



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LETRAS - HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

TAISA MIKERLANE DA SILVA

CINDERELA À BRASILEIRA: LEITURA E ANÁLISE

**MONTEIRO
2019**

TAISA MIKERLANE DA SILVA

CINDERELA À BRASILEIRA: LEITURA E ANÁLISE

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado à Coordenação do Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva

**MONTEIRO
2019**

S586c Silva, Taisa Mikerlane da.
Cinderela à brasileira [manuscrito] : leitura e análise /
Taisa Mikerlane da Silva. - 2019.
28 p. : il. colorido.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Ciências Humanas e Exatas , 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva ,
Coordenação do Curso de Letras - CCHE."
1. Cinderela Brasileira (Conto). 2. Contos de fadas. 3.
Literatura comparada. I. Título

21. ed. CDD 808.068

TAISA MIKERLANE DA SILVA

CINDERELA À BRASILEIRA: LEITURA E ANÁLISE

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado a Coordenação do Curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 12/06/2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profª. Me. Simone dos Santos Alves Ferreira

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profª. Esp. Josefa Adriana Gregório de Souza

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------|---|----|
| Figura 1 - | Cinderela Chinesa | 9 |
| Figura 2 - | Cinderela de Gustave Dore | 11 |
| Figura 3 - | A Gata Borralheira de Giambattista Basile | 15 |
| Figura 4 - | Cinderela Brasileira Capa | 19 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| | INTRODUÇÃO | 6 |
| 1 | REVISITANDO CINDERELA | 8 |
| 2 | CINDERELA NO BRASIL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ... | 16 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 22 |
| | REFERÊNCIAS | 24 |
| | AGRADECIMENTOS | 25 |

CINDERELA À BRASILEIRA: LEITURA E ANÁLISE

TAISA MIKERLANE DA SILVA ¹

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos analisar o conto “*Cinderela Brasileira*”, de Marycarolyn France (2006), visando verificar qual é a relação entre as duas personagens dos contos *Cinderela*, de Perrault (1697), e *A Gata Borralheira*, dos Irmãos Grimm (1812). Nosso objetivo é compreender a retomada de tal personagem na referida obra, evidenciando os traços que são comuns e os que divergem da personagem de Perrault e dos Irmãos Grimm. Nossa análise será baseada nas orientações teóricas de Bettelheim (2007), Corso e Corso (2006), Hueck (2016), Sousa (1996), Warner (1999). Nossa intenção é apontar as novas roupagens de Cinderela em culturas distintas da nossa para, pensar como tal motivo se aclimata à nossa cultura, posteriormente mostrar a análise do texto de France (2006), os seus aspectos estruturais e simbólicos. Por fim, esperamos contribuir para os estudos acerca da presença de Cinderela, e em especial, mostrar como esse conto circula em solo brasileiro.

Palavra-Chave: Cinderela, Contos de Fadas, Contos.

RESUMEN

En este trabajo, pretendemos analizar el cuento “*Cenicienta brasileña*”, de Marycarolyn France (2006), visando verificar cuál es la relación entre los dos personajes de los cuentos *Cenicienta*, de Perrault (1697), y *La Gata Barrilera*, de los hermanos Grimm (1812). Nuestro objetivo es comprender la retomada de tal personaje en la referida obra, evidenciada los trazos que son comunes y los que divergen del personaje de Perrault y de los hermanos Grimm. Nuestra análisis será basada en las orientaciones teóricas de Bettehein (2007), Corso y Corso (2006), Hueck (2016), Sousa (1996), Warner (1999). Nuestra intención es apuntar las nuevas ropajes de Cenicienta en culturas distintas de la nuestra para pensar cómo está el motivo se aclimata a la nuestra cultura, posteriormente mostrar la análisis del texto de France (2006), sus aspectos estructurales y simbólicos. Por fin, esperamos contribuir para los estudios acerca de la presencia de Cenicienta y, en especial, mostrar como este cuento circula en solo brasileño.

Palabras- Clave: Cenicienta, Cuentos de Hadas, Cuentos.

¹ * Aluna de Graduação do Curso de Letras-Português na Universidade Estadual da Paraíba – Campus VI.
E-mail: Mikerlane.taisa@gmail.com

INTRODUÇÃO

Os contos maravilhosos permitem que o leitor interaja com o mundo imaginário a partir dos obstáculos e desafios presentes na vida de um personagem principal. Geralmente, a narrativa encontra-se na terceira pessoa e é povoada por seres imaginários, como fadas boas ou más, gênios bons ou ruins, animais que falam, objetos mágicos que vêm ao socorro do/a protagonista. Desde os mais remotos tempos, esses contos despertam a atenção do público: inicialmente, os adultos e, posteriormente, as crianças, de maneira que hoje lemos os contos maravilhosos como se fossem histórias infantis e desde as origens estivessem voltadas para as crianças. Entretanto, sabemos que tais contos não são meras histórias para entreter crianças. Eles retratam valores morais, éticos de uma sociedade e representam modos de ser e de existir de determinadas culturas em épocas remotas. Talvez seja por isso que é difícil apresentar uma definição cabal acerca deles:

Definir contos de fadas é uma tarefa mais difícil do que parece. Geralmente, são histórias que narraram as aventuras de um protagonista de bom coração em meio a um mundo mágico rumo a um final feliz. Ainda assim, há exceções à regra – príncipes cruéis, ausência de magia, finais desoladores – que quase nenhuma definição para em pé. De modo geral, vale a mesma regra para o que faz uma música boa: você pode não saber defini-la, mas vai saber reconhecer quando ouvir uma. Assim, dá para reconhecer um conto de fada já nas primeiras palavras (HUECK, 2016, p. 15).

“Transmitidos pela fala, embalados pela linguagem” (WARNER, 1999, 14), os contos maravilhosos servem, portanto, de alimento para o espírito há muito tempo, mas também como fonte de educação para a vida neste mundo:

Quando eu era jovem [...], ainda sentia grande apetite por contos de fadas: eles pareciam oferecer uma possibilidade de mudança, bem além dos limites de seus enredos improváveis ou de suas páginas fantasticamente ilustradas. As metamorfoses prometiam mais do mesmo encanto, não só no reino das fadas, mas também neste mundo, e essa instabilidade das aparências, essas guinadas súbitas do destino, constituíram o primeiro e revigorante atrativo dessas histórias. Como os romances, com o quais os contos de fadas têm grande afinidade, elas podem ‘recriar o mundo segundo a imagem do desejo’ (WARNER, 1999, p. 14).

