UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS
SUBÁREA DE LÍNGUA

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO MUNDO
DE OZ, DE L. FRANK BAUM**

ANA CAROLINA LAZZARI CHIOVATTO

**São Paulo – SP
2017**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS
SUBÁREA DE LÍNGUA

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO MUNDO
DE OZ, DE L. FRANK BAUM**

Ana Carolina Lazzari Chiovatto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Elizabeth Harkot de la Taille

**São Paulo – SP
2017**

Nome: CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari

Título: A Representação do Feminino no *Mundo de Oz*, de L. Frank Baum

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof(a). Dr(a). _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

RESUMO

Nos livros de L. Frank Baum cuja ação se desenvolve na Terra de Oz, as personagens femininas aparecem nas mais diversas funções, de protagonista a vilã, de fada a bruxa, de princesa a general, entre outras, sejam elas humanas, feéricas ou animais, desdobrando-se em diversos papéis e, desse modo, reproduzindo alguns estereótipos e quebrando outros. Diante desse campo fértil, o presente trabalho investiga as formas de representação do feminino empregadas na série, cuja primeira e mais conhecida obra é *O Maravilhoso Mágico de Oz*. Para tanto, a principal teoria a ser utilizada será a semiótica de linha francesa, com o suporte dos estudos comparatistas e dos estudos de gênero. Averiguamos se os livros da série de *Oz* trazem inovação na forma de representar o feminino. Como na própria introdução do primeiro livro o autor declarava escrever um conto de fadas moderno, investigou-se ainda a aparente diversidade na forma de manifestar o feminino em relação a outros contos de fada, como os de Charles Perrault e os dos irmãos Grimm.

PALAVRAS-CHAVE: L. Frank Baum; Representação do Feminino; Estereótipos de Gênero; Semiótica; Contos de Fadas

FEMALE REPRESENTATION IN THE *WORLD OF OZ*, BY L. FRANK BAUM

ABSTRACT: In L. Frank Baum's *Oz* books, a wide range of roles are performed by female figures: leading character and villain, fairy and witch, princess and general, among others, be they human, fairy or animal, thus reproducing some stereotypes while subverting others. In the face of such a profitable field of study, this dissertation researches female representation throughout the series, whose most renowned book is *The Wonderful Wizard of Oz*. French semiotics is the main theory underlying our study, aided by gender studies and comparative literature studies. We also sought to ascertain whether the first four books in Baum's *Oz* series innovate in terms of female representation. As the first *Oz* book introduction asserted it was the author's intention to write a modern fairytale, it was also explored in which ways *Oz* books represent female characters differently from other fairytales, such as those by Perrault and the Grimm brothers.

KEYWORDS: L. Frank Baum; Female Representation; Gender Stereotypes; Semiotics; Fairytales

Agradecimentos

É necessário eleger uma ordem ao escrever os agradecimentos, o que pode transmitir uma falsa hierarquia da minha gratidão. Por isso, diga-se que eu precisei escolher uma, mas ela não é mais justa do que qualquer outra. Este trabalho não existiria sem cada uma das pessoas mencionadas e sem tantas outras que perpassaram meu caminho na vida acadêmica.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, por ter financiado minha pesquisa.

Agradeço à minha queridíssima orientadora Elizabeth Harkot de la Taille pela confiança inabalável, pelas longas conversas sobre todos os assuntos, por toda a ajuda, pelos ótimos conselhos, pela infinita calma, pela compreensão e pelas sugestões brilhantes (pensando bem, má ideia: não sei listar tudo o que ela fez por mim).

Agradeço à minha queridíssima supervisora do estágio de pesquisa na Universidade do Porto, Ana Luísa Amaral, pela calorosa recepção, pelos conselhos e pelas conversas, pelas indicações de leitura e por todas as sugestões, sem as quais este trabalho não conseguiria ser o mesmo.

Agradeço ao professor Ivã Carlos Lopes, do Departamento de Linguística da FFLCH-USP, meu primeiro professor 1) na instituição, 2) de Letras e 3) de Semiótica. Aprendi com ele a base da semiótica francesa, mas tanto mais. Ele representou meu acolhimento na área de Letras e na USP. Agradeço pelos ótimos conselhos. Agradeço também por ter aceitado ser suplente da minha banca de qualificação e por ter aceitado integrá-la de última hora – e pela arguição atenta e cuidadosa.

Agradeço à professora Vima Lia de Rossi Martin, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, por integrar minha banca de qualificação. Sua arguição foi encorajadora e enriqueceu muito os horizontes da minha pesquisa.

Ao amado amigo Renato Razzino, por todo o apoio desde antes de meu ingresso no mestrado, pelas explicações semióticas, pelo encorajamento e pela amizade.

Aos colegas do Grupo de Estudos Semióticos, pelo acolhimento.

À colega semioticista Paula Sanchez, por ler meus primeiros trabalhos em análise semiótica e ajudar a minar minhas inseguranças com seus didáticos comentários e sugestões.

Ao pessoal da secretaria de pós-graduação do Departamento de Letras Modernas (FFLCH-USP), em especial Edite e Junior, que fazem tudo funcionar, e que muito me ajudaram com questões burocráticas diversas.

Ao pessoal da Cooperação Internacional da FFLCH-USP, por viabilizarem meu estágio de pesquisa no exterior.

Ao pessoal da Cooperação Internacional da Universidade do Porto, em especial Cristina Santos, da Faculdade de Letras, pela paciência, pelos esclarecimentos sobre os processos burocráticos, pela assistência com o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras português.

Ao editor e amigo Tomaz Adour, da Vermelho Marinho, pela oportunidade de traduzir a obra de L. Frank Baum que tanto me encantou e virou *corpus* do meu mestrado.

À amiga Natália Couto Azevedo, por me encorajar (e insistir) para eu tentar entrar no mestrado da USP, apesar dos meus muitos receios, por vir da área de Comunicação.

A Enéias Farias Tavares, pelas oportunidades, pela confiança e pela amizade inspiradora e encorajadora.

Aos meus pais, por seu papel na minha formação como pessoa e como acadêmica.

A Adriana, Andréia, Pierluigi, Ana Cristina e Giovana, meus irmãos, sem os quais o mundo seria cinza.

A Bruno Anselmi Matangrano agradeço por tanta coisa, que, se eu fosse enumerar, teria de classificar por ordem alfabética e usar legendas de cores na lista, e mesmo assim acabaria deixando a maior parte de fora. Para ele qualquer agradecimento é simplesmente insuficiente.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1: Representação e Estereotipagem do Feminino	12
I. Representação de gênero e sociedade	12
II. A representação do feminino	16
III. A representação de modelos e a infância	18
IV. O Mundo de Oz, de L. Frank Baum, e sua relação com a representação do feminino	26
Capítulo 2: Personagens Humanas	35
I. Dorothy	35
II. Tia Em e Tio Henry	66
Capítulo 3: Personagens Animais	72
I. Rainha dos Ratos do Campo	72
II. Billina	83
III. Eureka	95
Capítulo 4: Personagens Feéricas	109
I. Bruxas Más	109
II. Bruxas Boas	122
III. General Jinjur	143
IV. Ozma/ Tip	156
Conclusão	168
Referências Bibliográficas	170
Anexos	176
I. Lista das obras de <i>Oz</i> , em ordem	176
II. Glossário das personagens de <i>Oz</i>	178
III. Glossário de obras literárias e fílmicas citadas	181

Índice de Figuras

Figura 1	113
Figura 2	113
Figura 3	117
Figura 4	125
Figura 5	125

Introdução

As reflexões contidas na presente dissertação não são fruto apenas do período do mestrado; elas se iniciaram com as traduções que realizei dos quatro primeiros volumes da série *Mundo de Oz*, de L. Frank Baum, já publicadas pela editora carioca Vermelho Marinho, entre 2014 e 2016.

Mesmo após quase um século da morte do autor, o universo ficcional criado por L. Frank Baum (1856-1919) continua muito presente no imaginário ocidental, vide as constantes releituras – como *Wicked* (1996), de Gregory Macguire, que deu origem ao mundialmente famoso musical homônimo da Broadway, e o recente *Dorothy precisa Morrer* (2014), de Danielle Paige, por exemplo – e adaptações cinematográficas e televisivas, como o recente filme *Oz: Mágico e Poderoso* (2013), dos estúdios Disney, e *Emerald City*, de Matthew Arnold, que se encontra em pós-produção. Apesar disso, só o primeiro livro da série é bastante traduzido. Embora pouca gente saiba, após o estrondoso sucesso de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, publicado em 1900, Baum escreveu mais treze livros, sendo que o último deles, *Glinda de Oz*, saiu postumamente, no ano de sua morte, em 1919. De todo este material, apenas o segundo e o terceiro volume tiveram tradução para o português; a partir do quarto, a série era totalmente inédita, o que muito nos chamou a atenção.

Ao longo dos meus trabalhos de tradução com o primeiro livro, em 2013, e, sobretudo, com o segundo, intuí que a representação do feminino realizada pelo autor nas obras rompia, ao menos em parte, com os tradicionais estereótipos femininos dos contos de fadas e da literatura infantil considerada “clássica”.

No segundo semestre daquele mesmo ano, frequentei uma disciplina da área de semiótica na qualidade de aluna ouvinte e percebi que a teoria seria muito poderosa para o tipo de análises aos quais me propunha, mesmo que à época eu ainda não soubesse exatamente qual seria o tema da minha pesquisa.

Ao longo de 2014, fui aluna especial de três disciplinas na Letras – USP, duas de semiótica e uma de literatura infantil, e em todas escrevi sobre *Oz* na monografia final, o que resultou em apresentações em congressos e em publicações. Dois desses artigos já estão publicados¹ e o terceiro encontrava-se em avaliação à época da conclusão desta

---

¹ O primeiro, intitulado “*O Mágico de Oz*: a construção do fantástico nas linguagens verbal e audiovisual” foi publicado nos *Anais do III Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários* da Universidade de Maringá, em 2014, podendo ser acessado pelo endereço:

dissertação. Além disso, publiquei, ao final de 2014, um artigo sobre algumas particularidades da tradução dos três primeiros volumes do *Mundo de Oz*².

A essa altura, o tema do feminino já se configurava como o eleito para a pesquisa de mestrado, no qual ingressei no primeiro semestre de 2015, quando então frequentei a disciplina de minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Harkott-de-la-Taille sobre identidade discursiva. A monografia entregue ao final desse período originou o primeiro capítulo da dissertação.

Uma das coisas que mais me chamou a atenção ao longo de minhas pesquisas para escrever o projeto foi a dificuldade de encontrar bibliografia a respeito da obra de L. Frank Baum, apesar de sua indubitável relevância. No Brasil, ao menos até a conclusão do meu mestrado não havia pesquisas de pós-graduação sobre *Oz*, e as não numerosas obras estrangeiras dedicadas ao tema, não puderam ser encontradas em nenhuma biblioteca brasileira. Também não foram encontrados artigos ou capítulos de livros dedicados ao tema, salvo em raras exceções, nas quais a obra de Baum aparecia em contraponto com alguma outra obra infantil.

Apesar disso, é preciso comentar a existência de um artigo, da professora Cecil Jeanine Albert Zinani, da Universidade de Caxias do Sul, que abordava exatamente o assunto de minha pesquisa, intitulado “*O Mágico de Oz: Gênero e transgressão*”. É um estudo de apenas sete páginas, das quais a maioria trata de um histórico dos estudos de gênero, falando por alto apenas de Dorothy. Mesmo assim, vale ser mencionado pelo seu pioneirismo. Além disso, também vale mencionar o capítulo “O Mundo Verde do Mágico de Oz”, do professor Antônio Vicente Pietroforte, que fala sobre a tensão entre o ser e o parecer que permeia todo o primeiro livro da série, publicado em 2008. Fora estes dois textos, toda a fortuna crítica nacional em torno de *Oz* consistia em alguns prefácios e posfácios das edições do primeiro volume da série, bem como os posfácios de minhas próprias traduções.

Esse cenário de ausência de material, felizmente, pôde ser revertido, no primeiro semestre de 2016, quando tive a oportunidade de fazer um estágio de pesquisa no exterior, pelo período de seis meses, na Universidade do Porto, sob supervisão da Profa.

<https://drive.google.com/file/d/0B0BzcWVyuWkVVKlBdkIwQ1dTWXc/view>. O segundo, intitulado “Duas formas de representar o Feminino na literatura infantil: Narizinho, de Monteiro Lobato, e Dorothy, de L. Frank Baum”, foi publicado em 2015 na *Revista Estudos Semióticos*, da Universidade de São Paulo, disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/111037>.

² Intitulado “Nomes, Trocadilhos e Seres Feéricos: Dos Desafios da Tradução dos Três Primeiros Volumes da Série Mundo de Oz, de L. Frank Baum”, o artigo foi publicado na *Revista Translatio*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/51665>.

Dra. Ana Luísa Amaral, poeta, feminista, acadêmica reconhecida com pesquisas em estudos de gênero e estudos *queer*.

Uma parte desse período de estágio no exterior eu passei em Paris, onde tive a grata surpresa de descobrir na Bibliothèque Nationale de France um pequeno acervo sobre *Oz*. Alguns desses livros vieram a integrar a fortuna crítica da dissertação, porém, é necessário mencionar que, de toda forma, quase tudo o que se publica sobre *Oz* atém-se ao primeiro e mais famoso livro, *O Maravilhoso Mágico de Oz*, e quase que exclusivamente ao aspecto da jornada do autoconhecimento – a clássica máxima de que todas as personagens buscavam algo que já possuíam. A grande exceção é a obra *Oz in perspective*, de Richard Tuerk, grandemente citada ao longo deste trabalho, bem como a edição crítica de *The Annotated Wizard of Oz*, de Michael Hearn, que apesar de ser dedicada ao primeiro volume, retoma os demais em diversos momentos.

Diferentemente do que pude encontrar nos esparsos estudos mencionados, minha abordagem concentra-se apenas no estudo de figuras femininas. A análise se centra nos quatro primeiros livros, que são aqueles cuja tradução brasileira já está publicada. Infelizmente, num período tão curto quanto o do mestrado, não havia possibilidade de incluir todas as personagens femininas do rico universo de *Oz* (como era a intenção, a princípio), presentes nos quatorze volumes, já que, no decorrer do trabalho, ficou claro que seria inviável investigar minuciosamente cada figura, motivo que me forçou a escolher apenas as personagens mais emblemáticas no todo do universo.

A dissertação estrutura-se em quatro capítulos temáticos, além da introdução e da conclusão, sendo que cada um é dividido em seções, dedicadas a grupos de personagens.

O primeiro capítulo trata das questões de representação de estereótipos na sociedade contemporânea, com um olhar mais atento à representação do feminino e sua relação com a infância, seguido de um breve preâmbulo sobre *Oz*. É importante mencionar que, por questões de tempo e pertinência ao foco da pesquisa, tive de escolher não adentrar as interessantíssimas discussões suscitadas por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2016) acerca da inadequação de se trabalhar com conceitos como “mulher”, “mulheres” e “feminino” como se estes fossem universais e uniformes em todo lugar. Uso esses termos livremente de acordo com o senso comum e definições de dicionário – mesmo sabendo-os insuficientes na atualidade –, pois eles bastam para o que me propus a discutir.

A partir do segundo capítulo, analiso diretamente algumas personagens femininas bastante importantes em *Oz*, utilizando principalmente o arcabouço teórico da semiótica francesa e a metodologia da literatura comparada. Mas, além dessas duas teorias, o presente trabalho dialoga com a história social, a sociologia, a comunicação, os estudos culturais e outras teorias discursivas, em maior ou menos grau, mesmo quando não explicitamente citados.

No Capítulo 2, são analisadas as personagens humanas, nas figuras da protagonista Dorothy Gale e de tio Henry e tia Em. Para melhor entender o pioneirismo de Dorothy, enquanto protagonista feminina em livros infantis, comparo-a com Alice, de Lewis Carroll e Wendy, de J. M. Barrie, além de heroínas de contos de fadas folclóricos, como Chapeuzinho Vermelho e Maria, de “João e Maria”, nas versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, respectivamente. Os tios de Dorothy são igualmente comparados a figuras equivalentes dos contos de fadas, analisando diferentes aspectos discursivos e narrativos.

Tal procedimento é replicado no terceiro e no quarto capítulos, dedicados, respectivamente, às personagens animais e feéricas.

No Capítulo 3, analisou-se a Rainha dos Ratos do Campo, a galinha Billina e a gata Eureka, tanto a partir dos mesmos aspectos observados no Capítulo 2, quanto com a utilização da simbologia desses animais e de como aparecem em fábulas. Essas três personagens, cada uma a seu modo e nos livros em que aparecem, trazem quebras de estereótipos dos animais enquanto alegorias, mas também importantíssimas novidades na representação do feminino como um todo.

Por fim, no último capítulo, foram analisadas: a Bruxa Má do Oeste e Mombi (bruxas más), a Bruxa Boa do Norte e Glinda (bruxas boas), a emblemática e original personagem Tip/Ozma e a general Jinjur. Chamo de feéricas todas as figuras com forma humana oriundas do mundo maravilhoso, sem ancoragem no mundo dito “real”. Todas estas são comparadas em alguma medida com personagens semelhantes oriundas de contos de fadas e/ou outras obras consagradas de literatura infantil, também sob aspectos discursivos e narrativos. Neste capítulo, também traçamos comparações mais contundentes entre as personagens feéricas e as demais personagens femininas de *Oz*, pois a obra de Baum precisa ser entendida como um todo – o imenso reforço de estereótipos numa personagem feminina como Jinjur serve para se contrapor às igualmente expressivas subversões encontradas em Dorothy, Glinda e Ozma, principalmente.

O viés escolhido para embasar as análises é o do reforço e subversão de estereótipos do feminino, motivo pelo qual se escolheu não problematizar o termo, como acima referido. Os estereótipos de gênero existem e permeiam nossa percepção de mundo, não podendo, portanto, ser ignorados.

Talvez um dia seja desnecessário atentar com entusiasmo às diferenciadas representações do feminino contidas na obra de Baum, mas, como vivemos num muito bastante regulado pelo imaginário norteador pelos estereótipos de gênero, os livros de *Oz* parecem uma obra adequada à tratativa do tema em ambientes escolares, numa educação para maior igualdade.

Após uma breve conclusão, anexou-se uma lista com os nomes de cada um dos livros do *Mundo de Oz*, com data de publicação, e um breve resumo dos quatro primeiros, objetos de estudo deste trabalho, a fim de facilitar a compreensão de onde cada narrativa se situa no universo. Também foi anexado um glossário com todas as personagens de Oz analisadas e as citadas, bem como os livros nos quais aparecem, a fim de facilitar a consulta. No Anexo III, elenquei as obras usadas a título de comparação, sobretudo os contos de fadas e as fábulas, por serem muitos.

Importa ressaltar que esta pesquisa não procurou exaurir o tema. *Oz* permite uma imensa quantidade de abordagens para esse mesmo recorte. Seria possível investigar, dentre outros, as personagens femininas de todos os catorze livros (escolhemos os quatro primeiros cuja tradução já foi publicada no Brasil por questões de tempo, como se mencionou, e por consistência narrativa – esta última é um problema no universo de *Oz*³); as representações do masculino (que oferecem tantas subversões dos estereótipos quanto as do feminino); as questões pós-coloniais levantadas em Dorothy e seus tios e sua relação ao Kansas; as relações dos mundos feéricos e o modo como estes deixaram de constituir partes de credos diversos para integrar a construção de universos ficcionais fantásticos. Todas essas possibilidades, e outras, atreladas ao estudo das representações de gênero, oferecem rico material para outras análises.

Apenas esperamos, com este trabalho, trazer à tona uma obra tão importante, frequentemente deixada de lado em detrimento de outras, estudada apenas sob o viés da oposição entre ser e parecer contida no primeiro livro, o que é um aspecto expressivo da narrativa, mas não abarca toda a complexidade da série.

---

³ Como apontado por diversos estudiosos de Oz, incluindo Michael Hearn (2000), Richard Tuerk (2007) e Susan Rahn (1998), que utilizei bastante na dissertação, entre um livro e outro Baum muda características físicas do universo, a história de alguns personagens, dentre outros.

Capítulo 1: Representação e Estereotipagem do Feminino

I. Representação de gênero e sociedade

A atual sociedade ocidental vive sob um fluxo ininterrupto de informações, em que questões como privacidade e comunicação interpessoal têm suas noções ampliadas para acompanhar as mídias sociais. Os ídolos das gerações parecem muito próximos de seus fãs, um fenômeno adjacente à interpenetração da mídia com a audiência, duas coisas que veem suas fronteiras esvanecerem e que, por vezes, chegam a se confundir.

Essa movimentação é uma das responsáveis por alterar a percepção de si e do outro, e por aumentar o poder de influência do outro sobre o eu e vice-versa. Com isso, as empresas têm respostas cada vez mais rápidas de seu público, e adequam sua comunicação a ele, de forma a aproximar a publicidade de seu alvo.

Há, é claro, a publicidade propriamente dita, em que as empresas declaram abertamente que estão vendendo um produto, e há a outra publicidade, aquela que busca fincar raízes na cultura, por meio de filmes, séries, livros, jogos, narrativas hipermidiáticas, músicas, ou até mesmo na própria figura das celebridades.

Por causa da globalização, essa publicidade, declarada ou não, tem repercussão mundial, e afeta no mínimo essa massa indefinida – mas, ainda assim, existente – que é a cultura ocidental.

Dentro desse contexto, a representação de modelos adquire uma espécie de *status* elevado, pois não se tem acesso às pessoas que veiculam valores, apenas às suas imagens e àquilo que a elas surge atrelado. Obviamente, a representação de ideais sempre teve lugar de destaque na sociedade, na qualidade de modelo a ser seguido, mas com o advento da possibilidade de comunicação imediata com qualquer parte do globo, ganhou um espaço de maior destaque.

As imagens veiculadas na mídia reiteradamente ganham contornos de forma ideal de ser, estar, fazer. Entretanto, esses modelos estão fora do alcance da maior parte das pessoas. A publicidade vende algo para, supostamente, fazer a pessoa comprar e sentir-se satisfeita, mas essa satisfação não é atingível. A esse respeito, Susan Hopkins explica:

Este mundo pós-moderno gira ao redor de imagens, signos e ícones – nossa cultura está preocupada com superfícies espetaculares. Esta cultura estetizada também é estranhamente otimista, no sentido de que aquilo que você imagina é aquilo que você pode se tornar. Como Baudrillard observa, a irreabilidade transformou-se em nosso ponto de

referência primário. Não se trata mais de um caso de aparências imitando ou duplicando o real – as aparências *substituíram* o real. Estamos testemunhando o triunfo da “forma superficial”. Wolfgang Welsh vê o surgimento de uma nova ‘estetização da realidade’ por meio da expansão das formas, em que o “estético” é explicado não apenas em termos de beleza, mas em termos de “virtualidade” geral. Em outras palavras, vivemos em um mundo de imagens e ficções “mediado” e “virtual”, que podemos modelar de acordo com nossos próprios desejos e necessidades⁴ (2002, p. 5).

Como a autora nota, os padrões irreais substituíram outros, fornecendo representações de modelos inalcançáveis com os quais nos identificamos, como se eles representassem um ideal de ser humano, um exemplo a ser seguido. A partir disso, entende-se que o sujeito das mais variadas práticas sociais possui um objeto claro: alcançar um ideal que ele crê ser desejável por trazer, principalmente, *status* – seu real objeto de valor. Podemos assim afirmar que a sociedade é um grande destinador transcendente, que, ao final de cada percurso, promete sanções positivas ou negativas conforme atingimos os valores por ela impostos. Ela não só nos faz fazer como nos faz querer.

A estudiosa Susan Lehr fornece um exemplo bastante atual: “Meninas usam revistas como o meio dominante de aprender sobre quem são, quem deveriam ser e quem esperam ser”⁵ (2001, p. 12)⁶. Claramente, apesar de podermos apontar outros fatores no percurso, temos um destinador imediato (as revistas), que faz o sujeito (jovens leitoras) querer ser algo dentro de um padrão, a fim de alcançar um objeto de valor maior: a beleza, o poder, alguém do sexo oposto – ou as três coisas, intimamente relacionadas de diferentes formas, dependendo do caso, o que será melhor discutido adiante.

Isso se aplica à publicidade e às práticas do cotidiano, mas também – e talvez principalmente – ao universo das narrativas ficcionais. Principalmente em meios

---

⁴ “This postmodern world revolves around images, signs and icons – our culture is preoccupied with spectacular surfaces. This aestheticised culture is also strangely optimistic, on the grounds that what you imagine is what you might become. As Baudrillard observes, unreality has become our primary point of reference. It is no longer a case of appearances imitating or duplicating the real – appearances have *replaced* the real. We are witnessing the ‘triumph of superficial form’. Wolfgang Welsh sees the emergence of a new ‘aestheticisation of reality’ through an expansion of forms, where ‘aesthetic’ is explained not just in terms of beauty but in terms of a general ‘virtuality’. In other words, we live in a ‘mediated’, ‘virtual’ world of images and fictions, which we mould and shape to suit our own desires and demands” (todas as são nossas, exceto quando indicado o tradutor).

⁵ “Girls use magazines as the dominant means of learning about who they are and who they should be and who they hope to be”.

⁶ No Brasil, temos revistas adolescentes como a *Toda Teen* e a *Capricho*, que seguem exatamente esses parâmetros.

audiovisuais, elas vendem imagens de como ser, o que vestir, como falar, o que dizer, e assim por diante. Essas representações idealizadas adquirem a função de modelo, e algumas se repetem à exaustão: uma boa parte do que vemos representado na forma de narrativas, quaisquer que sejam seus formatos midiáticos, é calcado em estereótipos.

A origem do uso mais difundido do termo “estereótipo”, como nos explica Amossy, é o particípio passado do verbo “estereotipar”, cujo significado, originalmente, designa um processo de impressão baseado na utilização de “tipos”, que são, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, “objeto ou coisa que serve ou se usa para produzir outro igual ou semelhante; modelo” (2009). A partir disso, vem a ideia de rigidez, daquilo que permanece sempre o mesmo (AMOSSY, 2010, p. 31). Como os estereótipos eram usados para a reprodução de um número alto de impressos idênticos, a ideia de rigidez de que Amossy fala se associa à da repetição, também implícita no sentido mais corrente do termo na atualidade. Mais adiante, a autora explica a definição de Walter Lippmann (1889-1974), que já trabalha com o significado mais utilizado hoje em dia:

[Walter Lippmann] atribui a esse termo [estereótipo], tomado da língua corrente, as imagens de nossa mente que mediam nossa relação com o real. Trata-se de representações cristalizadas, esquemas culturais preexistentes, através dos quais cada um filtra a realidade de seu entorno. [...] Essas imagens são indispensáveis para a vida em sociedade. Sem elas, o indivíduo sumiria em meio ao fluxo e refluxo da pura sensação; ser-lhe-ia impossível compreender o real. Como examinar cada ser, cada objeto, em sua especificidade própria e com detalhamento, sem vinculá-lo a um tipo de generalidade? [...] Estas imagens de nossa mente são fictícias, não porque sejam mentirosas, mas porque expressam um imaginário social. [...] Na medida em que o estereótipo responde ao processo de categorização e generalização, simplifica e recorta o real. Então, pode provocar uma visão esquemática e deformada do outro, que leva a preconceitos⁷ (2010, pp. 31-2).

Assim, Lippmann defende que recorrer a estereótipos é um processo fundamental de nossas mentes para compreender e organizar o mundo segundo nossas

---

⁷ “[Walter Lippmann] Designa mediante ese término [estereotipo], tomado del lenguaje corriente, a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. [...] Estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas, el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizado a actuar sobre ello. ¿Cómo examinar cada ser, cada objeto en su especificidad propia y en detalle sin vincularlo a un tipo o una generalidad? [...] Estas imágenes de nuestra mente son ficticias, no porque sean mentirosas, sino porque expresan un imaginario social. [...] En la medida en que el estereotipo responde al proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. Entonces, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios.”

percepções. Ou seja, em si, ele não é algo negativo. O problema estaria em crer que a imagem estereotipada é toda a verdade acerca daquilo que se está observando.

A partir dessa definição, podemos inferir resumidamente que os estereótipos são apenas uma forma econômica de classificar coisas e entendê-las, e que isso é necessário para interagirmos com o mundo. Não trataremos ainda dos problemas que isso pode causar⁸.

A longevidade dos estereótipos, por outro lado, é um assunto interessante, pois conversa diretamente com o que discutiremos mais adiante. Se existe a possibilidade de os estereótipos tornarem-se um fator limitador, de onde preconceitos podem surgir, como frequentemente acontece, por que eles persistem? Harkot-de-La-Taille responde:

Os estereótipos resistem ao tempo, persistem como normas sobre o que fazer e não fazer, dizer e não dizer, como agir e como “ser” no universo cultural em pauta. São prisão e liberdade, exercem pressão e proporcionam alívio. Se fossem vividos apenas como repressores, não persistiriam tão longamente. É preciso haver algum tipo de compensação ao caráter coercitivo da estereotipagem. Culturalmente sedimentados, eles oferecem uma grade de leitura pronta de pessoas e ações, na medida em que participam do processo de interpretação dos eventos em que estão envolvidos (2013, p. 130).

Desse modo, como fator de economia, a estereotipagem é proveitosa, pois nos ajuda a entender o mundo e nos relacionar com ele, permitindo identificações sociais, como a sensação de pertencimento a um grupo e não pertencimento a outro⁹. Isso pode ser bastante positivo por um lado, como discutiremos nos próximos itens, mas também pode ter efeitos negativos. Existe uma tendência de, ao reivindicar pertencimento a determinado grupo, criar com este um sentimento de identidade, e de, com isso, enxergar tudo fora desse grupo como alteridade, muitas vezes dotada de carga disfórica. Há abundantes exemplos disso nos discursos antissemitas, racistas e misóginos. Nosso foco, porém, reside na representação do feminino.

---

⁸ Um deles é o preconceito, comumente associado à estereotipagem. Lippman explica que o preconceito é oriundo da associação de um estereótipo com uma carga afetiva (Cf. Amossy, 2011, p. 34).

⁹ Cabe aqui uma diferenciação entre os conceitos de “pertencimento” e de “inclusão”. O pertencimento é endógeno, ou seja, trata de como o indivíduo se enxerga no mundo. A inclusão é exógena, isto é, versa acerca de como o meio em que o indivíduo está inserido o enxerga. É dentro da noção de inclusão que se trabalha com questões como exclusão, discriminação e afins. Aqui nos interessa apenas a questão do pertencimento. Devo esse apontamento à professora Ana Luísa Amaral, minha supervisora de estágio na Universidade do Porto, na ocasião de uma reunião de orientação.

II. A representação do feminino

Um dos estereótipos mais fortes e mais duradouros é o de gênero, para o qual se atribui a cada um dos dois grandes grupos (feminino e masculino, segundo o entendimento tradicional do gênero sexual) características diametralmente opostas: um é forte, o outro, frágil; um é emocional, o outro, racional¹⁰, e assim por diante. Tendo isso em mente, a historiadora Norma Telles fala sobre a origem do estereótipo feminino vigente:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura (2013, p. 403, grifos da autora).

Claro que, como qualquer outra, a estereotipagem do feminino é um longo processo em constante desenvolvimento, com algumas características mais prementes que outras. Os meios de comunicação desempenham papel fundamental nesse processo, como diz Amossy:

Na sociedade contemporânea, as construções imaginárias cuja adequação ao real é duvidosa, senão inexistente, são favorecidas pela mídia, pela imprensa e pela literatura de massa. Frequentemente, o público forma, pela televisão ou pela publicidade, uma ideia de um grupo nacional com o qual não tem nenhum contato. [...] O impacto dessas representações se revela potente no caso não somente dos grupos dos quais não se tem um conhecimento efetivo, como também daqueles com que convivem cotidianamente ou com aqueles aos quais pertence. A imagem da mulher, objeto de numerosas pesquisas, torna-se exemplar sob esse aspecto. Dedicaram-se estudos às imagens tradicionais da mulher como mãe, dona de casa ou objeto estético, divulgadas pelos anúncios publicitários televisivos, ou ainda ao estabelecimento da relação entre o tempo que as crianças passam vendo televisão e sua interiorização dos estereótipos sexuais dominantes. [...] Isso mostra claramente que a visão que se tem de um grupo é o resultado de um contato reiterado com as representações, ora inteiramente forjadas, ora filtradas pelo discurso das mídias. O estereótipo decorreria principalmente de um aprendizado social¹¹ (2011, p. 40).

¹⁰ A oposição entre razão e emoção deve ser uma das construções discursivas mais duradouras da História ocidental. Desde os gregos, todas as grandes escolas filosóficas predominantes na cultura ocidental vêm defendendo isso. É a base do modelo cartesiano.

¹¹ “Dans la société contemporaine, les constructions imaginaires dont l'adéquation au réel est douteuse sinon inexistante sont favorisées par les médias, la presse e la littérature de masse. Souvent le public se forge par la télévision ou la publicité une idée d'un groupe national avec lequel il n'a aucun contact. [...] L'impact de ces représentations s'avère puissant dans le cas non seulement des groupes dont on n'a pas une connaissance effective, mais aussi de ceux qu'on côtoie quotidiennement ou auxquels on appartient. L'image de la femme, qui a fait l'objet de nombreuses investigations, est exemplaire à cet égard. Des

A representação midiática possui tamanha distribuição e penetração no cotidiano do indivíduo e da coletividade social que se torna capaz de influenciar comportamentos e formações identitárias. O diálogo entre as representações midiáticas e a vida social cria influências em sistema de retroalimentação, a ponto de ser difícil apontar a origem do estereótipo: ele vem da análise do comportamento dos indivíduos do grupo, ou os indivíduos do grupo se comportam de acordo com o que veem representado, a fim de se encaixarem?

Amossy discute esse assunto:

Os comportamentos da mulher refletem os papéis sociais; o que se espera dela determina suas maneiras de fazer e de ser. Ela aparece assim como dedicada e responsável pelo bem-estar do que está ao seu redor, enquanto os homens parecem mais preocupados em se impor e em controlar o que está ao seu redor. Não se trata aí dos traços inatos que definem a feminilidade assim, mas dos efeitos da distribuição social dos papéis entre os sexos. O fenômeno dos estereótipos culmina, frequentemente, em um círculo vicioso. Educadas em função da ideia que se tem de feminilidade, as meninas serão levadas a adquirir as aptidões necessárias para suprir as funções que lhes são destinadas¹² (2011, pp. 41-2).

Com a ideia de círculo vicioso, apontada por Amossy, parece que não há resposta para a pergunta. O estereótipo influencia comportamentos e se alimenta deles para se manter, motivo pelo qual qualquer alteração é muito gradual. A esse respeito, sob enfoque ligeiramente diferente, a psicóloga Marie von Franz explica:

Não importa que essas interações pareçam positivas ou negativas, uma mulher assim é muito afetada pela alma do homem, o que nos leva, tanto da parte de um como do outro parceiro, a um nível de consciência muito primitivo, coletivo e indiferenciado, em que não se pode mais distinguir o que pertence à alma do que é característico da personalidade da mulher. Quando as duas estão assim confundidas, atuam uma sobre a outra, o que é fonte de incessantes conflitos.

études ont été consacrées aux images traditionnelles de la femme comme mère, ménagère ou objet esthétique que divulguent les annonces publicitaires télévisées, ou encore à la relation qui s'établit entre le temps passé par les enfants à regarder la télévision et leur intériorisation des stéréotypes sexuels dominants. [...] Il en ressort clairement que la vision que l'on se fait d'un groupe est le résultat d'un contact répété avec des représentations tantôt construites de toutes pièces, tantôt filtrées par le discours de médias. Le stéréotype serait principalement le fait d'un apprentissage social”.

¹² “Les comportements de la femme reflètent des rôles sociaux: ce qu'on attend d'elle détermine ses façons de faire et d'être. Elle apparaît ainsi comme soucieuse du bien-être de son entourage et dévouée, alors que les hommes paraissent plus désireux de s'imposer et de contrôler leur entourage. Il ne s'agit pas là de traits innés définissant la féminité comme telle, mais des effets de la distribution sociale des rôles entre les sexes. La prégnance des stéréotypes aboutit souvent à un cercle vicieux. Éduquées en fonction de l'idée qu'on se fait de la féminité, les filles seront amenées à acquérir les aptitudes nécessaires à remplir les fonctions qu'on leur destine”.

Em nossa civilização judaico-cristã, ou seja, numa tradição estritamente patriarcal, não existe imagem arquetípica da mulher [...]. O resultado disso é que de um lado a anima do homem é negligenciada, e de outro a mulher fica incerta quanto à sua própria essência [...] (2010, p. 13).

O estudo de Von Franz refere-se ao feminino nos contos de fadas, mas fica muito claro que pode ser aplicado a um âmbito mais amplo. Os criadores de filmes, séries, novelas e comerciais publicitários são, em sua grande maioria, homens¹³. Talvez por isso Virginia Woolf comentasse sobre a necessidade de a mulher encontrar sua própria voz e representar a si mesma (2014, p. 278).

III. A representação de modelos e a infância

O impacto da representação idealizada é maior na infância, como não poderia deixar de ser, já que se trata de uma fase da vida em que se está mais sugestionável a informações de todos os tipos, e se tem pouco ou nenhum crivo para separar as informações úteis das prejudiciais. Inúmeros autores já se debruçaram sobre isso, por exemplo, a escritora Katherine Paterson, que descreve como enxerga o efeito da literatura infantil sobre a criança-enunciatária:

Quando um adulto escreve para crianças, está preenchendo uma lacuna de experiência e percepção. Um livro infantil é realmente uma ponte entre uma criança e um mundo mais amplo, não apenas entre uma criança e o autor, mas entre outros lugares e outras épocas. Também uma ponte da infância à adolescência¹⁴ (2001, p. 25).

Ao dizer isso, ela reconhece ter uma responsabilidade sobre o que está mostrando ao seu enunciatário primeiro. A ideia de que a leitura ajuda a criança a desenvolver sua noção de mundo e a passar para outras fases da vida relaciona-se com a mudança de perspectiva que um texto oferece. Sem contato com diversos livros e outros meios, a criança só tem sua própria perspectiva, afetada pela pouca experiência, e a de pessoas próximas.

---

¹³ Dados retirados de múltiplas fontes. No jornal *O Estado de São Paulo*, em reportagem de 23/06/2014, temos que “somente 3% dos diretores de criação das agências de publicidade são mulheres” (acessado em 20/07/2015). Na *Carta Capital*, no artigo “Na publicidade, o machismo é a regra da casa”, de 22/03/2015, somos informados que “10% dos criativos dentro das agências brasileiras são mulheres” (acessado em 20/07/2015).

¹⁴ “When an adult writes for children, she’s spanning a gap of experience and perception. A children’s book is really a bridge between a child and a wider world, not only between child and author, but between other places, other times. Also a bridge from childhood to adolescence”.

Ao mesmo tempo, não é possível garantir como uma criança lerá um texto. Nesse sentido, o estudioso de literatura infantil Peter Hunt discorre acerca do tipo de leitor que uma criança costuma ser e da produção de significado relacionada:

As crianças são leitores *em desenvolvimento*; sua abordagem da vida e do texto brota de um conjunto de padrões culturais diferentes dos padrões dos leitores adultos, um conjunto que pode estar em oposição à oralidade, ou talvez baseado nela. Então as crianças realmente “possuem” os textos, no sentido de que os significados que produzem são seus e privados, talvez até mais do que os adultos. [...] É óbvio que há limites para compartilhar o significado. Em termos escritos, o que o autor quis dizer é incognoscível, mesmo para ele. Mas temos de supor uma certa congruência entre o que você vê, o que eu vejo e o que uma criança-leitora vê; caso contrário toda a atividade de produzir livros (e, em particular, de falar sobre eles) se torna absurda. Deve haver um meio-termo de senso comum quanto ao significado (2010, p. 135 e p. 137).

Não há como ter certeza do que a criança interpretará de uma obra, mas existe certo “meio-termo”, para usar a expressão escolhida por Hunt, com o qual se pode ter alguma noção do leque de significados passíveis de serem apreendidos. Não se trata, como Hunt apontou, de saber a “intenção” do autor, pois disso nem ele mesmo pode ter certeza. É possível descobrir o que ele de fato *disse*, mas não há uma só interpretação possível – para nenhum tipo de leitor, aliás, e não só as crianças. Por isso, faz-se necessário um esforço conjunto de adultos, a fim de se certificar que os tipos de representação de gêneros, etnia, orientação sexual, dentre outros, a que as crianças tenham acesso seja múltiplo e capaz de ajudar a demonstrar possibilidades, garantindo o direito ao pleno desenvolvimento de seu potencial humano, como explica Mem Fox:

Tudo o que lemos, das propagandas machistas e revistas femininas aos livros românticos e aos infantis, nos constrói, nos torna o que somos, ao nos apresentar nossa imagem de nós mesmos enquanto meninas e mulheres, enquanto meninos e homens. Nós, que escrevemos livros infantis, e que ensinamos através da literatura, precisamos nos certificar de que estamos abrindo portas para o pleno potencial humano, e não fechando¹⁵ (FOX, 1993, p. 84).

Mem Fox reafirma o que já dissemos, acerca da influência das mídias sobre a representação de gênero e sobre a percepção dos grupos humanos quanto ao que é aceitável enquanto imagem de gênero. É importante reiterar que, tanto nas

---

¹⁵ “Everything we read, from sexist advertisements and women’s magazines to romance novels and children’s books, constructs us, makes us who we are, by presenting our image of ourselves as girls and women, as boys and men. We who write children’s books, and we who teach through literature, need to be sure we are opening doors to full human potential, not closing them”.

representações midiáticas diretamente direcionadas à venda de produtos quanto nas narrativas ficcionais – com destaque para as audiovisuais, como filmes e séries, e as verbovisuais, como histórias em quadrinhos – existe uma tendência a uma idealização do que é representado, de modo a gerar uma insatisfação do enunciatório com sua percepção de si. No que diz respeito ao desenvolvimento mencionado pela autora quando fala em “abrir portas”, ocorre com frequência uma limitação pelo gênero da criança, que recebe mensagens externas diferentes dependendo de seu sexo. Alguns pesquisadores se dedicaram a isso, como Lehr comenta:

Smith e Lloyd [...] descobriram que crianças às quais foram atribuídos papéis masculinos ou femininos recebem de seus pais mensagens comportamentais diferentes, desde uma idade muito prematura. Pais e outros “modificam, desde a primeira infância, seus comportamentos e respostas à criança de acordo com o sexo que é percebido como o seu”¹⁶ (2001, p. 4).

