão de “Cinderela” é que ele lançou mão de material de conto de fadas, retirou todo o conteúdo que julgava vulgar e refinou suas outras características para tornar o produto próprio para ser narrado na corte de Luís XIV. Como era um escritor de grande habilidade e bom gosto, Perrault inventou alguns detalhes e modificou outros para adequar a história a suas concepções estéticas. Foi por invenção sua que o fatídico sapatinho foi feito de vidro e que a abobora vira carruagem, e isso é assim somente em versões derivadas da sua.

As virtudes femininas ocupam um lugar relevante em *Cinderela*, sejam em forma de adjetivos ou de ações esperadas no mundo civilizado (FRANCO, 2011). Segundo Pontes<sup>7</sup> (1997, *apud* FRANCO, 2011), a versão de Perrault é pautada no contexto sócio-histórico da França setecentista e há uma grande preocupação do escritor em descrever o mundo da corte.

A estética do classicismo fez-se evidente na obra de Charles Perrault, observando-se ainda o seu sentido universalista, emanando dos próprios tipos, caracteres e situações. O autor retrata a sociedade de seu tempo e a sua época em suas histórias infantis com toda a carga existencial, fazendo desfilar nelas os nobres e poderosos, os humildes e fracos; os opulentos e opressores; os fracos, compensados e fortalecidos pelas qualidades morais e espirituais.

---

<sup>7</sup> PONTES, M. R. *Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos Contes ou Histoires Du Temps Passé*. Porto, 1997. Revista da faculdade de Letras “Línguas e Literaturas” XIV, 1997.

As intrigas das classes elevadas, dos nobres, das princesas despeitadas por não serem convidadas para os grandes acontecimentos da nobreza, dos palácios. O desenfreado despotismo dos reis, que nada respeitavam ou admitiam além de seus desejos. Suas personagens são de todos os níveis sociais; aí se agitam e transmitem, com os nobres, toda classe de plebeus: pescadores, cozinheiros, camponeses, lavadeiras, revelando verdades, em seu habitat alegórico, dentro do clima dialético do século, e numa linguagem viva e plástica (CARVALHO, 1987, p. 77).

Segundo Coelho (1991), a literatura de Perrault se entende muito bem com o espírito das crianças, pois em seus textos predomina uma atmosfera de leveza, bom humor ou alegria, a qual neutraliza os dramas ou medos presentes na raiz de todos os contos.

Como já vimos, atualmente, o gênero conto de fadas é associado, predominantemente, à literatura infantil. A respeito da definição de literatura infantil, Hunt (2010) prestigia as ideias de Myles McDowell<sup>8</sup>, segundo o qual:

Os livros para crianças geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para criança tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura. (MCDOWELL, 1973 *apud* HUNT, 2010, p. 99-100).

A respeito do aspecto da magia, os contos de fadas são uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais, como os dons mágicos das fadas, não causam qualquer surpresa. “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 1975, p. 60).

Podemos observar claramente em *Cinderela* as características do gênero Conto de Fadas, conforme a explicação de Nelly Novaes Coelho,

Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e tem como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher (COELHO, 1991, p. 13).

A trama em *Cinderela* se passa dentro da magia feérica, com rei e rainha e uma fada, que proporciona a transformação da Gata Borralheira na “princesa, a

---

<sup>8</sup> MCDOWELL, M. “Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences”, *Children Literature in Education*. 1973

mais bela que se possa imaginar” (PERRAULT, 2010, p. 26). O tempo e o espaço são indefinidos. Há também uma problemática existencial que Bettelheim (2015) aponta como sendo a rivalidade fraterna. Por fim, temos um final feliz com a realização essencial da heroína relacionada à união homem-mulher: “Levaram Cinderela até o príncipe [...] e, poucos dias depois estavam casados” (PERRAULT, 2010, p. 29).

É característico do conto de fadas colocar um dilema existencial de maneira breve e incisiva. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas personagens são esboçadas claramente; e detalhes, exceto quando muito importantes, são eliminados. Todas as personagens são típicas em lugar de únicas (BETTELHEIM, 2015).