De acordo com a autora, o reino dos contos de fadas permite recriar um novo mundo. Os contos de fadas são narrativas que podem oferecer inúmeras possibilidades de mudanças ao seu leitor, transmitindo em suas narrativas a imagem do desejo, o que faz com que não sejam meras histórias de entretenimento.

Podemos dizer que o mundo dos contos de fada é marcado pela fantasia, pelo maravilhoso. A origem de muitos desses contos se perdeu no tempo. Mas, de acordo com Souza (1996, p 17), o que é reconfortante é continuar vendo que tais contos “ou seus elementos característicos ainda não perderam a capacidade de se eternizar” e de encantar adultos e crianças, embora saibamos que nas origens esses contos não eram destinados às crianças, mas a adultos:

A função das narrativas maravilhosas da tradição oral poderia ser apenas a de ajudar os habitantes de aldeias camponesas a atravessar as longas noites de inverno. Sua matéria? Os perigos do mundo, a crueldade, a morte, a fome, a violência dos homens e da natureza. Os contos populares pré-modernos talvez fizessem pouco mais do que nomear os medos presentes no coração de todos, adultos e crianças, que se reuniam em volta do fogo enquanto os lobos uivavam lá fora, o frio recrudescia e a fome era um espectro capaz de ceifar a vida dos mais frágeis, mês a mês (CORSO E CORSO, 2006, p. 22).

Por isso, quando nos deparamos com determinadas variantes de alguns desses contos, vamos encontrar muitas cenas de violência que não eram condizentes a uma história destinada para crianças. A título de exemplificação, na versão de 1812, de *A Gata Borralheira*, dos Irmãos Grimm, a tortura e a crueldade são retratadas como algo natural. Com o passar do tempo, à medida que foram surgindo adaptações, a tortura e a crueldade vão sendo esmaecidas dentro da narrativa e já não mais aparecem na versão criada por Perrault em 1697. Assim, *Cinderela ou sapatinho de vidro*, de Perrault, apresenta um enredo e uma linguagem mais condizente com o público infantil, uma vez que o escritor “tinha a intenção de civilizar e educar as crianças” (BORGES, 2010, p.18). Para tanto, ele cria contos que mesclam “conflitos familiares e fantasias com apertes maliciosos e comentários sofisticados” (BORGES, 2010, p.18) e que podem ser lidos tanto por adultos quanto por crianças.

Neste trabalho, voltamo-nos para o universo dos contos maravilhosos, mais especificamente dos contos de fadas, isto é, narrativas em cujo centro existe a figura de um herói ou heroína que passa por uma série de provas e cujo prêmio ao final

dessa jornada é a autorrealização. Para tanto, vamos analisar os contos: *Cinderela ou Sapatinho de Vidro* (1697), de Perrault, *A Gata Borralheira*, dos Irmãos Grimm (1812) e *Cinderela Brasileira*, de Marycarolyn France (2006).

Nosso objetivo é verificar quais os traços que a versão de France (2006), colhida entre índios brasileiros, mantém com os textos de Perrault (1697) e Grimm (1812). Interessa-nos, também, verificar em que aspectos a versão brasileira se distancia das versões europeias, incorpora aspectos de nossa cultura e como isso contribui para uma ressignificação da personagem de Cinderela. Para tanto, tomamos como subsídios estudos de autores, como: Bettelheim (2007), Cardoso e Cunha (1980), Corso e Corso (2006), Hueck (2016), Souza (1996), Silva (2014), Warner (1999).

Nosso trabalho encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, detemo-nos em apontar informações de cunho histórico acerca de Cinderela e das variantes desse conto, sobretudo, das versões que surgiram no contexto europeu. A intenção é apontar as novas roupagens de Cinderela em culturas distintas da nossa para, em um momento posterior, pensar como tal motivo se aclimata à nossa cultura. Na segunda parte, voltamos nossas atenções para o texto de Marycarolyn France, analisando os seus aspectos estruturais e simbólicos, tendo como categoria principal a construção da personagem Cinderela.

1. REVISITANDO CINDERELA

Considerado popularmente como um dos contos de fadas clássicos e existentes em diversas culturas, “Cinderela” está entre os mais antigos já documentados em torno do mundo. A versão considerada a mais antiga é a de um texto chinês que data de 850-60 d.C.



Disponível em: <https://positivacaoblog.wordpress.com/2017/09/26/ye-xian-a-cinderela-da-china/>

Na versão, que foi relatada a um funcionário público por uma criada, a Cinderela chinesa chama-se Ye Xiam e é uma personagem inteligente que trabalha na construção de cerâmica de roda. A história possui a essência que o público atual já conhece: a protagonista perde a mãe e passa a ser maltratada pela outra esposa do pai. Para enfrentar os desmandos da madrasta, a personagem conta com a ajuda de um peixe que, logo em seguida, é morto pela madrasta, mas os ossos deles possuem propriedades mágicas que ajudam Ye Xiam a enfrentar as agruras da vida. Os demais motivos – o baile, o encontro com o príncipe, a perda do sapatinho, o casamento com o príncipe e a punição da madrasta e da meia-irmã de Cinderela – estão presentes nessa versão chinesa desse que parece ser um dos mais populares contos de fada. Não importa qual a versão, a estrutura desse conto é simples. Trata-se da história de “uma jovem que sofre uma longa provação antes de sua redenção e triunfo” e que se coloca como “agente do seu sofrimento” (WARNER, 1999, p. 234).

Segundo Hueck (2016, p. 23), “As versões folclóricas espalhadas pelos cinco continentes variam de acordo com o tempero e o cheiro de cada local, e é curioso ver o que cada cultura fez com a heroína”. Sob os aspectos culturais que singularizam cada versão, de acordo com Warner (1999), em se tratando da versão chinesa, devemos lembrar que algo muito tradicional na cultura chinesa é a presença do peixe, pois na mitologia chinesa é um animal reverenciado, usados na culinária e na ornamentação nos jardins.

O animal auxiliador, que incorpora a mãe morta ao suprir as necessidades da criança órfã, constitui um ponto nodal estrutural na história de Cinderela, mas a criatura se modificou em versões europeias posteriores, até tornar a forma da fada madrinha que conhecemos hoje em dia. (WARNER, 1999, p. 236)

Ainda conforme a referida autora, a presença do precioso sapato de ouro remete ao fetichismo dos *pés atados*, uma marca das mulheres chinesas representadas como bem-nascidas, desejáveis e valiosas. Corso & Corso (2006) citam que, para diversos autores, esses são os traços orientais do conto, trazendo a referência sobre valorização dos pés e também *o desejo erótico subordinado*, já que o cavalheiro oferece um objeto em troca de encontrar o seu amor. Nesse processo de desejo e de busca, o fetiche consiste no amálgama que há objeto a ser presenteado e a parte do corpo destinada a receber tal presente. Outro aspecto importante que revela um traço da cultura oriental na

versão a que já fizemos referência é a presença da poligamia, pois o pai de Cinderela era casado com duas esposas, o que, segundo Warner (1999), ocasiona a rivalidade feminina. A madrasta não possui uma boa relação com a filha da outra esposa do seu marido, acarretando assim em uma tensão entre as mulheres daquela família: “cada mulher trama para conquistar os favores do senhor, que se deleita jogando uma contra a outra” (WARNER, 1999, p. 235).