Esse comportamento de pais, demais familiares e adultos próximos à criança cria obstáculos ao desenvolvimento, por ser limitador. Também dá origem à ideia de que existe uma justificativa puramente biológica para a diferenciação nos comportamentos de meninos e meninas, quando eles são, na maioria das vezes, impostos pelos adultos que orbitam a criança. Lehr explica os problemas dessa mentalidade:

Usar explicações biológicas para o comportamento promove injustiça e desigualdade sociais entre homens e mulheres, assim como entre raças, e, em última análise, não chega à raiz do problema (Bem, 1993). No que diz respeito ao gênero e ao sexo, muito do que rotulamos como “natural” na cultura ocidental é construído socialmente [...]”¹⁷ (2001, pp. 3-4).

Para algumas pessoas, a distinção dos sexos é real e biológica, o que bem pode ser verdade até certo ponto¹⁸, mas não para a maior parte dos comportamentos

---

¹⁶ “Smith and Lloyd [...] found that children assigned to either female or male roles receive different behavioral messages from their parents from a very early stage. Parents and others ‘modify, from infancy, their behavior and responses to the child according to its perceived sex’”.

¹⁷ “Using biological explanations for behavior promotes social injustice and inequality between males and females as well as between races and doesn’t ultimately get at the problem (Bem 1993). When it comes to sex and gender, much of what we label “natural” in Western culture is socially constructed”.

¹⁸ Cf. LEHR, 2001, p. 3. Convém aqui distinguir o sexo biológico (tanto o genotípico, isto é, a determinação gênica, quanto o fenotípico, isto é, a parte visível, responsável pela atribuição do sexo à criança ao nascer. É comum genótipo e fenótipo caminharem juntos, no entanto, pode haver disparidade, como no caso de crianças com genótipo XY imunes à testosterona, que apresentam um fenótipo feminino) da identidade de gênero, que se divide entre o conceito psicológico (ou seja, como o indivíduo se sente) e o social (ou seja, como a sociedade o enxerga). Essa distinção nos é apresentada por SHIVELY; DE CECCO (1977).

cotidianos. Exemplos como vestir rosa, deixar o cabelo comprido e sentar com as pernas fechadas, no caso das meninas, são pura influência comportamental, socialmente construída. Não existe nenhum fator biológico que torne “naturais” esses comportamentos às pessoas do sexo feminino. O que Lehr menciona sobre a injustiça social de se utilizar “explicações biológicas” se relaciona não apenas às diferenças impostas aos comportamentos das meninas e meninos, como também, em outras épocas, serviu de desculpa para o *Apartheid* e a escravidão, e hoje ainda serve aos diversos movimentos racistas contra negros, judeus, árabes, entre outros. Muito do que se encarava como diferenciação biológica hoje foi desmentido, ao menos nos discursos científicos¹⁹.

A nítida distinção dos gêneros e a necessidade de conformidade com os estereótipos é mais óbvia em obras literárias, televisivas e cinematográficas, em especial aquelas direcionadas aos públicos infantil e juvenil²⁰. Os estereótipos tornam-se uma espécie de verdade, como explica Lehr:

Muitas meninas leem livros de aventuras amorosas, que reforçam a ideia de feminidade que inclui o objetivo da beleza como um modo de conseguir e segurar um homem. [...] De acordo com esses pesquisadores, as meninas dessas obras que são inteligentes, independentes e assertivas não costumam se dar bem, de forma que as meninas estão sendo socialmente induzidas a pensar de certos modos acerca de si mesmas e de seus futuros papéis enquanto mulheres²¹ (2001, p. 11).

Nos livros estudados nas pesquisas mencionadas por Lehr, meninas independentes e inteligentes não costumam ter aquilo que se convencionou chamar de

¹⁹ Com a ressalva de que basta pesquisar periódicos científicos de áreas como Medicina, Psiquiatria e Psicologia para encontrar diversas pesquisas destinadas a buscas diferenciações nos processos cognitivos de homens e mulheres, o que já basta como material para alimentar incontáveis preconceitos. Também encontramos perpetuações estereotípicas em reportagens de divulgação científica nesse sentido. Por exemplo, o artigo de Tracy V. Wilson no site UOL: “Mulheres e Emoções” (disponível em: <http://pessoas.hsw.uol.com.br/mulher1.htm>, acessado em 19/11/2016).

²⁰ Em uma popular franquia cinematográfica infantil, *Shrek*, ocorre uma aparente reversão desse ideal de beleza, pois a princesa Fiona (parodiando a *Bela Adormecida*, princesa Aurora), que é bonita, torna-se uma ogra ao final da história, quando conhece o verdadeiro amor com Shrek. Entretanto, é uma reversão superficial e somente aparente, pois, apesar de ela não ser percebida como “bonita” pelo espectador e pelos seus pares na narrativa, Shrek a ama e a julga bonita. Sua “feiura” é “beleza” para ele, assim, ela aceita ser uma ogra e viver feliz com ele. Ou seja, ela conseguiu o herói (ainda que se trate mais de um anti-herói, contrário às expectativas de príncipe encantado) e o amor dele. Apesar da lição de que é a personalidade e não a beleza exterior que importa, contida no filme, encontramos ainda a necessidade de aprovação do homem, mesmo que toda a sociedade a desaprove.

²¹ “Many girls read romances, which reinforce an idea of femininity that includes the goal of beauty as a way of getting and keeping a man [...] According to these researchers, girls in romances who are intelligent, independent, and assertive don’t typically fare well, so girls are being socialized into certain ways of thinking about themselves and their future roles as women”.

“finais felizes”. Ou seja, depreende-se a lição de que certos tipos de comportamentos são inadequados para mulheres, e que agir segundo eles leva a uma sanção negativa – que, ao final, justificará apontar-se a própria mulher como a culpada por essa sanção. Em alguns casos de contos de fadas e livros infantis, encontramos esse tipo de lição para mostrar a diferença entre ser uma pessoa bondosa e compassiva e ser maldosa e mesquinha²², em que estes recebem sanções negativas e aqueles, positivas. Em outros casos, a figura feminina que não age conforme os desígnios do pai, do marido ou do irmão, é punida, enquanto aquela mulher frágil, obediente e dócil recebe sanções positivas (como pode ser visto na maioria dos contos dos Irmãos Grimm). Isso reforça o que vem sendo dito até aqui sobre a relação entre representação de modelos ideais e querer-ser. Susan Lehr conta ainda sobre pesquisas que apresentam evidências ainda mais fortes acerca das crianças e a forma como são afetadas pela forma de representação do feminino mais comum nos meios que lhes são acessíveis:

Aos oito anos, muitos meninos e meninas já reconhecem a passividade e a espera pelo príncipe como o papel definitivo das meninas. Muitas meninas consideram ser bonita *como seu principal objetivo*, inclusive as meninas de oito anos do estudo, que desejavam poder parecer uma boneca Barbie²³ (2001, p. 1, grifos nossos).

É preocupante que crianças de oito anos tenham como principal objetivo *ser* bonitas, pois a suposta beleza da boneca *Barbie* se constitui a partir de um padrão humanamente inalcançável. Outro ponto a ser notado é que tanto meninos quanto meninas identificam a passividade como papel feminino. Isso significa que o comportamento delas e as expectativas deles são afetados pelas representações do gênero feminino encontradas em histórias infantis.

Em alguns meios²⁴, discutiu-se o modo como o filme *Frozen* (Disney Pictures, 2013) poderia afetar negativamente os meninos, ao representar mulheres fortes que poderiam se salvar sozinhas e homens que precisavam de ajuda. Tais meios entendiam que, ao dar poder às meninas para resolverem seus próprios problemas, necessariamente

²² Como nos contos “Branca de Neve”, “A gata borralheira” e “Os três homenzinhos na floresta”, por exemplo.

²³ “By the age of eight many boys and girls already identify passivity and waiting for the prince as the girl’s ultimate role. Many girls consider being beautiful *as their main objective*, including the eight-year-old girls on study who wished they could look like a Barbie doll”.

²⁴ A Fox News americana é uma emissora que costuma causar controvérsias com reportagens de cunho misógino e homofóbico. No caso, referimo-nos ao vídeo contido no artigo “Fox News: *Frozen* Is a Threat to Masculinity and Must Be Stopped” [Fox News: *Frozen* é uma ameaça à masculinidade e deve ser impedido], do site *The Daily Beast*, que já discorda do conteúdo apresentado pela emissora. (Matéria acessada em 20 de julho de 2015 pelo endereço: <http://www.thedailybeast.com/articles/2015/02/04/fox-news-frozen-is-a-threat-to-masculinity-and-must-be-stopped.html>).

estavam diminuindo o valor e a importância dos meninos. Acadêmicos e escritores têm uma visão oposta a oferecer acerca desse assunto, como vemos em Lehr:

Se os meninos lerem e ouvirem sobre experiências femininas, suas vidas serão mais ricas e seus equívocos a respeito de gêneros serão desafiados. É essencial que os professores ofereçam, propositada e refletidamente, uma grande variedade de personagens e experiências nos livros que levam para a sala de aula²⁵ (2001, p. 14).

Os comentários referem-se principalmente a crianças em idade escolar. Os “equívocos” sobre gênero já existem mesmo nessa idade, por causa da diferença de tratamento que as pessoas (até mesmo não adultos) dão às crianças dos diferentes gêneros e da maioria das formas de representação de gênero acessíveis a essas crianças, como já exposto acima. Além disso, há também as diferenças socialmente difundidas, que fogem ao controle dos pais durante a educação da criança. Assim, a oferta de mais títulos de livros em sala de aula e em casa poderá ajudar a entender que há mais de um tipo de “feminino” e mais de um tipo de “masculino”. Mais do que isso, há *gradações* que podem questionar essa polarização. Ainda a esse respeito, o escritor T. A. Barron diz:

Esses novos heróis são muito importantes, não apenas para a literatura, como para a vida. Todos nós precisamos de heróis. Todos nós, independente do gênero, idade ou história de vida, podemos nos beneficiar dos retratos engenhosos de meninas e mulheres que rompem barreiras – sendo elas vindas de dentro de si mesmas ou de fora²⁶ (2001, p. 31).

Ele não se referia a *Frozen*, mas o comentário serve bem ao contexto. A ideia de que a representação de mulheres livres dos habituais estereótipos de gênero possa afetar negativamente os meninos parece compactuar com o pensamento de que não há estereótipos limitadores para os homens, ou que os estereótipos masculinos não são limitadores. Alguns dados da OMS²⁷ indicam o contrário. Por sua vez, Charlotte Huck comenta o modo como a representação age sobre os meninos:

²⁵ “If boys read and listen to books about the experiences of females their lives are richer and their gender misconceptions are challenged. It is essential that teachers purposefully and thoughtfully offer a wide range of characters and experiences in the books they bring to the classroom”.

²⁶ “These new heroes are very important, not just for literature but for life. All of us need heroes. And all of us, regardless of gender, age, or background, can benefit from such resourceful portrayals of girls and women who break through the barriers that hold them back – whether those barriers exist primarily within themselves or without”.

²⁷ A maior causa de morte de homens de 20 a 49 anos na Grã-Bretanha é o suicídio, conforme a reportagem da BBC, acessada em 21/07/2015 e disponível no endereço http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140318_suicidio_masculino_mv. No Brasil, o número de homens suicidas é quase o triplo do número de mulheres, segundo outra reportagem da BBC, acessada

Os meninos também são apanhados nessa teia de estereótipos de gênero. Eles podem ser e fazer qualquer coisa que quiserem, exceto serem bailarinos, artistas ou donos de casa. Apesar disso, a maioria de nós conhece aqueles que cozinham sempre para a família, educam os filhos em casa e trocam as fraldas de seus bebês. E tem aumentado o número de pais solteiros. Nossos livros precisam refletir essa mudança na cultura. É negado aos meninos outro aspecto de seu desenvolvimento na maior parte da literatura infantil – para ser mais específica, seus sentimentos. Raramente temos uma história em que uma personagem masculina demonstra ternura ou compaixão. Ou, se o faz, deve fazê-lo em segredo [...]. Os meninos podem demonstrar medo, se o superarem com bravura, mas raras vezes lhes é permitido chorar ou mostrar amor. Frequentemente, destruir aquilo que o menino ama é retratado como um rito de passagem para a maturidade viril²⁸ (2001, p. vii).

A quase extirpação do lado emocional é tão enraizada na cultura ocidental que assumiu um *status* de verdade, popularizada em clichês como “homem não chora”, “vire homem” ou “nem parece homem”.

É claro que, apesar de a representação estereotipada dos gêneros adquirir força a partir da repetição em várias mídias ao longo das décadas, ela não é uma entidade onipotente, nem onipresente. Em primeiro lugar, um leitor pode tirar do texto a mensagem que gostaria, em vez daquela que parece mais clara. Nesse sentido, Lehr cita que Pinsent: “escreve sobre ler por oposição, isto é, ler de maneira rebelde, e dá o exemplo de uma leitora que apreende do texto o que ela quer, em vez daquilo que o autor pode ter pretendido dizer”²⁹ (2001, p.3).

A possibilidade da “leitura por oposição” existe, e acontece diversas vezes ao longo dos tempos, caso contrário nenhum paradigma social de nenhuma natureza jamais teria sido alterado. Apesar disso, esse tipo de leitura exige, por definição, certo nível de experiência – mesmo que não necessariamente de leitura, mas de outras referências externas, por exemplo.

Por isso, tem havido um movimento de buscar obras feministas como material paradidático. Vale ressaltar que definimos “feminismo” em concordância com o

---

em 21/07/2015 e disponível em http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/09/140904_suicidios_brasilrg.

²⁸ “Boys, too, are caught in this web of gender stereotyping. They can be and do anything except be a ballet dancer, an artist, or a homemaker. Yet most of us know men today who do all of the cooking in the household, home school their children and change the diapers of their babies. And increasingly there are more single fathers. Our books need to reflect this changing culture. Boys are denied another aspect of their development in most literature for children – namely, their feelings. Seldom do we have a story in which a male character exhibits tenderness or compassion. Or if they do, they must do it in secret [...] Boys may show fear if they overcome it with bravery, but they seldom are allowed to cry or show love. Frequently, destroying that which a boy loves has been portrayed as a rite of passage to manhood”.

²⁹ “[Pinsent] writes about reading oppositionally, i.e., reading resistantly, and gives the example of a female reader taking from the text what she wants rather than what the author may have intended”.

proposto por Roberta Trites: “Minha definição de feminismo se constrói sobre a crença de que todos deveriam ser tratados de maneira igual, sem discriminação de gênero, raça, classe ou religião”³⁰ (1997, p. 2). A autora também indica o que o feminismo pode fazer no que tange à representação: “A contribuição mais óbvia do feminismo à literatura infantil é o fato de as protagonistas feministas se libertarem de inevitabilidade de cair na passividade”³¹ (p. 11).

Além disso, é possível afirmar que obras de algum modo relacionadas ao feminismo (mesmo que não de forma declarada) também tendem a romper com os estereótipos masculinos, de modo a favorecer crianças de ambos os gêneros.

Por outro lado, uma obra infantil não precisa necessariamente exterminar todo e qualquer estereótipo de gênero. Voltando à definição de Lippman, se um estereótipo não for dotado de carga afetiva, e, portanto, não se transformar em um preconceito, ele tem utilidades múltiplas, por sua característica de economia.

A escritora Jennifer Armstrong, que assina uma série americana de livros juvenis considerados “de massa”, dos chamados *chick-lits* (ou seja, direcionados a pré-adolescentes e adolescentes do sexo feminino, principalmente), defende o uso de estereótipos, se a criança impactada por eles for devidamente assistida:

Mas se esses livros comerciais são ferramentas, os leitores precisam saber usá-los. Acho útil ter estereótipos com que se comparar; o truque é não ficar preso na superfície, quando há muitos metros para explorar lá embaixo. Tais ferramentas podem levar a uma conformidade negligente, se usadas da maneira errada. Usadas corretamente, poderiam providenciar um crescimento útil, dentro de uma embalagem de entretenimento leve. Então como podemos nos certificar de que as crianças saberão como usar essas ferramentas e reconhecer tais livros pelo que são? Fazendo o que adultos deveriam fazer sempre com jovens leitores: guiá-los para livros cada vez mais desafiantes. Ao expor crianças a outros exemplos de personagens ficcionais, personalidades muito mais complexas e mais próximas da realidade, nós lhes damos mais modelos estimulantes para examinar. Comece com rodinhas de apoio. Depois as tire³² (2001, pp. 54-5).

³⁰ “My definition of feminism relies on a belief in the worth of all individuals. I define feminism as the premise that all people should be treated equally, regardless of gender, race, class, or religion”.

³¹ “Feminism’s most obvious contribution to children’s literature lies in the ways that female protagonists have been liberated from inevitably growing into passivity”.

³² “But if these [mass market] books are tools, then readers have to know how to use them. I think it is helpful to have stereotypes to hold up for comparison: the trick is not to get stuck up there on the surface when there are many fathoms to plumb down below. Such tools used wrongly can lead to mindless conformity. Used rightly, it might provide a little helpful growth inside a package of light entertainment. So how can we be sure kids will know how to use these tools, and recognize these books for what they are? By doing what adults should always do with young readers: guide them toward progressively more challenging books. By exposing kids to other examples of fictional characters, personalities that are much

É uma perspectiva interessante, pois há uma tendência a culpar apenas livros, séries e filmes pelas representações estereotipadas e seus impactos na criança, ignorando diversas vezes o papel do educador e dos pais no desenvolvimento infantil. Na ficção, a complexidade de personalidades retratadas pode ser mais bem compreendida conforme a experiência do leitor, como na vida; é por isso que, por exemplo, é mais comum iniciar a construção do juízo moral nas crianças por meio de maniqueísmos, permitindo-se à criança, aos poucos, ver e compreender as nuances.

Há obras em que estereotipagens ocorrem de modo mais complexo, permitindo ao narratário/leitor implícito perceber questionamentos sutis quanto às representações oferecidas. Tais obras dão margem a uma análise mais profunda, em que ora se percebe ironia, ora uma sanção negativa à personagem representante do estereótipo, e assim por diante. Apesar de observarmos este tipo de recurso em algumas obras contemporâneas (como nas feministas comentadas por Trites), e mais comumente em livros de autoria feminina, às vezes o encontramos onde, a princípio, não se espera (talvez por também nos deixarmos conduzir por um estereótipo, aliás), como é o caso da série de *Oz*, de L. Frank Baum (1856-1919), cujo primeiro e mais conhecido livro é *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900), uma vez que é possível inferir em seu texto inovações no modo de representar o feminino.

IV. O Mundo de Oz, de L. Frank Baum, e sua relação com a representação do feminino

A obra de Baum é extensa, mas aquela que alcança os dias de hoje, mais de um século depois de sua publicação, é *O Mágico de Oz*, imortalizado no filme homônimo de 1939, que trazia Judy Garland no papel da protagonista Dorothy. Mas, antes do filme, o livro de 1900 já havia recebido sua primeira adaptação, para teatro, em 1902. Desde então, ganhou inúmeras outras, para teatro, cinema, histórias em quadrinhos, além de ter originado expressivas releituras, como o livro *Wicked* (1996), de Gregory Maguire, que se transformou em musical na Broadway e atingiu notoriedade tão grande quando a obra que lhe deu origem.

O maior especialista nos livros de Oz, Michael Hearn, atribui papel de destaque a *O Maravilhoso Mágico de Oz* na literatura americana:

---

more complex and much closer to real, we can give them more stimulating models to examine. Start with training wheels. Then take them off”.

Possivelmente, a literatura americana teve três grandes buscas clássicas: *Moby-Dick ou A Baleia* (1851), de Herman Melville, *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1883), de Mark Twain, e *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum. Cada uma diz algo diferente a respeito dos Estados Unidos da América. E cada uma foi controversa à sua própria maneira inigualável. Toda grande literatura o é³³ (HEARN, 2000, p. xiv).

O fato de o autor considerar *Oz* “uma obra controversa” se relaciona à pouca atenção que tem recebido da crítica no último século, apesar do inegável sucesso de público³⁴, e à onda de bibliotecários que tiraram as obras de Baum de suas bibliotecas públicas entre as décadas de 1920 e 1930³⁵. Na mesma linha de Hearn, sobre a grande importância do livro no quadro da literatura americana, Susan Rahn afirma que a obra é “não só o primeiro romance de fantasia escrito por um autor americano como o primeiro a criar um mundo imaginário distintamente americano”³⁶ (1998, p. 7). Hearn comenta que o livro já era um sucesso muito antes de a MGM lançar o filme de 1939:

Muitas pessoas acreditam que foi o filme atualmente famoso que trouxe sucesso a *O Mágico de Oz*. Estão enganadas. O filme sequer recuperou seu investimento inicial de três milhões de dólares na temporada de exibição original, e ninguém suspeitava que ele se transformaria no clássico que é considerado hoje em dia. Foi a televisão que impulsionou o filme. A Metro-Goldwyn-Mayer só comprou os direitos porque *O Mágico de Oz* já era o livro infantil mais amado do século XX. Era também o mais injuriado. Foi considerando tanto um fardo quanto um importante marco na cultura americana (HEARN, 2000, p. xiv)³⁷.

Trata-se de uma obra que, na atualidade, apesar das constantes reedições, é mais difundida pelo filme de 1939³⁸ e pelas releituras (como aquela que traz James Franco no papel de Mágico, de 2013, *Oz: Mágico e Poderoso*, produzida pelos estúdios Disney).

³³ “Arguably there have been three great classic quests in American literature, Herman Melville’s *Moby-Dick*; or *The Whale* (1851), Mark Twain’s *Adventures of Huckleberry Finn* (1883), and L. Frank Baum’s *The Wonderful Wizard of Oz* (1900). Each says something different about America. And each has been controversial in its own unique way. All great literature is”.

³⁴ É um dos livros mais vendidos do século XX (cf. RAHN, 1998, p. 9).

³⁵ Cf. Hearn, Rahn, Earle e outros.

³⁶ “*The Wonderful Wizard of Oz* – not only the first successful full-length fantasy by an American author, but the first to create a distinctly American imaginary world”.

³⁷ “Many people believe that it was the now famous movie that made *The Wizard of Oz*. They are mistaken. The picture did not even make back its initial \$ 3 million investment during its original run, and no one at the time suspected that it would become the classic it is considered today. It was the television that made the movie. Metro-Goldwyn-Mayer bought the property in the first place because *The Wizard of Oz* was already the most beloved American children’s book of the twentieth century. It has also been the most reviled. It has been considered a millstone as much as a milestone in American culture”.

³⁸ Devo esta observação a um comentário do professor Paulo Ramos, da UNIFESP, que apontou, após minha comunicação oral no 1º Seminário de Pesquisas em Quadrinhos (ocorrido na UNIFESP Guarulhos, em 16 de junho de 2015), que, para boa parte das pessoas, o filme de 1939 tem *status* de “obra original”, por ser a única e/ou a primeira com que tiveram contato.

Isso talvez crie alguns ruídos ao se discutir o livro, pois tanto o filme de 1939 quanto o de 2013 trazem mudanças substanciais em relação à obra original. Como também comenta Hearn, a respeito do filme clássico de 1939:

Uma das mudanças imperdoáveis feitas no filme de 1939 da MGM foi a revelação, no final, de que a aventura de Dorothy foi meramente um sonho. Isso já era um clichê literário em 1900, copiado dos livros de *Alice*, de Lewis Carroll [...]. Uma das razões para o sucesso da história de Baum entre os jovens leitores é que Oz é um “lugar real de verdade”, mesmo que não fosse para os Estúdios MGM³⁹ (HEARN, 2000, p. 27).

Esta alteração traz consequências, e diretamente ligadas à representação do feminino, como discutiremos mais adiante. No entanto, questionar a realidade da obra, transformando-a em sonho, altera, do ponto de vista literário, o próprio gênero da história, uma vez que *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, inscreve-se na esfera do maravilhoso, tal e qual proposto por Todorov:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. [...] Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa [...] (TODOROV, 2008, pp. 59-60).

Não por acaso, o maravilhoso é associado aos contos de fadas e às estruturas dos mitos, conforme as teorias de Vladimir Propp propostas em seu livro *Morfologia do conto Maravilhoso* – base da teoria do fantástico de Todorov e da teoria da narrativa de A. J. Greimas. Vale lembrar que *Oz* pretende ser um conto de fadas moderno⁴⁰, conforme diz o autor na introdução do livro: “a história de *O Mágico de Oz* foi escrita apenas para o prazer das crianças de hoje. Pretende ser um conto de fadas modernizado, em que a admiração e a alegria se conservam e os sofrimentos e pesadelos são deixados de fora” (BAUM, 2013, p. 67). Na introdução, o que está explícito é uma intenção de

³⁹ “One of the unforgivable changes made in the 1939 MGM film was the revelation at the end that Dorothy’s adventure in Oz was merely a dream. That was already a literary cliché by 1900, cribbed from Lewis Carroll’s *Alice* books. [...] One reason for the success of Baum’s story with young readers is that Oz is “a real truly live place”, even if it was not for MGM Studios”.

⁴⁰ Isso, assim como boa parte do capítulo até aqui, requer um breve comentário sobre a imanência, conforme proposta por Greimas. Como, para ele, o texto é soberano, apresentá-lo sob a declaração das pretensões do autor pode parecer um desvio da teoria semiótica. Entretanto, Greimas prevê que, se o contexto e eventuais intertextualidades forem fundamentais à análise do texto, tudo isto passará a fazer parte do texto, sendo passível de análise como tal.

não escrever coisas violentas que pudessem assustar as crianças, como em contos de fadas antigos (como aqueles dos irmãos Grimm e de Andersen). Mas, segundo Rahn, “[...] a façanha pioneira de Baum não está tanto na ausência de morais e pesadelos quanto em sua descoberta de como incutir elementos americanos em vez de europeus na antiga forma do conto de fadas”⁴¹ (1998, pp. 8-9). Trataremos brevemente dessa “americanização” mais adiante, pois se trata de algo vital para a nossa pesquisa. Rahn vai ainda mais longe em seu elogio a *Mágico*: “aliada à sua forte imagética visual e clara estrutura simbólica, a história tornou-se um tipo de mito e, como um mito, pode-se referir a ela, traduzi-la e transformá-la diversas vezes de vários modos”⁴² (1998, pp. 9-10). Isso deve explicar o sucesso inextinguível da obra e também o sucesso de suas readaptações e releituras.

Mas, além de todos esses fatores, pelos quais a obra de Baum precisa ser apreciada, observamos um rompimento não apenas com a antiga forma de se escrever contos de fadas como também com o modo de representar o feminino na obra (o que nem sempre foi conservado nas adaptações, como já mencionado).

Em boa parte dos contos de fadas, o feminino é representado de acordo com os estereótipos vigentes: passivo, frágil (costumeiramente no papel de objeto valor), ou como estúpido, ambicioso, trapaceiro (no papel de antissujeito). Temos exemplos abundantes nos contos dos irmãos Grimm, em histórias como “O pescador e sua mulher”, em que a ambição desenfreada da esposa faz o casal ascender num primeiro momento, e depois voltar à miséria; “A fiandeira preguiçosa”, em que a mulher usa diversas artimanhas para enganar o marido e não ter de trabalhar; a criada impostora em “A pastora de gansos”, e muitos outros (Cf. Grimm, 2012).

Como os estereótipos se situam no nível da figurativização⁴³, onde se inscrevem as posições ideológicas, é possível utilizar a análise textual de sua construção, a fim de investigar como se dá a significação e entender o que podem significar no texto. Norma Discini explica como as posições ideológicas aparecem no discurso:

---

⁴¹ “[...] Baum’s pioneering achievement lay not so much in the absence of morals and nightmares as in his discovery of how to infuse American rather than European elements into the ancient form of the fairy tale.”

⁴² “Aided by its strong visual imagery and clear symbolic structure, the story has become a kind of myth and, like a myth, can be alluded to, translated, and transformed again and again in myriad ways.”

⁴³ Segundo Fiorin, “todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado. [...] A figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. [...] também no mundo natural construído” (2013, pp. 90-1).

O eu do discurso constitui-se, obrigatoriamente, em função do outro, o que define não só a natureza social do discurso, como as coerções sociais que ele sofre. Disso se deduz que, como em qualquer outro texto, na variante intertextual, o plano da imanência é todo atravessado por formações ideológicas (...). Cabe lembrar, porém, que, quando se espacializa, actorializa e temporaliza tal ou qual percurso narrativo, quando ele é inscrito no discurso temática ou figurativamente, revela-se em toda a sua plenitude o ponto de vista do sujeito da enunciação (2004, p. 20).

Dessa forma, a análise imanente do texto indica as formações ideológicas nele inscritas por meio das marcas do sujeito da enunciação no enunciado, e acessíveis pela sintática e semântica discursivas.

O tema do feminino só é trabalhado de maneira direta em *A Maravilhosa Terra de Oz* na série de Baum (algo que comentaremos com especial ênfase no quarto capítulo), mas todos os livros possuem figuras femininas passíveis de análise sob o prisma das quebras e reforços de estereótipos. Há ocorrência de figuras femininas humanas, feéricas e animais.

Um dos primeiros pontos interessantes, bastante claro mesmo a um observador casual, é que quase todas as personagens capazes de trazer soluções miraculosas (destinadores ou adjuvantes) são femininas.

Um dos exemplos mais emblemáticos disso é a Rainha dos Ratos do Campo, cuja primeira aparição ocorre em *O Mágico de Oz*. Em sua primeira participação, ela está no papel de sujeito (se voltarmos os olhos para a perspectiva dela) – o Homem de Lata a vê fugindo de um gato selvagem e a salva, matando-o (BAUM, 2013, p. 124). Ele age como adjuvante. A partir desse momento, em que todo o grupo ganha a lealdade da Rainha, ela se transforma em destinadora, ao fornecer os meios para salvar o Leão Covarde do campo de papoulas mortais: “A Rainha virou-se para os ratos que a acompanhavam e mandou que fossem na mesma hora chamar todo o seu povo. Assim que ouviram as ordens, eles saíram correndo em todas as direções o mais depressa que podiam” (BAUM, 2013, p. 126).

Ela continua dando ordens para as personagens, até que, ao final desse programa de uso⁴⁴, o Leão Covarde é salvo e ela se despede do grupo de viajantes. O mesmo acontece no segundo livro da série, quando a Rainha volta a salvar o grupo de amigos.

Este já é um movimento de quebra de estereótipos contido em *Oz*, pois são raras as ocorrências de mulheres destinadoras, exceto fadas madrinhas (menos frequentes do

---

⁴⁴ O programa de uso, conforme a semiótica narrativa greimasiana, é um episódio dentro do programa narrativo de base (componente do enredo da obra).

que as adaptações cinematográficas da Disney Pictures levam a crer⁴⁵). Por outro lado, são comuns antidefinidoras e antissujeitos mulheres; madrastas (como em “João e Maria”, “Branca de Neve”, “A gata borralheira”, “A Sra. Holle”, “A noiva preta e a noiva branca”, “Os três homenzinhos na floresta”), esposas (como em “O pescador e sua mulher”, “A fiandeira preguiçosa”) e criadas (como em “A pastora de gansos”) estão entre os antissujeitos mais comuns, bem como bruxas (“Rapunzel”, “Irmãozinho e Irmãzinha”, “João e Maria” também⁴⁶).

Em *Oz*, existe a Bruxa Má do Oeste, que assume o papel de antissujeito, mas apenas em um programa de uso. Como a história é episódica, há diversos antissujeitos que vão sendo superados. O verdadeiro antidefinidor do programa narrativo de base é encarnado pelo Mágico de Oz, que dá título à obra. Isso constitui uma quebra de estereótipo, pois são raras as histórias de contos de fadas em que o papel actancial do antidefinidor é atorializado por uma personagem do sexo masculino, como se pretende demonstrar.

A crença no fato de a Bruxa Má do Oeste ser a “vilã” mais proeminente de *Oz* deve-se, ao menos em parte, à ampla difusão do filme de 1939 e releituras posteriores, sobretudo *Wicked*, que mantêm com aquele um forte diálogo⁴⁷. Talvez também por ela se contrapor à Bruxa Boa do Sul, Glinda, que no primeiro livro aparece ainda menos. Mais adiante dedicaremos uma seção a uma análise mais detalhada a essa personagem.

Outra ruptura de estereótipos apresentada em *Oz* está no deslocamento do papel actancial da protagonista, de objeto-valor para sujeito (ou definidor, em alguns programas de uso). Em contos de fadas tradicionais, não é muito comum encontrar mulheres atorializando o papel de sujeito do programa narrativo de base. Na verdade, isso acontece mais naquelas histórias bastante conhecidas, como “João e Maria” e “A gata borralheira”. Costuma-se ter protagonistas que atuem como sujeitos de alguns programas de uso, mas tornadas objetos-valor no programa de base (como “Rapunzel”, “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”). O mais frequente é não aparecerem senão para ser o prêmio do herói.

⁴⁵ Nos contos dos irmãos Grimm não há fada madrinha nem em “A Gata Borralheira” nem em “A Bela Adormecida”, por exemplo. No primeiro, uma árvore e pássaros no túmulo da mãe ajudam a protagonista. No segundo, há doze fadas que concedem dons à princesa, mas nenhuma a cria na floresta; a menina cresce no castelo mesmo.

⁴⁶ Todos estes contos fazem parte da compilação dos irmãos Grimm publicada originalmente entre 1782 e 1787.

⁴⁷ Comentei algumas diferenças entre *Oz* e *Wicked* no jornal *O Extra*, de Fernandópolis. A versão digital está disponível em <http://oextra.net/materias/435/wicked-e-oz-uma-historia>.

Em *O Mágico de Oz*, *Ozma de Oz*, *Dorothy e o Mágico em Oz* e livros seguintes, Dorothy é sujeito do programa narrativo de base, e destinadora ou adjuvante de programas de uso. A esse respeito, Juliana Romeiro comenta:

Ao contrário das heroínas mais passivas da literatura europeia, Dorothy é um símbolo não só dos Estados Unidos, mas do meio-oeste americano. Com a energia e a vitalidade de alguém que sabe o que quer, não questiona sua sorte e, sozinha, parte em busca de seu objetivo. Naturalmente, por sua determinação, foi apontada por feministas como uma delas, e *O Mágico de Oz* como o primeiro livro infantil de cunho feminista [...] (in BAUM, 2013, p. 83).

Não se pode considerar o livro, nem Dorothy, “feminista”, pois o feminismo não existia como tal à época da publicação⁴⁸. Entretanto, é interessante observar que justamente um livro de autoria masculina tenha sido um grande marco nessa mudança de paradigmas da representação do feminino – o que, aliás, já quebra o estereótipo do que seria um “homem autor”.

Por exemplo, Dorothy é sujeito de sua jornada rumo ao Mágico e à Cidade das Esmeraldas, mas destinadora do Espantalho ao lhe doar o poder-fazer de andar, e ao permitir que ele vá com ela encontrar o Mágico. Acontece o mesmo na relação dela com o Homem de Lata e com o Leão Covarde.

Mas mais do que esse deslocamento de papéis actanciais, uma das maiores diferenças da obra de Baum em relação aos contos de fadas e novelas infantis está no objeto de valor dos atores femininos enquanto sujeitos.

Como já se comentou nos itens II e III, o objeto de valor de protagonistas de filmes e livros frequentemente é o *ser* bela/atraente, a fim de conquistar um objeto de valor intermediário – um homem, que, por sua vez, pode levá-las a ter poder. Susan Hopkins discorre sobre a associação entre ser bela/atraente e ter poder, falando sobre celebridades *pop* – mas a análise dela já abarca a noção de que, para obter poder, uma mulher deve conquistar um homem (2002). Nos casos que Hopkins analisa, a conquista de um homem não é necessária, pois prevê a conquista do mercado publicitário pela beleza. Quanto aos contos de fadas, a conquista do rei ou do príncipe, o casamento e o nascimento dos filhos costumam encerrar a história, exaltando a heroína.

---

⁴⁸ Seria uma classificação anacrônica. No entanto, vale mencionar que L. Frank Baum era genro de uma conhecida sufragista, Matilda Joslyn Gage, e marido de uma feminista, e que escrevia favoravelmente à causa dos direitos das mulheres em um jornal de Aberdeen (cf. RAHN, 1998, p. 47).

Isso é replicado em outras obras infantis reconhecidas, como *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato⁴⁹. A questão da conquista do homem para obter poder já estava presente em contos de fadas, mas se deve manter em mente que estes não foram dirigidos às crianças num primeiro momento.

Em *Oz*, não se fala em objeto-valor casamento, nem em situações de brincadeira. O conceito sequer se coloca. O poder é tão possível às mulheres quanto é aos homens. A ideia de beleza só aparece em uma ocasião, como objeto-valor da princesa Langwidere, em *Ozma de Oz* (p. 75), terceiro volume da série – e essa personagem está no papel de antissujeito átono⁵⁰. Para ela o objeto-valor de ser bonita é final, pois ela já é uma princesa. Mesmo assim, há uma quebra de estereótipo, pois normalmente o ser belo e o ser princesa estão associados à bondade, enquanto a Langwidere se mostra, na realidade, como antissujeito, posto que aprisiona Dorothy.

O poder só se coloca exatamente como objeto-valor de uma personagem (antissujeito), a general Jinjur, que deseja assumir o trono da Cidade das Esmeraldas. Sua busca é fútil – pois deseja pegar as pedras preciosas do lugar, com que pretende fazer joias e comprar vestidos – e satirizada, a começar pelas armas de seu exército: agulhas de tricô. O efeito é cômico porque quebra o estereótipo das armas adequadas a um exército, ao mesmo tempo em que reforça o estereótipo de que agulhas de tricô são um material feminino, que supostamente não deveria ser utilizado como armamento.

Há interpretações que enxergam Jinjur como uma crítica ao movimento sufragista⁵¹, posto que Jinjur é disforizada. No entanto, ela usa armas “femininas” – as agulhas de tricô – e dá importância a joias e vestidos, o que seria um reforço do tradicional estereótipo feminino, e, portanto, a crítica parece ser a esse mesmo estereótipo. Ao mesmo tempo, a maior parte das figuras de autoridade dos livros são mulheres: Dorothy; Ozma; a Bruxa Boa do Norte, que governa a província dos Gillikins; Glinda, a Bruxa Boa do Sul, que governa os Quadlings e comanda um exército de mulheres (estas usam lanças). Todas são euforizadas, o que torna difícil fundamentar a ideia de que o sujeito da enunciação seria contra a emancipação feminina

⁴⁹ Analisei detidamente esse caso no artigo “Duas formas de representar o feminino na literatura infantil: Narizinho, de Monteiro Lobato, e Dorothy, de L. Frank Baum”, publicado na revista Estudos Semióticos, v. 11 n. 2, 2015. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/111037>.

⁵⁰ Utilizamos o conceito de tonicidade da semiótica tensiva, cf. TATIT, 2010, p. 53.

⁵¹ A mais famosa é a de Martin Gardner (2013, pp. 12-3), que, apesar de ser um grande estudioso, nesse caso está equivocado. Baum advogava em favor dos direitos das mulheres, sendo genro e marido de sufragistas. Quando muito, talvez, ele pode ter criticado, em alguma ocasião, a forma como o movimento era conduzido por algumas militantes, mas nunca a sua legitimidade. Baum escreveu a favor dos direitos das mulheres, conforme já citamos. Comentaremos essa polêmica no Capítulo 4.

a ponto de criticá-las. Discutiremos em detalhe esse assunto ao longo das análises contidas no quarto capítulo.

Há que se considerar também o caso da princesa Ozma, que nos é apresentada, ao início de *A Maravilhosa Terra de Oz*, como o menino Tip. Ao fim do livro, os leitores (e ele) ficam sabendo que ele fora enfeitiçado para virar um menino e, assim, ficar oculto e longe do trono de Oz. Para desempenhar sua posição de governante, ele precisa sofrer a transformação, voltando a ser menina e assumindo sua real identidade de Ozma, junto com o trono da Cidade das Esmeraldas. Isso não apenas configura uma ruptura de estereótipos, mas uma inversão. A regra geral, observada nas obras que retratam tempos de outrora, num passado real ou alternativo, ou num mundo mágico, é o trono ser assumido por homens. Já em Oz, importa mais que o herdeiro legítimo assuma seu lugar, e que o faça sob sua real identidade, sendo do sexo masculino ou feminino. Se a herdeira era uma mulher, ela deveria ascender ao trono como tal.

Cada personagem feminina de *Oz*, bem como algumas masculinas, nos presenteia com um desafio à análise, no que tange à questão da quebra e do reforço de estereótipos e às possíveis significações da representação dos gêneros na obra. Assim sendo, analisaremos detidamente as personagens femininas ais emblemáticas, trazendo comparações com situações semelhantes ou muito diferentes em contos de fadas e alguns clássicos da literatura infantil.

Capítulo 2: Personagens Humanas

Entenderemos aqui a palavra “humanas” de modo restritivo. Assim, não serão considerados para este trabalho aqueles que possuem forma humanoide como tal, mas apenas as personagens nascidas no mundo dito “real” – apesar de este conceito ser meramente uma projeção discursiva –, ou seja, em algum lugar que possui ancoragem no mundo natural, sem nenhuma ligação com o maravilhoso⁵².

Há poucas personagens propriamente humanas nos livros de Oz: Dorothy, tio Henry e tia Em, que são os guardiões da menina, o menino Zeb e o Mágico são as mais eminentes⁵³.

Como há escassez de fortuna crítica relacionada à obra de Baum, a pesquisa se vale principalmente de análises discursivas e narrativas pelo viés da semiótica de linha francesa e de análises comparativas com obras literárias infantis igualmente conhecidas e com contos de fadas.