A personagem é fundamental para qualquer estudo ficcional, pois é “o elemento diretamente ligado à ação, aos fatos e acontecimentos da sequência narrativa, movimentando-se num tempo e num espaço específicos”. A construção do personagem como herói possibilita a análise de como a criança – sujeito em formação – poderá desenvolver o processo de identificação e rejeição com as características dominantes dos personagens. (KHÉDE, 1990, p. 9).

Nos contos de fadas, a fala homogênea do narrador sugere um modelo fechado de narrativa. As personagens são lineares e têm seus limites rigidamente delineados, correspondendo a imagens predeterminadas e características das narrativas monológicas (KHÉDE, 1990).

A polarização domina a mente da criança, assim como domina os contos de fadas. Uma personagem é boa ou é má, por exemplo, sem meio-termo. A polarização do caráter permite à criança compreender com mais facilidade a diferença entre ambas, o que ela não conseguiria fazer tão prontamente se as personagens fossem retratadas com toda a complexidade que caracterizam as pessoas reais (BETTELHEIM, 2015).

A primeira personagem apresentada na narrativa é o pai de Cinderela, “um fidalgo que se casou em segundas núpcias” (PERRAULT, 2010, p. 19). Esse personagem se mostra totalmente apático e indiferente à condição de sua filha e não toma partido em nenhuma situação relevante da trama a não ser “as suas segundas núpcias”.

A madrasta, “a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu” e suas duas filhas, as quais possuíam um temperamento igual ao da mãe, são as

antagonistas desta história. São as filhas que mais discriminam e causam sofrimento à heroína (PERRAULT, 2010, p. 19). Bettelheim (2015) explica que a vilania da madrasta e das meias-irmãs é um aspecto de grande apelo para as crianças,

elas empalidecem até à insignificância diante da falsidade e da maldade da madrasta e das meias-irmãs. Além do mais, o que essas meias-irmãs fazem a Cinderela justifica qualquer pensamento ruim que se possa ter sobre os próprios irmãos: elas são tão vis que qualquer coisa que se possa desejar que lhes aconteça é mais que justificável. Em comparação com seu comportamento, Cinderela efetivamente é inocente. Assim, a criança, ao ouvir sua história, sente que não precisa se sentir culpada por seus pensamentos raivosos (BETTELHEIM, 2015, p. 334).

Cinderela, por sua vez, é descrita como “a doçura em pessoa e de uma bondade sem par”, assim como sua mãe “que tinha sido a melhor criatura do mundo” (PERRAULT, 2010, p. 19). Cinderela é a típica princesa caracterizada pelos “atributos femininos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar“. Bela, virtuosa, honesta e piedosa, Cinderela possui todas as virtudes necessárias para se merecer um *final feliz* (KHÉDE, 1990, p. 22). Os maus-tratos a Cinderela é o que causa o impacto mais imediato no ouvinte e desperta sua empatia, pois o leva a “se identificar com a heroína e arma a cena para tudo o que se segue” (BETTELHEIM, 2015, p. 350).

As outras duas personagens que merecem destaque são a fada madrinha e o filho do rei. É a fada que representa o elemento maravilhoso do conto e quem proporciona a metamorfose de Cinderela. De acordo com Khéde (1990), as fadas sempre interferem no destino de forma favorável. Essa personagem, assim como a do príncipe (herói que “resgata” Cinderela de sua vida infeliz), não é caracterizada fisicamente e nem quanto às suas qualidades morais, como é feito com as outras personagens.

Como já dito por Bettelheim (2015) e Khéde (1990), as personagens são típicas, simples, ou são boas, ou são más. Nenhuma personagem é caracterizada fisicamente. Não sabemos se Cinderela é loira ou morena, se a senhorita Javotte, única personagem nomeada no conto (Cinderela é apenas um apelido), é gorda ou magra. Essa elipse na caracterização das personagens, assim como ocorre com o tempo-espaço da narrativa, favorece a identificação da criança com a personagem.

Esse conto de fadas fala abertamente da rivalidade fraterna em sua forma mais extrema: “o ciúme e a inimizade das meias-irmãs e os sofrimentos de Cinderela devido a isso” A degradação de Cinderela pela madrasta tem como única causa o desejo de promover suas próprias filhas e a maldade das irmãs se deve ao ciúme

que sentem dela (BETTELHEIM, 2015, p. 338). No entanto, para a criança pequena, conceitos como ciúme e inveja podem ser demasiadamente abstratos fora do seu alcance de compreensão. Apesar disso, a história consegue atingi-la por meio do seu inconsciente.