O conto acabou se modificando com o tempo, passando de gerações em gerações, e as alterações que sofreu ocorreram em virtude de aspectos culturais de cada região em que o conto se fez presente e foi incorporado às práticas culturais da comunidade onde ele passou a circular. Ainda de acordo com Corso (2006), as versões do conto “Cinderela” mais utilizadas e conhecidas são a de Walt Disney (1950) e a de Perrault. Essa última é chamada de *Sapatinho de Vidro*. Outra versão importante é de origem alemã e se chama *A Gata Borralheira*, produzida pelos irmãos Grimm (1812), mas não tem o alcance que as anteriores teve.

Em *O Sapatinho de Vidro*, de Perrault (1697), temos a história de uma madrasta soberba e orgulhosa que se casou com um viúvo e passou a maltratar a enteada, Cinderela. Com a mulher, vieram as suas filhas que tinham a mesma personalidade da mãe e que passaram a maltratar Cinderela cujo nome está ligado aos borralhos da lareira



Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Gustave_dore_cendrillon4.JPG



Disponível em:
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01930_10.jpg

Após o trabalho diário de cuidar da casa e dos caprichos da madrasta e das meias-irmãs, ela se sentava perto da lareira e sempre ficava suja dos borralhos das cinzas, daí por que ela foi chamada pelas filhas da madrasta de Cinderela.

Certo dia, veio para todos os súditos do reino um convite para o baile real. A madrasta e suas filhas se animaram e começaram os preparativos para a festa, escolhendo os penteados, as vestimentas, porém, nenhuma delas pensou em algum momento levar a jovem, porque para elas, Cinderela era uma criada. Impedida de ir ao baile não porque fora, de certa forma, proibida pela madrasta e as filhas dela, mas também porque não possuía nenhum traje digno, a bela jovem entristeceu-se. Entretanto, com a ajuda de uma fada madrinha que transformou uma abóbora em uma carruagem dourada, camundongos em cavalos, um rato com bigode em um cocheiro bigodudo, lagartos em lacaios, vestes simples em trajes de ouro e prata com pedrarias, Cinderela tem a oportunidade de ir ao baile com trajes adequados e com lindos sapatinhos de vidro. Ela precisaria apenas voltar antes da meia noite, uma vez que, depois desse horário, o encanto seria desfeito.

Chegando ao baile, ela arrebatou os olhares e a curiosidade de todos os que estavam presentes na festa, o filho do rei a convidou para dançar e em seguida a conduziu para o lugar de honra. A bela jovem foi servida com uma magnífica ceia. Estava sentada ao lado de suas irmãs, com as quais partilhou laranjas e limões que o príncipe lhe deu, mas pelas quais não foi reconhecida porque Cinderela estava irreconhecível. Em um dado momento a jovem ouviu o badalar de um quarto para meia noite, fez a sua reverência e saiu chispando da festa. Ao chegar à casa, agradeceu a sua fada madrinha e afirmou para ela que gostaria de ir ao baile do dia seguinte, pois teria sido convidada para retornar à festa pelo filho do rei. Então, com a ajuda da fada madrinha, Cinderela se fez presente mais uma vez à festa real. Mas, nesse segundo baile, ela estava tão encantada com a festa e deslumbrada com o príncipe que acabou se esquecendo da recomendação da fada madrinha. Quando soou a primeira badalada do relógio, Cinderela fugiu do baile e acabou deixando cair um de seus sapatinhos de vidro.

Em virtude do encantamento que sentiu pela dona do sapatinho, o filho do rei angustiou-se por não saber quem era a dona dela. Por isso, estava disposto a se casar com a dona daquele sapatinho e passou a visitar o reino a fim de encontrar a sua amada. As meias-irmãs de Cinderela tentaram colocar o pé no sapatinho, este não servia nelas.

Por acaso, o príncipe ficou sabendo que havia outra mulher morando na casa. Então, ordenou que a trouxesse a sua presença. Cinderela se apresenta, prova o sapatinho e se revela como a bela moça do baile. As duas meias-irmãs pediram perdão por todo o mal que causaram a ela. Cinderela perdoou-as, casou-se com o príncipe e ainda casou as suas meias-irmãs com dois homens da corte.

De acordo Bettelheim (2007), a narrativa de Perrault (1697) apresenta uma *rivalidade fraterna*. A personagem não possui uma boa relação com suas meias-irmãs. Os interesses da Cinderela são sacrificados pela madrasta que estava preocupada em favorecer os desejos das filhas que não tinham receios de maltratar e rebaixar Cinderela:

Nenhum outro conto de fadas transmite tão bem quanto as histórias de “Cinderela” as experiências interiores da criança pequena às voltas com a rivalidade fraterna, quando ela se sente desesperadamente sobrepujada por seus irmãos e irmãs (BETTELHEIM, 2007, p. 326).

No entanto, o autor cita que essa rivalidade não é a verdadeira fonte de sentimentos de uma criança, e sim, o fato de estar sendo menosprezada pelos pais, uma vez que ela se sente rejeitada por eles a partir do momento que seu irmão/irmã mais velho possui vantagens na relação familiar:

Num nível consciente, a maldade da madrasta e das meias-irmãs é explicação suficiente para o que sucede com Cinderela. A trama moderna se centraliza na rivalidade fraterna; a degradação de Cinderela pela madrasta tem como causa única o desejo de promover suas próprias filhas; e a maldade das irmãs se deve ao ciúme que sente dela. (BETTELHEIM, 2007, p.341).

Nessa versão, Cinderela é apresentada como uma jovem ingênua cujo papel no decorrer da narrativa é superar os problemas familiares: ausência do pai, da mãe e os conflitos com a madrasta e as filhas desta. Superados esses problemas, Cinderela pode realizar o desejo de conhecer o príncipe e se casar. Notamos em Cinderela a representação da submissão feminina. A personagem está presa aos desejos da madrasta e, ainda que tenha o apoio da fada madrinha, não desfruta de total liberdade, uma vez que precisa retornar para casa antes da meia-noite. Como personagem submissa, o ideal de Cinderela é o casamento. Por isso, o príncipe desponta como aquele que vai ajudá-la a realizar esse ideal. Como representação do ideal de masculinidade, o príncipe aparece na narrativa como um homem viril, forte, arrimo para o feminino.