I. Dorothy

Dorothy Gale é uma menina de idade aproximada entre seis e nove anos, informação somente passível de ser deduzida a partir dos livros, uma vez que não é dada explicitamente em nenhuma das catorze obras, como nos dirá Michael Hearn:

De acordo com *O Homem de Lata de Oz* (1918), a princesa Ozma parece ter ente catorze e quinze anos, Dorothy muito mais nova. ‘Ela era uma menininha quando veio pela primeira vez à Terra de Oz’, Baum continua, ‘e ainda era uma menininha, e nunca pareceria mais velha um dia sequer enquanto vivesse naquela maravilhosa terra encantada’ (p 156). Isso sugere que ela não devia ter mais de dez anos quando foi viver em Oz, em *A Cidade das Esmeraldas de Oz* (1910). Se cada história (exceto *A Maravilhosa Terra de Oz*, em que ela não parece) é um ano de sua curta vida, ela não podia ter mais de cinco ou seis anos quando fez sua primeira viagem a Oz. Denslow [o primeiro ilustrador] retrata uma criança mais ou menos dessa idade e a ilustra com um vestido que era adequado a essa idade na virada do século⁵⁴ (2000, p. 35).

⁵² Essa distinção é importante, pois há personagens feéricas de aparência humana, que só serão analisadas no Capítulo 4, para incorporar ao estudo as características específicas do maravilhoso, refletidas na representação de gênero dada a essas personagens.

⁵³ Embora a presente pesquisa se direcione como um estudo da representação do feminino, também comentaremos brevemente, em alguns casos, aspectos da representação do masculino nos livros, pois, como já foi dito, a representação de gênero é tradicionalmente considerada como algo dual, que se constrói sobre a oposição entre os sexos.

⁵⁴ “According to *The Tin Woodman of Oz* (1918), Princess Ozma appears to be fourteen or fifteen years old, Dorothy much younger. ‘She had been a little girl when she first came to the Land of Oz’, Baum

Ou seja, imagina-se que Dorothy fosse de fato uma criança bem pequena no primeiro livro de Oz. É comum livros infantis serem protagonizados por crianças. Especialmente naqueles de caráter formador, costuma-se verificar a figura da criança associada a sanções positivas, quando obedece aos adultos e faz o que deve fazer, e a sanções negativas, se os desobedece.

Partindo dessa primeira constatação, Dorothy é passível de comparação, por contraste, com a personagem que dá título ao conhecido conto “Chapeuzinho Vermelho”⁵⁵, de Charles Perrault, por exemplo, em que a protagonista desempenha somente o papel de sujeito, e seus destinadores são todos adultos, bem como o antissujeito lobo. Chapeuzinho desobedece a sua mãe, tanto ao falar com estranhos – quando conversa com o lobo – quanto ao se desviar do caminho. Chapeuzinho traz, inscrito em seu discurso, e na própria construção do percurso da personagem, um valor moralizante. Norma Discini trata dessa questão:

O enunciador, em “Chapeuzinho Vermelho”, esconde-se tanto em percursos figurativos do maravilhoso, isto é, na antropomorfização de animais, num tempo perdido nos tempos, num espaço fluido, em atores não-individualizados, como se esconde, ele mesmo, num narrador-observador bastante “ausente”. É como se o discurso se narrasse sozinho. Assim se escondem a advertência e a catequese para a submissão e para o medo.

Por meio do enunciado-enunciado, que, narrativamente se triparte em três percursos, o prévio, o da menina e o do lobo, [...] projeta-se a advertência contra a aventura da busca de identidade [...], valorizando-se [...] o medo da dor. Enquanto na narrativa, entroncam-se os percursos na sanção da performance de ruptura da menina, no discurso veicula-se, veladamente, a repressão. No “dizer” (no ser), uma intencionalidade que cria um antiexemplo para viabilizar a alienação e neutralizar a participação; no “dito” (no parecer), um conto maravilhoso em que um *lobo mau* devora uma pobre menina indefesa. No enunciado-enunciado, uma aventura mal-sucedida, em que se fica com medo do lobo mau, ou se ratifica o medo do Mal. Na enunciação, o perigo do encontro com a própria identidade, o perigo da adesão à liberdade. A enunciação esconde-se, assim, num discurso que não só tem o estatuto figurativo de irrealidade, como de mágico e maravilhoso. Tudo para dissimular a advertência que, dessa maneira,

---

continues, ‘and she was a little girl still, and would never seem to be a day older while she lived in this wonderful fairyland’ (p.156). This suggests that she could not have been much older than ten years when she came to live in Oz in *The Emerald City of Oz* (1910). If each succeeding story (with the exception of *The Marvelous Land of Oz*, in which she does not appear) is a year in her short young life, she may have been no more than five or six years old when took her first trip to Oz. Denslow pictures a child no older than that and dresses her in frocks suited to this age at the turn of the century”.

⁵⁵ Quando formos discutir alguma versão em especial, mencionaremos de qual se trata. A versão de Perrault é setecentista e a dos Grimm é oitocentista. Por esse motivo, pode parecer disparatado comparar qualquer das versões com um livro da virada do século XIX para o XX, como é o caso de *Oz*. No entanto, como já dito, Baum se propunha a escrever um “conto de fadas moderno”, de forma que a comparação se impõe, visto que era uma referência.

mais fortemente persuade o enunciário para seus fins (2004, pp. 124-5).

Ou seja, ao agir em desacordo com as instruções do destinador mãe, o sujeito Chapeuzinho se põe à mercê do antissujeito lobo, que a devora. Como apontado por Norma Discini acima, é criado um antiexemplo. É também um destinador que a salva: o caçador, outra figura adulta, e masculina.

Não vamos nos ater às interpretações psicanalíticas, que atribuem ao conto conotação sexual (cf. BETTELHEIM, 2014, pp. 237-47), entretanto, vale analisar o programa narrativo e os papéis actanciais envolvidos em sua construção: a mãe atua como destinadora, ao enviá-la para a casa da avó, sozinha, pela floresta, e ao dar-lhe instruções específicas (não falar com estranhos; não se desviar do caminho), de modo a dotar Chapeuzinho de uma modalização do fazer: dever não fazer. Chapeuzinho *sabe* que não deve se desviar do caminho e nem falar com estranhos, mas quando o lobo surge, ela passa a *querer fazer* as duas coisas. Como está sozinha, ela *pode*, embora não deva. Depois, quando ela por fim alcança seu objeto de valor inicial, a casa da avó, é novamente o antissujeito lobo que lhe causa a parada e lhe aplica a sanção negativa ao devorá-la. Em algumas versões do conto, como a de Perrault, analisada por Discini, a história termina assim. Em outras, como a dos irmãos Grimm, surge o caçador, na qualidade de destinador, adjuvante ou sujeito, dependendo de como se encara seu papel na narrativa⁵⁶.

Ao comparar Chapeuzinho com Dorothy, a diferença já é ressaltada pela forma como a narrativa se dá. Ao contrário do que Discini comenta acerca de Perrault e Chapeuzinho, o enunciatário dos livros de Oz não se oculta sob o véu do maravilhoso; ele o usa para se aproximar do enunciário. O narrador não cria a ilusão de estar “ausente”, pelo contrário: dirige-se ao seu narratário em diversas ocasiões⁵⁷. A única mensagem oculta no discurso, na verdade, se torna bastante explícita conforme a história se desenrola: a ideia de que os atores estavam em conjunção com seu objeto de valor o tempo todo, embora não o soubessem. Pietroforte resume bem essa situação:

⁵⁶ Destinador por ser alguém dotado do poder de libertar Chapeuzinho e sua avó, e o faz; adjuvante porque, ao salvar Chapeuzinho, ajuda-a a concluir a tarefa de zelar pela avó; sujeito porque tem como objeto de valor derrotar o lobo.

⁵⁷ Cf. BAUM, 1903, p.108: “[...] and then he politely opened the gates to *our* friends.” (grifos nossos) [e então ele educadamente abriu os portões para nossos amigos]; p. 147: “*Our* friends looked at him in surprise and dismay” (grifos nossos) [nossos amigos olharam-no espantados e consternados]; e p. 176: “The sun shone brightly as *our* friends turned their faces toward the Land of the South.” (grifos nossos) [O sol brilhava forte quando nossos amigos voltaram-se na direção da Terra do Sul]. Aqui, o uso do pronome possessivo “our” [nossos] estabelece uma relação de proximidade. Trata-se de uma estratégia enunciativa que aproxima o narrado tanto do narrador quanto do narratário.

Até a chegada de Dorothy e seus amigos na cidade de Oz, há tensões constantes entre o ser e o parecer das coisas. O Espantalho, que se julga tolo, é o mais sagaz; o Homem de Lata, que pensa ter perdido suas emoções, é o mais sentimental; e o Leão, que se considera covarde, age como verdadeiro herói. Os três vão a Oz para pedir ao mágico, respectivamente, um cérebro, um coração e muita coragem. Dorothy, por sua vez, quer voltar para casa, sem saber que traz consigo, o tempo todo, os sapatos encantados capazes de realizar o seu desejo (2008, p. 50).

Em Oz, essa jornada de descoberta da identidade não é tida como “perigosa” – como Discini mencionou que a jornada de Chapeuzinho era; é antes recomendada e apreciada, pois, ao eliminar a tensão entre o ser e o parecer das coisas, conforme Pietroforte colocou, alcança-se a “verdade” discursiva. Além disso, como aponta Maria Zilda da Cunha, a “trajetória que a menina e os demais protagonistas empreendem assume um modelo de estrutura de narrativa aventureira e possibilita o reconhecimento das virtudes que as personagens possuem” (2014, p. 211). O “reconhecimento das virtudes” mencionado por Cunha é a “verdade”: Dorothy tem o tempo todo o meio de alcançar a conjunção com seu objeto valor, embora não saiba. Ela só virá a *saber* e, com isso, *poder* voltar para casa, em razão da jornada por ela empreendida com seus companheiros. Nesse sentido, Susan Rahn também observa um fato interessante trazido pela narrativa a respeito da protagonista:

[...] Pode ser que não se note que a própria Dorothy possui as três qualidades essenciais [inteligência, um coração amoroso e coragem]. Sua habilidade de se adaptar a condições desconhecidas é uma boa evidência de sua inteligência. Seu amor por Totó fica claro quando ela se arrisca a morrer para salvá-lo do ciclone e do Leão, e ao resgatar o Espantalho mostra-se que ela é gentil até mesmo com estranhos. Sua vontade de enfrentar, sozinha, os perigos desconhecidos de sua jornada demonstram que ela também possui coragem⁵⁸ (1998, pp. 60-1).

Ou seja, como essa leitura se sustenta, é possível inferir que Dorothy de certa maneira atua como destinadora de seus três companheiros em todo o programa narrativo de base, pois, apesar de eles já possuírem aquilo que buscam, é na jornada iniciada pela protagonista que eles alcançarão seus respectivos objetos de valor (quando se desfaz a

---

⁵⁸ “[...] one might not notice that Dorothy herself possesses the three essential qualities [intelligence, a loving heart, and courage]. Her ability to adapt to unfamiliar conditions is good evidence of her intelligence. Her love for Toto is clear when she risks death to save him from the cyclone and the Lion, and her rescue of the Scarecrow shows she is kind even to strangers. Her willingness to brave, alone, the unknown dangers of her journey shows that she has courage, too.”

tensão entre ser e parecer e eles passam a crer que já obtiveram tal conjunção). Com isso, explicita-se outra diferença básica em relação a Chapeuzinho, pois a última atua apenas como sujeito da narrativa, enquanto Dorothy assume, além deste, o papel actancial de destinador.

Chapeuzinho e Dorothy têm em comum o fato de a jornada de ambas se iniciar com uma desobediência. Logo no início de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, quando surge o ciclone que arrastará a casa de Dorothy do Kansas para Oz, ela desobedece seus tios – os destinadores, também adultos, como era a mãe de Chapeuzinho –, que lhe haviam ordenado que fosse ao abrigo de ciclones. Tal desobediência, entretanto, é motivada: ela quer salvar o cachorro Totó, como se vê no trecho abaixo:

Tia Em largou seu trabalho e foi para a porta. Uma olhadela contou-lhe do perigo vindouro.

– Rápido, Dorothy – ela gritou. – Corra para o abrigo!

Totó pulou dos braços da menina e se escondeu embaixo da cama; ela foi até lá para pegá-lo. [...] Dorothy finalmente pegou Totó e começou a seguir sua tia. Quando estava a meio caminho, ouviu-se um guincho alto do vento, e a casa balançou tão forte que a menina perdeu o equilíbrio e caiu sentada no chão⁵⁹ (BAUM, 2014, p. 15).

À semelhança de Chapeuzinho, Dorothy não parecia ter a intenção de desobedecer, mas o fez e sofreu uma espécie de sanção aparente. Ao chegar a Oz e se ver em situação de alteridade, sem destinadores conhecidos, Dorothy age como autodestinadora e decide buscar um modo de voltar para casa, seu novo objeto de valor.

Enquanto Chapeuzinho figurativizava a passividade diante do inevitável⁶⁰ (enfrentar as consequências de seus atos, conforme Discini explicou, pois a culpa pela sanção lhe foi discursivamente imputada), Dorothy figurativiza o não-conformismo. Além disso, a pequena desobediência que lhe tira o poder de fugir do ciclone é o que promove o afastamento da protagonista, nos moldes de Propp⁶¹, e a leva à sua jornada heroica na esfera do maravilhoso.

No icônico episódio no qual Dorothy mata a Bruxa Má do Oeste com um balde de água, temos ainda mais uma evidência da independência de Dorothy e do quanto esta

⁵⁹ No caso dos textos literários, colocaremos as citações em português, salvo quando formos analisar questões discursivas, caso em que o original em inglês aparecerá no corpo do texto e a tradução, em nota de rodapé.

⁶⁰ A “passividade” de Chapeuzinho é característica das versões de Perrault e dos irmãos Grimm; na tradição oral, a protagonista desafia abertamente a autoridade das figuras maternas e, em algumas versões, chega a canibalizar a avó junto com o lobo (cf. BETTELHEIM, pp. 237-47). Agradeço ao professor Ivã Carlos Lopes pela observação.

⁶¹ Utilizamos aqui o conceito da primeira função dos personagens (cf. PROPP, 2010, p. 27).

é encorajada pelo enunciador. Até então, por crer não poder enfrentar a bruxa que a faz trabalhar como uma escrava, a menina se submetia às ordens dela. No entanto, quando a malvada bruxa lhe rouba um de seus preciosos sapatinhos de prata,

[Dorothy] parece perceber instintivamente que o fato de a Bruxa ter lhe roubado seu sapato tirará de si algo que lhe é essencial, e sua indignação supera seu medo da Bruxa. Novamente, Baum encoraja a o desejo da criança por independência, primeiro ao isolar Dorothy da possibilidade de auxílio externo e então – de maneira ainda mais radical – criando circunstâncias nas quais a desobediência, a raiva e o aberto desafio a uma figura de autoridade tornam-se a chave para a liberdade⁶² (RAHN, 1998, p. 62-3).

Assim, ao contrário da Chapeuzinho Vermelho de Perrault (e, na mesma linha, da dos Grimm), que são as versões consagradas da narrativa, no sucesso de Dorothy têm-se um encorajamento da independência – e, com isso, do empoderamento – das figuras feminina e infantil.

Outra figura feminina bastante conhecida na literatura infantil, já mais próxima de Dorothy, é Alice, de Lewis Carroll (1832-1898), nas obras *Alice's Adventures in Wonderland* [Alice no país das maravilhas] (1865) e *Through the Looking-Glass* [Através do Espelho] (1871). Alice aproxima-se de Dorothy tanto no tempo, pelo fato de haver apenas trinta e cinco anos entre elas, quanto no espaço, pois, apesar de esta ser americana e aquela, inglesa, ambas têm origens ancoradas no mundo dito “real” e enfrentam uma jornada no maravilhoso, além disso, ambas fazem parte de obras autorais, enquanto a história de Chapeuzinho deriva de um conto folclórico. Alison Lurie, citada por Hearn na edição comentada de *Oz*, compara as duas heroínas, como se vê no trecho abaixo:

Ambas são menininhas independentes, corajosas e práticas, mas Alice, como uma criança vitoriana de classe média-alta, está muito mais preocupada com seus modos e seu status social. Ela se preocupa com o modo adequado de se dirigir a um rato, e fica feliz por não ter de morar numa casinha apertada como Mabel. Dorothy já vive numa casinha apertada. Os demógrafos a classificariam entre os pobres das

---

⁶² “[Dorothy] seems to realize instinctively that the Witch’s theft of her shoes will rob her of something essential to herself, and her sense of outrage is stronger than her fear of the Witch. Once again, Baum encourages the child’s desire for independence, first by isolating Dorothy from outside aid and then – even more radically – by creating circumstances in which disobedience, anger, and open defiance of an authority figure become the key to freedom.”

zonas rurais, mas ela *presume sua igualdade com todos que encontra*⁶³ (apud HEARN, 2000, pp. 12-3, grifos nossos).

É fundamental atentar ao fato de que Dorothy pressupõe sua igualdade com *todos* que encontra, uma vez que isso ajuda a entender alguns temas que ela figurativiza numa isotopia da igualdade social. Dorothy não se sente igual somente àqueles que lhe seriam superiores social ou hierarquicamente, como o Mágico, as bruxas – boas ou más –, as princesas etc., mas também àqueles que Alice trata como inferiores, por exemplo, os animais. Enquanto Alice demonstra maior deferência no discurso dirigido a figuras de autoridade, Dorothy dispensa o tratamento de acordo com o que recebe, conforme o exemplo:

– Oh! – disse Langwidere, erguendo um pouco o nariz da [cabeça] Número Dezessete. – Eu pensei que alguém importante tinha aparecido.

– Então você estava certa – declarou Dorothy. – Eu mesma sou bem importante, e quando Billina bota um ovo, ela dá o cacarejo mais orgulhoso que você já ouviu. Quanto ao Tik-Tok, ele é o...

– Pare... Pare! – ordenou a Princesa, com um lampejo de raiva em seus olhos esplêndidos. – Como você ousa me incomodar com essa tagarelice sem sentido?

– Ora, sua coisa horrível! – disse Dorothy, que não estava acostumada a ser tratada de modo tão rude.

A Princesa olhou-a mais de perto.

– Diga-me, você tem sangue real?

– Melhor do que isso, senhora – disse Dorothy. – Eu vim do Kansas.

– Rá! – exclamou a Princesa, desdenhosamente. – Você é uma criança tola, e não posso permitir que você me importune. Corra, sua patetinha, e vá incomodar outra pessoa.

Dorothy ficou tão indignada por um momento que não conseguiu encontrar palavras para responder (BAUM, 2014c, pp. 72-3).

A conversa prossegue; Dorothy está prestes a ir embora, quando a princesa pede que ela se aproxime, num tom mais gentil. Ante a mudança de tom, Dorothy o faz. Nota-se na interação que a protagonista estava disposta a tratar a Princesa Langwidere

⁶³ “Both are independent, brave and practical little girls, but Alice, as an upper-middle-class Victorian child, is far more concerned with manners and social status. She worries about the proper way to address a mouse, and is glad she doesn’t have to live in a pokey little house like Mabel. Dorothy already lives in a pokey little house. Demographers would class her among the rural poor, but she takes for granted her equality with everyone she meets”.

com respeito – mesmo depois da primeira ofensa, usava o vocativo “senhora” –, mas não hesitou em responder ao ser ofendida.

É claro que Alice também não fica calada ao ser destratada, mas busca seguir determinadas regras sociais num primeiro momento:

Quando o cortejo passou diante de Alice, todos pararam e a fitaram, e a Rainha disse num tom severo: “Quem é essa?” A pergunta foi dirigida ao Valete de Copas, que, em resposta, apenas se curvou e sorriu.

“Idiota!” disse a Rainha, jogando a cabeça para trás com impaciência; e voltando-se para Alice, continuou: “Qual é o seu nome, criança?”

“Meu nome é Alice, para servir à Vossa Majestade”, disse Alice, muito polidamente; mas acrescentou com seus botões: “Ora! Não passam de um baralho. Não preciso ter medo deles! (CARROLL, 2002, pp. 79-80).

Ao reconhecer coisas de seu cotidiano, portanto dotadas de referente, Alice sente-se superior ou inferior, conforme a situação. Após reconhecer que os causadores de sua parada “não passam de um baralho”, ela pode responder como faria a qualquer pessoa considerada como sua igual. Mais adiante, quando a Rainha de Copas lhe pergunta quem são as cartas-soldados prostradas diante dela, temos a seguinte resposta de Alice, em discurso direto: “‘Como eu poderia saber?’ disse Alice, surpresa com a própria coragem. ‘Isso não é da minha conta.’” (idem, p. 80).

Aqui se manifesta uma oposição isotópica entre medo e coragem, que resulta num paradoxo. Primeiro, Alice pensou que não havia motivos para temer aqueles que assumiram o papel de antissujeito e, logo em seguida, ficou “surpresa com a própria coragem”, dando a entender que se sentia ameaçada de algum modo, apesar do pensamento anterior, enunciado por meio da concessão de voz à personagem⁶⁴.

Alice sabe como deve se comportar, de acordo com o código social de sua época, que lhe foi internalizado, e sabe que o representa em diversos pontos do texto, embora às vezes escolha não o fazer, já que pode, estando longe de seus destinadores (assemelhando-se, nesse ponto, a Chapeuzinho) e agindo como autodestinadora (à semelhança de Dorothy e Chapeuzinho) ao se dar novos objetos de valor.

⁶⁴ Também é possível atribuir a diferença de comportamento entre Dorothy e Alice à situação colonial que ambas representam: enquanto Alice é inglesa, relacionando-se, portanto, à cultura do colonizador, ela se atém a protocolos e tradições. Já Dorothy, americana, demonstra um desafio à hierarquia que seriam vistos como determinação e força, na conjuntura de figura representante do colonizado. Devo esta observação à professora Vima Lia de Rossi Martin.

Ao mesmo tempo, e talvez por isso, Alice age como uma criança de verdade, conforme Baum aponta em um artigo acerca dos contos de fadas modernos:

O segredo do sucesso de Alice está no fato de que ela era uma criança de verdade, e qualquer criança normal conseguiria simpatizar com ela ao longo de todas as suas aventuras. A história pode até nos aturdir com frequência, já que sua narrativa não tem nem enredo nem motivo – mas Alice está fazendo alguma coisa a todo o momento, algo estranho e maravilhoso; então a criança a acompanha com um deleite entusiástico⁶⁵ (apud HEARN, 2000, p. 12).

Apesar de parecer um pouco extremo atestar, como Baum afirma acima, que não há história nos livros de Alice, vê-se nitidamente o que ele entende por “criança de verdade”⁶⁶. Curiosamente, a Dorothy de Baum não segue os mesmos padrões de Alice, que se porta mais dentro do esperado papel temático da criança em face à alteridade do que sua colega americana. Para a psicóloga Madona Kolbenchlag, Dorothy simboliza “a órfã espiritual, aquela que aprende ao ‘partir e ir aonde tem de ir’, que se sente alienada da maior parte dos sistemas criados pela cultura masculina dominante”⁶⁷ (apud HEARN, 2000, p. 13). E também: “[...] na narrativa, há sempre a sensação de que Dorothy será engenhosa o bastante para triunfar sobre a adversidade”⁶⁸ (idem).

Talvez um dos motivos para essa diferença resida em parte no percurso narrativo e nos papéis actanciais que as protagonistas assumem. É difícil definir o programa narrativo de base de Alice, pois ela não tem um objeto de valor muito bem delimitado. Poderíamos considerá-lo como a satisfação de sua curiosidade aguçada: a aventura se inicia com a menina perseguindo um Coelho Branco que usa relógio e fala e, depois de sua chegada ao País das Maravilhas, vai mudando o foco de sua curiosidade conforme encontra coisas tão esquisitas quanto o coelho. O percurso de Alice é dividido em numerosos programas de uso, o que se assemelha à narrativa episódica dos livros de *Oz*, e em todos Alice entra em conjunção com esse objeto de valor genérico e parte para o

---

⁶⁵ “The secret of Alice’s success lay [sic] in the fact that she was a real child, and any normal child could sympathize with her all through her adventures. The story may often bewilder us, having neither plot nor motive in its relation – but Alice is doing something every moment, and doing something strange and marvelous, too; so the child follows her with rapturous delight”.

⁶⁶ Ao longo do livro, Alice chora em diversas ocasiões, por exemplo, cf. CARROLL, 2002, p. 17, 20, 22 etc.

⁶⁷ “the spiritual orphan, the one who ‘learns by leaving and going where she has to go’, for whom there are no role models and few mentors, who feels alienated from most of the systems created by the dominant male culture”.

⁶⁸ “there is always a sense in the narrative that Dorothy will be resourceful enough to triumph over adversity”.

programa de uso seguinte. A volta ao lar⁶⁹ se dá ao despertar, em meio a um programa narrativo que parece não se concluir.

Já Dorothy possui um objeto de valor bastante claro: voltar para casa. Por isso, a construção narrativa se mostra mais explícita à análise; o enunciatário-leitor sabe exatamente qual é o programa narrativo de base e, portanto, para onde o percurso narrativo se encaminha. Desse modo, os livros de *Oz* – especialmente o *Mágico* –, apesar de utilizarem o *nonsense* como recurso em diversas passagens, diferem das aventuras de Alice, cujos objetivos narrativos são mais complexos de se entender (o que Baum tomou por falta de enredo e puro *nonsense*), pois parecem se destinar mais ao exercício intelectual e aos jogos de linguagem.

Outra grande diferenciação entre os livros de *Alice* e os de *Oz* se dá na forma como os atores percebem seu ser no mundo maravilhoso e em sua relação com ele. Alice estranha a lógica do País das Maravilhas o tempo todo. Em algumas passagens, ela percebe o absurdo da situação, como quando os dodôs desejam premiá-la: “Alice achou aquilo tudo muito absurdo, mas todos pareciam tão sérios que não ousou rir” (CARROLL, 2002, p. 30). Além disso, ela manifesta surpresa em vários trechos, como no famoso “*Curiouser and curiouser*”⁷⁰, e nas duas ocasiões em que declara “*Nonsense!*” (cf. CARROLL, pp. 118 e 187) à Rainha e ao Rei de Copas. Alice não possui relação de identidade com o mundo maravilhoso, o que é explicitado pela facilidade com que se desprende desse universo e retorna ao mundo “real”.

Por outro lado, ao longo do percurso de Dorothy, ela cria identidade com o maravilhoso e, assim, sensação de pertencimento, que, no entanto, não conflita com seu objeto de valor, isto é, voltar para casa. Justin G. Schiller fala a respeito de Dorothy:

A heroína passa pouco tempo considerando quem é, aonde está indo, ou por que o mundo virou de cabeça para baixo de repente. Dorothy aceita a realidade empírica do que experimenta, sabe o que quer e parte para fazer o que for preciso para conseguir⁷¹ (apud HEARN, 2000, p. 13).

⁶⁹ O regresso ou retorno, cf. PROPP, 2010, p. 53.

⁷⁰ *Curiouser* é uma forma gramaticalmente errada de escrever “mais curioso”. O correto seria *more curious*, pois só se usa sufixo -er para comparativos em palavras de uma só sílaba, como *short* – *shorter*, salvo exceções. A ideia é que Alice está tão surpresa que acaba por falar errado, esquecendo-se de como se fala certo, como o próprio narrador chega a comentar cf. CARROLL, 1894, p. 15.

⁷¹ “The heroine spends little time in pondering who she is, where she is going, or why the world has suddenly turned upside down [...] Dorothy accepts the empirical reality of what she experiences, knows what she wants, and sets about doing what she needs to achieve it”.

Dessa relação com o maravilhoso cria-se a igualdade comentada acima, pois, uma vez que Dorothy consegue se identificar com o maravilhoso, sem se prender aos conceitos ancorados no mundo não-mágico, ela pode entrar na lógica feérica e ver seres normalmente considerados inferiores hierárquicos como seus iguais. Por exemplo:

Ficou muito espantada ao se ver deitada na relva, cercada de milhares de ratos que a olhavam timidamente. O Espantalho contou-lhe tudo; ela [Dorothy], então, virou-se para a digníssima pequena rata e disse:

– Permita-me apresentar Sua Majestade, a Rainha.

Dorothy assentiu gravemente e a Rainha fez uma mesura, depois da qual se tornou bastante amigável à garotinha (BAUM, 2014b, p. 79).

A Rainha dos Ratos do Campo é da realeza, apesar de ser um roedor comumente associado ao baixo e ao sujo, mas Dorothy não se espanta nem que o conceito de reinado exista entre roedores, nem age com reverência. Para Dorothy, todo mundo é potencialmente bom e, com isso, um amigo, de modo que quaisquer diferenças hierárquicas se apagam para ela. Mais adiante, a menina agradece a todos os ratos que ajudaram a salvar o Leão: “Dorothy veio encontrá-los e agradeceu aos ratinhos por salvarem seu amigo da morte. Ela afeiçoara-se tanto ao Leão que se alegrou pelo fato dele ter sido resgatado” (idem, p. 80).

Não há nenhuma marca de ironia ou de desdém na forma com que Dorothy faz o agradecimento. O tratamento que Dorothy dispensa a outros animais, àqueles que não se apresentam como nobres, não é diferente. Por exemplo, em *Ozma de Oz*, é introduzida Billina, uma galinha amarela, quando Dorothy havia sido atirada ao mar, dentro de um galinheiro, durante uma forte tempestade, no trajeto a navio para a Austrália, segundo trecho abaixo:

Ao olhar para baixo, a garotinha viu uma galinha amarela agachada no outro canto do galinheiro.

– Oh, céus! – a menina exclamou surpresa. – Você passou a noite toda aqui também?

– Claro – respondeu a galinha, batendo as asas e bocejando. – Quando o galinheiro foi levado do navio, eu me segurei forte neste canto, com garras e bico [...]. Eu nunca fiquei tão molhada em toda a minha vida!

– É – concordou Dorothy –, foi bem molhado, durante um tempo, eu sei. Mas você está confortável agora?

– Não muito. [...] Mas o que vai ser de nós, eu gostaria de saber, boiando nesse lago enorme?

– Eu também queria saber – disse Dorothy. – Mas, diga-me, como você é capaz de falar? Eu pensei que galinhas só conseguiam cacarejar.

– Ah, quanto a isso – respondeu a galinha amarela, pensativa –, eu cacarejei a minha vida toda, e nunca falei uma palavra antes de hoje de manhã, que eu possa me lembrar. Porém, quando você fez uma pergunta, um minuto atrás, parecia a coisa mais natural do mundo responder. Então eu falei [...]. Estranho, não é?

– Muito – replicou Dorothy. – Se estivéssemos na Terra de Oz, eu não ia achar tão esquisito, porque muitos dos animais podem falar naquele mundo feérico. Mas aqui, o oceano deve estar muito longe de Oz (BAUM, 2014c, pp. 24-5, grifo do autor).

O diálogo continua e as duas vão se conhecendo e se tornando amigas. A citação acima mostra certo *nonsense*, característico dos livros de Oz, pois Dorothy demora a abordar a estranheza de lidar com uma galinha falante. De saída, fica bastante claro que Dorothy não se vê em posição de superioridade em relação à sua interlocutária, mas de igualdade. A primeira parte da conversa poderia se passar entre duas pessoas, não fossem as referências ao campo semântico relacionado a galináceos (ovo, garras, bico, penas) associadas a um dos atores.

Mais adiante, já no fim do livro, temos uma passagem na voz de Dorothy, que diz o seguinte: “Billina é minha amiga – disse Dorothy, serenamente. – Ela pode não ser sempre exatamente educada, mas ela *quer* fazer o bem, tenho certeza” (idem, p. 157, grifo do autor). Dorothy, portanto, não trata Billina como se fosse sua dona, mas sua amiga, estabelecendo com ela relação de igualdade. Ambas, Dorothy e Billina, assumem papéis actanciais complementares em seus programas de uso: sempre uma como sujeito (normalmente Dorothy) e outra como adjuvante, ou, quando Billina atua como sujeito, Dorothy atua como destinadora, salvo uma exceção, da qual falaremos no próximo capítulo.

Para Alice, a maior parte dos animais atua como antissujeito átono, exceto o *Cheshire Cat* [Gato Risonho, na dublagem da adaptação produzida pelos estúdios Disney em 1951 e Gato de Cheshire na tradução, publicada em 2002 pela editora Zahar (cf. CARROLL, 2002, p. 53)] e da Lagarta, que aparecem como destinadores. A Lagarta, é importante lembrar, é um destinador figurativizado como maior que Alice (a menina estava diminuída durante toda a interação, e ele sai de cena antes que ela cresça outra vez).

Diante disso, não parece exagero concluir que Alice é uma figura infantil dentro do papel temático, e que o reforço de estereótipos nela reproduzido (o de uma criativa menina de classe média-alta inglesa da era vitoriana) lhe serve para alcançar esse papel de destaque na literatura infantil como um todo. Ao mesmo tempo, Dorothy parece ser, além de uma figura de criança emblemática na história da literatura infantil, uma figura feminina de destaque; em nenhum momento Dorothy é julgada como uma menina mal-educada ou birrenta, como acontece com Alice nos dois livros. Dorothy é considerada com toda a seriedade tanto pelos demais atores do discurso quanto pelo narrador.

Parte desse efeito se deve às enunciações-enunciadas e às marcas enunciativas contidas no texto-enunciado. A relação entre narrador e narratário e entre narrador e atores se coloca de modo bastante expressivo tanto em *Oz* quanto em *Alice*, o que nos permite alcançar uma profundidade maior de análise acerca da ideologia inscrita no discurso.

O narrador de *Alice* tem algo bastante em comum com o narrador das obras de *Oz*: ambos criam efeito de proximidade com o narratário, em oposição ao que Discini aponta sobre o narrador de contos de fadas de Perrault, em especial “Chapeuzinho Vermelho”. Em *Oz*, há menor grau de simulação de neutralidade em relação ao narrado, embora em algumas passagens tal recurso seja utilizado. Como já mencionado anteriormente, o narrador dos livros de *Oz* põe-se próximo ao narratário ao tratar o grupo de Dorothy como “nossos amigos” ou “nossos amiguinhos”. Já no caso de *Alice*, o narrador se coloca ainda mais próximo, pois a todo o momento se dirige ao narratário, inclusive com o uso do pronome *you* [você], emulando um diálogo com o narratário e criando, com isso, um efeito de proximidade espacial e temporal capaz de sustentar a ilusão de que o narrador é um interlocutor e o narratário, um interlocutário. Por exemplo, logo no capítulo 1 de *Alice no país das Maravilhas*:

“[...] Let me see: that would be four Thousand miles down, I think—” (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the school-room, and though this was not a *very* good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) “—yes, that’s about the right distance – but then I wonder what Latitude or Longitude I’ve got to?” (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say)⁷² (CARROLL, 1894, pp. 4-5, grifo do autor).

⁷² “‘Deixe-me ver: isso seria a uns seis mil e quinhentos quilômetros de profundidade, acho...’ (pois, como você vê, Alice aprendera várias coisas desse tipo na escola e, embora essa não fosse uma

No trecho, temos o narrador interrompendo uma fala de um ator, tirando a voz que lhe havia concedido no uso do discurso direto, a fim de tecer comentários destinados a elucidar o narratário acerca de alguma questão, o que também cria o efeito de comicidade. Em outra passagem, o narrador dirige-se ao narratário de modo a emular a relação interlocutor/ interlocutário de modo mais expressivo: ““Please, Ma’am, is this New Zealand? Or Australia?’ (and she tried to curtsey as she spoke – fancy, *curtseying* as you’re falling through the air! Do you think you could manage it)?”⁷³ (CARROLL, 1894, p. 5, grifos do autor). Na citação, o narrador propõe uma interação com o narratário, muito diferente do que ocorre em *Oz*. Cria-se a ilusão de uma pessoa adulta narrando presencialmente o percurso de Alice a uma ou várias crianças, por perguntar como se aguardasse uma resposta.

Outra particularidade do narrador de *Alice* é sua postura em relação aos fatos narrados; inúmeras vezes no texto aparece a expressão “*poor Alice*” [pobre Alice], denotando juízo de valor, de modo a deixá-la em uma posição de inferioridade hierárquica em relação ao narrador e, conseqüentemente, ao leitor, que a vê com condescendência. No primeiro capítulo, quando ela decide parar para refletir sobre o que fazer com a garrafa identificada com o rótulo “*DRINK ME*” [Beba-me]: “It was very well to say ‘Drink me’, but wise little Alice was not going to do *that* in a hurry”⁷⁴ (pp. 9-10, grifo do autor). Ele se refere à personagem como “*wise little Alice*” [a pequena e sábia Alice] de forma a já julgar a situação e as ações descritas, sem deixar espaço para o narratário fazê-lo.

Além disso, em inglês, a ordem dos adjetivos que antecedem determinado substantivo faz diferença, no que tange à intensidade da qualificação dada pelo adjetivo. Com isso, Alice é mais *little* que *wise*. Se o enunciado trouxesse a ordem contrária – *little wise Alice*, que é uma ordem gramaticalmente possível, embora não a mais natural – o efeito de sentido seria outro, pois ficaria demarcado que Alice é sábia, e o “pequena” soaria como termo afetoso. No entanto, do modo como foi escrito, temos que o termo *little* é a característica mais forte de Alice, enquanto *wise* reitera o tom

---

oportunidade *muito* boa de exibir seu conhecimento, já que não havia ninguém para escutá-la, era sempre bom repassar” ‘... sim, a distância certa é mais ou menos essa... mas, além disso, para que Latitude ou Longitude será que estou indo?’ (Alice não tinha a menor ideia do que fosse Latitude, nem do que fosse Longitude, mas lhe pareciam palavras imponentes para se dizer)” (CARROLL, 2002, p. 13).

⁷³ ““Por favor, senhora, aqui é a Nova Zelândia? Ou a Austrália?”(e tentou fazer uma *mesura* quando se está despencando no ar! Você acha que conseguiria?)” (CARROLL, 2002, p. 13).

⁷⁴ “Era muito fácil dizer ‘Beba-me’, mas a ajuizada pequena Alice não iria fazer isso *assim* às pressas” (CARROLL, 2002, p. 16).

condescendente do narrador. Como *wise* e *little*, apesar de não se oporem, não são pertencentes à mesma esfera semântica, é possível até mesmo inferir certa ironia em *wise little Alice*. Afinal, embora a menina hesite em beber do frasco com o rótulo que diz “Beba-me”, conforme citação, ela o faz já no parágrafo seguinte, após verificar que no rótulo não havia o aviso *poison* [veneno].

O narrador de *Oz* faz um pouco de juízo de valor, ao descrever a Bruxa “Má” do Oeste, mas, em geral, procura criar a ilusão de manter uma postura neutra em relação ao narrado. Por exemplo, no trecho:

Era um grande e amarelo gato-montês, e o lenhador imaginou que ele devesse estar perseguindo algo, pois suas orelhas jaziam abaixadas contra sua cabeça, e sua boca estava bem aberta, mostrando duas fileiras de dentes feios, enquanto seus olhos vermelhos brilhavam como bolas de fogo. Quando a criatura chegou mais perto, o Homem de Lata viu correndo à frente do felino um ratinho do campo cinzento e, embora não tivesse coração, sabia o quão errado era o Gato-Montês tentar matar uma criatura tão bonita e inofensiva (BAUM, 2014b, p. 75).

Toda a escolha lexical do trecho exhibe a opinião do narrador a respeito do narrado, desde a descrição do gato montês à do ratinho, à escolha do verbo “saber” em “sabia o quão errado [...]”, em vez dos verbos “achar” ou “julgar”, por exemplo, que deixariam claro tratar-se da opinião do ator e exibiriam certa neutralidade do narrador. Assim, é nítido que o narrador não é neutro, como gostaria de parecer, embora nas descrições de Dorothy seja mais difícil encontrar marcas valorativas. Sabemos que ela tem uma “voz alegre” (p. 14), que “amava muito Totó” (p. 14), mas suas ações são euforizadas mais pelo valor positivo sobre os outros do que pela voz do narrador.

Em *Alice*, enquanto o narrador trata a protagonista com certo grau de condescendência, faz o mesmo com seu narratário⁷⁵. Com Alice, manifesta-o tanto de forma explícita (“*the poor little thing*”), quanto velada, como quando a menina decide seguir o coelho branco: “In another moment down went Alice after it, *never once considering how in the world she was to get out again*”⁷⁶ (CARROLL, 1984, p. 3, grifos nossos). A escolha de palavras manifesta censura, por tamanha ênfase: *never once* [nem uma vez sequer] e *how in the world* [usado para ênfase, seria um jeito mais educado de

⁷⁵ O narratário explícito são as crianças, mas é claro que, numa isotopia não-literal, existem outras leituras inscritas no texto e, nestas, o narratário é adulto.

⁷⁶ “No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois” (CARROLL, 2002, p. 11).

dizer algo “como é que raios”] sugerem a opinião do enunciador: ela *deveria* ter pensado em como sair antes de entrar no buraco.

Em outro momento, durante a queda de Alice, o narrador diz: “Down, down, down. *There was nothing else to do, so Alice began talking again*”⁷⁷ (CARROLL, p. 6, grifos nossos). É necessário considerar gramaticalmente a frase grifada. “*Down, down, down*” sugere tédio por repetição. Ocorre uma aspectualização temporal, deixando clara a extensão do tempo, demasiado longa. O aspecto é durativo, tendendo ao infinito, que só é interrompido quando há mudança de atividade: Alice estava calada e começa a falar. O período seguinte é composto por orações coordenadas conclusivas. Temos duas frases: *There was nothing else to do* [Não havia mais nada para fazer] e *Alice began talking again* [Alice começou a falar de novo], ligadas pela conjunção *so* [portanto]. Ou seja, o enunciado deixa expresso que Alice voltou a falar *porque* “não tinha mais o que fazer”. O enunciador parece deixar claro, ao fazer uso dessas marcas discursivas, que não se deve dar valor ao que Alice diz em seguida; ela só está falando para quebrar o tédio. Assim, apesar de a personagem principal ser uma figura infante e feminina, depreende-se do texto que não há contravenção aos estereótipos correntes já à época.

Outra obra de literatura infantil que traz uma protagonista feminina marcante é *Peter and Wendy* (1911), de J. M. Barrie (1860-1937), que já traz o nome da personagem no título. O romance foi originado a partir de uma peça, escrita pelo autor em 1904, e adaptado para o cinema diversas vezes, sendo uma das mais notórias a animação *Peter Pan* (1953), dos estúdios Disney. Wendy, assim como Alice, pode ser comparada a Dorothy por representar o mesmo tipo de heroína com o mesmo tipo de jornada: do mundo ancorado na realidade para um mundo situado na esfera do maravilhoso.