A criança, mesmo que de forma inconsciente, compreenderá melhor o que se esconde sob seus sentimentos de ciúme e de sua angústia. A história também assegura à criança que, assim como os seus heróis o fazem, ela também será capaz de dominar suas angustias e, apesar de todas as provações, haverá um final feliz (BETTELHEIM, 2015).

Visivelmente, a história de Cinderela ajuda a criança a aceitar a rivalidade fraterna como um fato razoavelmente comum da vida e lhe assegura que não precisa temer ser devastada por ele. Afinal, se esses irmãos não fossem tão ruins para ela, não poderia nunca obter ao final uma vitória de nível idêntico. Além do mais, mostra à criança que, se algum dia foi ela considerada suja e vulgar, isso foi um estágio temporário sem consequências adversas para o futuro. Há também, lições morais bastante óbvias: “que as aparências de superfície nada dizem sobre o valor interior de uma pessoa; que, se somos fieis a nós mesmos, vencemos os que pretendem ser o que não são; e que a virtude será recompensada e o mal será punido” (BETTELHEIM, 2015, p. 375).

Como diz Eco (2012), o leitor nem sempre sabe colaborar com a velocidade do texto. “Uma história pode ser mais ou menos rápida – quer dizer, mais ou menos elíptica –, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina” (ECO, 2012, p. 12).

Cinderela se desenvolve ora de forma mais rápida, ora mais lenta. Por exemplo, nos três primeiros parágrafos, em apenas 257 palavras são descritas as personagens principais (Cinderela, seu pai, a madrasta e suas duas filhas), menciona-se o evento do casamento do pai de Cinderela e como ficou sua situação em casa com a chegada da madrasta. Enquanto que no seguimento em que aparece a madrinha até a saída de Cinderela para o baile é demasiadamente lento. São usadas 484 palavras em uma longa sucessão de pequenas ações que resultam na transformação da carruagem e da heroína. Talvez, para crianças menores seja mais difícil manter a atenção quando a velocidade do texto diminui tanto. Principalmente se ela for uma criança habituada ao ritmo da televisão e dos jogos eletrônicos, pois, assim como explica Carvalho (1987):

o pragmatismo imediatista que a criança imita inconscientemente; a supervalorização da tecnologia; o condicionamento aos programas de televisão, cujos filmes, em sua maioria, massacram impunemente as sensibilidades; [...] cerceando-lhe a capacidade imaginativa e o interesse pela linguagem verbal, quando já se impõe a prioridade dessa linguagem. (CARVALHO, 1987, p. 172-73).

Em meio a tantas ações pormenorizadas, há no texto uma omissão que se refere ao deslocamento da fada madrinha e de Cinderela para fora da casa. Caso não se subentenda esse deslocamento, a narrativa se torna incoerente. No texto, nos é narrado que:

A fada madrinha foi com Cinderela até o quarto dela e lhe disse: “Desça ao jardim e traga-me uma abóbora”. Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar e a levou para a madrinha. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile. A madrinha escavou a abóbora até sobrar só a casca. Depois bateu nela com sua varinha e no mesmo instante a abóbora foi transformada numa bela carruagem toda dourada (PERRAULT, 2010, p.22).

Um leitor experiente, que se lembre de que o quarto de Cinderela fica no sótão, pode estranhar esse lapso e supor que a madrinha foi com Cinderela para fora da casa. A criança, por sua vez, pode nem perceber essa elipse ou imaginar que transformação da carruagem dentro do quarto de Cinderela. Isso porque as crianças têm menos grau de concentração e as distinções que fazem entre fato e fantasia, entre o desejável e o real são instáveis (HUNT, 2010).

Quanto ao aspecto moralizante da obra, podemos observar claramente a questão da obediência na fala da fada madrinha: “Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile” (PERRAULT, 2010, p. 22). Para o poeta francês era preciso mostrar as vantagens de se ter um bom comportamento, por isso, se preocupou em revelar, nestes seus textos, uma correlação entre ser obediente e ter uma boa vida (COAN, 2009, p. 37). Outro ponto importante é a presença dos valores cristãos nessa versão de Cinderela. A humilde heroína nunca revidou os maus tratos que recebeu, sendo sempre gentil para com aquelas que lhe tratavam mal. Assim como prega a doutrina cristã, Cinderela perdoa as irmãs e lhes arranja bons casamentos com fidalgos da corte.