Acerca da submissão feminina que o conto parece reiterar, a presença das cinzas parece corroborar tal submissão. Bettelheim (2007) afirma que não foi sem razão que a personagem é denominada de Cinderela. Como já dissemos, o nome dela faz referência às cinzas dos borralhos da lareira junto à qual a personagem descansava depois de uma rotina cansativa de trabalho. Para Bettelheim (2007), essa escolha remete às virgens vestais da Roma Antiga, as quais eram guardiãs do fogo sagrado do lar:

Ser uma virgem versal significava a um tempo ser uma guardiã do fogo do lar e absolutamente pura. Depois de desempenharem bem sua função, essas mulheres realizavam casamentos de prestígio, tal como sucede com Cinderela (BETTELHEIM, 2007, p. 346).

A presença de um príncipe buscando a sua princesa é algo muito clássico dentro dos contos de fadas, um jovem real, muito sedutor que leva algo para sua dama, um objeto, um anel, um sapato, uma tiara dourada, para colocar em algumas partes do corpo, como os pés, dedos, e até mesmo os cabelos. De acordo com Corso (2006), essa prática pode ser vista como a representação de um fetichismo:

Se o fetichismo como quadro dominante é raro clinicamente, já com o tempero erótico ou como aquele traço de que o objeto amado não pode prescindir, comanda as escolhas amorosas. Ele faz parte da determinação do atributo necessário para que o feitiço do desejo seja ligado (CORSO, 2006, p. 114)

O conto *A Gata Borralheira*, dos irmãos Grimm (1812), ao contrário do conto de Perrault (1697), inicia-se com um pedido feito pela mãe de Cinderela: “Plante uma árvore sobre o meu túmulo e, toda vez que desejar alguma coisa, balance a árvore que seu desejo será atendido, e quando estiver em perigo, mandarei ajuda do céu” (GRIMM, s/d, p. 116).



Disponível em: <http://sempreversoes.blogspot.com/2013/02/a-gata-borrалheira.html>

A mãe também pediu que Cinderela continuasse boa e piedosa. Após a morte da mãe, a jovem realizou o último pedido dela: plantou a árvore e a regou com suas lágrimas. Passado algum tempo, houve o casamento do pai com uma mulher, com qual vieram suas duas filhas de personalidades iguais as da mãe. Eram más de coração, orgulhosas e pretenciosas. A Gata Borralheira passou a ser responsável pelos cuidados da casa e precisava atender aos caprichos e vontades da madrasta e das meias-irmãs: “Então, suas irmãs postiças lhe tiraram os lindos vestidos e vestiram nela um vestido velho e cinzento, dizendo: Este está ótimo para você!”. E assim debochando, mandaram-na para a cozinha” (GRIMM, s/d, p. 117). Desde então, Cinderela passou a realizar todos os serviços de casa ordenados por elas – buscar água, cozinhar, lavar roupa – e era obrigada a passar o dia separando as lentilhas em meio às cinzas, jogadas por suas irmãs com o intuito de atormentá-la. Por não ter uma cama para descansar, ela se deitava perto da chaminé, junto às cinzas do borralho, devido a isso, encontrava-se suja de cinzas e poeira, foi então que suas irmãs deram-lhe o apelido de Gata Borralheira.

Passado algum tempo, surgiu um anúncio para o baile real que duraria três dias e durante o qual o príncipe deveria escolher sua futura esposa. Imediatamente, as duas irmãs chamaram a Gata Borralheira para arrumá-las (“penteie nossos cabelos,

lustre e afivele nossos sapatos, pois nós vamos ao baile do príncipe”) (GRIMM, s/d, p. 117). Mesmo fazendo o melhor que podia, A Gata Borracheira não deixou de ser vítima dos deboches das duas orgulhosas. A mais velha dizia sentir vergonha caso fosse descoberto que era irmã da Gata Borracheira e, por isso, afirmava que o lugar dela, A Gata Borracheira, era a cozinha. Após a partida para o primeiro dia festivo, a menina voltou triste para os seus afazeres – escolher as lentilhas que tinha espalhado no fogão, (*“preciso escolhê-las até meia noite, e não posso pregar o olho, ainda que meus olhos ardam. Ai se minha mãe soubesse!”*) (GRIMM, s/d, p. 118). É nesse momento que surge a presença de duas pombas brancas que lhe ofereceram ajuda para realizar aquela tarefa. As pombas comeram as lentilhas ruins, deixando as boas em um potinho:

Depois, as pombas perguntaram: “Se quiser ver suas irmãs dançando com o príncipe, suba no pombal”. A menina seguiu as pombas, escalou até o último degrau e conseguiu avistar o salão e as irmãs dançando com o príncipe. Tudo brilhava e reluzia diante de seus olhos. Depois de ter fartado de olhar, desceu e, sentindo o coração apertado, deitou-se junto às cinzas e pegou no sono. (JACOB & WILHELM, s/d, p.118).

No dia seguinte, as irmãs continuaram com as provocações, dando-lhe detalhes da festa, como, por exemplo, a dança que o príncipe realizou no baile. A Borracheira afirmou para suas irmãs que havia visto alguns momentos da festa do alto do pombal, mas a inveja fez com que uma das irmãs derrubasse o local dos pássaros. A Borracheira teve que arrumar as suas irmãs novamente e as viu partir para a segunda noite de festa e triste voltou aos afazeres deixados pelas irmãs – separar as favas boas das ruins. Nesse momento, apareceram as duas pombas e lhe ofereceram ajuda novamente. Em seguida, as pombas aconselharam a Borracheira a ir ao túmulo da mãe e desejar roupas novas para ir ao baile (*“Vá até a arvorezinha no túmulo de sua mãe e deseje para si roupas novas. Mas você tem que de voltar antes da meia noite.”*). Assim fez a jovem. Ela recebeu um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios. À sua espera estava, uma bela carruagem com seis cavalos negros encilhados e cocheiros em trajes azuis e prateados.