A primeira diferença entre Wendy e as outras duas é que Wendy decide iniciar sua jornada sabendo o que encontraria na terra feérica – isto é, que seu destino *é* uma terra feérica, enquanto Alice foi ao País das Maravilhas para saciar sua curiosidade acerca do Coelho Branco e Dorothy foi arrastada para Oz de maneira completamente involuntária. Isso torna Wendy atípica, mais autossuficiente num primeiro momento.

À semelhança das três personagens analisadas (agora, incluindo Chapeuzinho Vermelho), Wendy está distante dos destinadores conhecidos – seus pais – e, embora não *deva, pode* fazer algo diferente do que lhe fora ordenado (dormir). Só que Wendy

---

⁷⁷ “Caindo, caindo, caindo. Como não havia mais nada a fazer, Alice logo começou a falar de novo” (CARROLL, 2002, p. 13).

não atua como autodestinadora; Peter Pan assume o papel de destinador ao lhe dar novos objetos de valor e convencê-la a ir com ele para a Terra do Nunca. Por sua vez, Wendy, ainda enquanto sujeito em relação a Peter Pan, atua como destinadora de seus irmãos John e Michael, ao acordá-los e dizer para irem à Terra do Nunca com ela. Peter Pan, agora destinador dos três, dota-os do poder de voar, possibilitando a jornada pelo mundo feérico.

Antes de avançar, porém, é interessante analisar como Peter Pan convence Wendy, pois se trata de uma representação estereotípica do feminino e das relações entre masculino e feminino. Para começar, Wendy fica frustrada pelo fato de Peter não ir à sua casa para vê-la, mas para ouvir as histórias contadas por sua mãe:

[...] [Wendy] só ficou um pouco decepcionada quando ele contou que vinha até a janela do quanto dela não para vê-la, mas para ouvir histórias.

– O caso é que não conheço nenhuma história. Nenhum dos meninos perdidos conhece história nenhuma.

– Que coisa horrível! – disse Wendy.

– Você sabe – perguntou Peter – por que as andorinhas constroem os ninhos nos beirais das casas? É para ouvir as histórias. Ah, Wendy, a sua mãe começou a contar uma história tão linda...

– Qual delas?

– A do príncipe que não conseguia encontrar a moça do sapatinho de cristal.

– Mas Peter – disse Wendy, muito animada – é a história de Cinderela! Depois ele encontra a moça, e eles vivem felizes para sempre!

Peter ficou tão alegre que se levantou do chão, onde os dois estavam sentados, e saiu correndo para a janela.

– Aonde você vai? – perguntou ela, com um mau presságio.

– Contar para os outros meninos.

– Não vá, Peter – pediu ela. – Eu sei tantas outras histórias...

(BARRIE, 2012, p. 46).

O diálogo é posterior a dois acontecimentos: Wendy costurou a sombra de Peter aos pés do rapaz, e ela dá um beijo nele e ele, nela. Peter não sabia o que era um beijo, pois não tinha mãe, de modo que é Wendy quem lhe ensina⁷⁸; ela manifesta paixões⁷⁹ geralmente atribuídas a meninas um pouco mais velhas, embora seja uma criança. É a menina quem diz que Peter pode lhe dar um beijo (duas vezes) e sentar-se mais perto. A

⁷⁸ Há em Wendy marcas do que Bruno Bettelheim fala sobre o desejo da filha de suplantará a mãe (cf. 2014, p. 243-5).

⁷⁹ Na concepção semiótica do termo, não no sentido corrente.

partir disso, entende-se sua frustração quando Peter revela que seu interesse em visitar os Darling é sua mãe e, mais especificamente, as histórias que ela conta.

Nota-se o início de um percurso de frustração: Wendy estabeleceu um contrato fiduciário com Peter (sem o conhecimento do menino), em que ela assumia o papel de objeto de valor dele, e frustra-se ao constatar o rompimento desse contrato. Essa paixão não avança em direção à cólera porque Wendy vem a saber muito rápido que pode entrar em conjunção com seu objeto de valor naquele programa de uso, e de fato consegue. Peter quer levá-la à Terra do Nunca para que a menina lhe conte histórias.

Wendy pensa que não deve: “Ah, mas eu não posso. E a minha mãe? Além disso, não sei voar” (BARRIE, 2012, p. 47). Seriam dois motivos para Wendy não acompanhar Peter: um não-dever associado à figura materna, e um não-poder relacionado ao não-saber, à falta de competência para realizar a performance de voar. Não está expresso se ela quer ou não; Peter coloca-se como destinador, capaz de dotá-la da competência de voar. Em seguida, inicia-se uma argumentação visando a convencer Wendy a desconsiderar o não-dever impeditivo ligado à mãe. Vejamos como se dá esse diálogo:

– Wendy, venha comigo contar as histórias para os outros meninos.

Claro que ela ficou muito orgulhosa com o pedido, mas disse:

– Ah, mas eu não posso. E a minha mãe? Além disso, não sei voar.

– Eu ensino.

– Ah, que beleza, voar!

– Eu ensino você a montar no vento e sair voando.

– Oh! – ela exclamou, embevecida.

– Wendy, Wendy, em vez de estar dormindo nesta cama boba você podia estar voando comigo de um lado para o outro, contando coisas engraçadas para as estrelas.

– Oh!

– E, Wendy, temos sereias.

– Sereias! Com rabo de peixe?

– Um rabo tão comprido...

– Ah! – exclamou Wendy. – Ver uma sereia!

Peter estava cada vez mais sagaz, chegava a dar medo.

– Wendy – continuou ele –, íamos ter tanto respeito por você!

Ela não conseguia ficar parada, de tanta agitação. Era como se precisasse fazer força para continuar com os pés no chão do quarto.

Mas Peter não teve dó nem piedade.

– Wendy – disse ele, o mais esperto dos meninos –, você podia nos pôr para dormir toda noite.

- Oh!
- Nunca ninguém ajeitou as nossas cobertas.
- Oh... – e ela estendeu os braços para o menino.
- E você ainda podia cerzir as nossas roupas, e costurar bolsos para nós. Nenhum de nós tem bolsos nas roupas.
- Como ela poderia resistir?
- Claro que é fascinante! – exclamou ela. – Peter, você ensina John e Michael a voar também? (BARRIE, 2012, pp. 47-8).

A argumentação inicia-se com a oferta de conhecimento do maravilhoso, que encanta Wendy porque ela já disforizava sua infância protegida antes: “Wendy sempre tinha vivido tão protegida em casa que conhecer fadas lhe parecia a melhor coisa do mundo” (p. 41). A sereia, como as fadas, é um ser representante do maravilhoso, que se opõe à proteção do lar, tida como opressora, por não lhe permitir o contato com o mundo exterior e, por conseguinte, o mundo mágico. Wendy não teme a alteridade num primeiro momento, mas a busca.

No entanto, conforme a argumentação prossegue, vemos que Peter usa figuras do campo semântico tradicionalmente materno, iniciando-se com “tratar com respeito” – que já pressupõe tirar Wendy do patamar infantil de igual e elevá-la à posição de adulta, o que é confirmado por “você podia nos pôr para dormir toda noite”. A resposta de Wendy a esta oferta é exatamente a mesma que à de voar: “Oh!”, a partir do que se presume que colocar os meninos para dormir é tão eufórico quanto voar, no entender da protagonista. Em seguida, vêm os argumentos: “Ninguém nunca ajeitou nossas cobertas” e, ao final, “E você ainda podia cerzir nossas roupas, e costurar bolsos para nós. Nenhum de nós tem bolsos nas roupas”. E a narração pergunta, após essa frase: “Como ela poderia resistir?”.

Assim, mais do que a possibilidade de conhecer uma terra feérica, o que de fato convence Wendy é a expectativa de assumir o papel de figura materna, de autoridade, portanto, figura que é apresentada por meio de atividades estereotípicas: contar histórias, pôr para dormir, ajeitar as cobertas, cerzir roupas, costurar bolsos. O real objeto de valor de Wendy, enquanto sujeito, é ascender ao papel temático de mãe, por meio da referência que ela possui, a sra. Darling, uma mãe que faz todas essas coisas e cujas ações ela emula.

Wendy já se apresenta como estereotipicamente feminina ao costurar a sombra de Peter, que tentara grudá-la de volta com sabão. Segue-se a voz do narrador, que adota o ponto de vista da protagonista: “Coisa de menino mesmo! Felizmente, ela sabia

perfeitamente o que precisava ser feito” (p. 38). Há uma euforização das capacidades domésticas tipicamente consideradas femininas, como a costura. Em seguida, Peter parece se esquecer da ajuda de Wendy, atribuindo a si mesmo o sucesso da volta de sua sombra.

O narrador descreve Peter como “convencido” (p. 38), e a reação do rapaz também é estereotípica da relação entre uma figura masculina e uma feminina⁸⁰. Ante a mágoa de Wendy – que esperava que sua atuação dentro do eixo temático materno seria positivamente sancionada do mesmo modo que ela, enquanto criança, reconhece as ações de sua mãe –, Peter declara: “Wendy, uma menina vale mais que vinte meninos”. Trata-se de um daqueles elogios enaltecendo com fins apaziguadores⁸¹; ao elevá-la no discurso, Peter é rapidamente perdoado por não dar o valor devido à ajuda que a menina lhe deu graças ao fato de ser menina, pois não se ensinava meninos a costurarem.

Em *Oz*, Dorothy não realiza atividades tipicamente atribuídas ao gênero feminino, mas obtém reconhecimento por todas elas, inclusive da parte das personagens masculinas. Vale lembrar que a questão de gênero não se coloca explicitamente nos primeiros livros de *Oz*, exceto em *A Maravilhosa Terra de Oz*, em que Dorothy não aparece.

Desse modo, quando todos os sujeitos companheiros de Dorothy entram em conjunção com seus respectivos objetos de valor, mas a menina permanece em disjunção com o seu, eles se oferecem como adjuvantes da busca da heroína:

– Eu irei com Dorothy – declarou o Leão –, pois estou cansado da cidade e anseio pelas matas e os campos de novo. Eu sou mesmo uma fera selvagem, sabe. Além disso, Dorothy precisará de alguém para protegê-la.

– É verdade – disse o Homem de Lata. – Meu machado pode ser útil, então também irei com ela para a Terra do Sul.

– Quando partiremos? – perguntou o Espantalho.

– Você vai? – perguntaram os outros, surpresos.

– Certamente. Se não fosse pela Dorothy eu nunca teria conseguido meu cérebro. Ela me tirou do poste no milharal e me

⁸⁰ Aqui, recordamos o dizer popular “Por trás de todo grande homem existe uma grande mulher”, que se configura supostamente como um elogio, mas tem por intenção agradar e oprimir ao mesmo tempo. Diante do aparente cumprimento, há uma tendência a ignorar a pergunta óbvia: “por que só atrás, e não na frente ou do lado?”.

⁸¹ Novamente, como o “por trás de todo grande homem existe uma grande mulher”, ou o senso comum de que mulheres são mais delicadas e, portanto, têm de fazer os serviços domésticos todos, pois os homens não teriam “capacidade” para isso, e assim por diante.

trouxe para a Cidade das Esmeraldas. Então devo toda a minha boa sorte a ela, e nunca a deixarei até ela voltar ao Kansas para sempre.

– Obrigada – disse Dorothy agradecida. – Vocês todos são muito gentis comigo. Eu gostaria de partir o quanto antes.

A gratidão das personagens, demonstrada em sua oferta de ajudar a protagonista a alcançar seu objetivo, motiva-os a uma nova performance. A figura de Dorothy é exaltada por feitos grandiosos, como matar as duas Bruxas Más (a do Leste, logo no início de sua jornada, e a do Oeste), que tiranizavam Oz, ainda que ambas as ocasiões houvessem sido frutos do acaso. Além disso, sua figura reúne os temas da liderança, amizade, igualdade honestidade, bondade e justiça, e todos os sujeitos sobre quem atua como destinadora passam a atuar como adjuvantes de seu programa narrativo de base.

Enquanto isso, Wendy parece ter um papel mais ativo e mais consciente a respeito de sua trajetória, embora, por mais que suas ações sejam planejadas, ela pareça nunca receber o devido crédito – talvez por suas contribuições sempre figurarem na esfera do estereotipicamente feminino. Se assim for, é possível que a obra contenha uma crítica às relações entre gêneros, mas para afirmar isso seria necessário uma pesquisa específica acerca de *Peter e Wendy*, o que não cabe aqui.

Voltando a Oz, é nítido que Dorothy traz, na forma de sua representação, uma quebra de estereótipos superior a quaisquer reforços que ocasionalmente venham a ocorrer. Por esse motivo, analisaremos as quebras a fim de observar se o são, de fato, e investigaremos os reforços com a finalidade de entender que efeitos de sentido eles criam.

O terceiro capítulo de *O Maravilhoso Mágico de Oz* é intitulado *How Dorothy Saved the Scarecrow* (“Como Dorothy Salvou o Espantalho”) e já coloca os atores em relação de sujeito e objeto. A composição frasal do título explicita uma performance realizada por Dorothy – salvar o Espantalho – e o capítulo só descreverá *como* isso se deu. Um primeiro diálogo entre os sujeitos Dorothy e Espantalho demonstra a relação entre eles:

- Bom dia – disse o Espantalho [...].
- Você falou? – perguntou a menina, surpresa.
- Certamente – respondeu o Espantalho. – Como vai?
- Estou muito bem, obrigada – respondeu Dorothy polidamente.
- Como vai você?
- Não estou me sentindo muito bem – disse o Espantalho, com um sorriso –, pois é muito entediante ficar pregado aqui noite e dia para espantar corvos.

– Você não pode descer? – perguntou Dorothy.

– Não, pois este mastro está preso nas minhas costas. Se você puder, por favor, tirá-lo, eu serei imensamente grato a você.

Dorothy ergueu ambos os braços e levantou a criatura do poste, já que, cheia de palha, era bem leve.

– Muito obrigado – disse o Espantalho, depois de posto no chão. – Eu me sinto um novo homem.

– Meu nome é Dorothy – disse a menina. – E vou à Cidade das Esmeraldas para pedir ao Grande Oz me mandar de volta para o Kansas. [...]

– Você acha – ele questionou – que se eu for à Cidade das Esmeraldas com você, Oz poderia me dar um cérebro?

– Não posso dizer – retornou a menina –, mas você pode vir comigo, se quiser. Se Oz não puder dar a você um cérebro, você não ficará pior do que está agora.

– É verdade – disse o Espantalho. – [...] mas não quero que as pessoas me chamem de tolo, e se minha cabeça continuar cheia de palha em vez de um cérebro, como a sua tem, como vou saber alguma coisa um dia?

– Eu entendo como você se sente – disse a garota, que sentia mesmo muita pena dele. – Se você vier comigo, vou pedir para Oz fazer tudo o que puder por você (BAUM, 2014b, pp. 32-4).

Dorothy tem uma parada ao encontrar o Espantalho. Ela o ajuda, mas não como adjuvante, pois, até ser libertado de onde se encontra preso, o Espantalho não era capaz de ser um sujeito do fazer. Portanto, ao dotá-lo do poder fazer, Dorothy age como sua destinadora. E, mais adiante, atuando dentro do mesmo papel actancial, Dorothy permite que ele a acompanhe em seu percurso até a Cidade das Esmeraldas. O Espantalho terá um percurso paralelo ao de Dorothy, enquanto sujeito, no qual entrará em conjunção com seu objeto-valor justamente por acompanhar Dorothy.

Interessa observar que Dorothy se qualifica como figura de autoridade e, mesmo não sendo o único sujeito, é o sujeito do programa narrativo de base, de forma que se pode considerá-la como *a* protagonista. Ocorre em *Oz* uma alternância dos papéis actanciais: durante o percurso de Dorothy, aqueles de quem ela foi destinadora em programas de uso assumem o papel de sujeitos, como é o caso do Espantalho, do Homem de Lata e do Leão Covarde. É ao acompanhar o percurso da menina que os outros sujeitos entram em conjunção com seus respectivos objetos de valor, ou, mais precisamente, finalmente eliminam a tensão entre o ser e o parecer contida no enunciado, ao *crerem* estar nessa conjunção, conforme explicitou Pietroforte no trecho citado no início.

A chegada do Leão Covarde ao grupo difere um pouco da entrada do Espantalho e do Homem de Lata, conforme se vê a seguir:

[...] veio da floresta um rugido terrível, e no momento seguinte um enorme leão saltou no caminho. Com uma pancada de sua pata mandou o Espantalho rolando para a beirada da estrada, e golpeou o Homem de Lata com suas garras afiadas. Para a surpresa do Leão, todavia, não conseguiu fazer marca alguma no estanho, embora o lenhador houvesse caído no chão e se encontrasse deitado imóvel.

O pequeno Totó, agora que tinha um inimigo para enfrentar, correu latindo para o Leão, e a grande fera já abrira a boca para mordê-lo, quando Dorothy, temendo que Totó fosse morto e negligenciando o perigo, adiantou-se e estapeou o focinho do Leão tão forte quanto foi capaz, enquanto gritava:

– Não se atreva a morder Totó! Você devia ter vergonha! Uma grande fera como você morder um cachorrinho!

– Eu não o mordi – disse o Leão, esfregando o focinho com uma pata no local em que Dorothy havia batido.

– Não, mas tentou – ela retorquiu. – Você não é nada além de um covarde.

– Eu sei – concordou o Leão, balançando a cabeça envergonhado. – Eu sempre soube, mas como posso evitar?

– Eu não sei. E, imagina, você atacando um homem recheado de palha, como o pobre Espantalho!

– Ele é feito de palha? – perguntou o Leão, surpreso, enquanto assistia a menina pôr o Espantalho em pé e depois lhe dar palmadinhas até fazê-lo voltar à sua forma original.

– É claro que é feito de palha – respondeu Dorothy, ainda brava.

– É por isso que ele caiu tão fácil – comentou o Leão. – Surpreendeu-me vê-lo rodopiar tanto. O outro também é recheado de palha?

– Não – disse Dorothy. – Ele é feito de estanho.

E ajudou o Homem de Lata a ficar em pé.

– É por isso que ele quase quebrou minhas garras – concluiu o Leão. – Quando arranharam o metal, senti um arrepio frio nas costas. O que é esse pequeno animal de que você gosta tanto?

– É meu cachorro, Totó – respondeu Dorothy.

– Ele é feito de estanho ou de palha? – questionou o Leão.

– Nenhum dos dois. É um... um cachorro de carne – gaguejou a menina.

– Ah! É um animal intrigante, e notavelmente pequeno, agora que olho para ele. Ninguém pensaria em morder algo tão pequeno, exceto um covarde como eu – continuou o Leão tristemente.

– O que faz de você um covarde? – perguntou Dorothy, fitando a imensa fera com admiração, pois era tão grande quanto um cavalo pequeno (BAUM, 2014b, pp. 5

Aqui há mais uma ruptura de Dorothy com o papel temático de criança. A menina enfrenta um ator que, num primeiro momento, se coloca como antissujeito. A expectativa seria que Dorothy interrompesse seu fazer e se tornasse um sujeito passional num percurso de medo, especialmente se considerarmos que os outros dois sujeitos, figuras masculinas, foram facilmente rendidos. No entanto, o que de fato acontece é que Dorothy enfrenta a fera “negligenciando o perigo”.

Tal confronto talvez seja um dos primeiros momentos do texto em que fica nítido que, apesar de Dorothy estar na posição de herói, ela não é sujeito do fazer do mesmo modo que protagonistas masculinos costumam ser, pois não entra em combate com o Leão. Na verdade, o enfrentamento tem efeito cômico, porque Dorothy se dirige ao Leão com um típico discurso associado a figuras maternas insatisfeitas com crianças dentro de seu círculo de influências. Dessa maneira, Dorothy volta a assumir o papel de destinadora e manipula o Leão com o fim de fazê-lo desistir da performance que ela impediu e mudar de objeto-valor – de um fazer (devorar Totó) para um ser (corajoso). A protagonista é bem-sucedida em ambos, e o Leão se junta à comitiva que vai à Cidade das Esmeraldas, assumindo o papel actancial de sujeito.

Vale destacar também que Dorothy só repara no tamanho do Leão depois de concluído o conflito, quando cria relação empática com ele, e é somente nesse momento que a informação é dada ao enunciatório no enunciado. Até então, o foco narrativo concentrava-se na voz atribuída a Dorothy por meio do discurso direto, enquanto ela admoestava o Leão, e nas ações dela, ao ajudar o Espantalho e o Homem de Lata. Nisto também há um rompimento com as narrativas clássicas: a figura feminina salva as masculinas do perigo e as ajuda a se recuperarem. Outra ruptura é o fato de ela não matar ou prender o antissujeito, mas sim convertê-lo em sujeito.

No início de *Ozma de Oz*, Dorothy começa sua jornada de maneira bastante semelhante à do primeiro livro:

Entre os passageiros estava uma garotinha do Kansas, chamada Dorothy Gale, que estava a caminho da Austrália com seu tio Henry, para visitar alguns parentes que nunca vira antes. Tio Henry, você deve saber, não estava muito bem, porque trabalhara tanto em sua fazenda no Kansas, que sua saúde cedera e o deixara fraco e nervoso [...].

Dorothy estava ansiosa para ir com ele naquela jornada, e tio Henry achou que ela seria uma boa companhia e o ajudaria a se alegrar, então decidira levá-la junto. A menininha era uma viajante

experiente, pois uma vez fora levada por um ciclone para longe de casa, até a maravilhosa Terra de Oz [...]. Por isso, ela não se assustava facilmente, não importava o que acontecesse, e quando o vento começou a uivar e assobiar, e as ondas começaram a tombar e sacudir, nossa menininha não se incomodou nem um pouco com o tumulto.

– Claro que teremos de ficar na cabine – ela disse a tio Henry e aos outros passageiros – e ficar o mais quietos possível até a tempestade passar, pois o Capitão disse que se formos ao convés, podemos ser jogados no mar.

[...] Dorothy quase dormia, mas, percebendo que o tio Henry sumira, acordou com um sobressalto. [...] começou a se preocupar e temer que pudesse ter sido descuidado o bastante para ir ao convés e, nesse caso, estaria em grande perigo [...].

O fato é que tio Henry fora se deitar em seu leito, mas Dorothy não sabia disso. Ela apenas se lembrava de que tia Em havia recomendado que ela cuidasse bem de seu tio, então a menina decidiu no mesmo instante subir até o convés para procurá-lo, apesar de a tempestade estar pior do que nunca, e o navio estar mergulhando de maneira horrível. Na verdade, a menininha descobriu que o máximo que conseguia fazer era se arrastar pelas escadas até o deque, e assim que chegou nele, o vento atingiu-a com tal ferocidade que quase arrancou as saias de seu vestido. Ainda assim, Dorothy sentiu uma espécie de animação em desafiar a tempestade [...] (BAUM, 2014c, pp. 16-8).

Novamente, a jornada rumo ao maravilhoso se deve a uma força da natureza somada a uma desobediência – e, outra vez, tal desobediência se deve ao fato de ela pôr a segurança de terceiros acima da sua. Neste livro, como vimos acima, Dorothy assume um papel temático que em muito se assemelha, sob alguns aspectos, ao da figura materna. A fraqueza e fragilidade de tio Henry são ressaltadas em oposição ao vigor e à impetuosidade da protagonista, que criará um comportamento protetor. Para compreender esse efeito, precisamos analisar algumas particularidades enunciativas.

O narrador aproximou-se mais do narratário, tendo se dirigido a ele duas vezes com o uso de “você” e chamando Dorothy de “nossa amiguinha” [*our little friend*], e se oferece para contar que a visita de Dorothy a Oz “uma vez” a tornara uma “viajante experiente”, portanto capaz de cuidar de alguém “fraco e nervoso”, “não muito forte”.

O efeito de sentido que esse narrador cria é primeiro o de cumplicidade com o narratário. “Você deve saber” indica um conhecimento prévio, anterior ao narrado, compartilhado por ambos, enquanto posterior ao narrado do primeiro livro, marcando a intertextualidade e gerando a ilusão de continuidade temporal e de que o universo do narrado é maior do que o texto enunciado, como é comum em narrativas ficcionais. Isso

é importante porque a história parece contínua, como se o tempo da narrativa fosse o mesmo do mundo natural, ao qual pertence o enunciatário, identificado com o narratário. Esse efeito de cumplicidade se destina a estreitar a relação entre o narrador e o narratário e entre o narratário e Dorothy, pois, ao se referir à protagonista como “nossa amiguinha”, reitera-se o fato de o narratário já ser familiar a Dorothy, anunciando que a vida dela transcorreu tanto quanto a dele. Além disso, por se afirmar que Dorothy “não se assustava facilmente” depois de sua jornada pela Terra de Oz, infere-se que, em algum ponto do tempo anterior ao narrado em *Ozma de Oz* e posterior a *O Maravilhoso Mágico de Oz*, ocorreu ao menos uma situação em que Dorothy poderia ter se assustado e não se assustou e, em razão disso, tio Henry levou a menina consigo em sua viagem e tia Em confiou a ela os cuidados com o tio.

Existe, como já dito, uma oposição entre a fraqueza associada à velhice e o vigor associado à juventude, mais explicitado por meio da impetuosidade da menina. Essa diferenciação não se dá como um embate, como costuma acontecer em contos de fadas⁸², mas com uma aproximação entre os dois. Essa relação também subverte os contos de fadas, porque se dá entre uma figura paterna e uma criança do sexo feminino, ocasiões nas quais se costuma ter a figura paterna ou como fraca diante de uma figura materna disforizada (por exemplo, em “João e Maria” [GRIMM, tomo1, 2012, pp. 85-90] e “A Gata Borralheira” [pp. 116-27]) ou como um bastião da sabedoria frente aos “vícios” e falhas de caráter da filha (por exemplo, em “*The Frog King*” [O Rei Sapo⁸³], e “O Guardador de Porcos” (ANDERSEN, 2011, pp. 167-72).

É possível encontrar em outras obras uma figura paterna que deseja ser acompanhada da figura filial feminina por julgar que ela seria uma boa companhia e o ajudaria a se alegrar, pois esse poder-fazer é bastante estereotípico de figuras femininas em geral, mas não se veem exemplos do narrador trazendo logo em seguida a informação de que ela é “uma viajante experiente”, que “não se assustava com facilidade”, como ocorre em *Oz*. Então aqui o texto traz uma representação estereotípica ao lado de uma não-estereotípica. Na primeira, temos elementos básicos para que o

⁸² Especialmente na relação pai e filho e mãe ou madrasta e filha, segundo os abundantes exemplos nos contos dos irmãos Grimm. “João e Maria” é um deles: os irmãos venceram a bruxa e a mãe morreu antes de seu retorno triunfal. Outro exemplo está no conflito com a madrasta tanto em “A Gata Borralheira” quanto em “Rapunzel” (GRIMM, tomo 1, 2012, pp. 73-6) etc.

⁸³ Citamos a tradução anglófona (cf. GRIMM, 1884, pp. 1-4.) porque na brasileira foi traduzida outra versão do conto, que não serve aos nossos propósitos.

enunciatório reconheça Dorothy como figura feminina verossímil⁸⁴; na segunda, que recebe maior espaço no texto, temos algo costumeiramente atribuído à figura masculina do herói, sem, no entanto, masculinizar Dorothy. O texto acaba por construir uma personagem veridictória: Dorothy recebe a incumbência de cuidar do tio, é uma boa companhia, é capaz de alegrá-lo e não se assusta com facilidade, por isso, é perfeitamente natural que, ante a suspeita de ele ter se posto em risco, a menina vá procurá-lo, “apesar de a tempestade estar pior do que nunca, e o navio estar mergulhando de maneira horrível”. Além do mais, para Dorothy, o perigo da tempestade é eufórico, segundo explicitado no texto, pois crê que pode vencê-la e deve enfrentá-la para salvar o tio.

Outro ponto interessante é o fato de a atuação de Dorothy como interlocutora, tendo tio Henry e os demais passageiros como interlocutários, ser a primeira concessão de voz do narrador a um ator no texto, e a menina assume, nela, o papel actancial de destinador. O parágrafo seguinte diz:

Ninguém queria se arriscar a sofrer um acidente assim, você pode ter certeza, então todos os passageiros ficaram encolhidos na cabine escura, ouvindo os estrondos da tempestade e o rangido dos mastros e apetrechos do navio, tentando não se chocar uns aos outros quando o barco se inclinava para o lado (BAUM, 2014b, p. 17).

Novamente, observa-se que a estratégia enunciativa de se referir ao narratário com o uso de “você” visa a obter a adesão do enunciatório, identificado com o narratário. Dorothy transmite os dizeres do capitão do navio, figura de autoridade a quem, todavia, o narrador não concedeu nem voz nem presença, mas que embasa a autoridade da menina, a cujas palavras os demais atores ouvem, tomando-a por destinador, e fazem o que ela diz. É impossível não compará-la a Alice, de cuja voz o narrador zomba, tomando-a por mera atividade para preencher o tempo e interromper o aspecto durativo do tédio, quando disse que falava por nada ter a fazer, como antes mencionado.

No quarto livro da série, *Dorothy e o Mágico em Oz*, Dorothy está sozinha indo encontrar o primo Zeb, que vai levá-la ao Rancho Hugson, onde está tio Henry com os cunhados. Ela chega no trem da madrugada, portanto está escuro, e a estação em

---

⁸⁴ Reforçamos a teoria de Lippman, que atesta que conhecemos o mundo por meio de uma grade de estereótipos, segundo discutido no primeiro capítulo da presente dissertação (cf. AMOSSY, 2010, p0. 31-2).

questão está deserta e se situa num descampado. Nada ruim acontece, apesar de o tipo de cenário ser comumente associado ao medo. Dorothy vai até o tálburi e desperta Zeb, que dormia. O maravilhoso se manifesta justamente quando ela e o primo estão juntos: ocorre um terremoto, o chão se abre e as duas crianças caem, junto com o cavalo Jim e o tálburi. A queda é longa e está escuro no início. Há uma similaridade com a queda de Alice, pelo fato de o maravilhoso estar no final da passagem e pelo extenso tempo caindo. Diferencia-se, contudo, por causa do medo, que domina o estado de alma dos três atores – incluindo Jim, agora, que passa a poder falar e, portanto, é personificado.

No início da queda ocorre o primeiro reforço de estereótipo em Dorothy, considerando todas as obras de *Oz*, que não é imediatamente atenuado ou subvertido:

A sensação horrível da queda, a escuridão e os sons aterrorizantes provaram-se mais do que Dorothy conseguia suportar, e por alguns momentos, a menina perdeu a consciência. Zeb, *sendo um menino*, não desmaiou, mas ficou muito assustado, e agarrou-se à charrete com força, esperando que cada momento fosse seu último (BAUM, 2016, p. 21, grifos nossos).

O desmaio de Dorothy em si não seria tanto um reforço de estereótipo do feminino se não viesse acompanhado da comparação a Zeb, que, “sendo um menino, não desmaiou” [*being a boy, did not faint*] (BAUM, 1908, p. 19). Como um aposto, o trecho “sendo um menino” tem a função de explicar por que Zeb não desmaiou: por ser um menino, deixando claro que desmaiar em situações extremas é algo tipicamente feminino.

No tempo da enunciação, de fato o era. Esse estereótipo se edificou numa época em que o espartilho fazia parte da veste social feminina. O espartilho, conforme usado na era Vitoriana, de que Baum é contemporâneo, apesar de estar nos Estados Unidos, comprimia a cintura, portanto, o diafragma, alterando a dinâmica respiratória. Disso resultava que, em situações de forte emoção, nas quais a respiração se acelera, muitas mulheres desmaiassem (cf. SOUZA, 1987).

Dorothy, é claro, não usa um espartilho, mas por muito tempo se reteve a noção de que mulheres desmaiavam se nervosas ou amedrontadas como parte de sua natureza física, sem ligar o fato à sua causa primeira. Na passagem do texto, foi utilizado o que se tornou uma espécie de senso comum. De todo modo, Zeb não desmaiou, “*mas ficou muito assustado*”. Zeb não desmaiou porque, no entender do enunciador, meninos não

desmaiam; todavia, a adversativa “mas” expressa que ele sentiu tanto medo quanto Dorothy.

Após a chegada do trio ao Reino Vegetal, que é onde aterrisam, sobre uma construção feita inteiramente de vidro, eles precisam sair de cima desse lugar, mas não sabem como. A gata de Dorothy, Eureka, caminha no ar e supõe que todos possam fazer o mesmo, especialmente depois de verem um habitante do local fugir dessa forma. Mas nem o cavalo Jim, nem Dorothy, nem Zeb querem se arriscar:

– Você vai tentar, Zeb? – perguntou a menina, virando-se para seu companheiro.

Zeb hesitou. Ainda estava pálido e assustado, pois aquela terrível aventura o perturbara, deixando-o nervoso e preocupado. Mas ele não desejava que a menininha achasse que era um covarde, então avançou devagar até a beira do telhado.

Dorothy esticou uma mão para ele, e Zeb colocou um pé para fora, deixando-o repousar no ar um pouco além da beira do telhado. Pareceu firme o bastante para caminhar, então tomou coragem e colocou o outro pé. Dorothy continuou segurando sua mão e o seguiu, e logo ambos caminhavam no ar, com a gatinha brincando ao lado deles (BAUM, 2016, p. 33).

Uma coerção social faz Zeb enfrentar seu medo, e esta não afeta Dorothy, pois só afeta as figuras masculinas. Não desejar que a protagonista o julgue covarde se inscreve num amplo contexto social, no qual temer é ser covarde e um bom homem não pode sê-lo. Assim, Zeb sente medo, mas não quer deixar parecer que sim. Vemos aqui uma nova tensão entre ser e parecer, que não será eliminada. Ao final da obra, Zeb volta para casa porque não foi feito para viver numa terra feérica (BAUM, 2016, p. 206).

Ainda no Reino dos Vegetais, eles encontram a figura de autoridade do lugar:

Logo se reuniu ao grupo um homem que usava uma estrela cintilante no cabelo escuro bem acima de sua testa. Parecia ser uma pessoa de autoridade, pois os outros se apertaram para lhe dar passagem. Depois de virar seus olhos contidos primeiro para os animais e depois para as crianças, disse a Zeb, que era um pouco mais alto que Dorothy:

– Diga-me, intruso, foi você que causou a Chuva de Pedras?

Por um momento, o rapaz não soube o que o homem queria dizer com essa pergunta. Então, lembrando-se das pedras que haviam caído com eles e que os ultrapassaram antes que alcançassem aquele lugar, respondeu:

– Não, senhor; nós não causamos nada. Foi o terremoto.

O homem com a estrela manteve-se por um tempo refletindo acerca daquela resposta. Depois, perguntou:

– O que é um terremoto?

– Eu não sei – disse Zeb, ainda confuso.

Mas Dorothy, vendo sua perplexidade, respondeu:

– É um tremor de terra. Neste terremoto, uma grande fissura se abriu e caímos nela, o cavalo, o tálburi e tudo, e as pedras se soltaram e caíram conosco.

O homem com a estrela contemplou-a com seus olhos calmos e inexpressivos.

– A Chuva de Pedras causou muitos danos à nossa cidade – disse ele. – E nós os tomaremos como responsáveis por ela a menos que possam provar sua inocência.

– Como podemos fazer isso? – perguntou a garota.

– Não estou preparado para responder a isso. Não é assunto seu, nem meu. Você deve ir à Casa do Feiticeiro, que logo descobrirá a verdade.

– Onde é a Casa do Feiticeiro? – inquiriu a menina.

– Eu levarei vocês até lá. Venham (BAUM, 2016, pp. 34-5).

Trata-se da primeira ocasião nos livros de Oz em que, ao abordar um ator específico, não falam com Dorothy. Normalmente, ao iniciar uma conversa com um grupo ao qual ela pertence, ou falam com todos ou com a protagonista. Contudo, o próprio texto explica que Zeb: “era um pouco mais alto que Dorothy” [*was a little taller than Dorothy*] (BAUM, 1908, p. 34) – o aposto tem a função de explicar ou explicitar algo; nesse caso, o Príncipe do Reino Vegetal dirigiu-se a Zeb porque ele *era* mais alto e, inferimos, *parecia* mais velho.

Dorothy, “vendo sua perplexidade”, intervém, toma a voz e assume o rumo da conversa. Ela não fica confusa com a abordagem, como Zeb; já é figura de autoridade e, como foi dito anteriormente, crê em sua igualdade em relação a todos que encontra. O papel temático de líder não lhe é estranho.

Por isso mesmo, depois da chegada do Mágico, quando o Príncipe já se revelou no papel actancial de antissujeito, é a Dorothy que o Mágico recorre. O Príncipe acabara de sentenciar o grupo à morte, mais ou menos enquanto ainda explicava a dinâmica de seu reino e seu povo, que precisa ser colhido para ter vida, e logo depois, passa-se a cena seguinte:

– Quem é esta? – perguntou o Mágico, curioso.

O Príncipe estivera encarando a menina no arbusto, e respondeu, com um toque de inquietude em seus tons frios:

– É a Governante destinada a ser minha sucessora, pois é uma Princesa Real. Quando ela amadurecer, devo abandonar a soberania dos mangaboos em prol dela.

– Ela não está madura agora? – perguntou Dorothy.

Ele hesitou.

– Não exatamente – disse, afinal. – Levará alguns dias até que ela precise ser colhida, ou pelo menos é o que acho. Não estou com pressa de renunciar a meu posto e ser plantado, pode ter certeza.

– Provavelmente não – declarou o Mágico, aquiescendo.

– Esta é uma das coisas mais desagradáveis de nossas vidas vegetais – continuou o Príncipe, com um suspiro. – Enquanto ainda estamos em nosso apogeu, devemos ceder espaço a outro, e ser cobertos no solo, para brotar, crescer e dar à luz outras pessoas.

– Tenho certeza de que a Princesa está pronta para ser colhida – afirmou Dorothy, com os olhos fixos na menina bonita no arbusto. – Ela está tão perfeita quanto pode ficar.

– Não se preocupe – respondeu o Príncipe, depressa. – Ela ficará bem por mais alguns dias, e é melhor que eu governe até conseguir me livrar de vocês, estrangeiros, que vieram até nossa terra sem serem convidados e com quem é preciso lidar sem mais delongas (BAUM, 2016, p. 54-5).

O Mágico entende rapidamente os receios do Príncipe, pois figurativiza a malandragem e a esperteza, e não afronta diretamente o soberano. Dorothy, sempre no eixo da verdade, crê que o ser e o parecer são o mesmo, de forma que, ao afrontar o Príncipe, não o faz por saber o que ele pretende, mas por crer que ele de fato não sabe que a Princesa está pronta para ser colhida e assumir o trono.

O Príncipe se retira e deixa o grupo para trás. Com a intenção de resolver o problema, o Mágico fala com Dorothy:

As palavras do frio e úmido Príncipe vegetal não eram muito reconfortantes, e enquanto falava virou-se e deixou o cercado. As crianças, sentindo-se tristes e desanimadas, estavam prestes a segui-lo, quando o Mágico pousou a mão suavemente no ombro de Dorothy.

– Espere – ele sussurrou.

– O quê? – perguntou a menina.

– E se colhêssemos a Princesa Real? – perguntou o Mágico. – Tenho certeza de que está madura, e assim que ela ganhar vida será a Governante, e poderá nos tratar melhor do que aquele Príncipe cruel pretende.

– Está bem! – exclamou Dorothy com avidez. – Vamos colhê-la enquanto temos a chance, antes de o homem da estrela voltar.

Assim, juntos, inclinaram-se sobre o imenso arbusto e cada um deles agarrou uma mão da adorável Princesa.

– Puxe! – exclamou Dorothy, e, ao fazê-lo, a dama real inclinou-se na direção deles e os caules estalaram e separaram-se de seus pés. Ela não era nada pesada, de forma que o Mágico e Dorothy conseguiram levá-la gentilmente até o chão (BAUM, 2016, p. 59).

Apesar de Zeb estar presente, ele sequer se manifesta. O Mágico tem a ideia de colher a Princesa para salvá-los, mas não o faz até Dorothy concordar e tomar a iniciativa. São duas quebras de estereótipos no nível narrativo: na primeira, a figura masculina adulta busca a aprovação feminina infantil para realizar a performance. Dorothy sincretiza os papéis de sujeito e destinador, enquanto, na segunda, a figura masculina cede o papel de destinador facilmente e se estabelece como destinatário e adjuvante.

Também é importante ressaltar que o Mágico faz uso do sarcasmo diante de todas as figuras de autoridade do livro, exceto Dorothy e Ozma. Toda interação entre Dorothy e o Mágico é permeada de um respeito igualitário.

Reitera-se, em Dorothy, a tematização da liderança, da honestidade e da igualdade⁸⁵. A protagonista assume os papéis actanciais de sujeito e destinador, frequentemente sincretizando-os. Há em sua figura constantes rupturas dos estereótipos infantil e feminino, pontuadas por alguns reforços, criando o efeito de sentido de que Dorothy é uma personagem verossímil dentro do gênero feminino, embora talvez não dentro do papel temático de criança e apesar de lhe serem concedidos papéis costumeiramente associados a figuras masculinas. As performances de Dorothy são sempre euforizadas ou, no máximo, mantidas neutras em relação às categorias fóricas. Dessa maneira, parece correto concluir que, em Dorothy, a representação do feminino é, como suposto, inovadora quando comparada a clássicos infantis de igual importância e alcance e a contos de fadas.

II. Tia Em e Tio Henry

No primeiro livro, os tios de Dorothy são apresentados logo no começo, citados ao longo do texto, e tia Em volta a surgir no último capítulo, muito curto, em que tio Henry é apenas mencionado.

Tia Em e tio Henry são a ligação de Dorothy com o mundo não-mágico; estão lá antes de ela ir e lá continuam quando ela retorna. A atuação deles parece ter um aspecto

---

⁸⁵ Com isso, Dorothy encarna ideais americanos, conforme descritos na Declaração da Independência dos Estados Unidos (disponível em <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration>). Acessado em 22/05/2016.

durativo, o que torna possível o objeto-valor de Dorothy – pois “voltar para casa” quer dizer “voltar para os tios”, a verdade constante, visto que a casa propriamente dita, enquanto objeto material, foi para Oz, carregando Dorothy consigo.

A apresentação do casal é dada no primeiro capítulo e, nela, nota-se não só que eles são parte do mundo não-mágico, como figurativizam os temas associados a esse universo, a saber: a aridez, a morte, o calor, a seca.