## 5. Discussão

Segundo Bettelheim (2015) a rivalidade fraterna é um sentimento universal e “natural”, no sentido de que ela é a consequência negativa de ser um irmão. *Cinderela* é um conto de fadas que tem uma atração forte para as crianças de ambos os sexos, pois todas elas sofrem igualmente com a rivalidade fraterna e têm o mesmo desejo de serem resgatadas de sua posição de inferioridade e de vencer aqueles que lhe parecem superiores.

Tomamos essa rivalidade como uma espécie inferior de energia psíquica (VYGOTSKY, 2010) e buscamos constatar e compreender as possibilidades de sublimação dessa energia psíquica no conto de Perrault. Sendo assim, a experiência estética que a criança vivencia em *Cinderela* está relacionada à possibilidade da criança, mesmo inconscientemente, compreender melhor seus sentimentos de ciúme e sua angústia, tendo em vista que as noções de rivalidade, ciúme e inveja são muito abstratas. Esse conto, de acordo com Bettelheim (2015), ajuda a criança a aceitar a rivalidade fraterna como um fato razoavelmente comum da vida e lhe conforta no sentido de que não precisa temer ser devastada por ele. Com isso, podemos esperar que a história proporcione um efeito tranquilizador na criança e que ela aprenda que,

para conquistar seu reino, tem de estar pronta a suportar por algum tempo uma existência de “Cinderela”, não só no que diz respeito às dificuldades que isso implica mas também no que diz respeito às tarefas difíceis que deve vencer [...]. Dependendo do estágio de desenvolvimento psicológico da criança, esse reino que Cinderela alcança ou será de gratificação ilimitada ou de individualidade e de realização pessoal única (BETTELHEIM, 2015, p. 378).

É justamente na rivalidade fraterna que reside o maior grau de identificação da criança com a obra. Vimos que as personagens em *Cinderela*, embora lineares e delimitadas, são também “abertas” no que diz respeito a suas características físicas. A planificação da personagem facilita a compreensão e a identificação da criança com a mesma. Vimos que as possibilidades de concretização estão mais relacionadas à caracterização das personagens. Pouco se fala dos pais de *Cinderela* o que permite à criança projetar livremente suas próprias experiências familiares. Destacamos ainda que, conforme o que foi explicado por

Bettelheim (2015), a rivalidade que existe entre irmãos é originária de uma disputa pelo amor e pelo reconhecimento dos pais.

A respeito da caracterização das irmãs adotivas de Cinderela, podemos inferir, pois não foi dito objetivamente, que elas são feias – “apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas” (PERRAULT, 2010, p. 20) –, fúteis e vaidosas – o que pode ser observado na narração dos preparativos das irmãs para irem ao baile. No entanto, para a criança pequena essas características podem não estar muito claras.

Devido à menor capacidade de concentração do leitor infantil, outro fato que pode dificultar a construção dessas personagens de acordo com o que é oferecido no texto é a lentidão da narração dos eventos de preparação das filhas da madrasta. Esse é o momento em que essas mais desprezam Cinderela, por tanto, uma situação que bem caracteriza essas personagens. Ora, a própria situação do baile e o processo de preparação que envolve “levantar os cabelos em duas torres de caracóis” e um vestuário composto por “renda inglesa”, “mantô com flores douradas” “moscas” e “corpetes” não fazem parte do mundo real da criança moderna. Sendo assim, esses eventos podem ter pouco apelo à atenção dela.

## 6. Conclusão

Como vimos, a criança é um leitor inexperiente, ainda em desenvolvimento. Apesar da dificuldade de manter a atenção e de compreender abstrações, e até mesmo alguma limitação lexical, a criança é tão capaz, quanto o adulto, de vivenciar esteticamente um texto, preencher suas lacunas e desfrutá-lo com prazer. No entanto, o texto destinado ao leitor infantil deve ser condizente com as características cognitivas e afetivas desse leitor. Só assim ele poderá apreciar e interagir efetivamente com o texto.