Assim que viu a carruagem chegando, o príncipe fica fascinado e pensou que, naquele momento, havia chegado uma princesa desconhecida. Ele a conduziu para o salão, e todos que estavam na festa ficaram admirados com a beleza da Borracheira, (*“durante toda noite, o príncipe ficou ao seu lado e não permitiu que mais ninguém*

dançasse com ela”), mas, ao chegar perto da meia noite, ela fez uma reverência e se despediu. Por mais que o príncipe implorasse para que ficasse, a jovem partiu. Ao chegar à casa, foi até a árvore no túmulo de sua mãe e ergueu seus trajes: “a árvore então recolheu as roupas e ela vestiu seus trapos e voltou para casa. Depois de empoeirar o seu rosto com cinzas, deitou-se junto a chaminé e foi dormir”. As irmãs chegaram mal-humoradas e caladas da festa, pois, naquela segunda noite de festa, o príncipe havia dançado a noite toda com uma princesa desconhecida.

No terceiro dia de festa, a Borrallheira ajudou suas irmãs, assim como já havia feito nas noites anteriores, e dessa vez, as irmãs deixaram a tarefa de fazer a seleção de ervilhas. As pombas apareceram novamente e ofereceram ajuda. Tiraram aquelas que estavam estragadas e rapidamente o serviço havia sido cumprido. A Borrallheira foi até a árvore e fez o seu pedido: “Árvore querida, por favor, balance. E roupas belas me lance”. Dessa vez, surgiu um lindo vestido de ouro e pedras preciosas, meias com bordados em dourados e sapatos dourados. Naquela noite, à sua espera estavam seis cavalos brancos que tinham longos penachos brancos na cabeça e os cocheiros que vestiam trajes vermelhos e dourados.

Ao chegar à festa, o príncipe estava esperando-a e a conduziu para o salão, mas, ele estava tão curioso para saber quem era aquela princesa que colocou pessoas para vigiar a jovem. Mandou passar piche nos degraus da escada, com o intuito de descobrir de onde ela vinha e para onde iria. Os dois dançaram tanto no baile que a jovem se esqueceu da recomendação das pombas, de ter que voltar para casa antes da meia-noite. Ao ouvir o badalar dos sinos, apressou-se e correu em direção à carruagem, porém um de seus sapatos dourados ficou preso nos degraus da escadaria. Depois dessa noite, o príncipe percorreu todo o reino em busca da dona do sapatinho: “Então mandou seus mensageiros difundirem por todo o reino que se casaria com aquela que conseguisse calçar o precioso sapato”. Muitas moças tentaram calçar, mas o sapato era muito apertado para todas elas. As irmãs da borrallheira estavam animadas, pois tinham pés pequenos e acreditavam que nada daria errado ao tentar calçar o sapato:

Quando o príncipe chegou na casa delas, a mãe disse secretamente: “Ouçam, tomem aqui essa faca e, se o sapato não servir, cortem um pedaço do pé. Vai doer um pouquinho, mas não faz mal porque passa logo e uma de vocês irá se tornar rainha”. (JACOB & WILHELM, s/d, p. 126).

A mais velha tentou calçar, mas o calcanhar era grande demais. Ela cortou um pedaço dele até conseguir, no entanto, as duas pombas cantarolavam: “Olhe bem

rapaz, a verdadeira ficou para trás, o sapato ficou apertado. Está todo ensanguentado”. O príncipe viu que os sapatos estavam sujos de sangue e levou a noiva de volta para casa. Em casa, a mãe aconselhou a segunda filha cortar parte dos dedos, logo, a filha cortou um pedaço grande do dedão e calçou o sapato. O príncipe mais uma vez pensou que estava levando a noiva certa, mas as pombas o avisaram sobre as meias brancas cheias de sangue. Em seguida, perguntou para a mulher se não havia mais alguma moça na casa. A madrasta afirmou que havia a Gata Borracheira, mas acreditava que o sapato não caberia no pé dela. Mesmo assim, o príncipe pediu que a trouxessem. A Gata Borracheira provou o sapato que coube no pé dela. O príncipe então anunciou a sua noiva, e as duas pombas brancas afirmaram ser aquela que provou o sapato, a Borracheira, a verdadeira dona do sapato de ouro.

O motivo do sapatinho perdido é um dos resquícios de versões orientais do conto. O sapatinho é uma representação de fetichismo e, no lugar dele, poderiam ser anéis, sapatos, ou quaisquer demais objetos que simbolizem a troca do desejo do homem para a mulher, ou seja, algo é ofertado para que haja a negociação pelo casamento, ou para que aquele desejo de possuir a mulher seja concretizado:

No universo dos contos há muitos desses príncipes, seduzidos por um objeto cuja presença é imprescindível para que uma mulher seja escolhida (...) É impossível não abordar o tema do fetichismo, que consiste num desejo erótico subordinado à presença de um objeto estritamente determinado e sem negociações que permitam sua troca. (CORSO, 2006, p.114)

De acordo com Corso (2006), a Gata Borracheira possui um vínculo com sua mãe que é ressaltado na narrativa desde o momento em que a jovem segue as recomendações de sua mãe realizando o seu último pedido, plantar o galho em seu túmulo, até o momento em que ela segue em direção à árvore plantada no túmulo, onde chora e realiza os seus pedidos, os quais são atendidos porque ela sempre foi boa e piedosa. Para os autores, o conto dos Grimm possui certa *picardia infantil* (“*as moças vão ao baile como mulheres, mas fogem como molecas*”). Essa relação enfatizada pelos autores deixa subentendida para nós leitores uma representação de uma menina muito nova que se comportava como mulher, mas que, no fundo, possuía o seu lado infantil.

Por fim, encerramos esta seção, pontuando que essas duas versões trazem consigo características específicas, além do enredo original, que é uma personagem sofrida pelos problemas familiares, e que, por uma representação de felicidade, realiza um dos seus desejos – casar-se com o príncipe. Na seção seguinte, vamos ver como o

conto *Cinderela Brasileira*, de France (2006), dialoga com as versões em que até agora nos detivemos.

2. CINDERELA NO BRASIL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Marycarolyn France é educadora, reside no estado da Virgínia, nos Estados Unidos. Ela coleciona várias versões da história de Cinderela. Quando chegou ao Brasil em 1995, começou a procurar variantes do conto nas livrarias de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, mas não encontrou. Alguns meses depois, Seu Irmão Luiz Raul Machado recomendou para a autora um estudo antropológico sobre os índios Tenetehara e desse contato ela ouviu uma narrativa que colheu e deu o nome de Cinderela brasileira.