Dorothy vivia em meio às vastas campinas do Kansas, com tio Henry, que era fazendeiro, e tia Em, a esposa do fazendeiro. [...]

Quando tia Em chegou para viver ali, era uma jovem e bonita esposa. O sol e o vento a mudaram também. Eles tiraram o brilho de seus olhos e os deixaram de uma cor cinza sóbria; tiraram o vermelho de suas bochechas, que também estavam cinza.

Era magra e desolada, já não sorria mais. Quando Dorothy, que era órfã, chegou, tia Em sobressaltava-se tanto com a risada da criança, que gritava e pressionava a mão sobre o peito sempre que a voz alegre da menina alcançava seus ouvidos; e ainda a olhava com surpresa por ela encontrar algo do que rir.

Tio Henry nunca ria. Trabalhava duro de manhã até a noite e não sabia o que era alegria. Também era cinza, desde sua barba longa a suas botas ásperas, e tinha um semblante austero e solene. Raramente falava (BAUM, 2014b, p. 13-4).

A descrição de tia Em traz, logo de início, seu papel social. Da mesma forma que tio Henry é fazendeiro, a tia é “esposa do fazendeiro” [*the farmer’s wife*, no original], ou seja, esse é seu trabalho, sua ocupação, sua identidade. Analisando sintaticamente a frase original (“[...] with Uncle Henry, who was a farmer, and Aunt Em, who was the farmer’s wife”⁸⁶ (BAUM, 2000, p. 11), percebemos que a forma da enunciação-enunciada foi proposital. O enunciador poderia ter escrito, de maneira mais acertada gramaticalmente, “who was his wife” [que era sua esposa], mas escolheu deliberadamente repetir a palavra “fazendeiro” e usá-la para qualificar “esposa”, não deixando dúvidas que se trata de quem ela de fato é.

Com isso, tia Em é uma figura que, em curto espaço de texto, quebra e reforça o estereótipo da figura materna. Reforça porque é descrita como a esposa de alguém e a tia de outrem, antes de si mesma, e ser esposa e tia define o seu ser e o seu fazer. Encontramos prova disso no fato de que tia Em está lavando a louça quando se fala no ciclone:

⁸⁶ “com tio Henry, que era fazendeiro, e tia Em, a esposa do fazendeiro” (BAUM, 2014b, p. 13).

Tio Henry encontrava-se sentado na frente da porta e olhava ansiosamente para o céu, que estava ainda mais cinzento do que de hábito. Dorothy parou à porta com Totó em seus braços e olhou para o céu também. Tia Em lavava a louça.

[...]De repente, tio Henry levantou-se.

– Tem um ciclone chegando, Em – ele chamou a esposa. – Eu vou verificar o celeiro. – Então correu para os galpões onde mantinham as vacas e os cavalos.

Tia Em largou seu trabalho e foi para a porta. Uma olhadela contou-lhe do perigo vindouro.

– Rápido, Dorothy – ela gritou. – Corra para o abrigo! (BAUM, 2014b, pp. 14-5).

Lavar a louça é tido tradicionalmente como tarefa doméstica feminina, com frequência associada à figura da mãe.

A quebra acontece porque o enquadramento no estereótipo é disforizado, a partir da presença da morte. A quantidade de vezes em que se repete a palavra *gray* (cinza/cinzento) em duas páginas no livro marca claramente a oposição entre vida e morte, sendo que o cinza representa o limiar em que se situa o lar de Dorothy: a relva é seca, bem como a terra, mas eles têm animais e sua propriedade é uma fazenda. Os tios são “cinza” – com destaque especial para a transformação de tia Em desde sua chegada, anterior ao enunciado, até o tempo do narrado –, mas estão vivos, embora paire a dúvida de quanto tempo será necessário para o sol “secar” os dois como fez com a terra e com a relva. Ou seja, assumir a condição de “mulher do fazendeiro”, “tia” e “dona de casa” foi prejudicial à tia Em.

Tio Henry não tem sua vida anterior descrita, levando o enunciatário a crer que ele sempre viveu lá e seu ser não foi alterado. Mas tia Em não era “cinza” antes, e sim “uma jovem e bonita esposa”. Novamente, o papel social desempenhado por ela é o de esposa: ela não é descrita como uma jovem é bonita *mulher*, de forma que sua identidade, novamente, é definida a partir de seu relacionamento com tio Henry.

Entretanto, esse reforço de estereótipo tem forte carga disfórica, como já foi dito, de forma que acaba por constituir uma subversão: tia Em não é representada como esposa e mãe feliz, embora exerça ambos os papéis, nem as lacunas de sua vida são preenchidas por eles, como acontece com a sra. Darling, a mãe das crianças em *Peter e Wendy*, como se verifica no trecho abaixo:

Sua [da sra. Darling] alma romântica lembrava uma dessas caixinhas pequenas, que ficam umas dentro das outras e vêm do

misterioso Oriente e, por mais que a gente vá abrindo, sempre encontra mais uma; e sua boca doce e sorridente tinha um beijo que Wendy nunca recebia, embora ele continuasse lá, perfeitamente visível no canto direito dos lábios.

[...] O sr. Darling [...] ficou com ela. E com tudo que era dela, menos a caixa mais de dentro e o beijo. Nunca chegou a saber que a última caixa existia, e com o tempo desistiu daquele beijo.

[...] A sra. Darling gostava de tudo muito bem cuidado, e o sr. Darling tinha verdadeira paixão por ter um comportamento exatamente igual ao dos vizinhos; por isso, claro também tinham uma babá. Mas como eram pobres, por causa de todo o leite que as crianças tomavam, essa babá era uma linda e orgulhosa cadela Terranova chamada Nana [...] (BARRIE, 2012, p. 8; p. 10).

Se a última caixa do coração da sra. Darling nunca foi aberta para o sr. Darling, nem ela nunca lhe deu o beijo, pode-se inferir que a personagem não é plenamente satisfeita com sua vida amorosa, o que não anula sua satisfação com o papel de esposa ou o de mãe. Ao longo dos dois primeiros capítulos de *Peter e Wendy*, vemos uma descrição detalhada do narrador a fim de exhibir sua dedicação e exemplo em ambos os papéis temáticos.

A pobreza descrita pelo narrador na citação acima é bastante resumida, mas o texto traz abundantes exemplos, dentre eles, uma conversa longa entre o casal, em que fazem as contas da casa, considerando até mesmo as doenças infantis que Wendy pode ter, para ver se “poderiam ficar com ela” (p. 9). Apesar dessa pobreza tão destacada no texto, nota-se uma representação de família feliz, com o cotidiano doméstico trivial descrito até o capítulo quatro, na qual a sra. Darling é o pilar, apaziguando conflitos e amenizando dificuldades – o que a torna uma manifestação de representação estereotípica da figura materna euforizada.

Em oposição, tia Em se assusta com a risada de Dorothy e se admira que a menina encontre algo de que rir. Essa admiração vem de uma quebra de expectativa, pois tia Em crê que não existem razões para rir naquela situação, no Kansas. Não se sabe qual é o objeto-valor de tia Em enquanto sujeito do fazer ou do ser, mas é claro que se trata de um sujeito passional tomado de frustração tendendo ao conformismo.

Apesar de tudo, é tia Em a destinadora de confiança de Dorothy, mais do que tio Henry, conforme se depreende das catorze vezes que Dorothy se refere à tia, ao longo de sua jornada em Oz, frente às quatro menções ao tio, nas quais a tia também é citada. Dorothy refere-se à tia como seu lar, quando pede para a magia dos sapatos prateados levá-la de volta:

Dorothy pegou Totó no colo solenemente e, depois de dizer um último adeus, bateu os saltos dos sapatos três vezes, dizendo:

– Levem-me para a casa da tia Em (BAUM, 2014b, p. 189).

Claramente, tia Em tem o valor de “lar” para Dorothy. No final do livro, é tia Em que testemunha a chegada de Dorothy:

Os sapatos de prata deram apenas três passos, e então ela parou tão bruscamente que rolou na relva várias vezes antes de perceber onde estava.

Enfim, entretanto, sentou-se e olhou ao redor.

– Oh, céus! – gritou.

Pois estava sentada na vasta campina do Kansas, e bem diante de si estava a nova casa que tio Henry construía depois que o ciclone carregara a antiga para longe. Tio Henry tirava o leite das vacas no celeiro, e Totó pulou de seu colo e correu para lá, latindo furiosamente.

[...] Tia Em acabara de sair da casa para regar os repolhos quando ergueu os olhos e viu Dorothy correndo para si.

– Minha criança adorada! – ela gritou, envolvendo a menininha em seus braços e cobrindo seu rosto de beijos. – De onde foi que você veio?

– Da Terra de Oz – disse Dorothy gravemente. – E aqui está Totó também. Ah, tia Em! Estou tão feliz de estar de volta em casa! (BAUM, 2014b, pp. 189-191).

Tia Em a recebe de volta, selando a conjunção do sujeito com seu objeto-valor. Ressalte-se que é retomado o começo, no qual o tio, ao avistar o ciclone, correu para o celeiro a fim de ver como estavam os animais, e tia Em parou e mandou Dorothy para o abrigo; no final, tio Henry está no celeiro e é a tia que se manifesta em relação à chegada, euforicamente.

Esse enunciado rompe com a tradição dos contos de fadas, na qual a protagonista feminina não costuma retornar ao lar, pois se casa. Claro que Dorothy, sendo uma criança, não se casaria ao final, mas, nos contos de fadas temos um famoso caso de retorno ao lar no conhecido conto “João e Maria”, e tal retorno se dá de modo diferente do que acontece em *Mágico*. Em “João e Maria”, os dois irmãos voltam para sua casa e encontram o pai, que pode recebê-los *porque* a mãe das crianças morrera anos antes. Ou seja, Maria retorna para casa, mas não para a figura materna⁸⁷.

---

⁸⁷ Há versões posteriores de “João e Maria” dos próprios Grimm em que a esposa do pai de João e Maria não é a mãe das crianças, mas a madrasta. Como o Cristianismo buscou reforçar a noção de que o “amor de mãe” é algo natural, a ideia de que uma mãe pudesse incentivar o pai a abandonar seus filhos na

Tio Henry, por sua vez, é mais presente no terceiro livro, pois é numa viagem sua com Dorothy rumo à Austrália que a menina se perde, sendo atirada ao mar durante uma tempestade, e é para ele que ela retorna ao final. Já analisamos a relação entre eles no item dedicado a Dorothy.

Assim sendo, tia Em, à semelhança de Dorothy, é representada por meio de reforços de estereótipos femininos, especialmente na esfera da figura materna e da dona de casa. Esses reforços são disforizados no enunciado, o que constitui uma ruptura com as representações costumeiras desses papéis temáticos.

Já tio Henry é representado principalmente com quebras de estereótipo da figura paterna. Ele não é nem fraco diante da figura materna, como ocorre em contos de fadas, nem opressor diante da figura filial feminina.

---

floresta era muito repudiada (cf. SÁ, 2015, pp. 176-88; BETTELHEIM, 2014, pp. 97-106), de modo que o termo “mãe” foi alterado para “madrasta” em outras edições.

Capítulo 3: Personagens Animais

Neste capítulo, serão analisadas as personagens de natureza animal: a Rainha dos Ratos do Campo, já mencionada no capítulo anterior; Billina, a galinha amarela, que aparece pela primeira vez no livro *Ozma de Oz*; e Eureka, uma gatinha branca, que vai com Dorothy do mundo “real” para o mundo feérico em *Dorothy e o Mágico em Oz*.

Essas personagens trazem em si a representação de modelos alternativos de gênero, associados à personalidade costumeiramente atribuída a esses animais em fábulas e contos maravilhosos. Entretanto, também neles é possível observar como o enunciador efetua uma subversão dos estereótipos desses animais, também associados ao gênero⁸⁸, e recria suas significações simbólicas tradicionais.

Importa ressaltar que em Oz todos os animais falam – exceto o cachorrinho Totó, em *O Maravilhoso Mágico* – e, com isso, podemos analisar não só as descrições de suas ações como seus discursos diretos, através da concessão de voz efetuada pelo narrador. Como ficará mais nítido com as análises a seguir, os animais são dotados de características cognitivas humanas, fato revelado ao enunciatário com a passagem da ação para qualquer território feérico, seja a própria Terra de Oz, seja a Ev de *Ozma* ou ainda o Reino Vegetal de *Dorothy e o Mágico*.

3.1. Rainha dos Ratos do Campo

A personagem, chamada apenas por essa designação em todas as suas aparições nos livros, surge em *O Maravilhoso Mágico* e retorna em *A Maravilhosa Terra*. Já se falou das circunstâncias da introdução da Rainha no primeiro capítulo e um pouco de seu relacionamento com Dorothy no segundo. Ela interessa principalmente por ser a rainha de seu povo e sua única representante distinguida entre os demais ratos, que quase sempre só falam em coro.

Observa-se a humanização do rato já ao lhe ser atribuído um sistema de organização social não característico desses animais, a monarquia. A Rainha fala em nome de todo o seu povo e dá ordens aos súditos, sendo obedecida de imediato e sem

---

⁸⁸ O gênero é importantíssimo para definir a simbologia de alguns animais, pois o estereótipo em muitos casos depende dessa questão, como nos casos do galo e da galinha; da vaca, do boi e do touro; do cachorro e da cadela; do leão e da leoa. Cada um traz uma questão diferente. Por exemplo, no caso do leão, sua simbologia liga-se à força e à autoridade nobre, enquanto a leoa é automaticamente associada à figura da mãe protetora (cf. MARTIN, p. 268).

sinal de divergência popular, o que em muito remete à maneira como reis e súditos são retratados em contos de fadas.

Contudo, antes de passar a esse ponto, devemos diferenciar a organização desses animais, enxergados, na maior parte das sociedades ocidentais⁸⁹, como pragas urbanas⁹⁰, com outros, da classe dos insetos chamados sociais, como abelhas e formigas. No caso desses artrópodes, as chamadas rainhas constituem a classe fértil, responsável por povoar a comunidade com classes inférteis e machos reprodutores. Nesse tipo de espécie segregante o grupo gira em torno das fêmeas. A nomenclatura – “rainha” – se deve ao seu papel central a partir do qual a colônia se desenvolve: ela é a mãe de todos na comunidade, por isso é alimentada e protegida em detrimento de qualquer outro membro do grupo. Uma rainha possui uma tarefa bem definida dentro de seu microuniverso: reproduzir-se. Tal é sua natureza e sua obrigação, do mesmo modo que as outras castas possuem tarefas específicas. No caso dos ratos-toupeiras, uma das poucas espécies de roedores que vivem um sistema matriarcal semelhante, a única fêmea a acasalar é a rainha, que inibe as demais fêmeas e os machos não escolhidos por ela com o uso de violência⁹¹.

Por oposição, pelo que se pode depreender do texto, a Rainha dos Ratos do Campo parece não ter obrigações explícitas para com seus súditos: ela só surge para ajudar Dorothy e amigos e dar ordens aos ratos do campo, a fim de conseguir efetuar qualquer que seja o tipo de auxílio solicitado pelos protagonistas. Apesar disso, ela integra os exemplos de “bom governante” dentro do universo de Oz, pois se importa com o bem-estar de seu povo: não concorda com nenhum pedido que possa colocá-los em risco (cf. BAUM, 2014a, pp. 125-6; 2014b, pp. 77-8). Sua relação com Dorothy e seus amigos deve-se ao fato de o Homem de Lata ter lhe salvado a vida, provocando

---

⁸⁹ Fizemos essa ressalva, pois na Índia, por exemplo, existe um templo dos ratos, onde três milhões deles circulam livremente e são alimentados, e onde as pessoas entram descalças para rezar. O canal do Youtube da *National Geographic* tem uma interessante reportagem a respeito: <https://www.youtube.com/watch?v=2OOs1l8Fajc> (acessado em 12/12/2016).

⁹⁰ Pensemos na Peste Negra ou Peste Bubônica, doença que assolou a Europa e cuja pandemia mais conhecida deu-se no final da Idade Média, dizimando cerca de um quarto da população do continente e continuando a assolar os europeus até o século XVII, cujo principal vetor era uma espécie de ratos. Também pode se pensar, no âmbito dos contos de fadas, em “O Flautista de Hamelin” [*Pied Pier of Hamelin*], de Robert Browning (1812-1889), que, com sua flauta mágica, conduziu todos os ratos da cidade à destruição e, quando os cidadãos deixaram de compensá-lo por isso, guiou todas as crianças para o mesmo destino. Nesse conto os ratos também constituem uma praga e agem como um indivíduo.

⁹¹ Segundo o site do zoológico de San Diego (disponível em <http://animals.sandiegozoo.org/animals/naked-mole-rat>) e também segundo o site *The IUCN Red List of Threatened Species* (disponível em <http://www.iucnredlist.org/details/9987/0>). Ambos acessados em 12/12/2016.

uma dívida de honra, a partir de uma espécie de código de cavalaria que em muito lembra os papéis dos reis e rainhas no imaginário medieval.

Aos demais ratos toda individualidade é negada; eles constituem uma massa indistinta e uniforme de seres sem vontade.

Esse modo de personificar o coletivo como um indivíduo pode se relacionar com o *status* de praga dos ratos, ao mesmo tempo em que se exhibe a fragilidade de um único desses animais quando afastados do grupo, como nos aponta a vulnerabilidade da Rainha ao fugir do Gato-Montês e ser salva pelo Homem de Lata (conforme visto no capítulo 2).

A título de comparação, em várias das *Fábulas* de Esopo (2013) aparecem ratos, sendo que em quatro eles compõem o título. Em todas estas são mostrados como presas, tratando do tema da prudência (“O gato e os ratos”, p. 219) ou da conformidade (“O rato silvestre e o rato caseiro”, pp. 472-3), quase sempre mostrando o rato como uma criatura menor e impotente, recompensada quando se conforma com sua pequenez ou sancionada negativamente – com a morte – ao se arriscar a ser mais do que é ou a assumir uma posição que não lhe cabe.

A fábula “Os ratos e as doninhas” ilustra bem esse aspecto:

Os ratos e as doninhas viviam em guerra, mas sempre eles é que saíam derrotados. Os ratos fizeram uma reunião e concluíram que estavam perdendo porque não tinham chefes. Então, selecionaram alguns candidatos e, levantando a mão, elegeram seus generais. E estes, no intuito de se destacarem dos outros, arrumaram chifres e passaram a usá-los. Quando se instalou a batalha, o que aconteceu foi que os ratos iam sendo derrotados. Mas, enquanto os [sic] alguns se refugiavam em buracos onde entravam com facilidade, os generais, impedidos de entrar por causa dos chifres, foram apanhados e devorados.

Assim, para muitos, a vanglória torna-se a causa de males (ESOPO, 2013, p. 475, grifos do autor).

Com essa fábula dialoga uma de Jean de La Fontaine (1621-1695), intitulada “O Combate entre os Ratos e as Doninhas”, que tem o mesmo desfecho, mas apresenta mais hierarquias entre os ratos e nos traz a figura de um rei. Como a fábula tem a função de transmitir valores culturais⁹², sabe-se que aqui os ratos constituem uma alegoria,

⁹² Adriane Duarte nos informa: “o gênero fabular dizia respeito a toda a sociedade, constituindo um meio importante de transmissão dos valores do grupo. Fortemente enraizadas na cultura popular, faz companhia aos provérbios e máximas, formas por excelência didáticas e que se prestam como exemplo quando inseridas em obras de escopo mais amplo” (2013, p. 10).

porém isso não nos impede de lê-la como um conto maravilhoso à semelhança de *Oz*, onde os animais também representam alegorias, embora concebidas sob outros moldes e para propósitos narrativos diversos.

O primeiro fator que nos chama a atenção é que “os ratos”, da mesma forma que o povo da Rainha dos Ratos do Campo, são uma massa que ganha *status* de indivíduo, pois todos agem do mesmo modo e, mesmo os destacados – os generais – passam a fazer parte de um grupo distinto que, apesar de menor, ainda não manifesta sinais de individuação. Todos os generais agem igualmente e recebem o mesmo destino. Todos são acusados pela moral da história de vangloriar-se com o uso dos chifres, inferindo que não deveriam ter desejado se destacar dos demais de seu grupo. Para esses generais, a marca da distinção de seus concidadãos significou a morte.

No primeiro livro de *Oz*, a Rainha não parece ter nenhuma distinção em relação aos seus súditos, conforme vemos no trecho abaixo:

O rato do campo, agora livre de seu inimigo, parou, veio devagar na direção do Homem de Lata e disse, numa vozinha guinchada:

– Oh, obrigada! Muito obrigada por salvar a minha vida.

– Não fale disso, eu imploro – respondeu o lenhador. – Eu não tenho coração, sabe, então tomo cuidado de ajudar aqueles que podem precisar de um amigo, mesmo se for apenas um rato.

– Apenas um rato! – gritou o pequeno animal, indignado. – Eu sou uma rainha! A Rainha de todos os Ratos do Campo!

– Oh, de fato! – disse o Homem de Lata, fazendo uma reverência.

– Assim sendo, você realizou um grande e corajoso gesto ao salvar a minha vida – acrescentou a rainha.

Naquele momento, vários ratos foram vistos correndo tão rápido quanto suas perninhas permitiam, e, ao verem sua Rainha, exclamaram:

– Oh, Majestade, pensamos que seria morta! Como conseguiu escapar daquele Gato-Montês gigante?

Eles curvaram-se tanto à pequena Rainha que viraram de ponta-cabeça.

– Este homem de lata engraçado – ela respondeu – matou o Gato-Montês e salvou minha vida. Por isso, de hoje em diante todos vocês devem servi-lo e obedecer a seu mínimo desejo.

– Nós iremos! – gritaram todos os ratos em coro (BAUM, 2014b, p. 76).

Opondo-se por completo à moral trazida por Esopo, a Rainha fica indignada com o fato de ser tomada por um rato qualquer. Para ela a diferenciação de sua classe é fundamental, e ela logo corrige tal erro de percepção ao se afirmar como rainha.

No segundo livro, aponta-se textualmente que ela possui uma coroa, enquanto até então o fato só havia sido mostrado nas ilustrações: “– Obrigada, estou bem – respondeu a Rainha, recatadamente, sentando-se e mostrando *a pequena coroa dourada sobre sua cabeça*. – Posso fazer alguma coisa para ajudar meus velhos amigos?” (BAUM, 2014a, p. 125, grifos nossos). Assim, tem-se na coroa um símbolo para reafirmar o seu poder e distingui-la dos demais ratos.

Contudo, ao contrário do que resulta dessa óbvia distinção simbólica na fábula citada, a Rainha é euforizada; o papel actancial por ela desempenhado se altera: de objeto de um programa de uso ela passa a destinadora, o que será reiterado em suas futuras aparições. Isso acontece justamente por causa de sua posição de realeza; por comandar o grande número de seus súditos, ela adquire a força da massa por eles constituída, tornando-lhe possível, por exemplo, mover o imenso Leão Covarde – no capítulo “A Plantação Mortal de Papoulas”, do primeiro volume da série – do campo de papoulas mortal para um lugar seguro, com a ajuda do Espantalho e do Homem de Lata. Ela busca se certificar de que seu povo não será ameaçado e então concorda em ajudar o grande felino, conforme se vê abaixo:

Finalmente, um dos maiores [ratos] falou:

– Há algo que possamos fazer para agradecê-lo por ter salvado a vida de nossa Rainha?

[...]

– Oh, sim, vocês podem salvar nosso amigo, o Leão Covarde, que está adormecido no leito de papoulas.

– Um leão! – gritou a pequena Rainha. – Ele vai querer nos devorar.

[...]

– [...] ele nunca machucaria alguém que é nosso amigo. Se vocês nos ajudarem a salvá-lo, eu prometo que ele haverá de tratá-los com gentileza.

– Muito bem – disse a Rainha –, confiamos em você. Mas o que podemos fazer?

– Há muitos desses ratos que chamam você de Rainha e estão dispostos a obedecê-la?

– Oh, sim, milhares – ela respondeu.

– Então peça que todos venham aqui o mais rápido possível, e que cada um traga um longo barbante.

A Rainha virou-se para os ratos e lhes disse para irem de uma vez chamar todo o seu povo. Assim que ouviram a ordem, correram em todas as direções com toda a velocidade que eram capazes de empregar (BAUM, 2014b, p. 77-8).

Nesse trecho, ressalte-se antes de tudo que, ao contrário do que acontece no caso das rainhas do reino animal, a Rainha dos Ratos do Campo não é a maior ou a mais forte, e tampouco há qualquer alusão de que seja a mais fértil, permitindo-nos inferir que seu poder é ou de origem hereditária ou por eleição popular, por características morais ou intelectuais e não físicas, antropomorfizando-a ainda mais e tornando ainda mais interessante o fato de se tratar de uma fêmea. Como já dito, em contos de fadas supõe-se a presença de um rei quando há qualquer referência a papéis temáticos monárquicos – mesmo do caso dos ratos, como nos confirma a fábula de La Fontaine supracitada. Mas em *Oz*, onde o poder costuma estar com as mulheres, não causa estranhamento ser o feminino o gênero da soberana dos ratos.

Apesar disso, parece-nos que o Espantalho não está disposto a reconhecer de imediato o poder que a Rainha alega ter, como se pode depreender da pergunta: “Há muitos desses ratos que chamam você de Rainha e estão dispostos a obedecê-la?”⁹³. O questionamento soa relativamente inocente, pois o Espantalho apenas busca descobrir com quantos ratos poderá contar para pôr em prática seu plano de salvar o Leão Covarde (os ratos ajudarão a puxar o carrinho no qual o Leão será colocado e assim o removerão do campo de papoulas mortal); todavia, a forma como foi fraseada trai um pouco sua intencionalidade, já que se afigura um pouco acusatória ou manifesta certa crença na própria superioridade por parte do Espantalho. Ele não indaga, por exemplo, quantos são os súditos da Rainha nem quantos ratos do campo existem, nem mesmo qual o território por ela governado. “Chamam você de” é uma escolha lexical destinada a questionar se o título de rainha de fato pertence à ratinha, como se sua validade dependesse do número que ela virá a fornecer em resposta.

O desafio contido na pergunta do Espantalho é sutil, tanto quanto a resposta da Rainha. O tipo de pergunta pede uma resposta simples: “sim” ou “não” bastariam, porém a Rainha não se refreia de exhibir a extensão de sua autoridade: “Oh, sim,

---

⁹³ “Are there many of these mice which call you Queen and are willing to obey you?” (BAUM, 2000, p. 151).

milhares”⁹⁴ (2014b, p. 78). O leve confronto, então, dá lugar às questões mais práticas que levam às medidas a serem tomadas para salvar o Leão.

Mais adiante, o Espantalho demonstra já ter reconhecido a autoridade da Rainha ao apresentá-la a Dorothy nos seguintes termos: “[o Espantalho] virou-se para a digníssima pequena rata e disse: § – Permita-me apresentar Sua Majestade, a Rainha”⁹⁵ (p. 79).

Ele não a chama de “Rainha dos Ratos do Campo”, mas simplesmente de “a Rainha”, antecedido pelo mais alto título honorífico da monarquia europeia, o que, na contramão de sua indagação anterior, parece reconhecer a autoridade da ratinha muito além daquela que ela tem sobre seus súditos. Essa apresentação se dá logo após a chegada destes últimos, assim descrita: “Vieram de todas as direções, e havia milhares deles: grandes, pequenos, médios [...]” (p. 78).

Esse desenvolvimento se contrapõe àquele das fábulas de Esopo e La Fontaine, nas quais qualquer asserção de autoridade e demonstração de orgulho foi severamente punida. Há ainda outro exemplo em La Fontaine condenando à morte um rato que não se põe em seu *devido* lugar, em “O rato e o elefante”:

Um Ratinho de nada, ao ver um Elefante
Enorme, zombou do lento andar vacilante
Do animal de alta linhagem
Em tão completa aparelhagem.
[...]
Estranhou o Rato que os passantes
Se entusiasmassem vendo a imponente massa:
“Como se ocupar mais ou menos lugar faça
De nós pessoas mais ou menos importantes.
Que tanto admiram nele?”, diz nessa hora.
“Será o peso do corpo, que assusta infantes?
Nunca achamos que nós, tão pequenos embora,
Valemos menos que Elefantes”.
Mais teria dito o frajola;
Mas o Gato sai da gaiola
E a ele mostra num instante
Que um Rato não é um Elefante⁹⁶ (LA FONTAINE, 2013, p. 19).

⁹⁴ “Oh, yes; there are thousands” (BAUM, 2000, p. 151).

⁹⁵ “[T]urning to the dignified little Mouse, [the Scarecrow] said: “Permit me to introduce to you her Majesty, the Queen” (idem, p. 152).

⁹⁶ A edição utilizada é bilíngue. O texto original é: « Un Rat des plus petits voyait un Éléphant/ Des plus gros, et raillait le marcher un peu lent/ De la bête de haut parage,/ Qui marchait à gros équipage./ [...] Le Rat s’étonnait que les gens/ Fussent touchés de voir cette pesante masse : Comme si d’occuper ou plus ou

Aqui se coloca a questão do tamanho como alegoria da importância social de um indivíduo; temos um único rato reduzido à insignificância de seu tamanho e de sua posição na cadeia alimentar. E essa ideia recebe reforço na representação da Rainha dos Ratos do Campo, melhor explicitada nas duas maneiras como o Espantalho a trata antes e depois de ver o montante de seus súditos: primeiro, com leve e velado desdém, seguido de grande reverência.

Essa mudança de atitude ante a afirmação de autoridade não é estranha ao feminino em vários âmbitos socioeconômicos e culturais, e a metáfora do ratinho, sob esse viés, torna-se bastante expressiva dada a alteração do desfecho promovida por L. Frank Baum. A Rainha é poderosa, mas não é orgulhosa como os ratos que têm finais trágicos nas fábulas; ela se dispõe a cooperar com os protagonistas a partir de um senso de gratidão por ter sido salva, reconhecendo sua fragilidade em relação ao Gato-Montês que a teria devorado não fosse pela interferência do Homem de Lata. Ao mesmo tempo, é por causa dela que se torna possível resgatar do meio da plantação de papoulas o Leão Covarde – a fera magistral cujo prestígio pode ser comparado ao do elefante de La Fontaine.

No mesmo sentido, há outra fábula de Esopo que interessa à nossa análise, “O leão e o rato agradecido”:

Enquanto um leão dormia, um rato passeava pelo seu corpo. Nisso, ele despertou e o agarrou, e já ia devorá-lo, quando o rato começou a pedir que o soltasse, dizendo que, se o deixasse são e salvo, iria retribuir-lhe esse favor. O leão desandou a rir e soltou-o. Aconteceu, porém, que não demorou muito para ele ser salvo pela gratidão do rato. Tendo sido apanhado por caçadores, o leão foi amarrado com uma corda a uma árvore. Nesse instante o rato ouviu os gemidos dele, foi até lá e roeu a corda. E disse, após libertá-lo: “Certa vez você caçou de mim porque não contava receber de minha parte uma recompensa. Agora, porém, esteja certo de que também entre os ratos há gratidão!”.

A fábula mostra que as situações mudam e os muito poderosos passam a precisar dos mais fracos (2013, p. 303, grifo do autor).

Da mesma forma que em *Oz*, na fábula acima o leão será salvo pela gratidão de um ratinho, invertendo por um momento as relações de poder e transformando em

---

moins de place/ Nous rendait, disait-il, plus ou moins importants./ Mais qu’admirez-vous tant en lui vous autres hommes ?/ Serait-ce ce grand corps, qui fait peur aux infants ?/ Nous ne nous prisons pas, tout petits que nous sommes,/ D’un grain moins que les Éléphants./ Il en aurait dit davantage ./ Mais le chat sortant de sa cage/ Lui fit voir en moins d’un instant/ Qu’un Rat n’est pas un Éléphant. » (LA FONTAINE, 2013, p. 18).

vantagem o que antes constituía uma severa desvantagem. Assim, em *Oz*, a ajuda é ofertada devido a uma dívida de gratidão, pois a monarca foi salva pelo Homem de Lata. A grande diferença é que, nas fábulas, mesmo na supracitada, a figura do rato é sempre associada ao fraco e ao insignificante, o pequeno e vulnerável que pode ou não tirar proveito dessa situação. Em “O leão e o rato agradecido” o rato é elevado justamente por manter suas características, que lhe são úteis em ocasiões como aquela na qual ele pode salvar alguém roendo uma corda, conformando-se com seu papel de roedor.

Já em *Oz*, apesar de num primeiro momento a Rainha parecer resignar-se justamente a esse mesmo papel – sendo salva de um predador e então decidindo mostrar gratidão – a superioridade dela não se comprova por ela reafirmar sua natureza de animal roedor, mas se dá numa esfera humanizada: sua pequenez é compensada por seu poder sobre os demais ratos do campo, que lhe tornam possível ter força suficiente para ajudar a arrastar o Leão Covarde para fora do campo de papoulas mortal, conforme já mencionado.

Depois de auxiliar os protagonistas e se despedir deles, a Rainha torna-se uma espécie de recurso narrativo *deus ex machina*, aparecendo para resolver problemas nas situações mais adversas, tal qual uma fada madrinha. Antes de partir, ela dá um apito mágico a Dorothy, instrumento que pode chamá-la.

Na primeira ocasião em que os protagonistas usam esse apito, pedem-lhe para lhes apontar o caminho de volta à Cidade das Esmeraldas, após a derrota da Bruxa Má do Oeste. A Rainha acaba por lhes ensinar a usar o chapéu mágico da Bruxa e os deixa, sempre acompanhada de alguns súditos.

Até então, a força da Rainha vinha da imensa vantagem numérica trazida pelo total de seus súditos, mas, com o ensinamento do feitiço contido no Chapéu Dourado, ela sinaliza que o conhecimento também é uma das fontes de seu poder, em especial o conhecimento sobre a magia, que parece intrínseco às figuras de autoridade do sexo feminino em *Oz*, como Glinda e Ozma. Na obra, aliás, quase sempre quem desempenha o papel de destinador são atores femininos, o que consiste em igual quebra de estereótipos, segundo já analisado no caso de Dorothy. Assim, tanto no nível narrativo quanto no nível discursivo ocorre uma inovação da representação do feminino.

Isso fica mais evidente em *A Maravilhosa Terra*, quando a Rainha se dispõe a ajudá-los com uma dúzia de seus súditos, que irão com o Espantalho à Cidade das Esmeraldas para ajudá-lo a recuperar o trono que ocupava desde o fim de *O*

Maravilhoso Mágico; em seguida, o Homem de Lata lhe pede auxílio com o caminho, conforme abaixo:

– Há mais uma coisa que você pode fazer para nos servir – sugeriu o Homem de Lata –, e esta é correr na frente para nos mostrar o caminho para a Cidade das Esmeraldas, pois evidentemente temos um inimigo tentando nos impedir de chegar até lá.

– Eu o farei alegremente – tornou a Rainha. [...]

Retomaram, então, sua jornada, a pequenina e cinzenta Rainha dos Ratos do Campo correndo velozmente à frente, parando em intervalos até os viajantes a alcançarem, quando ela dispararia outra vez.

Sem aquela guia infalível, o Espantalho e seus companheiros poderiam nunca ter ganhado a Cidade das Esmeraldas, pois muitos foram os obstáculos lançados em seu caminho pelas artes da velha Mombi. Ainda assim, nenhum daqueles empecilhos existia na verdade – todos eram ilusões engenhosamente criadas. Por exemplo, quando chegaram às margens de uma corredeira que ameaçava barrar seu caminho, a pequena Rainha avançou sem parar por sobre a aparente enchente em segurança, e nossos viajantes seguiram-na sem encontrar uma única gota de água.

Outra vez, um muro alto de granito erguia-se sobre suas cabeças, impedindo seu progresso. Mas a Rata do Campo cinzenta avançou diretamente sobre ele, e os outros fizeram o mesmo, o muro dissolvendo-se em névoa conforme passavam.

Depois, quando haviam parado um momento para deixar Tip descansar, viram quarenta estradas ramificando-se em quarenta diferentes direções, e logo aquelas quarenta estradas começaram a rodopiar como uma roda poderosa, primeiro em uma direção, e então em outra, atordoando completamente sua visão.

Mas a Rainha os mandou seguirem-na e disparou em linha reta, e quando eles haviam avançado alguns passos, as trilhas rodopiantes desapareceram e não foram mais vistas.

O último truque de Mombi foi o mais assustador de todos: ela mandou uma onda de chamas crepitantes varrendo o prado para consumi-los, e pela primeira vez o Espantalho sentiu medo e virou-se para fugir. [...]

De fato, assistir a pequena Rainha marchar calmamente contra as chamas ameaçadoras devolveu coragem a cada membro do grupo, e eles seguiram-na sem sequer serem chamuscados (BAUM, 2014a, pp. 126-8).

Segundo os moldes dos contos de fadas tradicionais, são citados três obstáculos terríveis ao avanço dos protagonistas, todos ignorados pela Rainha, que os atravessa sem problemas. O narrador não nos informa se ela não os enxerga ou se os enxerga e apesar disso consegue entender que são apenas ilusões. De qualquer modo, o efeito é o

mesmo: ela é superior aos feitiços de Mombi, responsável por criar os aparentes empecilhos do caminho, enquanto todos os outros membros da comitiva (Espantalho, Homem de Lata, Tip, Zógol Besouro, Cavalete e Jack Cabeça-de-Abóbora) são facilmente ludibriados. Ela os guia pelo trajeto como um farol de realidade frente às ilusões do entorno, cortando-as sem lhes prestar o menor grau de atenção.

No entanto, apesar de todo o poder da Rainha, as personagens não parecem esquecer que se trata de um roedor: a fala do Homem de Lata, ao lhe pedir ajuda, explicita bastante esse fato: “Há mais uma coisa que você pode fazer para nos *servir*”⁹⁷ (grifos nossos). O verbo “servir” em português possui a acepção “prestar a (alguém) algum obséquio, ajuda ou serviço” (cf. HOUAISS), no entanto, o verbo original, *to serve*, tem todas as suas acepções relacionadas a utilidade, servidão ou escravidão, portanto consiste numa palavra cujo campo semântico tem o efeito de diminuir o *status* social daquele a que se refere⁹⁸.

A Rainha não se importa com isso e diz que os guiará até a Cidade das Esmeraldas “alegremente”, ainda como prova de sua gratidão ao Homem de Lata por ter lhe salvado a vida no livro anterior.

O rebaixamento promovido pela escolha lexical atribuída na enunciação ao Homem de Lata não altera a posição elevada ocupada pela Rainha. É ela quem tem os súditos para ajudar na empreitada do Espantalho na Cidade das Esmeraldas e quem possui o conhecimento (o saber fazer) necessário para alcançar a capital do reino de Oz apesar dos feitiços de Mombi para impedi-los. Como o narrador nos informa: “Sem aquela guia infalível, o Espantalho e seus companheiros poderiam nunca ter ganhado a Cidade das Esmeraldas, pois muitos foram os obstáculos lançados em seu caminho pelas artes da velha Mombi”.

Ou seja, quem olha para a Rainha com velada superioridade é, no primeiro livro, o Espantalho, e, no segundo, o Homem de Lata. O narrador, com sua voz distanciada que visa criar efeitos de objetividade, sempre expressa o valor dessa figura, especialmente quando ela desempenha o papel de destinadora.

Assim sendo, no que tange às questões de representação do feminino, o simples fato de a Rainha pertencer a esse gênero já traz uma quebra de estereótipos. Os ratos das

⁹⁷ “One thing more you might do to serve us”, no original (BAUM, 1904, p. 153).

⁹⁸ Segundo o Oxford English Dictionary *online*, as únicas acepções que não necessariamente trazem a diminuição do *status* social são aquelas relacionadas à religião, quando se diz que alguém *serve as a priest*. No entanto, ainda há o sentido de diminuição, pois *serve God* implica em rebaixar-se diante da grandeza de Deus e trabalhar por ele e para ele como para um suserano.

fábulas e todos os súditos de Oz compõem uma generalidade masculina⁹⁹. Ela é bem sucedida onde eles geralmente terminam mortos. Apesar de num primeiro momento toda a sua autoridade parecer vir da massa de seu povo, depois descobrimos que ela também possui conhecimentos sobre magia, a força motriz do mundo de Oz. Sua autoridade só é questionada por duas personagens do sexo masculino que, no entanto, precisam dela e só conseguem sair de situações difíceis com sua ajuda. Ela não se importa com os modos de seus novos amigos, sempre se dispondo a auxiliá-los, mas não mascara sua autoridade por um momento sequer, e nunca é sancionada negativamente por isso. A Rainha mantém a dignidade, a pompa e a honra, pois segue ideais de uma monarquia medieval, segundo uma espécie de código de cavalaria, o que a torna de certa maneira superior aos dois que falham em respeitá-la pelo que é – tornando essa falta de respeito uma vergonha para eles, e não um rebaixamento para ela.

A Rainha dos Ratos do Campo é ainda uma das representantes do que o narrador consistentemente aponta como um governante legítimo, ao lado de Glinda e Ozma, pois, na obra, fala-se de sabedoria e justiça como uma das características intrínsecas a um bom governante, bem como a constante preocupação com o bem-estar do povo governado (TUERK, 2007, pp. 45-58) – características essas demonstradas pela Rainha.

Sua facilidade em lidar com o poder e a euforização de sua autoridade constituem fortes quebras tanto do estereótipo do gênero quanto do estereótipo do animal, criando uma alegoria bastante emblemática.

Assim ocorrerá com as duas próximas personagens a serem analisadas neste capítulo: a galinha Billina e a gata Eureka.

3.2. Billina

De acordo com *O Livro dos Símbolos*, as galinhas “são modelos da maternidade dedicada” (MARTIN, 2010, p. 328). Segundo a mesma obra,

[...] as galinhas foram também rebaixadas ao simbolismo das lutas de galos, integradas em fantasias de sede de sangue e machismo, e nas

⁹⁹ Faça-se a ressalva de que, em inglês, quando temos a individuação de algum dos ratos, ela nos é dada com expressões como “the larger rat”, aplicável aos dois gêneros, portanto não se pode afirmar categoricamente que os súditos da Rainha possuidores de falas não sejam fêmeas. No entanto, é importante notar que é rotineiro, quando o sexo da personagem não nos é informado, presumir o masculino (cf. FAIRCLOUGH, 1993, cujo texto apresenta exceções, como quando se fala em *secretaries* e *nurses*, presumidamente mulheres na maior parte dos discursos). Em diversas outras línguas, especialmente as latinas, quando não há termo para ambos os sexos, normalmente o gênero da personagem é regido pelo gênero da palavra em si, logo é comum se supor que em uma narrativa toda tartaruga é fêmea ou todo crocodilo é macho, por exemplo, a menos que se explicita o contrário.

imagens das galinhas enquanto ignorantes, tontas, cobardes, tímidas, irritantes, supreprotectoras e com tendência para o pânico. Estes preconceitos são com frequência associados às mulheres em geral (MARTIN, 2010, p. 328).