Ao estudar a recepção de *Cinderela ou O Sapatinho de Vidro*, observamos que, para a criança do século XXI, o conto de Perrault pode não ter o mesmo apelo que para as acrianças de seu tempo. Contudo, a temática central da rivalidade fraterna permanece atual, assim como todo tema inerente a condição humana.

Infelizmente, só podemos supor como se realiza nas crianças a recepção desse conto. Para compreender efetivamente os processos de recepção estética do leitor em desenvolvimento seria necessário estudar o leitor explícito, em seus vários estágios de desenvolvimento, e seu diálogo com o texto literário.

Por fim, entendemos que a versão clássica de *Cinderela* de Charles Perrault pode não ser tão capaz de se manter em diálogo com o público contemporâneo no que se refere à estrutura da narrativa e até mesmo a ideologia presente na obra, tendo em vista as características da criança e dos costumes modernos e dos atrativos de nosso mundo tecnológico onde tudo acontece muito rápido. Todavia, o significado essencial da obra continua atual e muito popular, como podemos constatar na diversidade e no sucesso das adaptações desse conto.

## REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 30ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, B. V. **Literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo: Global universitária, 1987.

CARVALHO, D. B. A. **As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais**. Teresina: EDUFPI, 2011.

COAN, R. B. **A presença de giambattista basile nas narrativas populares de charles perrault e dos irmãos grimm: os vultos de cinderela**. (Dissertação). Florianópolis: UFSC, 2009.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo, SP: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2010.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COX, M R. **Cinderella: Three hundred and forty five variants**. London, 1893. Microfilme disponível em: <https://archive.org/details/cinderellathreeh00coxmuoft>

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GÓES, L. P. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984.

GUIMARÃES, A. H. T.; SINHORETTI, S. T. S. **O estímulo à leitura por meio dos contos de fadas**. Congresso Ibero-americano de Ciência, Tecnologia, Inovação e Educação. Buenos Aires, 2014. ISBN: 978-84-7666-210-6 – Artigo 462

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. São Paulo, Ed. 34, 1999.

KHÉDE, S. S. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PERRAULT, C. et al. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: MACHADO, Ana Maria (apresentação). **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TODOROV. T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva 1975

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia pedagógica**. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p (Serie fundamentos; 41).

ZILBERMAN, R; MAGALHÃES, L. C. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1987.

## APÊNDICE - Cinderela ou O sapatinho de Vidro

ERA UMA VEZ um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr. O marido, por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par. Nisso saíra à mãe, que tinha sido a melhor criatura do mundo.

Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, com camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua (p. 19) mulher quem dava as ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la Gata Borralheira. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la Cinderela. No entanto, apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas.

Ora, um dia o filho do rei deu um baile e convidou todos os figurões do reino – nossas duas senhoritas estavam entre os convidados, pois desfrutavam de certo prestígio. Elas ficaram entusiasmadas e ocupadíssimas, escolhendo as roupas e os penteados que lhes caíam melhor. Mais um sofrimento para Cinderela, pois era ela que tinha de passar a roupa branca das irmãs e engomar seus babados. O dia inteiro as duas só falavam do que iriam vestir.

“Acho que vou usar meu vestido de veludo vermelho com minha renda inglesa”, disse a mais velha (p. 20).

“Só tenho minha saia de todo dia para vestir, mas, em compensação, vou usar meu mantô com flores douradas e meu broche de diamantes, que não é de se jogar fora.”

Mandaram chamar o melhor cabeleireiro das redondezas, para levantar-lhes os cabelos em duas torres de caracóis, e mandaram comprar moscas do melhor fabricante. Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”

“Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”

“Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”

Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as com perfeição. As irmãs ficaram quase dois dias sem comer, tal era seu alvoroço. Arrebentaram mais de uma dúzia de corpetes de (p. 21) tanto apertá-los para afinar a cintura, e passavam o dia inteiro na frente do espelho.

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pôde. Quando sumiram de vista, começou a chorar. Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: “Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...” Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase.

A madrinha, que era fada, disse a ela: “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?”

“Ai de mim, como gostaria”, Cinderela disse, suspirando fundo.

“Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile.”

A fada madrinha foi com Cinderela até o quarto dela e lhe disse: “Desça ao jardim e traga-me uma abóbora.”

Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar e a levou para a madrinha. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile. A madrinha escavou a abóbora até sobrar só a casca. Depois bateu nela com sua varinha e no mesmo instante a abóbora foi transformada numa bela carruagem toda dourada. Em seguida foi espionar a armadilha para camundongos, onde encontrou seis camundongos ainda vivos. Disse a Cinderela (p. 22) que levantasse um pouquinho a portinhola da armadilha. Em cada camundongo que saía dava um toque com sua varinha, e ele era instantaneamente transformado num belo cavalo; formaram-se assim três belas parelhas de cavalos de um bonito cinza-camundongo rajado. E vendo a madrinha confusa, sem saber do que faria um

cocheiro, Cinderela falou: “Vou ver se acho um rato na ratoeira. Podemos transformá-lo em cocheiro.”

“Boa ideia”, disse a madrinha, “vá ver.”

Cinderela então trouxe a ratoeira, onde havia três ratos graúdos. A fada escolheu um dos três, por causa dos seus bastos bigodes, e, tocando-o, transformou-o num corpulento cocheiro, bigodudo como nunca se viu. Em seguida ordenou a Cinderela: “Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim.”

Assim que ela os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que num segundo subiram atrás da carruagem com suas librés, e ficaram ali empoleirados, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida (p. 23).

A fada se dirigiu então a Cinderela: “Pronto, já tem como ir ao baile. Não está contente?”

“Estou, mas será que vou assim, tão maltrapilha?” Bastou que a madrinha a tocasse com sua varinha, e no mesmo instante suas roupas foram transformadas em trajes de brocado de ouro e prata incrustados de pedrarias. Depois ela lhe deu um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo.

Deslumbrante, Cinderela montou na carruagem. Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite, advertindo-a de que, se continuasse no baile um instante a mais, sua carruagem viraria de novo abóbora, seus cavalos camundongos, seus lacaios lagartos, e ela estaria vestida de novo com as roupas esfarrapadas de antes. Cinderela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite.

Então partiu, não cabendo em si de alegria. O filho do rei, a quem foram avisar que acabara de chegar uma princesa (p. 24) que ninguém conhecia, correu para recebê-la; deu-lhe a mão quando ela desceu da carruagem e conduziu-a ao salão onde estavam os convidados. Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, tal era a atenção com que contemplavam a grande beleza da desconhecida. Só se ouvia um murmúrio confuso: “Ah, como é bela!”

O próprio rei, apesar de bem velhinho, não se cansava de fitá-la e de dizer bem baixinho para a rainha que fazia muito tempo que não via uma pessoa tão bonita e tão encantadora. Todas as damas puseram-se a examinar cuidadosamente

seu penteado e suas roupas, para tratar de conseguir iguais já no dia seguinte, se é que existiam tecidos tão lindos e costureiras tão habilidosas.

O filho do rei conduziu Cinderela ao lugar de honra e em seguida a convidou para dançar: ela dançou com tanta graça que a admiraram ainda mais. Foi servida uma magnífica ceia, de que o príncipe não comeu, tão ocupado estava em contemplar Cinderela. Ela então foi se sentar ao lado das irmãs, com quem foi gentilíssima, partilhando com elas as laranjas e os limões que o príncipe lhe dera, o que as deixou muito espantadas, pois não a reconheceram. Estavam assim conversando quando Cinderela ouviu soar um quarto para a meia-noite. No mesmo instante fez uma grande reverência para os convidados e partiu chispando (p. 25).

Assim que chegou em casa foi procurar a madrinha. Depois de lhe agradecer, disse que gostaria muito de ir de novo ao baile do dia seguinte, pois o filho do rei a convidara. Enquanto estava entretida em contar à madrinha tudo que acontecera no baile, as duas irmãs bateram à porta; Cinderela foi abrir.

“Como demoraram a chegar!” disse, bocejando, esfregando os olhos e se espreguiçando como se tivesse acabado de acordar; na verdade não sentira nem um pingo de sono desde que as deixara. “Se você tivesse ido ao baile”, disse-lhe uma das irmãs, “não teria se entediado: estive lá uma bela princesa, a mais bela que se possa imaginar; gentilíssima, nos deu laranjas e limões.”