Disponível em: <https://www.paulus.com.br/loja/images/products/G/9788534924689.jpg>

Em nota, ao final de *Cinderela Brasileira*, France explica que esta variante toma como base uma história dos índios Tenetehara, “que vivem na floresta tropical no estado do Maranhão, parte da Bacia Amazônica”. Essa versão, segundo a visão dos índios Tenetehara, pode ter sido criada a partir do contato dessa tribo com europeus há mais de 300 anos. O texto colhido dos Tenetehara mistura tradições locais e europeias:

Na época em que esta história foi registrada, em 1941, os Tenetehara viviam em pequenos vilarejos. Tinham plantações de milho, arroz, feijão, abóbora, pimentão, melancia, tabaco, amendoim e algodão. [...].

A maior parte da carne vinha de animais que eram caçados na floresta. Eles criavam alguns animais domésticos como carneiros, galinhas e porcos, mas estes não eram considerados bons para comer e eram tratados como animais de estimação.[...].

Os homens limpavam o terreno, faziam trabalho pesado, caçavam com arco e flecha e pescavam. [...]. As mulheres trabalhavam nas plantações, cozinhavam, carregavam água, limpavam faziam utensílios de barro e teciam redes de algodão para a família. (FRANCE, 2006, p.28).

Segundo France (2006), “os Tenetehara são contadores de histórias imaginosos”.

Por isso, não nos espanta que a versão colhida entre eles de Cinderela contenha muitas singularidades em relação à versão europeia, conforme mostraremos ao longo desta seção.

Cinderela Brasileira (2006), narra a história de uma jovem muito bela que se chamava Maria. Perturbado com a morte da esposa, o pai de Maria sentia-se perdido: “Passou meses sem falar com ninguém. Dava longos passeios sozinho. Às vezes desaparecia na floresta por dias e dias” (FRANCE, 2006, p 2). Em um desses passeios, ele voltou “com uma nova mulher que tinha duas filhas, Marta e Joana, mais ou menos da mesma idade de Maria” (FRANCE, 2006, p 4). A madrasta não recebe nome ao longo de toda a narrativa e, juntamente com as duas filhas, faz com que Maria, a protagonista, passe a viver uma vida de privações e humilhações:

[Maria] tentou ser gentil com elas, mas logo ficou claro que elas não gostavam ela. Davam ordens e obrigavam Maria a fazer todo o trabalho de casa. Quando suas roupas rasgavam ou sujavam, a madrasta não comprava outras. Em pouco tempo, Maria estava vestida de farrapos (FRANCE, 2006, p. 4).

À semelhança da protagonista das versões europeias, a madrasta e suas filhas assumem, de certa forma, o papel de algoz de Maria, a Cinderela brasileira. Na narrativa de Perrault, a madrasta e suas filhas obrigavam Cinderela a fazer todo o trabalho doméstico e ela encontrava-se sempre vestida com trapinhos. No conto “A Gata Borralheira”, dos Irmãos Grimm (1812), a vida da protagonista, assim como a de Maria, de Cinderela Brasileira, tornou-se árdua e difícil a partir do momento em que a sua madrasta e suas duas filhas foram morar com ela na mesma casa. Em todas essas versões de Cinderela, a protagonista é rebaixada da condição de filha à criada.

Quando a madrasta e as irmãs não estavam olhando, ela ia visitar seu único amigo, o carneiro. À medida que sua infelicidade aumentava, ela contava ao carneiro seus problemas. Imagine a surpresa dela quando o carneiro disse a ela:

- Não se preocupe Maria. O espírito de sua verdadeira mãe mora em seu coração. Ela toma conta de você, por causa do amor que ela tem, eu vou proteger você. (FRANCE, p. 4)

Se na narrativa de Perrault o elemento mágico é a fada madrinha e na variante dos irmãos Grimm é a árvore plantada no túmulo da mãe da Borracheira, em *Cinderela Brasileira*, o elemento mágico é um carneiro que foi dado à Maria por seu pai como bicho de estimação: “Ela brincava muito com o carneiro como se fosse um amigo” (FRANCE, 2006, p 2). Na narrativa, o animal representa um ser protetor, único amigo, que ajuda a personagem e conversa com ela nos momentos de tristeza e angústia. Poderíamos dizer que o carneiro assume uma função análoga à da fada madrinha. Na versão chinesa de Cinderela, considerada a mais antiga, podemos encontrar também a presença de um peixe que, assim como o carneiro da versão brasileira, possui a função de auxiliar a personagem Ye Xian a enfrentar as dificuldades impostas pela madrasta. Seja algum animal mágico, seja fada madrinha, nas versões de Cinderela vamos encontrar a presença de um ser com poderes sobrenaturais que intervém em benefício da protagonista.

Um dia, a madrasta deu a Maria dez cestos de algodão e disse:

- Trate de fiar todo esse algodão antes do pôr do sol, se não você apanha.

Maria sabia que não ia conseguir fazer o que a madrasta mandou e começou a chorar. Pensou então no amigo e foi correndo ao cercado onde ele ficava. O carneiro falou com serenidade:

- Traga todos os cestos para mim.

Maria trouxe um por um e o carneiro engoliu o algodão, um fio começou a sair da boca do animal. (FRANCE, 2006, p.6)

Como vemos, o carneiro ajudou Maria a tecer os fios de algodão. Neste trecho, o ofício de fiar algodão é o registro, na narrativa, de uma prática cultural muito comum entre os índios Tenetehara. Segundo Phillips (2014), em *Indígenas do Brasil*, no século XVII, os índios recebiam ordens dos jesuítas para a fazer o cultivo de arroz e do algodão. Como a narrativa de Cinderela que estamos analisando foi coletada entre os Tenetehara, lembremos que as mulheres dessa tribo eram responsáveis por realizar os trabalhos domésticos, como cozinhar, limpar, fazer utensílios de barro e também tecer redes de algodão para a família. Assim, a referência à tecelagem de algodão é, portanto, o registro de uma atividade cotidiana entre os Tenetehara.