Como veremos ao longo desta seção, Billina não é senão o oposto de todas as características acima descritas, e sua representação, por se inscrever numa esfera maior da representação do feminino, também nega esses estereótipos fora do âmbito dos contos de fadas. Isso porque, tanto em contos de fadas quanto em fábulas, a figura da galinha costuma ser apenas um motivo narrativo, aquela através da qual a moral é transmitida (como em “A morte da galinha”, cf. GRIMM, 2012, p. 356), e quando age, é de maneira tola (à exceção da fábula “O gato médico e as galinhas”, cf. ESOPO, 2013, p. 220, na qual as galinhas não se deixam enganar pelo gato disfarçado, e no conto dos Grimm “Bando de Esfarrapados”, no qual a galinha é desonesta). Na maioria das vezes, a galinha serve para dar uma lição em alguém, como na fábula “A mulher e a galinha”, de Esopo (2013, p. 381) ou em “A galinha dos ovos de ouro”, de La Fontaine (2013, p. 43), nas quais o animal só aparece para demonstrar a ambição de seus donos e o quanto esta acaba lhes trazendo consequências.

De maneira diferente, em *Oz* a figura da galinha representada por Billina negará todos esses estereótipos, incluindo – e principalmente – aqueles que costumam ser associados ao feminino. Pode-se dizer que Billina é o exato oposto do esperado em questão de modos. Ao contrário das outras personagens femininas de *Oz*, ela não possui o menor grau de delicadeza e nunca se elogia sua aparência, pelo contrário. Dorothy chega a lhe dar pequenas broncas por seu comportamento e por usar gírias (BAUM, 2014c, p. 93). Em tudo Billina é insubmissa, exceto frente às autoridades que ela julga dignas de seu respeito (é o caso de Dorothy, embora haja ocasiões nas quais ela responde à menina¹⁰⁰). Entre as principais características da personagem estão: pragmatismo, irreverência, por vezes beirando a grosseria, e leve arrogância.

Apesar de ela se afastar tanto de quaisquer ideais estereotípicos de feminilidade, não se conformando a nenhum dos estereótipos do gênero, ao final ela se revela a verdadeira heroína em *Ozma de Oz*, o que cria um modelo de feminino bastante empoderado. Analisemos detidamente a figura de Billina e como isso se dá.

Para começar, a galinha amarela está no mesmo galinheiro à deriva no qual Dorothy entra para escapar da tempestade no mar. Contudo, a menina só se dá conta de

¹⁰⁰ É o caso da conversa sobre os insetos que Billina come, a ser analisado mais adiante.

sua presença ao acordar com um cacarejo, quando já se encontram nos limites de Ev, apesar de ainda não avistarem terra firme, e, sendo assim, Billina já pode falar (pois animais podem adquirir essa capacidade dentro das terras feéricas). Portanto, seu aparecimento ocorre junto com sua antropomorfização pela chegada a um território feérico (cf. citação contida na seção sobre Dorothy).

Tal humanização acontece a partir do instante em que ela adquire a habilidade da fala, mas em nenhum momento do texto ignora-se que se trata de uma galinha. Ressaltamos aqui a importância de Billina ser uma galinha, sobretudo por causa da relação desse animal com o meio rural em geral e, em particular, o estadunidense. Como já se falou a respeito de Dorothy e sua origem no Kansas, também Billina acaba por constituir uma metáfora dos Estados Unidos e, em particular, do meio-oeste norte-americano (exploraremos isso um pouco mais adiante). Galinhas remetem à ruralidade – afinal, Billina vem de uma fazenda, o que a aproxima bastante de Dorothy.

A humanização de Billina também lhe dá poder de tomar suas próprias decisões, fato que vai sendo mostrado num crescendo ao longo do texto, até culminar com a escolha de Billina em permanecer em Oz ao término da aventura, ao invés de retornar ao mundo não-mágico de onde procede. Tal decisão reflete seu desejo de manter o respeito e o *status* conquistados na terra feérica, dos quais não goza em sua terra natal, onde é só mais uma galinha poedeira de ovos para um fazendeiro.

Tal independência se constrói no decorrer da narrativa, sendo que num primeiro momento Billina busca a validação de Dorothy quanto à sua competência linguística:

– Como está minha gramática? – perguntou a galinha amarela, ansiosa. – Eu falo corretamente, em sua opinião?

– Sim – disse Dorothy. – Você está muito bem, para uma iniciante.

– Estou feliz em saber – continuou a galinha amarela, em tom de confiança –, porque, se você vai falar, é melhor que seja do jeito certo. O galo vermelho disse várias vezes que meu cacarejo era perfeito, e agora é um alívio saber que estou falando bem (BAUM, 2014c, p. 25).

No trecho, vemos que Billina se mostra satisfeita com a aprovação de Dorothy e ainda conta com orgulho sobre o elogio feito pelo galo vermelho. Esse fato, numa primeira leitura, pode levar a crer que ela precisa da opinião de terceiros para se sentir validada, porém, o fragmento citado é só o início de sua jornada.

É interessante observar a progressão de Billina, antes de ela chegar ao seu ápice. A primeira situação em que ela se opõe a uma figura de autoridade é numa inocente conversa com Dorothy a respeito de sua dieta alimentar, segundo se lê abaixo:

Sentou-se e fitou Billina, que revirava a areia e o cascalho com seu bico afiado, cavando e revirando-os com suas garras fortes.

– O que você está fazendo? – perguntou Dorothy.

– Pegando meu café da manhã, é claro – murmurou a galinha, ocupando-se de bicar para o outro lado.

– O que você encontrou? – inquiriu a menina, curiosa.

– Ah, algumas formigas vermelhas gordas, alguns bichos de areia, e, de vez em quando, um caranguejo minúsculo. Eles são doces e gostosos, eu lhe asseguro.

– Que nojo! – exclamou Dorothy, chocada.

– O que é nojento? – perguntou a galinha, erguendo a cabeça para olhar com um olho brilhante sua companheira.

– Comer coisas vivas, e bichos nojentos, e formigas com perninhas. Você devia ter vergonha de si mesma!

– Ai de mim! – volveu a galinha, confusa. – Como você é esquisita, Dorothy! Coisas vivas são muito mais frescas e saudáveis do que as mortas, e vocês humanos comem todo o tipo de criaturas mortas.

– Não comemos! – disse Dorothy.

– Vocês comem, sim – retrucou Billina. – Vocês comem carneiros e ovelhas, vacas e porcos, e até galinhas.

– Mas nós os cozinhamos – disse Dorothy, triunfante.

– E que diferença isso faz?

– Muita – disse a garota, com voz grave. – Eu não consigo explicar a diferença, mas existe. E, de qualquer modo, nós nunca comemos coisas tão nojentas como *insetos*.

– Mas vocês comem galinhas que comem insetos – retorquiu a galinha amarela, com um cacarejo estranho. – Então vocês são tão ruins quanto nós.

Aquilo fez Dorothy refletir. O que Billina dissera era bem verdade, e quase lhe tirou o apetite para o café da manhã. Já a galinha amarela continuou a bicar a areia, e parecia bem contente com seu cardápio (BAUM, 2014c, pp. 29-30, grifos do autor).

O assunto aparentemente inócuo da discussão pode ocultar o quanto essa interação revela a verdadeira natureza da galinha. Se, num primeiro momento, ela parece depender da validação de terceiros, no trecho acima ela manifesta uma independência de pensamento que nos leva a concluir que Billina só busca a aprovação de quem ela julga ser autoridade no assunto. Dessa maneira, parece adequado inferir que, aos olhos de Billina, Dorothy, enquanto humana, é possuidora do saber linguístico

necessário para avaliar sua competência nesse sentido. Assim como o galo em relação ao cacarejo. Já no caso da discussão sobre o café da manhã, Billina demonstra ter efetuado algum nível de reflexão acerca do assunto; é consciente de ser uma criatura diferente de Dorothy, e sabe mais do que ela sobre suas respectivas dietas alimentares. Afinal, também entende as necessidades de cada espécie, respeitando as diferenças e limitações de cada uma, de modo a sugerir que Dorothy faça o mesmo. Billina parece entender que seres humanos se alimentem de sua própria espécie, logo lhe soa absurdo ser criticada por ingerir outras criaturas, quaisquer que sejam. A galinha insiste na discussão até Dorothy se dar por vencida e se calar.

Billina coloca-se como amiga de Dorothy, reconhece sua autoridade, mas não se sujeita à menina em todas as esferas – apenas quando escolhe fazê-lo. Outro exemplo disso é mostrado quando Dorothy, após ser libertada por Ozma da torre em que a princesa Langwidere a prendeu, vai resgatar Billina no galinheiro no qual a galinha havia sido trancafiada – aprisionamento cuja finalidade visa a rebaixá-la de volta à condição de animal doméstico, que foi parcialmente eclipsada por sua amizade com Dorothy. Então,

[...] surpresa, Dorothy viu Billina sobre a forma prostrada de um galo malhado. Por um instante, os dois ficaram imóveis, então a galinha amarela bateu as asas para arrumar suas penas e caminhou na direção da porta empertigada, em orgulhosa rebeldia e com um cacarejo de vitória, enquanto o galo malhado mancou de volta para o grupo das outras galinhas, arrastando sua plumagem amarrotada na poeira enquanto seguia.

– Ora, Billina! – exclamou Dorothy, com uma voz chocada. – Você andou brigando?

– Eu realmente acho que sim – respondeu Billina. – Você acha que eu ia deixar aquele patife malhado de galo tentar dar uma de chefão para cima de *mim*, e alegar mandar nesse galinheiro, enquanto eu for capaz de bicar e arranhar? Não, ou não me chamo Bill.

– Não é Bill, é Billina. E você está usando gírias, o que é bem indigno – disse Dorothy em tom reprovador. – Venha aqui, Billina, e vou deixar você sair, pois Ozma de Oz está aqui, e nos libertou.

A galinha amarela foi até a porta, que Dorothy destrancou para ela passar, e as outras galinhas as observaram de seu canto sem a menor menção de se aproximarem.

A menina pegou sua amiga no colo e exclamou:

– Oh, Billina! Como você está horrível! Você perdeu um monte de penas, e um dos seus olhos foi quase arrancando a bicadas, e sua crista está sangrando!

– Isso não é nada – disse Billina. – Olhe para o galo malhado! Eu não acabei com ele?

Dorothy balançou a cabeça.

– Eu não aprovo isso – ela disse, levando Billina na direção do palácio. – Não é bom para você se associar àquelas galinhas comuns. Elas iriam estragar as suas boas maneiras, e você deixaria de ser respeitável.

– Eu não pedi para me associar a elas – replicou Billina. – A culpada é aquela Princesa velha e birrenta. Mas eu fui criada nos Estados Unidos, e não vou deixar nenhum galo provinciano da Terra de Ev passar por cima de mim e dar uma de bonzão, enquanto eu conseguir levantar uma garra em autodefesa.

– Muito bem, Billina – disse Dorothy. – Não vamos mais falar sobre isso (BAUM, 2014c, pp. 92-4, *grifos do autor*).

Durante todo o diálogo, Billina é polida com Dorothy, mas firme ao asseverar sua posição. Em nenhum momento ela se arrepende de ter brigado, apesar das reprimendas de Dorothy; não tem a menor dúvida de ter feito a coisa certa e deixa evidente que o faria outra vez, se julgasse necessário. E ela manifesta orgulho ao sair vitoriosa da briga; está machucada, mas se mantém ativa, como fica bastante explícito no primeiro parágrafo da citação acima. Ela reafirma sua identidade com “ou não me chamo Bill”, seu nome original, tipicamente masculino, por oposição à forma como Dorothy a chama, reiterada na resposta da menina: “Não é Bill, é Billina”.

A galinha já havia dito que não se importava com a maneira como seria chamada, contanto que soubesse que o nome se referia a ela, e aqui age coerentemente, ao não desmentir sua interlocutora. Ainda assim, o que parece estar em jogo é uma disputa pela identidade.

Apesar de Dorothy se colocar como destinadora de Billina, a galinha se nega a agir de acordo, como destinatária. Assim, Dorothy tenta manipulá-la de modo a fazê-la querer ser: delicada, “respeitável”, conforme determinado padrão social designado para o feminino, mas fracassa em seu intento. A menina crê ter poder para assumir essa função doutrinadora, talvez por Billina ser um animal doméstico. Entretanto, o que ocorre é uma insistência de Billina em agir de acordo com seus próprios desígnios, momento em que desempenha o papel actancial de autodestinadora.

Na oposição Bill *versus* Billina, existe uma discussão sobre o estereótipo de gênero. Brigar é visto como uma atividade tipicamente masculina, e a frase “ou não me chamo Bill”, à primeira vista, parece concordar com essa ideia. A resposta de Dorothy contém um chamado ao feminino estereotípico, alinhado ao eixo oposto ao da briga:

“não é Bill, *é Billina*” (grifos nossos) traz, ao pretender impor à galinha o nome feminino, toda uma cultura do que consistiria num comportamento adequado às representantes desse gênero. O narrador parece corroborar o pensamento, pois só se refere à galinha pelo nome dado por Dorothy. Com isso, temos dois eixos: o da “briga”, associado a “Bill” e o do chamado à não-violência, associado a “Billina”.

Vale recordar agora que, ao explicar a Dorothy a origem de seu nome masculino, Billina diz:

[...] ninguém sabia dizer se eu ia ser uma galinha ou um galo, então o menininho da fazenda em que nasci me chamou de Bill e me tornou um bichinho de estimação, porque eu era a única galinha amarela em toda a prole. Quando cresci, e ele percebeu que eu não tinha crista *e não brigava, como todos os galos*, não pensou em mudar meu nome [...] (BAUM, 2014c, p. 28, grifos nossos).

Ou seja, brigar é associado a um comportamento masculino de sua espécie e não integra a conduta natural da galinha. Ela mesma nos indica isso ao mencionar “autodefesa” na citação anterior. Billina não iniciou a briga diretamente, ou talvez tenha começado a parte violenta da querela, mas como represália ao galo malhado, que a queria submissa como as demais galinhas do galinheiro. A história nos é dada em fragmentos, pela voz da própria Billina, sob o recurso do discurso direto, pois o narrador mesmo não se posiciona a respeito; o início da altercação não nos é revelado de modo exato, isto é, sob a aparente “verdade” emprestada pela voz distanciada do narrador em terceira pessoa. Assim sendo, como ele se abstém de revelar qualquer coisa além do que nos é informado por Billina, e como Billina é uma das protagonistas, tendemos a tomar seu relato como “verdadeiro” e podemos fazer isso.

Dorothy, aqui colocada como oposição a Billina, não questiona suas motivações, apenas suas ações, que a levaram a ficar tão machucada (infelizmente ignorando a participação do galo malhado no episódio). Em geral, o enunciatório é levado a concordar com a opinião de Dorothy, pois o narrador mesmo costuma fazê-lo¹⁰¹, todavia aqui o efeito é outro, pois temos clara percepção de que Dorothy está preocupada com o

¹⁰¹ Salvo nos poucos casos nos quais ironiza a menina, como numa discussão com o Espantalho sobre Oz e o Kansas, e na discussão com Billina sobre a diferença entre comer carne crua ou cozida, situações em que Dorothy parece replicar opiniões correntes dos adultos de seu tempo de maneira irrefletida, de forma que a ironia não recai sobre a personagem, mas sobre enunciatórios que possam compartilhar das ideias expressas por ela.

estado de Billina e não se importa o suficiente com os demais ocupantes do galinheiro para lhes prestar qualquer atenção. É bastante possível concluir que ela não repreende a conduta do galo porque sequer toma conhecimento de sua presença, fora o momento em que ele, derrotado, retorna para o lado das outras galinhas.

Dessa maneira, não parece forçoso deduzir que a opinião do enunciador, apesar de não manifesta, é evidenciada pelo curso dos acontecimentos: Billina conta sua história; Dorothy a recrimina por sua decisão de recorrer ao uso da força, mas não duvida de suas razões; não é concedida voz ao galo derrotado em nenhum momento – de modo a tornar versão de Billina inconteste – e, ao fim da disputa verbal com Dorothy, é a menina que encerra a discussão, sem ser convencida, mas desistindo de convencer Billina, o que é uma vitória para a galinha e uma reafirmação de sua identidade.

Bill não é masculinizada por brigar, sobretudo por ser apontado tratar-se de autodefesa: ela apenas não se deixa apreender pelo estereótipo do feminino delicado (conforme esperado por Dorothy), algo bastante natural, para uma figura que se predispõe a representar o vigor do meio-oeste norte-americano frente às agruras impostas pelo ambiente hostil. Isso é reforçado pela oposição entre “eu fui criada nos Estados Unidos” e “galo provinciano da Terra de Ev”, trazendo à tona um sentimento nacionalista, que ela evoca como uma das razões de sua força – afinal, ela enfrentou e venceu um macho alfa.

Ao mesmo tempo em que a galinha se reafirma como Bill, ela não se recusa a ser Billina; uma parte de sua identidade advém de seu nome, mas ela o extrapola, sem se alinhar completamente a nenhum dos dois estereótipos de gênero, unindo um pouco de ambos sem se deixar limitar. Mas Billina, em toda a sua não-conformidade a padrões, é aclamada dentro do texto, o que nos traz à ideologia subjacente ao discurso, nitidamente favorável a esse tipo de subversão do estereótipo, pelo fato de a galinha vir a se tornar a “herói”¹⁰² da história.

Porém, antes de passarmos ao heroísmo de Billina, é preciso discutir o papel de Dorothy como oposição ao comportamento da galinha.

O discurso atribuído a Dorothy soa um pouco anômalo em relação a tudo o que se analisou a respeito dela no capítulo anterior, sobretudo se considerarmos que ela

---

¹⁰² Aqui utilizamos o conceito de Susan Hopkins (2002), que opõe *hero* a *heroine*, alegando que *hero* se refere à personagem protagonista, que enfrenta a jornada até obter seu objeto de valor, enquanto *heroine* trata da figura da donzela que será salva e dada em casamento, nunca sujeito e sim objeto. Essa oposição parece nomeadamente adequada para tratar de Billina.

mesma, em contraste com Alice, não se preocupa com boas maneiras, como já se comentou. Particularmente na fala “Não é bom para você se associar àquelas galinhas comuns. Elas iriam estragar suas boas maneiras, e você deixaria de ser respeitável”, temos uma ideia de condicionalidade da respeitabilidade de uma figura feminina, que em parte parece negar as inovações da representação do feminino contidas em Dorothy, pois seu discurso remonta à figura da matriarca – aquela que prescreve regras de conduta feminina às quais ela mesma não se sujeita mais.

Ainda assim, vale apontar que o fato de ela reforçar um estereótipo não diminui as muitas subversões abrangidas por sua representação. Além disso, como figura infantil, Dorothy provavelmente repete as opiniões dos adultos de sua vida como se fossem suas – como no já analisado caso da segunda citação desta seção, quando Dorothy alega não saber explicar a diferença entre comer um animal morto cozido e um cru, apesar de esta diferença existir, de acordo com a menina. Esse exemplo demonstra a teimosia de Dorothy, preocupada em manter suas opiniões, mesmo que a lógica possa vir a desconstruí-las.

Contudo, escolheu-se analisar esse aspecto de Dorothy na seção sobre Billina porque o comportamento da menina serve de contraste ao da galinha. Dorothy, na qualidade de protagonista, deve se identificar com o narratário, podendo expressar alguma ideia que na verdade é uma projeção daquilo que seria a opinião deste último.

Voltando o olhar à figura da galinha propriamente dita, os poucos autores inventariados na introdução deste trabalho que analisaram *Ozma de Oz* (cf. TUERK, 2007, pp. 59-75) subestimaram bastante o papel de Billina na narrativa, mencionando-a de passagem como mera *sidekick* de Dorothy, quando, na verdade, Billina desempenha mais o papel de sujeito do programa narrativo de base do que o Espantalho, o Homem de Lata e/ou o Leão Covarde em *O Maravilhoso Mágico*, além de ser menos destinatária de Dorothy do que eles – chegando, aliás, a atuar como destinadora da protagonista na disputa com o Rei Nomo, que constitui o clímax do enredo¹⁰³. Entretanto, ressalte-se que Billina é tão sujeito do programa narrativo de base quanto Dorothy, e mais do que Ozma, embora esta última dê título ao livro. As duas primeiras

---

¹⁰³ Talvez pelo fato de não estarem no primeiro livro, que é o mais conhecido, ou por sexismo dos críticos, Billina e Eureka (de quem falaremos na próxima seção) foram subvalorizadas enquanto personagens. Coloca-se o Leão Covarde no mesmo nível do Espantalho e do Homem de Lata, porém Billina e Eureka são tratadas na pouca crítica existente sobre *Oz* como se tivessem o mesmo tipo de participação que o cachorrinho Totó de *O Maravilhoso Mágico*, o que não é o caso em absoluto. Entre as causas de não atentarem a Billina e Eureka pode estar também uma ‘inércia ideológica’ que os leva a sequer percebê-las.

chegam juntas à Terra de Ev, são presas pela frívola princesa Langwidere (separadamente), vão juntas com a comitiva de Ozma para os domínios do Rei Nomo a fim de resgatar a Família Real de Ev do jugo do monarca e, quando tudo parecia perdido (quase a comitiva inteira de Oz fora transformada em ornamentos, exceto Dorothy, o Leão Covarde, o Tigre Faminto e o Cavalete), é Billina quem salva a todos, libertando-os do feitiço¹⁰⁴.

A postura altiva e desdenhosa da galinha é consistente ao longo do livro inteiro, e ela se mostra orgulhosa e superior nas mais diferentes situações, mas isso é parte de seu heroísmo. É ela quem ouve o Rei Nomo contar a seu mordomo quais ornamentos são os reféns transfigurados e insiste com o monarca para obter o direito de dar seus palpites e tentar salvar a Família Real de Ev e os demais membros da comitiva de Oz, inclusive a princesa Ozma. Ela manipula o rei com o mesmo tipo de promessa que ele fez ao deixar os membros da comitiva de Oz tentarem salvar a família de Ev: uma aposta, atrelada a uma ameaça. Como ovos são considerados venenos para o povo nomo, e como Billina botou um bem debaixo do trono, a negociação se dá da seguinte maneira:

[...] a galinha gritou de repente:

[...]

– Não pegue o ovo a menos que o Rei me deixe entrar no palácio e adivinhar igual os outros fizeram – disse Billina.

– Bobagem! –olveu o rei. – Você é só uma galinha. Como você poderia adivinhar meus encantamentos?

– Posso tentar, eu acho – disse Billina. – E, se eu falhar, você vai ter outro ornamento.

– Você daria um enfeite bonito, não daria? – grunhiu o Rei. – Mas você vai ter o que quer. Vou puni-la apropriadamente por ter ousado botar um ovo em minha presença. Depois que o Espantalho for encantado, você entrará em seguida no palácio (BAUM, 2014c, p. 153).

---

¹⁰⁴ Richard Tuerk resume muito bem a ação: “Roquat [o Rei Nomo] [...] oferece a Ozma e a seus seguidores uma oportunidade de resgatar a família real e levá-los de seu palácio. [...] Cada um dos membros da comitiva de Ozma, exceto o Leão Covarde, o Tigre Faminto e o Cavalete, terá uma chance de identificar os membros da Família Real de Ev, que foi transformada em peças ornamentais no palácio do Rei Nomo. Se alguém identificar um membro da família real, essa pessoa ou criatura manterá sua forma e o membro da família real voltará à sua forma verdadeira. Se alguém não conseguir acertar ao menos um palpite, essa pessoa também se tornará parte da coleção de Roquat. Ozma começa com o direito a onze palpites. Cada pessoa subsequente tem o direito a um palpite adicional, de forma que, na teoria, todos possam ser libertados” (2007, pp. 64-5).

Observe-se que Billina usa de intimidação e tentação¹⁰⁵, uma seguida da outra, a fim de obter a autorização do rei para ter sua oportunidade de salvar os amigos, permitindo a ele pensar que tem chance de vencê-la, quando ela na verdade já sabe o segredo e tem certeza de seu sucesso. Somente depois que o rei concorda em lhe conceder a sua vez dentro do palácio é que Billina deixa o Espantalho tirar o ovo debaixo do trono. Mais adiante, temos o seguinte, depois que Dorothy consegue remover o feitiço de um dos príncipes de Ev:

– [...] Mas irei transformar a galinha amarela em um ornamento, para substituir esse que acabei de perder.

– Talvez você vá, talvez não – murmurou Billina calmamente. – Eu posso surpreender você, adivinhando certo.

– Adivinhando certo? – vociferou o Rei. – Como você poderia adivinhar certo, quando gente melhor que você falhou, sua galinha estúpida?

Billina não se importou em responder [...] (BAUM, 2014c, pp 154-5).

A galinha não se digna a responder ao rei, pois sabe que vai vencê-lo, e não tripudia em cima dele porque sabe que ele tem poder de lhe negar o acesso às salas de ornamentos para tentar libertar seus amigos. O rei desconhece que ela possui o saber necessário para reverter tudo o que ele conseguiu, por julgá-la inferior, uma mera “galinha estúpida”.

Ela não rechaça essa opinião antes de sair bem-sucedida de sua empreitada. Como nos dirá Tuerk, “nos livros de Baum as aparências costumam enganar”¹⁰⁶ (2007, p. 82), e apesar de toda a carga cultural que nos traz a noção da galinha como uma criatura “tola”, esse estereótipo será subvertido pela inteligência de Billina. Ela não só ouve por acaso a resposta para a questão de como salvar os amigos; ela sabe tornar essa informação útil, manipulando as regras do jogo proposto pelo Rei Nomo.

A inteligência de Billina também é demonstrada mais vezes. Na cena clímax do livro, quando o Rei Nomo ameaça prender todos no subterrâneo para sempre e o caos se instaura, o Espantalho atira um ovo no rei por incitação da galinha, deixando-o

¹⁰⁵ Ocorre manipulação por intimidação quando o manipulador obriga um fazer por meio de ameaças, que, no presente caso, consiste na possibilidade de não se retirar o ovo debaixo do trono se o Rei Nomo não concordar com o solicitado. Já a manipulação por tentação ocorre “[q]uando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo” (cf. FIORIN, 2013, p. 30). No caso, Billina falsamente aposta na própria derrota e consequente transformação em um ornamento para tentar o Rei Nomo.

¹⁰⁶ “[...] in Baum’s books appearances are often deceiving”.

desesperado – e é também a galinha que fala a Dorothy para roubar o cinto mágico do rei:

[...] Billina voou até Dorothy e, empoleirando-se sobre as costas do Leão, sussurrou avidamente para a menina:

– Pegue o cinto dele! Pegue o cinto de joias do Rei Nomo! Ele desata nas costas! Rápido, Dorothy, rápido! (BAUM, 2014c, p. 172).

Billina sabe o momento exato de roubar o cinto mágico, sabe que o poder do rei vem somente deste artefato, sabe como tirá-lo e sabe quem tem as melhores condições de fazê-lo. Também nesse momento ela desempenha o papel de destinadora de Dorothy, dotando-a da intenção e da competência para obter o artefato mágico. Com isso, Dorothy adquire o meio de vencer o Rei Nomo e salvar todos do subterrâneo.

Mais adiante, já quase ao final, também é Billina que identifica no apito que o príncipe de Ev mais novo está usando o Homem de Lata transformado (p. 185), pois a comitiva havia conseguido localizar todos os membros do grupo, menos este último.

Ou seja, além de tudo a figura de Billina contém ainda mais uma subversão de um lugar-comum: aquele que prescreve as características de força bruta (contida na briga com o galo malhado) e da inteligência como mutuamente excludentes. Billina possui ambos em equilíbrio e sabe o melhor momento para usar cada um. Ao contrário de personagens masculinas, como o Espantalho, o Homem de Lata, o Leão Covarde, o Zógol Besouro, Jack Cabeça-de-Abóbora, entre outros, que possuem grandes momentos de sagacidade, mas exibem grosseira tolice em outros tantos, Billina é sempre perspicaz e não fala nenhum disparate. Sua comicidade vem de seus modos agressivos ou simplesmente diretos demais, mas passíveis de identificação com o enunciário por todos os papéis que desempenha na narrativa. Ela possui uma praticidade que costuma ser mais associada a estereótipos masculinos, bem como sua impetuosidade e autossuficiência, mas, em se tratando de uma galinha, não se pode afirmar que é masculinizada. Além do mais, a arma contra os nomos são seus ovos, símbolos indubitáveis de sua condição de fêmea.

O fato de Billina não se importar em chocar seus ovos (cf. BAUM, 2014c, p. 25) e permitir que sejam usados como armas – tradicionalmente opostas ao eixo da vida – é uma negação dessa simbologia, e uma reafirmação de sua autoridade. Billina não só renega o papel maternal como se torna a fornecedora das armas e a organizadora da decadência dos nomos que tentavam aprisioná-la junto com seus amigos.

Por isso, conclui-se que Billina pode ser associada em parte aos estereótipos dos dois gêneros, subvertendo e extrapolando ambos a ponto de equilibrá-los. O ponto de vista do enunciador nos parece favorável a essa condensação e a esse apagamento dos limites entre masculino e feminino, posto que Billina acaba por se mostrar a maior heroína, ou melhor, a maior *herói* da narrativa, reconhecida pela própria princesa Ozma: “[...] teríamos sido encantados para sempre se *nossa sábia e esperta amiga*, a galinha amarela, não tivesse encontrado um jeito de nos salvar” (idem, p. 163, grifos nossos). A “esperteza” de Billina já havia sido atestada na voz do narrador (p. 162), mas ela é demonstrada ao longo de todo o texto.

Todo esse apagamento de gêneros, no qual se firma a força e a determinação de Billina, contrasta com a próxima personagem animal a ser analisada: Eureka, a gatinha, cuja força figurativa reside em parte na própria feminilidade.

3.3. Eureka

Diferente do que se viu a propósito dos ratos e das galinhas, como nos informa o *Dicionário de Símbolos*, “o simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 461). Assim, esse felino é representado de maneiras diversas nas diferentes culturas, mas geralmente como furtivo e sagaz, muito associado a diferentes cultos, seja como divindade, seja como representante do profano (cf. 2008, pp 462-3)¹⁰⁷.

Outra representação corrente do gato é como o familiar de bruxas:

A cultura cristã associou frequentemente o gato ao poder subversivo do diabo e, particularmente, das mulheres que recusavam as noções vigentes de obediência feminina [...], pudor e rectidão moral. Representados a deambular por becos nocturnos num excitado desembaraço, capazes de roubar as almas dos mortos ou a respiração dos bebés, os gatos foram facilmente apontados como companheiros das bruxas e sujeitos a frenéticas perseguições (MARTIN, 2010, p. 302).

Como boa parte do que o cristianismo do fim da Idade Média e do Renascimento enxergava como bruxaria era uma mistura demonizada de cultos pagãos, e como em vários desses cultos o gato aparece como uma divindade, o processo de aproximação

¹⁰⁷ Não foram encontradas diferenciações entre o simbolismo das imagens do gato e da gata.

desses animais com a bruxaria e sua consequente perseguição pode ser compreendido dentro do contexto da caça às bruxas e da estereotipagem desse aspecto de não-conformidade feminina (trataremos disso brevemente na seção sobre as bruxas, no próximo capítulo).

O gato costuma ser retratado, nas fábulas e nos contos de fadas, como um ser astuto e ardiso, pouco confiável, que só se alia por conveniência, ou que engana suas presas e depois as devora. É o caso dos gatos de Esopo e de La Fontaine. Mas, mais do que isso, “nos contos de fadas, o gato pode assumir o papel de psicopompo [isto é, condutor das almas dos mortos], cuja vitalidade agitada e instintiva compensa o requinte e os instintos ‘sublimados’ do herói ou da heroína humanos” (MARTIN, 2010, p. 300). Numa conhecida história, para a qual existe tanto uma versão de Perrault quanto uma dos irmãos Grimm, “O gato de botas”, sua figura é ambivalente. Ele por um lado é astucioso para obter o que deseja, e, por meio de ameaças a algumas pessoas e de agradados a outras, consegue convencer o rei e a princesa de que seu dono, um pobre moleiro, é na verdade um conde ou um marquês (dependendo da versão), levando-o conseguir a mão da princesa. A figura é ambivalente porque, apesar da desonestidade para alcançar seu objetivo, o gato mostra-se leal ao moleiro, e se beneficia ao levá-lo ao êxito, quando, a julgar pela esperteza do animal, poderia ter obtido êxito sozinho de algum outro modo.

A gata Eureka, um animal de estimação de Dorothy, que acaba indo com ela ao País dos Mangaboos após o terremoto do início do quarto livro da série, segue um pouco a linha da figura do Gato de Botas. Algumas das características mais marcantes de sua personalidade felina inscrevem-se no estereótipo desses animais, em especial sua presunção, seu espírito indomado e sua argúcia, sendo bastante ambivalente também, embora essa característica não fique clara logo no início da obra.

Ela é a primeira a se arriscar a andar pelo ar depois que a queda do grupo (Dorothy, seu primo Zeb e o cavalo de carga Jim) chega ao final de forma bastante suave: como se descessem flutuando, eles pousam num teto de vidro. A gata, no entanto, só se aventura a dar o primeiro passo no ar, deixando o teto de vidro que lhes serve como chão, depois de ver um nativo do lugar fazer o mesmo.

Ainda assim, ela já demonstra alguma insolência, conforme vemos abaixo:

– O ar sustenta seu peso? – perguntou [Dorothy].

– *É claro, você não está vendo?* – E, novamente, a gata vagou no ar e de volta para a beira do telhado (BAUM, 2016, p. 35, grifos nossos).

Essa insolência inicial é apenas uma pista da postura de Eureka ao longo do livro, culminando, ao final, com um completo desprezo pelo sistema de regras vigente em Oz. Por ora, ela aproveita sua nova habilidade de caminhar no ar sem muita preocupação, ignorando o medo do cavalo de se arriscar a imitá-la e as tentativas dos dois humanos de ajudá-lo a deixar de temer. A gata está com fome e reclama disso desde seu aparecimento, algo que, a princípio, embora demonstre bastante egoísmo, não parece muito comprometedor, pois ela pede apenas leite, situação que se complica com seu desejo futuro de devorar os nove porquinhos do Mágico.

Durante todos os episódios compreendidos pela chegada do Mágico ao Reino Vegetal, onde a comitiva de Dorothy se encontra, o enfrentamento contra o Feiticeiro Gwig, nativo dessa terra, e a apresentação do Príncipe ao lugar no qual seu povo nasce, Eureka não se manifesta e sua existência só é mencionada para dizer que Dorothy a transportou no colo. Seria assim possível dizer apenas pela leitura dos quatro primeiros capítulos, que a gata não será muito diferente de Totó, exceto pela capacidade de falar.

Eureka dá um primeiro sinal de sua natureza felina (isto é, em acordo com o estereótipo felino, conforme descrito em sua simbologia acima citada) quando o Mágico mostra os nove porquinhos que utiliza para fazer truques de ilusionismo. Os pequenos leitões também possuem a capacidade de falar na terra feérica, o que lhes empresta um grau de humanidade, motivo do choque de todos quando Eureka pede, “com uma voz suplicante” (cf. BAUM, 2016, p. 67) para comer um deles. Ao ser acusada de crueldade, diz: “Não sou cruel – replicou a gata, *bocejando*. – Só estou com fome” (p. 67, grifos nossos).

O bocejo é recorrente em Eureka (cf. pp. 32, 67, 117, 203), sinal de seu desdém e de sua postura *blasé* frente às críticas das demais personagens contra alguns de seus comportamentos, que não passam de condutas inerentes à sua natureza animal. Não muito diferente da atitude direta com que Billina caça seus vermes e larvas e comenta sobre a alimentação dos humanos. Por exemplo, na última ocorrência, Eureka boceja quando, ao fim de um julgamento que a teria condenado à morte por comer um dos porquinhos – depois que ela aponta com sucesso que sua suposta vítima estava viva – ela explica o motivo de não ter provado sua inocência antes: “Teria estragado a diversão – respondeu a gata, *bocejando*” (p. 203). Mas falaremos do julgamento mais adiante.

Voltemos à natureza de Eureka. Em oposição a essa manifestação de um desejo predador contra criaturas humanizadas pela capacidade da fala, a gata brinca com os porquinhos, divertindo-os, o que revela um pouco da dualidade dessa figura. Enquanto não está com fome, ela pode tratá-los como seus amigos, como explicará mais tarde.

Porém, antes de haver algum perigo real, não é atribuída voz a Eureka por meio do discurso direto senão para lhe permitir expor suas preocupações individualistas, tais como reclamar de fome (p. 66), alegar que vai morrer de fome (p. 68), comentar algo sobre a refeição recém-feita (p. 69). Ela parece figurativizar o egoísmo, como uma personagem feminina completamente autocentrada – pelo que é criticada por seus companheiros, mas não pelo narrador, que apenas relata suas ações, expressões faciais e reações gestuais, sem lhe atribuir nem características valorativas euforizantes (ex.: esperta, bondosa, cuidadosa etc.) nem disforizantes (ex.: cruel, egoísta, gananciosa). No entanto, o narrador de *Dorothy e o Mágico* euforiza Dorothy, o Mágico e os porquinhos, e todas essas personagens criticam Eureka, de modo que se pode afirmar que, de maneira indireta, a opinião do narrador a respeito da gatinha se revela.

Apesar desse instinto individualista e predador, com a primeira ameaça ao grupo, Eureka demonstra um cuidado que, senão exatamente altruísta (pois ela também está em perigo), também não é egoísta, como se depreende do texto abaixo:

Os mangaboos [...] cercaram [Eureka, Jim e os nove porquinhos] com fileiras sólidas, mas deixaram uma abertura para a porta do saguão, de modo que os animais recuaram devagar até serem forçados a deixar a sala e ganhar a rua. [...] Eureka eriçava-se e ameaçava morder os espinhos empurrados em sua direção, tentando, também, proteger as criaturinhas bonitas [os porquinhos] de qualquer mal. Devagar, mas sem parar, os cruéis mangaboos os fizeram prosseguir, até terem passado a cidade e os jardins e alcançado os vastos campos que davam para a montanha.

– O que isso tudo significa, aliás? – perguntou o cavalo, pulando para escapar de um espinho.

– Ora, estão nos levando ao Abismo Negro, onde ameaçaram nos jogar – respondeu a gata. – Se eu fosse grande como você, Jim, eu lutaria com esses nabos miseráveis!

– O que você faria? – inquiriu Jim.

– Eu chutaria com essas pernas compridas e cascos com ferraduras de ferro.

– Está bem – disse o cavalo. – Vou fazer isso.

[...] [Jim] chutou com suas pernas traseiras com toda a força que tinha. Uma dúzia deles esmagou-se uns contra os outros e tombou para o chão, e, vendo seu sucesso, Jim chutou outra vez e mais outra,

disparando sobre a multidão vegetal, derrubando-os em todas as direções e espalhando os outros, que fugiam de seus calcanhares de ferro. Eureka o ajudou, voando no rosto do inimigo e arranhando e mordendo furiosamente, e a gata arruinou tantas feições vegetais que os mangaboos a temiam tanto quanto temiam o cavalo (BAUM, 2016, pp. 79-80).

Nesse trecho há vários pontos interessantes para nossa análise. Iniciamos discutindo a explicitação da ambivalência de Eureka, pois, como mencionado logo acima, o inicial egoísmo da gata é contraposto por sua determinação em proteger os porquinhos de “qualquer mal”. Ela primeiro atua como destinadora do cavalo Jim ao fazê-lo lutar contra o exército mangaboo, assim como Billina incitara o Espantalho a atirar o ovo no Rei Nomo (ou seja, em ambos os casos, são as personagens femininas animais que possibilitam o desfecho do episódio), após o que atua como autodestinadora e entra na luta, sendo tão temida quanto seu companheiro equino.

Por causa disso, o fato de os “cruéis mangaboos” temerem Eureka tanto quanto temem Jim, tão maior e mais forte do que ela, possui valor eufórico – quando, em outros contextos, em narrativas de contos de fadas clássicos, o temor costuma ser disforizado, por ser associado aos antagonistas.

Enquanto Jim “pula [...] para escapar de um espinho”, Eureka já “erichava-se e ameaçava morder os espinhos empurrados em sua direção”, um contraste ainda maior ao se comparar a disparidade do tamanho das duas criaturas e seu poder de infligir danos. Eureka reage primeiro, transformando sua defesa em contra-ataque, e assume a liderança. Mas, diferentemente de Dorothy, a liderança exercida pela gatinha branca não é apontada por terceiros e aceita com naturalidade; é Eureka que toma a função para si frente a uma necessidade premente.

Pouco depois da ação descrita na citação acima, Eureka age com heroísmo outra vez, da seguinte maneira:

Os mangaboos guiaram o cavalo, a gata e os porquinhos para dentro daquele buraco escuro e [...] começaram a amontoar grandes pedras de vidro na entrada, de modo que os prisioneiros não conseguissem sair.

– Isso é horrível – gemeu Jim. – Será o fim de nossas aventuras, eu acho.

– Se o Mágico estivesse aqui, ele não nos deixaria sofrer assim – disse um dos porquinhos, soluçando amargamente.

– Nós devíamos tê-lo chamado, e Dorothy, logo que fomos atacados – acrescentou Eureka. – Mas não importa; sejam corajosos,

meus amigos, que eu irei dizer aos nossos donos onde vocês estão, e trazê-los aqui para resgatá-los.