Cinderela ficou radiante ao ouvir essas palavras. Perguntou o nome da princesa, mas as irmãs responderam que ninguém a conhecia e que até o príncipe estava pasmo. Ele daria qualquer coisa para saber quem era ela. Cinderela sorriu e lhes disse: “Então ela era mesmo bonita? Meu Deus, que sorte vocês tiveram! Ah, seu eu pudesse vê-la também! Que pena! Senhorita Javotte, pode me emprestar aquele seu vestido amarelo que usa todo dia?”

“Com certeza”, respondeu a senhorita Javotte, “vou fazer isso já, já! Empréstimo meu vestido para uma Gata Borralheira asquerosa como esta, só se eu estivesse completamente louca.” Cinderela já esperava essa recusa, que (p. 26) a deixou muito satisfeita; teria ficado terrivelmente embaraçada se a irmã tivesse lhe emprestado o vestido.

No dia seguinte as duas irmãs foram ao baile, e Cinderela também, mas ainda mais magnificamente trajada que da primeira vez. O filho do rei ficou todo o tempo junto dela e não parou de lhe sussurrar palavras doces. A jovem estava se divertindo tanto que esqueceu o conselho de sua madrinha. Assim foi que escutou

soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze horas: levantou-se e fugiu, célere como uma corça. O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe guardou com todo cuidado.

Cinderela chegou em casa sem fôlego, sem carruagem, sem laçaios e com seus andrajos; não lhe restara nada de todo o seu esplendor senão um pé dos sapatinhos, o par do que deixara cair.

Perguntaram aos guardas da porta do palácio se não tinham visto uma princesa deixar o baile. Responderam que (p. 27) não tinham visto ninguém sair, a não ser uma mocinha muito malvestida, que mais parecia uma camponesa que uma senhorita.

Quando suas duas irmãs voltaram do baile, Cinderela perguntou-lhes se tinham se divertido novamente, e se a bela dama lá estivera. Responderam que sim, mas que fugira ao toque da décima segunda badalada, e tão depressa que deixara cair um de seus sapatinhos de vidro, o mais lindo do mundo. Contaram que o filho do rei o pegara, e que não fizera outra coisa senão contemplá-lo pelo resto do baile. Tinham certeza de que ele estava completamente apaixonado pela linda moça, a dona do sapatinho.

Diziam a verdade, porque, poucos dias depois, o filho do rei mandou anunciar ao som de trompas que se casaria com aquela cujo pé coubesse exatamente no sapatinho. Seus homens foram experimentá-lo nas princesas, depois nas duquesas, e na corte inteira, mas em vão. Levaram-no às duas irmãs, que não mediram esforços para enfiarem seus pés nele, mas sem sucesso. Cinderela, que as observava, (p. 28) reconheceu seu sapatinho e disse, sorrindo: “Deixem-me ver se fica bom em mim.” As irmãs começaram a rir e a caçoar dela. Mas o fidalgo que fazia a prova do sapato olhou atentamente para Cinderela e, achando-a belíssima, disse que o pedido era justo e que ele tinha ordens de experimentá-lo em todas as moças.

Pediu a Cinderela que se sentasse. Levou o sapato até seu pezinho e viu que cabia perfeitamente, como um molde de cera. O espanto das duas irmãs foi grande, mas maior ainda quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. Nesse instante chegou a madrinha e, tocando com sua varinha os trapos de Cinderela, transformou-os de novo nas mais magníficas de todas as roupas.

As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. Jogaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que a tinham feito sofrer. Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem (p. 29).

Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados. Cinderela, que era tão boa quanto bela, instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte.

#### MORAL

*É um tesouro para a mulher a formosura,  
Que nunca nos fartamos de admirar.  
Mas aquele dom que chamamos doçura  
Tem um valor que não se pode estimar.  
Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,  
Que a educou e instruiu com um zelo tal,  
Que um dia, finalmente, dela fez uma rainha.  
(Pois também deste conto extraímos uma moral.)  
Beldade, ela vale mais do que roupas enfeitadas.  
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,  
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.  
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha (p. 30).*

#### OUTRA MORAL

*É por certo grande vantagem  
Ter espírito, valor, coragem,  
Um bom berço, algum bom senso –  
Talentos que tais ajudam imenso.  
São dons do Céu que esperança infundem.  
Mas seus préstimos por vezes iludem,  
E teu progresso não vão facilitar,  
Se não tiveres, em teu labutar,  
Padrinho ou madrinha a te empurrar (p. 31).*