Como ficou espantada por Maria ter conseguido realizar todo o trabalho, desconhecendo a intervenção do carneiro mágico, a madrasta resolveu testar os limites da capacidade de Maria e “no dia seguinte deu a ela vinte cestos de algodão para fiar” (FRANCE, 2006, p 6). Novamente, o trabalho foi realizado com a ajuda do animal, no entanto, Joana, uma das filhas da madrasta, viu Maria puxando o último pedaço de fio de algodão da boca do carneiro e foi correndo contar para a mãe. A madrasta não gostou por ter sido ludibriada e exigiu ao marido o animal fosse morto:

- Tem magia no que o bicho faz – disse ela.
O pai não queria acabar com o animal de estimação de Maria, mas a madrasta estava grávida, pediu, insistiu, até que ele cedeu.
- Vou matar o carneiro amanhã de manhã – prometeu, exausto. (FRANCE, 2006, p.8)

Maria chorou agarrada no pescoço do seu único amigo, mas ele a consolou afirmando que não tinha medo de morrer:

- Não fique triste, Maria. Eu não tenho medo de morrer. Seu pai vai acertar meu coração com uma flecha. Quando eu estiver morto, você corta o meu coração e arranca na ponta da flecha. Mesmo eu estando ausente, a ponta da flecha vai proteger você e lhe dar tudo o que precisar. (FRANCE, 2006, p.10)

Assim que houve a morte do carneiro, Maria guardou a flecha, acreditando assim que todos aqueles momentos de dor e tristeza que sofrera iriam ter fim porque a flecha seria uma espécie de talismã. Para nós, como objeto mágico que é, a flecha assume função análoga à varinha de condão usada pela fada madrinha na versão de Perrault. Na versão chinesa, depois de morto o peixe, os ossos dele são guardados por Ye Xian guarda para, quando precisar de alguma ajuda, poder se valer do velho amigo.

Certa vez chegou um forasteiro para anunciar uma festa na igreja da cidade vizinha, algo muito comum na época, quando as pessoas se reuniam para os eventos religiosos:

Com muita tristeza, Maria viu a madrasta e as irmãs irem para a festa com suas melhores roupas. Atirou-se na cama, muito infeliz para se quer aproveitar o descanso do seu trabalho interminável. Então encontrou a forma conhecida da ponta da flecha. Passando os dedos nela, lembrou-se das palavras do carneiro:
- Mesmo quando eu me for, a ponta da flecha vai proteger você e conseguir tudo o que precisar. (FRANCE, p.12)

Nessa hora, Maria lembrou-se da recomendação do carneiro antes de ser morto e por isso foi em busca da ajuda dele:

Levantou – se e foi até o cercado onde tinha se despedido do querido carneiro. Apertando na mão a ponta da flecha, fechou os olhos e disse:

- Cordeiro querido, por favor me traga um vestido bonito para ir à festa e um cavalo bem forte para me levar até lá.

Na mesma hora, um lindo vestido azul apareceu, junto com um par de sapatos azuis feitos de couro macio. Maria ficou tão espantada que bem percebeu o cavalo preto ao seu lado, até que ele relinchou baixinho e tocou o seu ombro com o focinho. (FRANCE, 2006, p.16)

Assim como nas narrativas de Perrault (1697) e Irmãos Grimm (1812), a jovem recupera a sua autoestima ao se deparar com os seus desejos realizados: “Seu rosto brilhava com a felicidade que sentia. Estava tão diferente que nem a madrasta nem as irmãs as reconheceram” (FRANCE, p 18). A presença da flecha também é a incorporação de elemento indígena à narrativa, já que “os homens limpavam o terreno, faziam o trabalho, caçavam com arco e flecha e pescavam. (FRANCE, 2006, p 18). Outros elementos da paisagem local brasileira são incorporados a essa versão de Cinderela que estamos analisando:

Maria fechou os olhos de novo e agradeceu ao carneiro. Radiante, correu até o rio para se lavar. Voltando para casa, penteou os cabelos. Depois nervosa, pôs o lindo vestido e os sapatos. Nunca tinha sentido tanta excitação como quando cavalgou para a cidade como uma dama. (FRANCE, 2006, p.16)

Neste trecho da narrativa, podemos observar breves características de costumes e representações sociais em que o povo Tenetehara vivia, como a prática do banho de rio. O fato de a personagem ser descrita como uma dama, apenas quando está indo em direção à cidade, com o vestido e sapatos azuis, representa de certa forma a influência do contato da tribo Tenetehara os portugueses: “Antes da vinda dos portugueses, os Tenetehara que viviam na floresta quente e úmida, usavam poucas roupas” (FRANCE, 2006, p 30). As roupas serão o elemento que vai atrair a atenção de todos para a figura de Maria durante a festa:

Maria chegou atrasada na igreja. Quando passou pelo portal, as pessoas se viraram para olhar e um murmúrio correu a assistência, pois Maria estava mesmo linda. [...] Todos os rapazes olhavam para ela.

Maria parecia não perceber a agitação que estava causando. Ajoelhou-se com os outros e participou das orações. Mas, antes que a cerimônia terminasse, saiu disfarçadamente: queria chegar em casa antes dos outros, de modo que ninguém soubesse que ela havia desobedecido a madrasta. (FRANCE, 2006, p. 18).

Em *Cinderela Brasileira*, no lugar da figura de um príncipe, o que aparece é mais um elemento local – a figura de um soldado:

Só uma pessoa a viu sair: um soldado elegante que não tinha conseguido tirar os olhos dela. Ele se levantou e foi atrás dela. Quando ela correu pelo pátio à procura do cavalo, ele gritou:

- Por favor, espere, quero falar com você!

O som da voz dele assustou Maria e ela tropeçou, perdendo um de seus sapatos azuis. Vendo que o soldado corria para ela, Maria montou no cavalo galopou o mais rápido que pôde. (FRANCE, 2006, p 20)

Assim como nas versões europeias, a personagem principal não pode ficar até o final e desfrutar da festa. Embora não houvesse a recomendação para sair da festa antes da meia-noite, Maria decidiu voltar para casa a fim de não ser descoberta por sua madrasta, já que havia ido à festa sem permissão. Nesse momento, é que, nas versões europeias, a protagonista deixa para trás o elemento que será crucial para o desfecho da narrativa – o sapatinho de cristal que, na versão brasileira, é um sapatinho de couro azul:

O soldado ficou intrigado com o comportamento de Maria. [...] Ela era tão linda e misteriosa[...] Ele achou o sapatinho que ela havia perdido, apanhou-o e decidiu segui-la.

Mas seguir a moça misteriosa era muito mais difícil do que tinha imaginado. Ele se perdeu na floresta. Durante vários dias foi de vila em vila perguntando pela moça do vestido azul e do cavalo preto. Ninguém tinha visto nada. Finalmente chegou à vila onde Maria morava. (FRANCE, 2006, p 21).

Intrigado para saber quem era a dona do sapatinho de couro azul, o soldado foi à procura de Maria. Chegando a uma vila simples, Marta e Joana, filhas da madrasta de Maria, foram recepcionar o jovem e lhes trouxeram bolo, tapioca e água fresca. Tais alimentos são muitos tradicionais em algumas regiões brasileiras. A própria população indígena plantava, cultivava, cozinhava e preparava suas massas, realizando preparos como bolos, tapiocas e demais formas de alimentos para comer:

A vila era muito isolada e muito pouca gente vinha visita-la. A chegada do soldado foi um acontecimento, Marta, Joana e a madrasta, vieram até a porta para receber o forasteiro elegante e convidá-lo a entrar. As irmãs lhe deram bolo de tapioca e água fresca e flertaram com ele.