A boca do buraco já estava quase cheia, mas a gata deu um salto pela abertura restante e logo fugiu pelo ar. Os mangaboos viram-na escapar, e vários pegaram seus espinhos e a perseguiram, trotando pelo ar atrás dela. Eureka, entretanto, era mais leve que os mangaboos, e enquanto eles só conseguiam subir cerca de trinta metros acima da terra, a gata descobriu que podia chegar a sessenta. Dessa maneira, ela correu sobre suas cabeças até deixá-los bem para trás, lá embaixo, e chegou à cidade e à Casa do Feiticeiro. Entrou pela janela de Dorothy na abóbada e acordou-a de seu sono.

Assim que a menininha soube o que acontecera, acordou o Mágico e Zeb, e de imediato fizeram preparativos para resgatar Jim e os porquinhos (BAUM, 2016, p. 81-2).

A propensão da gata a fazer o bem é maior do que seus impulsos predadores, e se manifesta com grande clareza em situações de adversidade. Sob a ameaça de serem enterrados vivos no Abismo Negro, ela consegue ao mesmo tempo perceber o que eles deviam ter feito (chamar o Mágico e Dorothy), não se importar com a situação de perigo, recomendar coragem aos companheiros e já oferecer uma solução, tudo numa fala curta. Ao afirmar “eu irei dizer aos nossos donos onde *vocês* estão” (grifos nossos), quando ela ainda está com eles assistindo os soldados mangaboos os prenderem, subentende-se que Eureka não tem a menor dúvida de que conseguirá escapar e cumprir sua palavra. Ela inclusive demonstra isso ao escolher dizer “onde *vocês* estão”, deliberadamente excluindo-se, como se não estivesse também prestes a ser aprisionada com os demais. No entanto, sua fala revela que, embora não seja esse o caso no ato da enunciação, será em poucos momentos, o que se confirma no parágrafo seguinte.

O que era uma desvantagem passa a ser uma vantagem: seu tamanho reduzido e sua leveza permitem sua fuga, deixando-a a salvo dos agressores. Porém, Eureka escolhe não se manter em segurança; ela vai até Dorothy, sem pausa, com um senso de que a menina e o Mágico saberão o que fazer, buscando destinadores para se livrar desse papel.

Nesse ponto ela se opõe a Billina, no sentido de que não procura soluções para os problemas se pode depositar tal responsabilidade sobre o outro. Mas talvez isso se deva à diferença do *status* de ambas: Billina colocava-se como amiga de Dorothy e jamais a chamou de “dona”, além disso, o tratamento era recíproco: Dorothy a tratava e a considerava uma amiga (apesar das tentativas de impor a ela uma identidade divergente da sua, como já comentado anteriormente). A postura de Eureka, conquanto

por vezes insolente, é a de um animal de estimação: ela *confia* na dona, e só enfrenta ameaças diretamente na medida em que precisa fazê-lo, preferindo acomodar-se depois de informar à menina dos acontecimentos, como se Dorothy tivesse todo o poder e a competência necessários para protegê-la – o que não é o caso. Isso talvez tenha a ver com a forma como se conheceram: Billina e Dorothy se conhecem no mundo feérico, quando a galinha já fora dotada de fala, enquanto Dorothy e Eureka trazem o laço animal-dona desde o mundo humano, relação que mantém o mesmo *status* no mundo feérico.

Eureka tem, assim, duas faces: a da impetuosa enfrentadora dos soldados mangaboos e a da pobre gatinha assustada, a qual Dorothy “manteve próxima do peito e tentou confortar, pois seu coraçãozinho ainda batia rápido” (BAUM, 2016, p. 82). Observe-se que o narrador não menciona o estado de espírito de Eureka, sendo a menina quem a julga amedrontada. É possível que a gata de fato sintasse assim, mas a referida disritmia cardíaca pode ser apenas oriunda do exercício de enfrentar os soldados e depois de fugir deles até alcançar Dorothy na Cidade de Vidro. Tal opção interpretativa não se encontra explícita no texto, mas possui coerência interna, e decerto a omissão proposital do narrador em nos revelar “a verdade” serve ao propósito de manter o tempo todo o efeito de sentido da ambivalência de Eureka, que é a característica mais forte da composição de sua figura.

Após confiar a informação sobre o ataque a Dorothy, Eureka se contenta em ser levada de volta ao Abismo Negro, sem se manifestar enquanto os três humanos (Dorothy, Zeb e o Mágico) discutem entre si se aceitam ser presos lá dentro ou se tentam impor resistência.

Da mesma maneira, o narrador não menciona a gata ao longo de todo o trajeto pelos corredores subterrâneos e só quando a comitiva alcança o bonito Vale de Voe é que há nova menção à felina: “– Isso não é ótimo? – exclamou Dorothy, com uma voz alegre, enquanto saltava para fora do tálburi e deixava Eureka correr lambendo a relva aveludada” (p. 88). Ou seja, Eureka só age outra vez incitada por Dorothy e então volta a ser autocentrada: “Só que não podemos andar no ar aqui – declarou Eureka, que tentara e falhara [...]” (p. 88). Ela se dirige aos demais ao fazer tal constatação, mas sua fala demonstra que ela estava realizando suas próprias explorações do novo lugar, alheia às atividades dos demais, em uma atitude tipicamente felina.

Tal é o padrão das ações de Eureka: ela deixa de ser mencionada durante os longos caminhos pelo subterrâneo, ou se o é, isso se dá apenas na qualidade de gatinha

de estimação de Dorothy, que a protege e provê suas necessidades. Se Eureka está com fome, reclama e pede para ser alimentada. Se não há sinal de refeição possível, ela solicita autorização para comer um dos porquinhos, sendo imediatamente criticada por todos.

Quando a comitiva é inteira presa no País das Gárgulas – que são de madeira em vez de pedra –, todos vão dormir para descansar da jornada e, nesse ínterim, Eureka escapa da prisão “para dar uma caminhada” (p. 130). Dorothy fica aflita, temendo por Eureka, mas logo a gata retorna, novamente mostrando seu melhor lado:

– Aonde você foi, Eureka? – perguntou Dorothy, severa.

– Observar os camaradas de madeira. Eles são engraçados demais [...], Dorothy. Bem agora estão indo para a cama e... vejam só!, eles desatarraxam as articulações de suas asas e as colocam em um canto até acordarem outra vez.

[...]

– Isso explica por que esta casa é usada como uma prisão por eles – disse Zeb. – Se qualquer uma das gárgulas faz algo errado, e precisa ser colocada na cadeia, eles as trazem aqui e tiram suas asas e as levam embora até elas prometerem serem boazinhas.

O Mágico ouvira com atenção o que Eureka dissera.

– Eu gostaria que tivéssemos algumas dessas asas soltas – disse ele.

– Poderíamos voar com elas? – perguntou Dorothy.

– Acho que sim. Se as gárgulas conseguem soltar as asas, então o poder de voar está nas próprias asas, e não nos corpos de madeira das pessoas que as usam. Então, se tivéssemos as asas, provavelmente poderíamos voar tão bem quanto elas, ou pelo menos enquanto estivermos em seu país e sob o feitiço de sua magia. [...] poderíamos voar até aquela rocha e nos salvar.

– Eu vou pegar as asas – disse Zeb, que ouvira tudo aquilo pensativo. – Isto é, se a gata me mostrar onde elas estão.

[...]

– Você precisar fazer muito silêncio – avisou a gata –, porque se você fizer o mínimo barulho as gárgulas vão acordar. Elas conseguem ouvir um alfinete cair.

– Eu não vou derrubar um alfinete – disse Zeb (BAUM, 2016, pp. 131-3).

Aqui, o plano de fuga é do Mágico; é ele quem percebe que seria possível usar as asas das gárgulas para escapar. No entanto, só pôde conceber essa ideia com a informação trazida por Eureka após suas andanças. E Zeb percebe que a prisão onde se encontram (uma sala de madeira com uma abertura no teto) é adequada às gárgulas porque sem as asas as criaturas não poderiam voar para fora, ficando impedidas de

fugir. Mas talvez o Mágico já estivesse pensando o mesmo e a fala de Zeb sirva para elucidar o enunciatário, pois o que o narrador informa é: “O Mágico ouvira com atenção o que Eureka dissera” (p. 131, grifos nossos).

Quando Zeb se dispõe a roubar asas para possibilitar a fuga da comitiva, e pede a Eureka para lhe indicar o caminho, a gata de imediato fornece instruções (“Você precisa fazer muito silêncio”) e mais informações (o mínimo de barulho acordaria as gárgulas, capazes de escutar até um alfinete caindo no chão).

O plano é bem-sucedido; eles conseguem escapar. Em toda a sequência que narra o roubo das asas, Eureka desempenha ora o papel actancial de adjuvante, ora o de destinadora.

Na aventura seguinte, os protagonistas entram numa caverna escura, e só Eureka é capaz de enxergar lá dentro e descrever as criaturas que lá habitam – dragonetes (p. 139), por causa da visão noturna própria dos felinos. Ou seja, todo o tempo, Eureka serve como *trunfo* para o grupo, pois suas habilidades excepcionais, típicas de sua espécie, bem como sua constituição física, possibilitam a resolução de quase todos os problemas enfrentados pelo grupo.

Novamente, depois que a utilidade de Eureka cessa, ela imerge no esquecimento, e não é aludida pelo narrador antes de todos ficarem presos num lugar onde é possível ver a luz do sol através de uma fenda no teto, de onde não há como sair. “– [Estar] Quase na superfície não é [estar] lá – disse a gata, em um tom descontente. – Não será possível nem para mim subir até aquela rachadura, nem atravessá-la, se eu conseguisse alcançá-la” (BAUM, 2016, p. 147). Ante a possibilidade de morrerem de fome, Eureka retoma a ameaça aos porquinhos: “Não se esqueça deles, pois posso precisar comê-los, no fim das contas” (p. 148). Nessa ocasião, ela está interferindo numa conversa sobre outro assunto, expressando suas preocupações egoístas, e é ignorada pelos demais.

As ações de Eureka, desse modo, compõem um contínuo. Ela escapa a qualquer tentativa de classificação maniqueísta. Se por um lado ela está sempre com os protagonistas e contribui para superar cada dificuldade, por outro suas manifestações autocentradas e seus ímpetos predadores contra os divertidos e indefesos nove porquinhos tornam difícil considerá-la sob uma luz completamente positiva. Em suma, ela pode ajudá-los por ser uma gata, mas é sua condição de gata que gera perigo aos porquinhos.

Mais para o final do livro, com todos já a salvo, na Terra de Oz, ocorre um estranhamento entre Eureka e Billina, que se dá da seguinte maneira:

Billina [...] se aninhou confortavelmente no colo de Dorothy até a gata dar um rosnado de fúria ciumenta e pular com uma garra afiada exibida ferozmente para golpear Billina. Mas a menininha deu um tapa severo na gata brava, fazendo-a pular de volta para o chão sem ousar dar um arranhão.

– Que coisa horrível da sua parte, Eureka! – gritou Dorothy. – Isso é jeito de tratar meus amigos?

– Me parece que você tem amigos esquisitos – respondeu a gata, em um tom ranzinza.

– Se essa gata brutal for uma deles, me parece a mesma coisa – disse Billina desdenhosamente.

– Olha aqui! – disse Dorothy, severa. – Eu não vou aceitar nenhuma briga na Terra de Oz, ouviram? Todos vivem em paz aqui, e amam os outros, e a menos que vocês duas, Billina e Eureka, se reconciliem e sejam amigas, eu vou pegar o meu Cinto Mágico e desejar que vocês voltem para casa já!

As duas ficaram muito assustadas com a ameaça, e prometeram mansamente serem boazinhas. Mas, apesar disso, notou-se que as duas nunca se tornaram grandes amigas (BAUM, 2016, p. 165-6).

Essa cena contém um reforço de um estereótipo feminino bastante cristalizado, que é a ideia de inexistir amizade verdadeira entre mulheres. No caso, a disputa entre as duas figuras femininas não é por um homem, mas pela atenção de Dorothy. Ainda assim, a passagem sem dúvida remete a essa noção. Apesar disso, não se pode afirmar que esse estereótipo é constantemente reforçado na obra, pois a amizade entre Dorothy e Ozma é indubitável, assim como a das duas meninas com Glinda.

Por fim, nos últimos capítulos do livro, Eureka torna-se a personagem principal da subtrama que gira em torno do desaparecimento de um dos porquinhos, supostamente devorado por ela. Tuerk resume o longo episódio:

Ozma acusa Eureka de comer um dos porquinhos-miniatura do Mágico. [...] Eureka enfrenta um julgamento que sob todos os aspectos é tão ridículo quanto o de *Alice no País das Maravilhas* [...]. Antes do julgamento de Eureka, a própria Ozma a declara culpada: afinal, Eureka ameaçou comer os porquinhos repetidamente e foi vista deixando o aposento onde o porquinho sumido foi visto pela última vez. Considerada culpada antes do julgamento, Eureka se recusa a agir em sua própria defesa, apesar de estar sob o risco da pena de morte [...]. O julgamento não inclui a apresentação de nenhuma evidência. O Homem de Lata, como advogado de defesa, tenta convencer o júri de que Eureka é doce demais para comer um porquinho, mas ela não tolera tal defesa, exigindo que o Homem de Lata diga ao júri que “seria tolice minha comer o leitão, porque eu tenho sensatez o bastante para saber que criaria um estardalhaço, se comesse. Mas não tente

provar que eu sou inocente demais para comer um leitão gordo se pudesse fazer isso e não ser descoberta. Imagino que o gosto seria maravilhoso”. Após apenas “alguns minutos”, o júri a julga culpada, pois, segundo dizem, “Gatos não têm consciência, portanto comem o que quer que os agrade¹⁰⁸”, palavras que mostram que o julgamento em si não significa nada para os membros do júri, pois sua decisão baseia-se somente nos preconceitos que eles têm contra gatos [...]

Para salvar a vida de Eureka, o Homem de Lata mente, dizendo que encontrou o porquinho sumido e mostrando ao júri outro porquinho que o Mágico lhe dá para esse propósito. Mas Eureka exige que se mostre todos, algo que o Mágico não pode fazer. Só então Eureka diz que o porquinho sumido está vivo¹⁰⁹ (2007, pp. 87-8).

Eureka confessa que tentou comer o porquinho, mas que ele escapou e acabou ficando preso dentro de um vaso onde ela não conseguia alcançá-lo, e isso se prova verdade. Depois dessa confissão, Eureka é confinada no quarto de Dorothy e lhe é permitido sair de lá com sua dona, para ir embora de Oz, afinal, apesar de não ter conseguido, ela *queria* comer o porquinho. Seus sentimentos a respeito de tal encarceramento não são revelados, e não se pode tentar adivinhá-los com base no texto, considerando a complexidade da gata. O percurso de Eureka é marcado por um constante conflito entre o *dever*, o *querer* e o *poder*, sendo o primeiro e o terceiro mais definidos pelas regras sociais que a reprimem, e o segundo pelos seus instintos felinos.

Importa apontar que Eureka tripudia sobre o sistema de justiça de Oz, escancarando seus defeitos ao enunciário mesmo que os habitantes de lá falhem em reconhecer a verdade (cf. TUEK, 2007, p. 89). A gata não colabora em sua defesa porque a julga uma farsa, agindo com frio desdém e até mesmo em favor da acusação,

¹⁰⁸ Essa passagem é bastante irônica, uma vez que outro felino da série, o Tigre Faminto, personagem apresentada no terceiro volume, mantém seu estado de fome constante por se negar a seguir seus impulsos alimentares, que incluem devorar bebês humanos, refreados, no entanto, por saber que os consumir seria moralmente errado, sob uma ótica humana.

¹⁰⁹ “[...] Ozma accuses Eureka of eating one of the Wizard’s miniature piglets. [...] Eureka faces a trial that is every bit as ridiculous as the one in *Alice’s Adventures in Wonderland* [...]. Before Eureka’s trial Ozma herself declares the kitten guilty: Eureka has, after all, repeatedly threatened to eat the piglets, and she was spotted coming out of the room where the missing piglet was last seen. Considered guilty before her trial, Eureka refuses to act in her own defense, even though she faces death penalty [...]. The trial includes the presentation of no evidence. The Tin Woodman, acting as defense attorney, tries to convince the jury that Eureka is too sweet to eat a piglet, but Eureka will not tolerate such a defense, demanding that the Tin Man tell the jury ‘it would be foolish for me to eat the piglet, because I had sense enough to know it would raise a row if I did. But don’t try to make out I’m too innocent to eat a fat piglet if I could do it and not be found out. I imagine it would taste mighty good.’ After only ‘a few minutes’ the jury finds her guilty, since, they say, ‘Kittens have no consciences, so they eat whatever pleases them [...]’, words that show that the trial itself means nothing to the members of the jury is based solely on the preconceptions they have about cats [...]. § To save Eureka’s life, the Tin Woodman lies, saying that he has found the missing piglet and showing the jury another piglet the Wizard gives him for that purpose. But Eureka demands that all eight [...] piglets be produced, something that the Wizard cannot do. Only then does Eureka say that the missing piglet is alive.”

antes de revelar a verdade que só ela conhece. Ela se opõe à ideia de ser julgada já no momento em que é inicialmente acusada:

- Quem está me acusando? – perguntou a gata, desafiante.
- Ninguém – respondeu Ozma. – As suas ações por si só acusam você. O fato é que deixei meu bichinho no meu quarto de vestir, dormindo sobre a penteadeira, e você deve ter dado um jeito de entrar sem eu saber. Quando a porta foi aberta de novo, você correu para fora e se escondeu, e o porquinho havia sumido.
- Isso não é problema meu – grunhiu a gata.
- Não seja sem vergonha, Eureka – advertiu Dorothy.
- É você que está sendo sem vergonha de me acusar de um crime que não pode provar, a não ser por adivinhação – disse Eureka (BAUM, 2016, p. 192).

Como sua lógica – que, aliás, condiz com o sistema penal de todo o Ocidente, ao menos – não a livra, Eureka deixa o julgamento transcorrer e faz comentários irônicos durante toda a sua duração, antes de fazer a confissão final. Para ilustrar o modo como Eureka age contra sua defesa, quando posta em termos que a desagradam, leia-se abaixo o trecho que antecede a passagem na qual Eureka corrige qualquer noção errada sobre suas intenções e seu *ser*, provavelmente visando chocar e antagonizar:

- O Homem de Lata levantou-se e disse:
- Respeitado Júri e querida amada Ozma, rogo que não julguem esta prisioneira felina de maneira insensível. Não acredito que a gatinha inocente possa ser culpada, e com certeza é rude acusar um lanche de ser um assassinato. Eureka é o doce bichinho de estimação de uma adorável menininha a quem todos admiramos, cujas principais virtudes são gentileza e inocência. Olhem para os olhos inteligentes da gata. – Eureka fechou seus olhos, sonolenta. – Observem seu semblante sorridente! – Eureka rosnou e exibiu os dentes. – Notem a postura branda de suas patinhas suaves e macias. – Eureka exibiu as garras afiadas e arranhou as barras da gaiola. – Um animal tão gentil seria culpado de comer uma criatura companheira? Não, mil vezes, não!
- Ah, ande logo! – disse Eureka. – Você já falou demais.
- Estou tentando defender você – protestou o Homem de Lata.
- Então diga algo sensato – replicou a gata. – Diga a eles que seria tolice a minha comer o leitão, porque eu tenho sensatez o bastante para saber que criaria um estardalhaço, se comesse. Mas não tente provar que eu sou inocente demais para comer um leitão gordo se pudesse fazer isso e não ser descoberta (BAUM, 2016, p. 199).

Eureka demonstra toda a superioridade de quem sabe ter o poder de provar sua inocência, e suas ações só exibem o quanto a justiça de Oz é falha. Ela se apega à verdade sobre si e, sem se importar se parecerá cruel aos olhos dos outros, reafirma sua própria identidade felina e feminina desviante. A questão não é que Eureka não se preocupa com a opinião dos outros: na verdade, ela parece querer que as pessoas a reconheçam pelo que ela é, sem se importar se farão juízo de valor negativo ou positivo a respeito de seu *ser*. Esse é um dos aspectos mais emblemáticos de Eureka no que tange ao empoderamento.

Na nota do autor que abre *Dorothy e o Mágico*, Baum declara: “Sinto muito por a gatinha não ser tão bem comportada quanto deveria, mas talvez ela não tenha sido criada direito. Dorothy a encontrou [como anuncia o nome “Eureka”], vejam só, e quem eram seus pais ninguém sabe” (p. 14).

Claro que não podemos considerar esse texto como a expressão da opinião do autor, pois a figura do enunciador só pode aparecer como uma projeção discursiva, e o que o autor “quis dizer” não faz diferença, pois só a enunciação-enunciada é passível de análise. No entanto, a “Nota do Autor” é publicada em conjunto com o resto do livro, de maneira que seu texto se oferece ao escrutínio tanto quanto a história em si. Afinal, o enunciador se projeta como narrador – Baum assina alguns dos livros com o epíteto “Historiador Real de Oz”. Quando ele alega sentir muito pelo mau comportamento de Eureka e sugere que talvez ela não tenha recebido uma boa criação, está, na verdade, aplicando a uma personagem felina a lógica do que seria a boa educação em crianças humanas. Isso é confirmado por “quem eram seus pais, ninguém sabe”, pois implica o conceito de família tradicional humana no Ocidente – papai-mamãe-filhinhos –, que não faz o menor sentido para um gato no mundo “real” – mas tem coerência dentro do âmbito de um conto maravilhoso no qual o animal em questão é humanizado, dotado de competência linguística e de paixões.

É bem possível que Eureka tivesse o mesmo comportamento sendo um macho, dado seu histórico, mas o fato de se tratar de uma fêmea é bastante precioso para a representação de gênero na obra, visto que, nela, a liberdade e a sagacidade atribuídas à imagem do felino se associam a uma figura feminina, bastante complexa, ambígua até o fim. Isso é interessante porque tal representação figurativiza temas nem sempre atrelados ao feminino de maneira eufórica, dotando-a de carga complexa¹¹⁰.

---

¹¹⁰ Isto é, eufórica e disfórica, simultânea ou alternadamente, a depender do programa narrativo.

Essa representação é ainda mais marcante dentre as diversas subversões de estereótipos femininos assinadas por Baum, porque a aparente perfeição dos heróis femininos (especialmente Dorothy, Glinda e Ozma) também é uma forma de prisão. A excessiva bondade, a sabedoria, o raciocínio rápido, a calma frente às alteridades, o triunfo certo, e o altruísmo dessas personagens, que não são absolutos, mas predominam em suas imagens, fornecem uma nova grade de comportamentos desejáveis para o feminino – o estereótipo da mulher invencível, mais recentemente difundido por filmes de ação.

Este é muito precioso pela variedade de possibilidades e por todas as expressivas quebras de estereótipos há muito enraizados na sociedade, mas é igualmente positivo haver alguém como Eureka – que debocha do sistema e não se preocupa em vencer dentro de regras com as quais não concorda – e, nesse aspecto, também Billina merece ser citada. Ambas oferecem novas grades de leitura do feminino, numa total não-conformidade social, perdoadas e passíveis de serem euforizadas por suas formas animais (Eureka também por não vir do seio de uma família aos moldes da tradicional). Ambas são praticamente ignoradas por outros analistas de *Oz*, mas decerto ainda alegóricas o bastante para merecerem uma análise detida, aos moldes dos animais oriundos das fábulas e dos contos de fadas.

Afinal, por não serem tão maniqueístas quanto as demais personagens, Billina e Eureka acabam por se mostrar personagens femininas mais “reais” ou mais críveis do que as próprias personagens humanas, utópicas ou distópicas demais.

Capítulo 4: Personagens Feéricas

A proposta deste capítulo é analisar as mais emblemáticas personagens feéricas. Chamamos assim as personagens originárias do mundo mágico, sem ancoragem no mundo dito “real”. Elas possuem algumas particularidades por serem oriundas do maravilhoso, e por isso julgou-se necessário separá-las das personagens humanas, analisadas antes.

I. Bruxas Más

Para iniciar qualquer análise acerca do estereótipo das bruxas, convém partir da definição de *witch*, a palavra que designa as bruxas de *Oz*, tanto as boas quanto as más.

Segundo o *Oxford English Dictionary* online, a primeira acepção do termo, datada de por volta do ano 900, quer dizer: “Um homem que pratica bruxaria ou magia; um mago, feiticeiro ou bruxo”¹¹¹. Tal acepção não é mais muito corrente. A mais utilizada, que segundo o *Oxford* apareceu na língua por volta no ano mil, é: “Uma maga, feiticeira; em usos posteriores especialmente uma mulher que se supõe ter acordos com o diabo ou com maus espíritos e conseguir, através da cooperação destes, executar feitos sobrenaturais”¹¹². Já pelo ano 1600, para usar *witch* referindo-se a um homem, ainda segundo o dicionário *Oxford*, costuma-se usar um prefixo masculino: *man-witch* ou *he-witch*.

Embora a bruxaria não fosse, historicamente, exclusividade feminina, a maior parte dos réus inquisitoriais (nos países católicos) e da justiça secular (principalmente na Inglaterra pós-ruptura com o Catolicismo) eram mulheres. O rei James I da Inglaterra e VI da Escócia (1566-1625), sucessor de Elizabeth I no trono inglês e autor de diversos tratados, escreveu em *Daemonologie* (1597) a seguinte explicação:

Como a mulher é mais fraca do que o homem, é mais fácil ela ser apanhada por essas grosseiras armadilhas do Diabo, como já se provou muito bem ser verdade, pelo fato de a Serpente ter enganado

¹¹¹ “A man who practises witchcraft or magic; a magician, sorcerer, wizard”. Consulta realizada em <http://www.oed.com> em 10/11/2016, bem como todas as demais referências ao *Oxford English Dictionary* online relacionadas às duas seções sobre bruxas.

¹¹² “A female magician, sorceress; in later use esp. a woman supposed to have dealings with the devil or evil spirits and to be able by their co-operation to perform supernatural acts”.

Eva no início, o que o deixa mais à vontade com esse sexo¹¹³ (JAMES I, 1597, p. 44).

Tal citação alinha-se com uma obra católica escrita mais de cem anos antes, *Malleus Maleficarum* [O Martelo das Bruxas] (1487), por dois inquisidores alemães, Jacob Sprenger (c. 1435-1495) e Heinrich Kramer (c. 1430-1505), que trazem semelhante grau de misoginia, mas na obra inteira¹¹⁴.

Na literatura judaico-cristã, aparentemente é mais sinal de fraqueza ser enganado pelo próprio Diabo do que por outro ser humano, por isso é muito comum, sempre ao se falar da “fraqueza” moral e espiritual da mulher, citar o episódio de Eva e o fruto proibido. A explicação acima pretende responder ao questionamento: “Por que existem vinte mulheres dadas a essa prática [bruxaria] para cada homem?”¹¹⁵ (JAMES I, 1597, p. 43). A construção da imagem da bruxa se dá enquanto uma forma de alteridade disfórica: a bruxa do cristianismo é sempre o outro, o transgressor, o não-conforme, em particular associado às mulheres (cf. BECHTEL, 2002).

Dentre todas as mulheres, as bruxas e as prostitutas eram as vistas com mais desconfiança. Na verdade, segundo Bechtel (2002), não raro as duas figuras eram aproximadas até se confundirem. A viúva, por exemplo, frequentemente era qualquer coisa de intermédio: uma mulher que já conheceu o pecado original – o prazer sexual – e não tem mais um homem para conter seus apetites depravados e insaciáveis (pois é segundo essa óptica que os documentos eclesiásticos consideram a libido feminina, cf. BECHTEL, 2002).

Associa-se a isso a ideia de que uma mulher feia e velha é possivelmente má, noção solidificada com a imagem das ditas “bruxas” que viviam isoladas das vilas, sozinhas na floresta, geralmente viúvas que vendiam curas e sortilégios como meio de prover o próprio sustento e de se proteger.

Mencionamos a figura da viúva e a questão da libido porque com isso nos aproximamos das interpretações psicanalíticas dos contos de fadas. Bettelheim (2014,

---

¹¹³ “[...] As that sexe [female] is frailer then man is, so is it easier to be intrapped in these grosse-snares of the Devil, as was ouer well proued to be true, by the Serpents deceuing of Eua at the beginning, which makes him the homelier with that sexe sensine”. Transcreveu-se o texto guardando a ortografia original, à exceção da letra *S* alongada, que, para uma melhor compreensão, foi adaptado para a grafia atual.

¹¹⁴ Enquanto James I menciona as mulheres apenas no trecho citado e em poucos outros, atendo-se principalmente aos poderes do Diabo e como estes podem afetar o plano material, os autores de *Malleus Maleficarum* detêm-se sobre as particularidades que julgam inerentes ao sexo feminino e associam-nas a bruxaria.

¹¹⁵ “What can be the cause that there are twentie women giuen to that craft, where ther is one man?” (JAMES I, 1597, p. 43).

pp. 237-47) dirá que os conflitos entre protagonistas femininas e madrastas (que também costumam ser bruxas e/ou ogradas¹¹⁶) têm origem na inveja da fertilidade que estas teriam das mais jovens. Para esse teórico, tudo na vida de uma mulher (ao menos, conforme representada nos contos de fadas) gira em torno de suplantar a figura materna e depois decair até ser suplantada pela filha, enteada ou nora. Por isso é tão comum nos contos de fada tradicionais que a mãe/ madrasta de duas meninas prefira a mais da feia e invejosa à bonita e meiga, vítima de seu desprezo¹¹⁷.

Isso se relaciona diretamente com o que encontramos em processos inquisitoriais: mulheres cujos bebês morreram no berço acusam a bruxa – velha, feia, viúva – de ter matado seu filho com um feitiço, por pura inveja, ou acusam-na de usar um encantamento para secar o leite de seus seios e coisas semelhantes (cf BECHTEL, 2002, pp. 108-9; SCOT, 1584; GINZBURG, p. 78 e 81-2). Supostamente, a mulher que já perdeu o “posto” de fêmea fértil e desejada seria tomada de uma inveja febril por aquelas que ainda o retêm, e usaria bruxaria para causar o mal e a infelicidade de suas suplantadoras.

Seguindo-se a essas acusações recorrentes durante três séculos na História, Bechtel nos fala de um exemplo específico, e nos informa o que se segue a uma acusação: “O carrasco, que já identificou 274 bruxas, manda-a despir e encontra no seu corpo as excrescências, verrugas e cicatrizes que calcula serem as marcas do Diabo” (2002, p. 108). Ou seja, aquilo que identifica uma bruxa na verdade são marcas corpóreas indicadoras de velhice, doença ou várias gravidezes seguidas. A associação de bruxas com leprosos, por exemplo, apontada por Ginzburg (2012, pp. 48-104), também remonta à ideia bíblica de que a corrupção do corpo é sinal de um mal infringido (talvez um pecado da mãe) ou uma exteriorização do mal interior.

Aqui ressaltamos a oposição entre os eixos temáticos da bondade e da maldade. O tema da bondade é costumeiramente figurativizado pela beleza e pela juventude, enquanto o da maldade é figurativizado pela feiura e pela velhice. Interessa notar também que as duas características de cada eixo aparecem intrinsecamente ligadas, pois personagens femininas que representam o bem são jovens e, por isso, bonitas. As bruxas

¹¹⁶ Por exemplo, “A Bela Adormecida” e “as Fadas”, de Perrault, “Os Três Homenzinhos na Floresta” (similar a “As Fadas”, de Perrault), “A gata borralheira”, dos irmãos Grimm, entre muitos outros.

¹¹⁷ O exemplo mais expressivo é “As Fadas”, de Perrault, e “Os Três Homenzinhos na Floresta”, dos irmãos Grimm, nos quais a mãe/madrasta tem uma filha bonita e doce que é enviada à floresta, faz o bem a criaturas mágicas – sem sabê-lo – e é recompensada. A mãe então envia a filha feia e azeda para a floresta, mas com melhores condições de realizar o trabalho proposto. Essa segunda moça, diante da oportunidade de ajudar os seres feéricos, não o faz e ainda os despreza, e termina punida.

malvadas em geral são feias porque velhas, e feias porque más, e velhas porque más – por exemplo, a bruxa da casa de doces em “João e Maria”, dos irmãos Grimm.

Historicamente, as viúvas da floresta eram vistas com receio e associadas à bruxaria também porque envelhecer numa época em que mulheres tinham como função suprema parir não era exatamente comum, por conseguinte, eram acusadas de terem feito pactos com o Diabo para obterem seus poderes sobrenaturais.

Já no universo ficcional de L. Frank Baum, uma expressiva ruptura de estereótipos pode ser encontrada na representação das bruxas: “no mundo de Baum, ser uma Bruxa ou um Mago não tem nada a ver com adorar ou se aliar ao Diabo; significa simplesmente que alguém domina magia – a grande fonte de poder numa ‘terra feérica’ como Oz”¹¹⁸ (RAHN, 1998, p. 70). A figura arquetípica da bruxa é simultaneamente reforçada e quebrada, tanto de uma personagem para outra quanto dentro da mesma personagem, conforme veremos a seguir.

O segundo capítulo de *O Maravilhoso Mágico de Oz* (o primeiro passado no mundo mágico) logo nos apresenta a duas quebras do estereótipo: a primeira, a Bruxa do Norte, será analisada na próxima seção. A segunda, a Bruxa Má do Leste, é bastante expressiva em sua ausência – pois é referida como a tirana que subjuguava os Munchkins, mais poderosa do que a Bruxa Boa do Norte, possuidora dos sapatos mágicos, da qual, no entanto, só se veem seus pés, pois ela foi esmagada pela casa de Dorothy. Uma morte tão absurda para uma bruxa supostamente tão poderosa e tão cruel, já no início da jornada de Dorothy pelo maravilhoso não deixa de ser um imenso rompimento com o imaginário popular, criando um efeito cômico.

No caso da Bruxa Má do Oeste – a mais conhecida vilã de Oz, embora não seja nem de longe a mais importante, pois participa somente de um dentre os vinte e quatro capítulos do primeiro livro –, ela atende à descrição esperada, isto é, de uma mulher que foge aos padrões de beleza, já que tem um olho só, sendo esta a única descrição física verbal dela: “A Bruxa Má do Oeste tinha apenas um olho, mas poderoso como um telescópio, e podia enxergar qualquer lugar”¹¹⁹ (BAUM, 2014b, p. 106). Apesar da pouca descrição, é importante lembrar que a edição original do livro é ilustrada, e as personagens foram criadas em conjunto pelo ilustrador W. W. Denslow e por L. Frank

¹¹⁸ “In Baum’s world, being a Witch or a Wizard has nothing to do with worshipping or allying oneself with the Devil; it simply means that one has mastered magic – the greatest source of power in a ‘fairyland’ like Oz.”

¹¹⁹ “[T]he Wicked Witch of the West had but one eye, yet that was as powerful as a telescope, and could see everywhere” (BAUM, 2000, p. 205).

Baum, de forma que as ilustrações, ao se falar da aparência física de uma personagem, não podem ser desconsideradas para a análise. A bruxa aparece de maneira risível, com um grande nariz pontudo, meio careca, com uma espécie de trança meio espetada e usando um tapa-olho (cf. Figuras 1 e 2 abaixo).

Figura 1

Figura 2

No mais, sabemos que ela é velha também por causa de duas menções ao fato, uma no último parágrafo do capítulo no qual a personagem aparece: “Depois de pegar seu sapato de prata, que era tudo o que sobrara *da velha*, Dorothy limpou-o num pano seco e colocou-o no pé outra vez”¹²⁰ (BAUM, 2014b, p. 118, grifos nossos).

Apesar de essa referência à figura pertencente ao imaginário dos contos de fadas, percebemos menos insistência na imagem cristalizada pelo estereótipo¹²¹. Trata-se de uma alusão ao estereótipo, o que constitui um reforço, no entanto, o destaque do texto não é dado à aparência da Bruxa, e sim à sua maldade – por oposição, por exemplo, a Glinda, cuja beleza é sempre reiterada pelo narrador e pelas personagens.

O termo sempre usado pelo narrador para defini-la é *wicked*, palavra que ocorre 27 vezes ao longo das 15 páginas em que a personagem aparece. Dessas 27, a maioria está no nome dela, mas em algumas situações, não. Ele se refere à vilã como *wicked woman* [mulher má] ou *wicked creature* [criatura má] e diz que ela faz *wicked deeds* [más ações]. O narrador não usa nenhum outro termo para se referir à Bruxa Má do Oeste. Ela não é *evil* nem *cruel*. Mas, apesar de tudo isso, o efeito causado por todas essas descrições é um de comicidade, pois, mesmo com toda essa *wickedness* [maldade], a Bruxa quebra o estereótipo da grande vilã, a começar pelo fato de que não é ela a verdadeira antagonista de Dorothy, desempenhando o papel de antissujeito somente em um dos programas de uso. Em 15 páginas no meio do livro, ela só é mais um dos muitos obstáculos, apresentados de maneira episódica, que Dorothy precisa superar para conseguir voltar para casa. Além disso, a Bruxa Má do Oeste parece incapaz de causar muito mal, apesar do temor que inspira nas demais personagens. Analisemos uma passagem para ilustrar isso:

[A Bruxa] Observava Dorothy com cuidado, para ver se tirava os sapatos, pensando em roubá-los, mas a menina tinha tanto orgulho de seus sapatos bonitos que nunca os tirava, exceto à noite e quando tomava banho. A Bruxa tinha muito medo do escuro para ousar entrar no quarto de Dorothy à noite para pegar os sapatos, e seu pavor de água era maior do que o medo do escuro, de modo que nunca se aproximava quando Dorothy tomava banho. De fato, a velha Bruxa

¹²⁰ “After picking out the silver shoe, which was all that was left of the old woman, she [Dorothy] cleaned and dried it with a cloth, and put it on her foot again” (idem, p. 125)

¹²¹ Em nenhum momento a Bruxa Má do Oeste é descrita como “verde”. Essa característica apareceu no filme de 1939 da MGM, e depois em outras adaptações e releituras, até se consagrar no imaginário popular.

nunca tocava em água, nem deixava a água tocá-la de nenhuma forma¹²² (BAUM, 2014b, p. 116).

O trecho acima traz uma condensação da subversão do estereótipo da bruxa que se propõe demonstrar aqui. Em primeiro lugar, a Bruxa teme Dorothy por causa dos Sapatos Prateados mágicos que ela usa, e por causa da proteção concedida pela Bruxa Boa do Norte no início da história. Até então, seria possível entender que a Bruxa Má tem medo de magias superiores à sua, e não haveria quebra de estereótipos nisso. No entanto, no infantil medo do escuro da Bruxa, temos uma grande subversão, pois, no imaginário popular, as bruxas são criaturas eminentemente noturnas¹²³, posto que a noite é comumente associada ao desconhecido, e o desconhecido¹²⁴, ao mal. A Bruxa Má do Oeste, embora representante desse grupo, não se coloca como tal; antes, esse temor a aproxima de Dorothy, uma criança (e, com isso, também do narratário). Apesar de não ser afirmado que Dorothy tem medo do escuro – e via de regra, Dorothy tem poucos medos e enfrenta aquilo que a aterroriza –, esse temor alinha-se aos medos infantis.

O medo da água ajuda a configurar a quebra do estereótipo da Bruxa Má do Oeste, na medida em que é a água o elemento capaz de destruí-la – e o faz, quando Dorothy, sem saber que a mataria, joga sobre ela um balde de água. Numa longa tradição ocidental judaico-cristã que teve a Inquisição em seu passado, utilizar a água para matar uma bruxa constitui um desvio, pois as bruxas históricas frequentemente eram condenadas por heresia, cuja pena máxima era a fogueira¹²⁵. O fogo tradicionalizou-se como forma única de se destruir uma bruxa, de modo que, ao utilizar a água – em especial, numa quantidade tão inofensiva – o autor subverte um clichê associado à imagem da bruxa. A água, aliás, servia para identificar possíveis bruxas, que, submersas, emergiriam se de fato o fossem; caso contrário, morreriam afogadas como boas cristãs. Logo, tradicionalmente, as bruxas eram imunes à água

¹²² “[The Witch] watched Dorothy carefully, to see if she ever took off her shoes, thinking she might steal them. But the child was so proud of her pretty shoes that she never took them off except at night and when she took her bath. The Witch was too much afraid of the dark to dare go in Dorothy's room at night to take the shoes, and her dread of water was greater than her fear of the dark, so she never came near when Dorothy was bathing. Indeed, the old Witch never touched water, nor ever let water touch her in any way” (BAUM, 1900, p. 125).

¹²³ Ideia difundida em livros, filmes e outros meios, oriunda de tempos passados, em que se formou a figura da bruxa como a conhecemos hoje. O historiador Carlo Ginzburg fala sobre isso em *História Noturna* (2012) e em outras obras.

¹²⁴ O desconhecido é onde não há destinadores conhecidos, o que põe o sujeito em situação de alteridade. A associação da alteridade ao mal e ao errado já foi comentada anteriormente no primeiro capítulo.

¹²⁵ Conforme Francisco Bethencourt (2000). Exceto na Inglaterra, onde, após a ruptura com o Catolicismo, a bruxaria era considerada crime de lesa-majestade, para o qual a pena era o enforcamento.

(BETHENCOURT, 2000). Por outro lado, a água, assim como o fogo, simboliza purificação. Ao derreter quando molhada, a bruxa pode simbolizar o mal sendo expurgado, algo presente na tradição oral, quando se pensa em expressões como “lavar a alma”, “ter a consciência limpa” etc. Ou seja, o mal é comumente associado à sujeira e a água, à limpeza, portanto, passível de combater o mal.

Ocorre também, como já dito, – principalmente no medo do escuro – um efeito de comicidade, por causa da ruptura de expectativas: o antissujeito é atorializado por uma bruxa que teme a alteridade, da qual o narratário a julgava parte.

Mas a Bruxa Má do Oeste não é a única da terra de Oz: outra bruxa má, com muito mais relevância narrativa do que a do Oeste, é Mombi, uma das antagonistas do segundo livro da série. É menos famosa do que anterior porque *O Maravilhoso Mágico de Oz* ascendeu ao *status* de clássico universal da literatura infantil, sobretudo devido ao imenso sucesso do filme de 1939, o que não ocorreu com os demais livros da série de Baum.

Mombi guarda algumas semelhanças com as bruxas estereotipadas: é manca (um dos “defeitos físicos” que a teriam denunciado a inquisidores) e velha, conforme a descrição feita no início de *A Maravilhosa Terra* transcrito abaixo:

Na província dos Gillikins, que fica ao norte da Terra de Oz, vivia um jovem chamado Tip. Seu nome não era apenas isso, pois a velha Mombi frequentemente declarava que seu nome inteiro era Tippetarius [...].