[...]O soldado falou que estava à procura de uma moça que tinha perdido o sapato na igreja. Marta e Joana imediatamente disseram que o sapato era delas, Tentaram forçar o pé no sapatinho, mas não cabia de jeito nenhum. (FRANCE, 2006, p 21).

Podemos observar alguns detalhes do cotidiano da tribo Tenetehara que são transpostos para a narrativa de *Cinderela Brasileira*. De acordo com a autora, eles viviam em pequenos vilarejos e tinham como base na alimentação o cultivo de arroz, milho, feijão, abóbora, algodão, amendoim, tabaco, e entre outros, e principalmente a mandioca, cuja massa utilizavam para preparar tapiocas e beiju, iguarias essas típicas das regiões brasileiras:

[...] Mas Maria ficou no quarto dos fundos só escutando, pois tinha vergonha do jeito como estava vestida. [...].

O soldado quase estava indo embora quando Maria apareceu. Ela ouviu o soldado falando de sua busca pela dona do sapato de couro azul. Enquanto as irmãs discutiam, Maria apanhado a ponta da flecha. Pediu ao carneiro que trouxesse de volta o vestido azul e o outro sapatinho.

Quando o soldado viu Maria ficou apaixonado. Ela lhe deu o outro pé do sapato azul e gentilmente calçou seus pés. Então segurou-lhe as mãos e pediu que se cassasse com ele.

Saindo de casa, encontraram cavalo preto esperando.

Naquele mesmo dia, Maria e o soldado foram à igreja onde tinham se conhecido para se casar. E foram felizes para sempre. (FRANCE, 2006, p 22).

Nesse momento, há uma breve referência a narrativa de Perrault (1697) e dos Irmãos Grimm (1812). O jovem cavalheiro vai atrás da jovem bela e o seu sapatinho perdido. Assim como na história clássica, os dois se apaixonaram e se casaram e viveram “Felizes para sempre”. O termo “felizes para sempre” é algo muito comum nos contos de fadas, ele representa o clímax da história, a autorrealização que o/a personagem principal conquista no final da história. Em *Cinderela Brasileira*, vemos claramente o casamento como realização de Maria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de nossas análises, podemos concluir que, em diversos aspectos, a variante brasileira “Cinderela Brasileira” se aproxima das versões europeias: primeiro, o enredo é muito semelhante, pois uma jovem órfã é submetida aos caprichos e desmandos de uma mulher cruel casada em segundas núpcias com o pai da protagonista. Segundo, a resignação da protagonista em lidar com os sofrimentos imputados pela madrasta e pelas filhas desta. Terceiro, a presença de elementos mágicos que auxiliarão

a jovem protagonista a realizar tarefas impostas pela madrasta. Quarto, o baile como espaço de exposição a uma coletividade da protagonista e de reconhecimento tácito de sua beleza. Quinto, a procura do amado pela bela jovem do baile e, por último, o casamento como premiação.

Além disso, a variante colhida por Marycarolyn France incorpora elementos da cultura brasileira como a presença de comidas e trajes típicos, mas, nesse ponto, gostaríamos de acrescentar um aspecto muito relevante que diz respeito à caracterização da protagonista. Para nós, a Maria de Cinderela brasileira não é europeia, por razões óbvias, ainda que seu nome seja de base europeia, tampouco é indígena, ainda que o conto tenha sido colhido entre uma tribo indígena, mas, sim, uma cabocla.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007

CARDOSO, Tito & CUNHA. *Análise estrutural dos contos populares portugueses: hipóteses e primeiros resultados*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Outubro, 1980.

CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* / Diana Lichtenstein, Mário Corso. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FRANCE, Marycarolyn. *Cinderela Brasileira*. Trad. Luiz Raul Machado. São Paulo: Paulos, 2006.

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

JACOB & WILHELM, Grimm. A Gata Borralheira. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* / apresentação Marcus Mazzari. In: J. Borges; tradução de Christine Rohrig. Tomo 1, 1812. Pp 116-127.

PERRAUT, Charles & outros. *Contos de Fadas*. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PHILLIPS, David J. *Indígenas do Brasil*. Guajajara- Tenetehara, 2014. Disponível em <https://brasil.antropos.org.uk/ethnic-profiles/profiles-g/50-62-guajajara.html> . Acesso em 19 mar. 2019

SILVA, Lidijane Alves da. *As Variantes do Conto Cinderela*. Guarabira PB, 2014.

SOUZA, Angela Leite de. *Contos de Fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças para superar todos os meus obstáculos durante toda minha vida, pois sem ele, não conseguiria.

Ao professor Dr. Marcelo Medeiros da Silva, pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação e pela dedicação.

A minha professora Josefa Adriana Gregório de Souza, por ter me apresentado o mundo dos contos de fadas, no qual, me inspirou para realizar este presente trabalho.

A minha professora Simone Alves, por me mostrar um lado encantador no mundo da literatura.

A minha psiquiatra Dr^a. Rafaella Nóbrega, que me apoiou durante todo o meu trajeto pessoal, me incentivando e me apoiando pelos momentos difíceis que passei durante a etapa final de minha vida acadêmica, e também me ajudando psicologicamente com os problemas pessoais.

A minha psicóloga Ranielly Cristina S. Santos, por ter compartilhado ao meu lado todas as inseguranças possíveis que senti durante a produção deste trabalho, me mantendo em foco e determinada para finalizar o meu TCC.

A todos os meus amigos que fiz na faculdade, em especial minhas amigas Valéria Amorim e Josefa Adriana, por ter dividido comigo vários momentos difíceis, divertidos e especiais.

A todos os professores da UEPB, que juntos fizeram parte de toda a minha experiência acadêmica.

A minha mãe Ana Maria da Silva, por estar ao lado em todos os momentos da minha vida, bons e ruins.

A minha avó Izabel Beleu da Silva, por estar ao meu lado exercendo o papel de mãe e avó.

Ao meu namorado Paulo Cezar Oliveira Alves, por todo apoio durante essa fase tão importante em minha vida.

A todos os meus amigos, que estiveram ao meu lado, em especial a minha amiga Bárbara Oliveira Silva.

A todos aqueles que me incentivaram para prosseguir com meus estudos, em especial Lêda Maria Batista, por ter me apoiado durante o meu período escolar e acreditado em mim.