O rapaz não lembrava nada de seus pais, pois fora trazido muito novo para ser criado por uma *senhora idosa* conhecida como Mombi, cuja reputação, sinto dizer, não era das melhores. O povo Gillikin tinha motivos para suspeitar que ela se utilizasse de artes mágicas, e, portanto, hesitavam em andar em sua companhia.

Mombi não era exatamente uma Bruxa, porque a Bruxa Boa que governava aquela parte da Terra de Oz proibira a existência de qualquer outra Bruxa em seus domínios¹²⁶ (BAUM, 2014a, p. 15, grifos nossos).

---

¹²⁶ “In the Country of the Gillikins, which is at the North of the Land of Oz, lived a youth called Tip. There was more to his name than that, for old Mombi often declared that his whole name was Tippetarius [...]. // This boy remembered nothing of his parents, for he had been brought when quite young to be reared by the old woman known as Mombi, whose reputation, I am sorry to say, was none of the best. For the Gillikin people had reason to suspect her of indulging in magical arts, and therefore hesitated to associate with her. Mombi was not exactly a Witch, because the Good Witch who ruled that part of the Land of Oz had forbidden any other Witch to exist in her dominions. So Tip's guardian, however much she might aspire to working magic, realized it was unlawful to be more than a Sorceress, or at most a Wizardess” (BAUM, 1904, pp. 1-2).

Para todos os efeitos, Mombi é uma bruxa estereotípica perfeita. Outra vez a velhice constitui sua característica física primordial, à qual se soma a feiura que se vê na ilustração de John R. Neill, contida na edição original (cf. Figura 3).

Figura 3

No entanto, sobre a maldade de Mombi o narratário recebe mais pistas do que sobre a da Bruxa Má do Oeste – esta última é bastante descrita como *wicked*, mas bem pouco mostrada fazendo *wickednesses* [maldades]. Já no caso de Mombi, em várias passagens, o narrador fala sobre o quanto ela faz o menino Tip trabalhar e o quanto o trata mal, chegando a ameaçá-lo de morte. Vejamos um exemplo:

Tip virou-se em seu assento e encarou um tempo o caldeirão, que começava a borbulhar. Então deu um olhar de relance para a face austera e enrugada da bruxa, e desejou estar em qualquer outro lugar além daquela cozinha escura e fumacenta, onde até as sombras produzidas pela vela na parede eram suficientes para causar horrores a alguém. Uma hora se passou, na qual o silêncio só era quebrado pelo borbulhar do caldeirão e pelo silvo das chamas.

Finalmente, Tip falou outra vez.

– Eu vou ter que beber essa coisa? – ele perguntou, indicando o caldeirão com a cabeça.

– Sim – disse Mombi.

– O que isso vai fazer comigo?

– Se estiver bem feita – respondeu Mombi –, vai transformar você em uma estátua de mármore.

Tip gemeu e secou o suor de sua testa com a manga.

– Eu não quero ser uma estátua de mármore! – ele protestou.

– Isso não importa – disse a velha, olhando-o severamente. – Eu quero que você seja uma¹²⁷ (BAUM, 2014a, pp. 27-8).

Assim como no caso da Bruxa Má do Oeste, o efeito é de comicidade, porque Mombi conversa com Tip, falando que o transformará numa estátua, o menino está com muito medo, mas o tom é o de uma reprimenda e a criança retruca como se o fizesse com um pai ou uma mãe. O diálogo entre os dois atenua a atmosfera criada no primeiro parágrafo, que remete ao estereótipo mais cristalizado da bruxa: a presença do caldeirão com uma poção fervente, a fraca luz da cozinha, o ambiente fumacento, as sombras. Novamente, tem-se no escuro a alteridade – na qual, ao contrário da Bruxa Má do Oeste, Mombi se encaixa, e com a qual ela possui identidade. Do contraste frente à

---

¹²⁷ Tip wriggled around upon his stool and stared awhile at the kettle, which was beginning to bubble. Then he would glance at the stern and wrinkled features of the witch and wish he were any place but in that dim and smoky kitchen, where even the shadows cast by the candle upon the wall were enough to give one the horrors. So an hour passed away, during which the silence was only broken by the bubbling of the pot and the hissing of the flames. // Finally, Tip spoke again. “Have I got to drink that stuff?” he asked, nodding toward the pot. // “Yes,” said Mombi. // “What’ll it do to me?” asked Tip. // If it’s properly made,” replied Mombi, “it will change or transform you into a marble statue.” // Tip groaned, and wiped the perspiration from his forehead with his sleeve. // “I don’t want to be a marble statue!” he protested. // “That doesn’t matter; I want you to be one,” said the old woman, looking at him severely (BAUM, 1904, pp. 19-21).

nítida quebra da expectativa do enunciatório, empresta-se um tom *nonsense* à cena, típico de contos de fada e de obras infantis, em geral.

Mombi talvez seja a personagem de *Oz* mais próxima a um estereótipo. Ela cabe perfeitamente nos moldes de uma bruxa de contos de fadas, sendo velha e má (e feia, ao menos, nas palavras do Homem de Lata), cozinhando poções, fazendo feitiços. No trecho, a referência à “face austera e enrugada da bruxa” traz novo reforço à velhice e a característica da austeridade, que também costuma ser disforizada, se numa figura feminina (cf BECHTEL, 2002, p. 53). No Capítulo 14 de *A Maravilhosa Terra*, intitulado “Mombi entrega-se à bruxaria” [*Mombi indulges in witchcraft*], ela ergue vários obstáculos contra os protagonistas, todos eles ilusões mágicas (conforme já mostramos no capítulo 3, na seção sobre a Rainha dos Ratos do Campo) Ao final, revela-se que ela foi a responsável por ocultar a verdadeira herdeira do trono de *Oz*, Ozma, transformando-a no menino Tip e criando-o sem deixá-lo saber sua real origem. Em *Oz*, segundo explicado por Glinda, “[transformações] não são honestas, e nenhuma feiticeira respeitável gosta de fazer coisas parecerem ser o que não são. Apenas bruxas inescrupulosas usam essa arte [...]”¹²⁸ (BAUM, 2014a, p. 210). Ou seja, um dos maiores sinais da maldade de Mombi, o que a configura como um ator que desempenha o papel de antissujeito e de antidestinador, alternada ou simultaneamente, é suscitar um conflito entre o ser e o parecer que antes não existia.

Associando-se essa incrível revelação à inicial intenção de transformar Tip numa estátua, tem-se o crime de alta traição, em muitas monarquias passível de pena capital. Mas a revelação de Tip não é a única magia “desonesta” utilizada por Mombi; antes disso, quando ela ainda está tentando fugir, transforma-se, seguidamente, numa rosa, em sombra, numa formiga preta, e, por fim, num grifo – tudo para tentar escapar de Glinda.

Apesar do fracasso, testemunha-se uma extensão do real poder de Mombi, para quem as transformações são fáceis (cf. BAUM, 2014a, pp. 198-9). Mas mais interessante ainda é a interação entre ela e Glinda, logo após a captura, pois a Bruxa Boa do Sul está determinada a descobrir o que houve com a princesa Ozma, até então desaparecida.

– Agora – disse a Feiticeira [Glinda] para Mombi – eu quero que nos diga por que o Maravilhoso Mágico de Oz visitou você três

---

¹²⁸ “[transformations] are not honest, and no respectable sorceress likes to make things appear to be what they are not. Only unscrupulous witches use the art [...]” (BAUM, 1904, pp. 250-60).

vezes, e o que foi feito da criança, Ozma, que curiosamente desapareceu.

A Bruxa olhou desafiadoramente para Glinda, mas não disse uma palavra.

– Responda! – exclamou a Feiticeira.

Mas Mombi continuou em silêncio. [...]

Glinda estivera considerando com cuidado o que fazer, e virou-se para Mombi e disse:

– Você não ganhará nada, eu garanto, nos desafiando desse modo, pois estou determinada a descobrir a verdade sobre a menina Ozma, e a menos que você me diga tudo o que sabe, eu certamente vou providenciar a sua morte.

– Ah, não, não faça isso! – exclamou o Homem de Lata. – Seria uma coisa ruim matar qualquer um... até mesmo a velha Mombi!

– Mas isso é meramente uma ameaça – tornou Glinda. – Eu não hei de providenciar a morte de Mombi, porque ela irá preferir me dizer a verdade. [...]

– Supondo que eu lhe diga tudo o que você quer saber – disse Mombi, falando tão de repente que sobressaltou a todos –, o que você vai fazer comigo depois?

– Nesse caso – respondeu Glinda – eu irei apenas pedir que você beba uma poderosa poção que fará você esquecer toda a magia que aprendeu.

– Então eu viraria uma velha indefesa! [...]

– Você pode fazer a sua escolha – Glinda disse à velha Mombi – entre a morte, se você preferir o silêncio, ou a perda de seus poderes mágicos, se me disser a verdade. Mas eu acho que você vai preferir viver.

Mombi lançou um olhar desconfortável à Feiticeira, e viu que ela não estava brincando, e sem disposição para gracejos. Assim, respondeu, devagar:

– Eu responderei às suas perguntas.

– É o que eu esperava – disse Glinda, em um tom agradável. – Você soube escolher sabiamente, eu garanto¹²⁹ (BAUM, 2014a, pp. 204-6).

¹²⁹ “Now,” said the Sorceress to Mombi, “I want you to tell us why the Wonderful Wizard of Oz paid you three visits, and what became of the child, Ozma, which so curiously disappeared.” // The Witch looked at Glinda defiantly, but said not a word. // “Answer me!” cried the Sorceress. // But still Mombi remained silent. // [...] Glinda had been carefully considering what to do, and now she turned to Mombi and said: // “You will gain nothing, I assure you, by thus defying us. For I am determined to learn the truth about the girl Ozma, and unless you tell me all that you know, I will certainly put you to death.” // “Oh, no! Don’t do that!” exclaimed the Tin Woodman. “It would be an awful thing to kill anyone—even old Mombi!” // “But it is merely a threat,” returned Glinda. “I shall not put Mombi to death, because she will prefer to tell me the truth.” // [...] “Suppose I tell you all that you wish to know,” said Mombi, speaking so suddenly that she startled them all. “What will you do with me then?” // “In that case,” replied Glinda, “I shall merely ask you to drink a powerful draught which will cause you to forget all the magic you have ever learned.” // “Then I would become a helpless old woman!” // [...] “You may make your choice,” Glinda said to old Mombi, “between death if you remain silent, and the loss of your magical powers if you tell me the truth. But I think you will prefer to live.” // Mombi cast an uneasy glance at the Sorceress, and saw

Mombi, tendo sido capturada por Glinda¹³⁰ e reconhecendo que a magia da bruxa boa é superior à sua, tenta primeiro resistir da única forma que lhe resta: o silêncio. A partir de então, ocorre uma negociação baseada principalmente em intimidação. Glinda, como retentora do poder, pode – e tem legitimidade para – impor suas alternativas: a morte ou a rendição (que implica em revelar a verdade e abrir mão da magia).

Mombi hesita com uma objeção: “então eu viraria uma velha indefesa!”. Esta fala constitui a maior quebra de estereótipos em Mombi. Até então, ela era a bruxa estereotípica perfeita – rasamente maniqueísta –, mas neste curto discurso ela expressa uma profundidade imprevista. Ela sente medo, não se sabe exatamente do que ou de quem (fora Glinda, que a ameaçou diretamente), mas é um medo genuíno: sem a magia, ela será apenas uma senhora idosa, manca, que vive sozinha. O narratário não é informado do tipo de ameaças existente em Oz, nesse trecho, mas é possível pensar nos animais selvagens da floresta, que constituem alguns dos obstáculos da primeira jornada de Dorothy, por exemplo.

Esse temor da vulnerabilidade aproxima Mombi mais das bruxas históricas, as viúvas solitárias das florestas que por vezes tornavam-se rés inquisitoriais. Claro que, em Oz, onde tudo se permeia pelo maravilhoso, existe magia e bruxaria, mas não se pode deixar de pensar na condição da personagem sem seus poderes. A magia é tudo o que lhe permite se proteger e prover o próprio sustento; privada desse poder ela crê que será reduzida à miséria. Isso não acontecerá, pois Tip/Ozma se propõe a prover por ela (cf. BAUM, 2014a, p. 210).

Em Oz, a vulnerabilidade sugerida pela possibilidade da perda de magia demonstra que existe uma oposição entre ter ou não poder baseada quase que exclusivamente sobre possuir ou não conhecimentos/habilidades mágicos. Até o Mágico, para todos os efeitos uma fraude, conseguia fazer o povo *crer* que ele possuía magia, chegando até mesmo a ludibriar a Bruxa Boa do Norte, que afirma no primeiro

---

that she was in earnest, and not to be trifled with. So she replied, slowly: // “I will answer your questions.” // “That is what I expected,” said Glinda, pleasantly. “You have chosen wisely, I assure you.”

¹³⁰ A participação de Glinda nesse episódio será analisada na próxima seção. Aqui, apenas comentemos brevemente a oposição entre “bruxa” e “feiticeira”. Glinda costuma ser definida como “Bruxa”, inclusive recebendo o título de “Bruxa Boa do Sul”. Entretanto, nesse trecho, por causa da interação entre as duas, o narrador refere-se a Mombi apenas como “bruxa” e a Glinda, como “feiticeira”. É de se supor que chamar uma de “bruxa má” e a outra de “bruxa boa” poderia gerar muita repetição e confusão, e ao final acabou sendo utilizado o termo mais estereotípico para cada uma, mas isso é apenas uma possível interpretação.

livro: “Ele é mais poderoso que o resto de nós [bruxos e magos] juntos”¹³¹ (BAUM, 2014b, p. 23). Já se escreveu bastante sobre a tensão entre o ser e o parecer nessa obra¹³² (Cf. PIETROFORTE, 2008; TUERK, 2007, pp. 35-44), em particular na ambígua figura do Mágico, portanto não voltaremos a essa questão, apenas a mencionando em contraste a Mombi e às outras bruxas.

Enquanto o Mágico era uma farsa, mas retinha autoridade sobre o povo de Oz através do uso de truques de ilusionismo, Mombi é uma verdadeira bruxa, com verdadeiro poder, mas sem autoridade reconhecida, e, ao se associar a um golpe de Estado (do qual falaremos na seção sobre Jinjur), torna seu poder ilegítimo, acabando por perdê-lo.

O Mágico, embora farsante, era um bom governante para o povo (TUERK, pp. 36-7), ou é esta a opinião do povo expressa pelo narrador, o que o exime de culpa quando ele retorna em *Dorothy e o Mágico em Oz*. Ele se tornará discípulo de Glinda para aprender a praticar magia de verdade em *A Cidade das Esmeraldas de Oz*, sexto volume da série, originalmente publicado em 1910.

Por sua vez, Mombi já tinha o conhecimento mágico necessário e escolheu usá-lo para o *mal*. Seu poder e os usos para os quais o emprega são todos disforizados não só pelas personagens como pelo narrador, como em geral acontece às antagonistas femininas dos contos de fadas, como bruxas, madrastas/sogra más e ogradas (às vezes condensadas na mesma figura, aliás).

Dessa maneira, Mombi parece ser uma das figuras femininas mais estereotípicas em *Oz*, salvo a pequena alusão à sua futura condição vulnerável. No entanto, seu aprisionamento pelo estereótipo servirá de contraste ao considerável poder (legítimo) da figura que se lhe opõe: Glinda.

II. Bruxas Boas

Antes de passarmos à análise de Glinda, falemos um pouco sobre a outra Bruxa Boa, a do Norte, que governa a Província dos Gillikins, situada ao norte da Cidade das Esmeraldas. Essa personagem, tal qual a Bruxa Má do Oeste, só é nomeada pela alcunha e também só aparece em um dos capítulos do primeiro livro – no caso, o segundo capítulo, intitulado “A assembleia com os Munchkins” [*The Council with the*

¹³¹ “Oz himself is the Great Wizard [...] He is more powerful than the rest of us together” (BAUM, 1900, p. 13).

¹³²

Munchkins]. No entanto, sua brevíssima participação merece ser comentada porque sua figura traz uma quebra de estereótipos, e ela é a primeira figura de autoridade que Dorothy encontra em Oz, assim como a primeira bruxa, de modo que se apresenta à protagonista antes a subversão da imagem estereotípica da bruxa do que uma representante do tipo (a figura da Bruxa Má do Oeste).

Assim que Dorothy chega a Oz trazida pelo ciclone, a Bruxa do Norte aparece acompanhada de três homens do povo Munchkin, quando recebemos sua descrição:

[...] deviam ter sua altura [de Dorothy], que era a de uma menina bem crescida para a sua idade, embora fossem, até onde se podia supor pelas aparências, muitos anos mais velhos.

Eram três homens e uma mulher, todos vestidos de modo engraçado. Usavam chapéus arredondados que se erguiam afunilando-se trinta centímetros acima de suas cabeças, com sininhos ao redor das bordas tremeluzindo docemente quando se moviam. [...] [O chapéu] da mulher pequena [era] branco, e ela trajava um vestido branco, pendurado em pregas a partir de seus ombros. Sobre toda a veste aspergiavam-se estrelinhas que brilhavam no sol como diamantes. [...] Os homens, Dorothy pensou, eram mais ou menos da mesma idade de tio Henry, pois dois deles tinham barba, mas a mulher era sem dúvida muito mais velha. Seu rosto era coberto por rugas, seu cabelo, quase branco, e andava de forma bastante travada¹³³ (BAUM, 2014b, p. 20).

Logo numa primeira leitura muito se percebe. A mulher, que logo saberemos ser a Bruxa Boa do Norte, é bastante descrita, junto com seus acompanhantes, de modo a mostrar a estranheza do lugar em que a protagonista se encontra – sobretudo na imagem das roupas e da altura dos estranhos, que é a mesma de Dorothy, embora eles sejam todos adultos. Sobre isso, Hearn comenta: “Baum deixa a criança à vontade ao colocar as pessoas dessa estranha terra do mesmo tamanho dela. Ela de imediato fica em pé de igualdade com eles”¹³⁴ (2000, p. 35). Ou seja, já na questão da altura, Dorothy trava logo no início uma relação de identidade com os estranhos, apesar de estar em situação

¹³³ “[...] [T]hey seemed about as tall as Dorothy, who was a well-grown child for her age, although they were, so far as looks go, many years older. // Three were men and one a woman, and all were oddly dressed. They wore round hats that rose to a small point a foot above their heads, with little bells around the brims that tinkled sweetly as they moved. [...] [T]he little woman's hat was white, and she wore a white gown that hung in plaits from her shoulders; over it were sprinkled little stars that glistened in the sun like diamonds. [...] The men, Dorothy thought, were about as old as Uncle Henry, for two of them had beards. But the little woman was doubtless much older: her face was covered with wrinkles, her hair was nearly white, and she walked rather stiffly” (HEARN; BAUM, 2000, pp.34 e 36).

¹³⁴ “Baum put the child at ease by making the people of this strange land the same size as herself. She is immediately on an equal foot with them.”

de alteridade. Essa aproximação já sinaliza uma euforização da figura dos recém-chegados, mais adiante confirmada.

Além disso, o narrador aqui assume o ponto de vista de Dorothy ao informar o narratário das descrições das personagens conforme as referências da menina: a comparação com sua altura e com a idade de tio Henry, fora recursos que um narrador de terceira pessoa só utiliza quando adota o olhar da personagem: “*deviam* ter sua altura” [*they seemed about as tall as Dorothy*], em vez de “tinham”; “até onde se podia supor pelas aparências” [*so far as looks go*], que poderia ser suprimido, se o enunciador desejasse imprimir *status* de verdade à voz do narrador. Já as expressões “*mais ou menos* a idade de tio Henry” [*about as old as Uncle Henry*] e “a mulher *sem dúvida* era muito mais velha” [*the little woman was doubtless much older*] poderiam igualmente não trazer as expressões “mais ou menos” e “sem dúvida”, que apontam para uma subjetivização do narrado.

Contudo, o efeito de sentido obtido é o da criação de uma identificação entre: 1) narrador e narratário, pois ambos se afiguram como espectadores das observações imprecisas, mas favoráveis de Dorothy; 2) narrador e Dorothy, pois ele se coloca de modo a mostrar o ponto de vista dela e não necessariamente a “verdade”; 3) Dorothy e o narratário, pois, apesar de ela estar em Oz e o narratário não, este enxerga o que ela vê através das referências da menina, as quais, embora nada exatas (já que não se conhece sua idade, sua altura ou a idade de tio Henry), causam um efeito de familiaridade.

Na descrição das vestes da Bruxa, há termos que costumam constar no eixo da positividade: as vestes brancas, as estrelinhas [*little stars*] que brilhavam [*glistered*] ao sol [*sun*] como diamantes [*diamonds*]. Os termos destacados têm acepções em geral positivas, salvo quando especificado o contrário no texto¹³⁵. Com isso, o efeito de sentido é uma euforização da figura descrita.

A partir disso, a descrição mais específica da Bruxa, apesar de não diferir muito de outras descrições de senhoras idosas, não será negativa pela associação à bruxaria, como acontece com as bruxas más. Um sinal disso é que em nenhum momento associa-se sua velhice à feiura – portanto não pode surgir o terceiro pilar da bruxaria

¹³⁵ Por exemplo, no capítulo 1 de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, o sol é disforizado no contexto da aridez do Kansas. Falei mais sobre o assunto, e sobre o contraste entre o cinza opaco do Kansas e as cores brilhantes de Oz, no artigo “*O Mágico de Oz: A construção do fantásticos nas linguagens verbal e audiovisual*”, publicado nos Anais do III Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários da UEM (CHIOVATTO, 2014). Disponível pelo endereço: <https://drive.google.com/file/d/0B0BzcWVyuWkVVklBdkIwQ1dTWXc/view>.

estereotípica: a maldade. Na ilustração original, ela sorri e tem uma expressão benfazeja, cf. Figuras 4 e 5 abaixo.

Figura 4

Figura 5

Em seguida, o narrador informa: “Quando essas pessoas se aproximaram [...], pararam e sussurraram entre si, como se com medo de chegar mais perto”¹³⁶ (BAUM, 2014b, p. 20). Esse suposto medo, manifesto pela hesitação da aproximação, causa também uma relação de identidade na medida em que, se por um lado Dorothy encontra-se em situação de alteridade, por outro a própria menina constitui-se num outro, estrangeiro àquela terra. O enunciatário sabe que Dorothy não causará muito mal, mas os recém-chegados não, de modo a nos convencer que estes não são antagonistas.

Logo adiante, a Bruxa do Norte destaca-se do pequeno grupo para falar com Dorothy:

A velhinha, no entanto, caminhou até Dorothy, fez uma pequena reverência e disse, com uma voz doce:

– Bem-vinda, nobre feiticeira, à terra dos Munchkins. Nós somos muito gratos por você ter matado a Bruxa Má do Leste, e por ter nos libertado da servidão.

[...] Mas a senhora evidentemente esperava que ela respondesse, então Dorothy disse, hesitante:

– Você é muito gentil, mas deve haver algum engano. Eu não matei nada.

– A sua casa sim, de qualquer modo – respondeu a velhinha, com uma risada. [...] – Não há nada a ser feito¹³⁷ (BAUM, 2014b, pp. 20-1).

Observamos que a escolha lexical na voz do narrador, ao se referir à Bruxa do Norte, acaba por reforçar o efeito de sua imagem inofensiva e por aproximá-la ainda mais da protagonista, ao lhe falar com uma voz doce [*sweet*] e calmamente [*calmly*], características costumeiramente atribuídas de figuras femininas “do bem”. Além do mais, o narrador só trata a Bruxa por “velhinha” [*little old woman*] ou “senhorinha” [*little woman*], o que configura não só uma reiteração do quanto ela é inofensiva (para Dorothy, pois não quer ameaçá-la), como também uma expressão de apreço, posto que aqui o diminutivo é uma marca de afetuosidade, não de desdém, justamente por fazer referência ao tamanho da personagem e, com isso, aludir à altura de Dorothy.

¹³⁶ “When these people drew near [...] they paused and whispered among themselves, as if afraid to come farther” (HEARN; BAUM, 2000, p. 36).

¹³⁷ But the little old woman walked up to Dorothy, made a low bow and said, in a sweet voice, // “You are welcome, most noble Sorceress, to the land of the Munchkins. We are so grateful to you for having killed the Wicked Witch of the East, and for setting our people free from bondage.” // [...] But the little woman evidently expected her to answer; so Dorothy said, with hesitation, “You are very kind; but there must be some mistake. I have not killed anything.” // “Your house did, anyway,” replied the little old woman, with a laugh [...]. “There is nothing to be done,” said the little woman, calmly. (HEARN; BAUM, 2000, pp. 36 e 38).

Enquanto Mombi era referida pelo narrador como *old woman*, o que traduz certo tom de desprezo, a Bruxa do Norte só é chamada de *little old woman*, trazendo um efeito de afetividade e simpatia: silogisticamente, o que é pequeno não é ameaçador e, se não é ameaçador, não pode ser mau. Essa lógica obviamente pode induzir ao erro, mas neste episódio ela funciona bem.

Até então se observa quase que um total reforço de estereótipo, pois, apesar de ser “velhinha” e andar com dificuldade – características mais costumeiramente associadas à bruxa má estereotípica –, ela não é descrita como “feia” em momento algum, nem na voz do narrador nem na de alguma personagem (e as ilustrações de Denslow para a edição original o confirmam); sua bondade se traduz através de sua doçura e de sua serenidade, ambas características euforizadas em representações tradicionais do feminino, como já muito se falou acima. Além disso, ela veste branco, que, segundo será explicado por um Munchkin mais tarde, é a cor das bruxas (BAUM, 2014b, p. 30) – o que também se alinha ao estereótipo. O *Oxford English Dictionary* contém o verbete *white witch* [bruxa branca], assim definido: “uma bruxa que pratica magia branca, que usa a bruxaria para o bem”¹³⁸. Ou seja, vestir branco é uma forma literal de demonstrar tratar-se de uma *white witch*.

A quebra de estereótipos nela contida é principalmente a autointitulação de “bruxa” e o quanto passa a ser chamada de “Bruxa do Norte” sem o adjetivo *good*, pois, como ela mesma explicará a Dorothy, bruxas podem ser boas ou más em Oz:

- [...] Eu sou a Bruxa do Norte.
- Nossa! – exclamou Dorothy. – Você é uma bruxa de verdade?
- Sim, de fato – respondeu a senhorinha. – Mas eu sou uma bruxa boa, e as pessoas me amam. Eu não sou tão poderosa quanto a Bruxa Má que governava aqui era, ou eu mesma teria libertado o povo.
- Mas eu pensei que todas as bruxas fossem más – disse a menina, que estava meio amedrontada por estar na presença de uma bruxa de verdade.
- Ah, não, este é um grande erro. Havia apenas quatro bruxas em toda a terra de Oz, e duas delas, as que vivem no Norte e no Sul, são bruxas boas¹³⁹ (BAUM, 2014b, p. 22).

¹³⁸ “A witch who practises white magic; one who uses witchcraft for good purposes”.

¹³⁹ “[...] I am the Witch of the North.” // “Oh, gracious!” cried Dorothy; “are you a real witch?” // “Yes, indeed,” answered the little woman. “But I am a good witch, and the people love me. I am not as powerful as the Wicked Witch was who ruled here, or I should have set the people free myself.” // “But I thought all witches were wicked,” said the girl, who was half frightened at facing a real witch. // “Oh, no; that is a great mistake. There were only four witches in all the Land of Oz, and two of them, those who live in the North and the South, are good witches.” (HEARN; BAUM, 2000, p. 40).

A resposta da Bruxa à pergunta de Dorothy tem a função de esclarecer algo ao enunciatário. Ao dizer “*Mas* eu sou uma bruxa boa” fica subentendido o reconhecimento do estereótipo de que as bruxas são más, bem como uma necessidade de negá-lo. Essa adversativa não faria sentido se considerada somente dentro do contexto, pois, como em Oz há tanto bruxas boas quanto más, uma pessoa de lá não conheceria a forma como as bruxas são vistas em terras não-feéricas. Isto é, atribui-se à personagem uma explícita negação do estereótipo.

Ou seja, no fim, temos que a Bruxa do Norte – como as outras personagens femininas que vimos analisando até aqui – guarda características estereotípicas, tornando-a reconhecível, mas de algum modo deslocada (o momento em que se percebe a subversão nela efetuada).

Além disso, ela é a primeira destinadora de Dorothy, a primeira com quem a menina cria um vínculo de identidade; é ela quem lhe explica que os sapatos de prata pertenciam à Bruxa Má do Leste – os mesmos sapatos que permitirão a Dorothy voltar para casa – e diz que eles agora pertencem à menina, por ela ter efetivamente matado a vilã, mesmo sem ter a intenção, de modo a garantir a integridade moral e a própria bondade de Dorothy, cujo papel de herói nunca é contestado. Da mesma forma, quando mata a Bruxa Má do Oeste com o balde de água, o mesmo se dá, igualmente, por acidente; ela jamais poderia imaginar o que aconteceria em seguida.

Antes de partir, a Bruxa do Norte dá um beijo protetor na testa da menina, uma espécie de magia que garante que em outros lugares de Oz não se possa feri-la. Por fim, sem nomeá-la, a Bruxa do Norte alude à próxima grande destinadora de Dorothy – a Bruxa do Sul, Glinda, a Boa.

Mesmo antes de sua primeira aparição – no primeiro livro de *Oz*, somente no vigésimo terceiro capítulo, o penúltimo – Glinda é euforizada enquanto uma figura feminina de autoridade. Durante todo *O Maravilhoso Mágico* fala-se dela como alguém a quem se pode recorrer para encontrar respostas e/ou ajuda.

A primeira menção a seu nome ocorre num contexto em que Dorothy foi deixada para trás pelo Mágico (sem querer), que a teria levado para casa num balão¹⁴⁰:

---

¹⁴⁰ Muitos consideraram a segunda jornada de Dorothy “anticlimática” (cf. TUEK, 2007), e por isso no filme de 1939 Glinda simplesmente aparece depois que o Mágico vai embora e ensina Dorothy a usar os sapatos mágicos que poderão levá-la de volta para casa. Mas, segundo a pesquisadora Susan Rahn, “Baum tem suas razões para incluir a jornada até a Província dos Quadlings. Em vez de esperar passivamente pelo aparecimento de outro adulto – *dea ex machina* – e lhe dizer o que fazer, Dorothy deve se esforçar e enfrentar novos perigos para merecer o auxílio de Glinda” (1998, p. 65).

- Não há ninguém que possa me ajudar? – perguntou Dorothy séria.
- Glinda talvez possa – ele sugeriu.
- Quem é Glinda? – inquiriu o Espantalho.
- A Bruxa do Sul. Ela é a mais poderosa de todas as bruxas, e governa os Quadlings. Além disso, o castelo dela fica nos limites do deserto, portanto ela pode conhecer um meio de atravessá-lo.
- Glinda é uma Bruxa Boa, não é? – perguntou a criança.
- Os Quadlings acham que sim – disse o soldado –, e que é gentil com todo mundo. Ouvi dizer que Glinda é uma bela mulher que sabe como se manter jovem apesar dos muitos anos que já viveu ¹⁴¹ (BAUM, 2014b, p. 160).

Já na primeira menção ao seu nome, Glinda é apresentada como dotada do poder de resolver os problemas da protagonista. Mas antes de nos atermos a isso, interessa destacar a questão relacionada à aparência da personagem. Por um lado, faz parte do senso comum associar ao bem a tríade beleza-juventude-bondade, por oposição à já mencionada feiura-velhice-maldade, ligada às bruxas más. Assim, o fato de Glinda ser uma figura perfeita dos temas da primeira tríade a coloca bastante enquadrada ao estereótipo. Por outro lado, é um clichê bastante corrente – na atualidade, especialmente em filmes hollywoodianos como o já mencionado *João e Maria: Caçadores de Bruxas* – retratar bruxas más usando feitiços para exibir uma aparência jovem e bela.

Uma das antigas versões orais da “Branca de Neve” (cf BETTELHEIM, 2014) atribui à rainha-madrasta o comportamento de se banhar no sangue de moças jovens para se manter jovem e bonita. Talvez isso em alguma medida dê crédito ao clamor das análises psicanalíticas, já comentadas mais acima, sobre a ideia de que a existência das mulheres (dentro da esfera dos contos de fadas) é uma grande competição pelo posto de fêmea fértil/ desejável. No entanto, isso constitui o estereótipo, no qual Glinda se encaixa apenas em parte. É importante ressaltar que a informação sobre ela se utilizar de artifícios mágicos para obter a aparência de continuada juventude foi dada na voz de uma personagem, de modo a não permitir ao enunciatário (ou aos demais personagens, aliás) ter certeza se é esse o caso. Tratando-se de uma terra feérica, é possível que

---

¹⁴¹ “Is there no one who can help me?” asked Dorothy earnestly. // “Glinda might,” [the soldier] suggested. // “Who is Glinda?” inquired the Scarecrow. // “The Witch of the South. She is the most powerful of all the Witches, and rules over the Quadlings. Besides, her castle stands on the edge of the desert, so she may know a way to cross it.” // “Glinda is a good Witch, isn't she?” asked the child. // “The Quadlings think she is good,” said the soldier, “and she is kind to everyone. I have heard that Glinda is a beautiful woman, who knows how to keep young in spite of the many years she has lived.” (HEARN; BAUM, 2000, p. 302).

Glinda envelheça de maneira diversa dos demais. Decerto ela é mais velha do que qualquer outra bruxa, de onde vem seu conhecimento e sua experiência.

Outro ponto a se notar é que, quando Dorothy pergunta se Glinda é uma Bruxa Boa – lembrando-se, provavelmente, de quando a Bruxa do Norte lhe disse que havia duas bruxas boas em Oz, e que uma delas governava a província do Sul – a resposta do soldado não é exatamente definitiva: “Os Quadlings acham que sim”. Ora, logo em seguida ele contará coisas que outros disseram, sem nomeá-los, mas nesse momento ele diz quem julga Glinda uma bruxa boa: o povo que ela governa. Isso é importante porque mais adiante comentaremos uma ressalva a ser feita sobre isso, que pode chocar o público de hoje, devido à discrepância com a imagem consolidada no imaginário pelo filme de 1939 e diversas outras adaptações.

Outro ponto de interesse na citação acima é que a única informação que o soldado fornece não atribuída às opiniões de terceiros e àquilo que “ouviu dizer” é que Glinda “é a mais poderosa de todas as bruxas”.

Dessa maneira, mesmo antes de a personagem entrar em cena, sabemos que ela se encaixa em parte ao estereótipo feminino da bondade, na medida em que sua figura associa este tema ao da beleza e ao da juventude (ainda que esta última possa ser apenas aparente), mas as informações transmitidas de fato são que Glinda talvez possa conceder à protagonista o objeto valor por ela buscado (portanto, desempenhar o papel de destinadora do sujeito, o que costuma ser euforizado, ao menos na maior parte das narrativas); ela é a bruxa mais poderosa de todas; e o povo que ela governa a julga boa.

Apenas com isso já existe uma primeira quebra de estereótipo interna à própria personagem: a ideia de uma governante dotada de poderes mágicos que seja estritamente boa é muito estranha aos contos de fadas. Para começar, se pensarmos em diversos contos dos irmãos Grimm, quando se fala em governante, pensa-se num rei ou num príncipe. Às mulheres é relegado o papel de consorte do retentor do poder e da legitimidade de governar. Aquelas que de fato possuem poderes mágicos ou são fadas madrinhas (como as de “A Bela Adormecida”) ou são bruxas ou madrastas más (como em “Rapunzel” e “João e Maria”). Além do mais, em *Oz*, o soldado fala antes do poder de Glinda do que de sua beleza, o que deixa bastante nítida a importância atribuída a cada uma das coisas.

Sobre a aparência de Glinda, o que “dizem” se confirma quando os protagonistas a encontram pela primeira vez:

[...] seguiram a guarda até uma grande sala, onde encontraram a Bruxa Glinda sentada num trono de rubi.

Era bonita e jovem aos olhos dos viajantes; seu cabelo era de um vermelho vivo, e caía em ondas sobre seus ombros. Seu vestido era de um branco puro, e seus olhos azuis repousaram bondosamente sobre a menininha.

– O que posso fazer por você, minha criança? – ela perguntou¹⁴² (BAUM, 2014b, p. 185).

O ambiente em torno de Glinda em tudo remete à opulência de seu poder. O trono de rubis, assim como seus cabelos igualmente rubros, são ambas marcas da Província dos Quadlings, por ela governada, onde tudo é vermelho. Essa cor é especialmente significativa, pois, se por um lado pode remeter ao amor em todas as suas esferas, por outro é mais comumente associado às emoções violentas, sejam positivas ou negativas (cf. CESAR, 2013). As vestes brancas, como já dito no caso da Bruxa do Norte, são uma marca de feiticeiras – e a alusão a um branco “puro” [*pure white*] pode ter um duplo sentido, referindo-se também à pureza da bondade daquela que veste o traje¹⁴³.

Quando da entrada de Dorothy, Glinda a olha “bondosamente” [*kindly*], e outra vez o narrador se coloca distanciado, atribuindo *status* de verdade à própria voz. Como se todo o resto já não bastasse como sinal da inegável bondade da Bruxa do Sul, agora o narrador o declara. Logo em seguida, no discurso direto de Glinda, ela se coloca no papel de destinadora, ao se pôr à disposição de Dorothy: ela não diz algo como “o que você quer?”, “ou que você veio fazer aqui?” ou quaisquer expressões similares, mas “o que posso fazer por você”, seguido do vocativo *my child*. Essa expressão é mais poderosa em sua versão original do que na tradução, pois *child* possui tanto a acepção de “criança”, podendo referir-se a qualquer criança, quanto é a forma neutra (em questão de gênero sexual) de se referir a um filho. Ou seja, Glinda coloca-se também como figura materna, necessariamente euforizada.

A bondade de Glinda e sua maternidade, que se estende a seus súditos e pessoas que se coloquem sob sua proteção, reflete-se justamente na sua capacidade de fazer ou

¹⁴² “[...] [T]hey followed the soldier girl into a big room where the Witch Glinda sat upon a throne of rubies. // She was both beautiful and young to their eyes. Her hair was a rich red in color and fell in flowing ringlets over her shoulders. Her dress was pure white but her eyes were blue, and they looked kindly upon the little girl. // ‘What can I do for you, my child?’ she asked” (HEARN; BAUM, 2000, p. 347-8).

¹⁴³ Numa das muitas inconsistências de Baum nos livros de *Oz*, as cores das quatro províncias de Oz sofrem alteração no quarto livro, e o país dos Quadlings passa a ser designado pelo rosa. No entanto, isso não se mantém por toda a série.

levar a fazer “o certo”. Por exemplo, no caso do Chapéu Dourado que escraviza os Macacos Alados (objeto mágico bastante semelhante à lâmpada que prende o gênio na história de Alladin):

Glinda inclinou-se para frente e beijou na face a doce e adorável garotinha.

– Abençoado seja seu coração amável – disse ela. – Tenho certeza de poder contar um modo de você voltar ao Kansas, mas, para isso, você deve me dar o Chapéu Dourado.

– De boa vontade! – exclamou Dorothy. – Na verdade, nem tem utilidade para mim agora, e quando você o tiver, pode comandar os Macacos Alados por três vezes.

– E eu acho que precisarei dos serviços deles justamente por três vezes – respondeu Glinda, sorrindo¹⁴⁴ (BAUM, 2014b, p. 186).

Antes de dar a resposta para o que Dorothy busca, Glinda assegura-se do direito de posse do Chapéu Dourado, já tendo em mente quais serão as três ordens que dará aos Macacos Alados. Ela então passa a consultar o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde sobre seus planos para depois da partida de Dorothy. Todos eles governarão alguma parte de Oz. Assim sendo, ela diz que usará os três desejos do Chapéu para que cada um seja levado em segurança para seu devido destino e, em seguida, esclarece o que será feito: “[...] tendo usado os poderes do Chapéu Dourado, eu o darei ao Rei dos Macacos para que ele e seu bando possam ser livres para sempre”¹⁴⁵ (BAUM, 2014b, pp. 187-8).

Glinda, assim como já dito acerca da Rainha dos Ratos do Campo, encarna o perfeito modelo da boa governante (cf. RAHN, 1998, p. 47), segundo as regras internas a Oz. Glinda só é maternal à medida que é protetora de seus súditos e luta pela justiça. Sua forma de maternidade é mais relacionada ao poder que retém e do qual usufrui de maneira altruísta, não constituindo uma forma de impotência, como acontece com mães bondosas em contos de fadas ou, por exemplo, com a Fada Azul, de *Pinóquio*.

A Fada Azul é uma figura de aparência jovem (em sua primeira aparição, é uma menininha), é muito bonita e extremamente bondosa, como Glinda. E, também como ela, desempenha o papel de destinador para o sujeito atorializado por Pinóquio. No

¹⁴⁴ Glinda leaned forward and kissed the sweet, upturned face of the loving little girl. // “Bless your dear heart,” she said, “I am sure I can tell you of a way to get back to Kansas.” Then she added: // “But, if I do, you must give me the Golden Cap.” // “Willingly!” exclaimed Dorothy; “indeed, it is of no use to me now, and when you have it you can command the Winged Monkeys three times.” // “And I think I shall need their service just those three times,” answered Glinda, smiling. (HEARN; BAUM, 2000, p. 348).

¹⁴⁵ “[...] having used up the powers of the Golden Cap, I shall give it to the King of the Monkeys, that he and his band may thereafter be free for evermore.” (HEARN; BAUM, 2000, p. 350)

entanto, ela se coloca, ao reencontrá-lo depois de ter sido abandonada por ele, como mãe adotiva do menino. Como tal, ela desempenha tarefas domésticas e outras do eixo temático ligado ao estereótipo materno: ela cozinha, limpa, preocupa-se com o desempenho de Pinóquio da escola, entre outros.

Enquanto isso, Glinda associa-se mais à figura do sábio¹⁴⁶; sua forma de aconselhar e transmitir alguma moral tem algo do método socrático, pois ela faz perguntas que abalam a certeza do que está sendo dito, levando seus interlocutores a concordarem com ela, e só então entrega sua conclusão, da qual não se poderá discordar. O maior exemplo disso está em *A Maravilhosa Terra*, no capítulo “O Espantalho recorre a Glinda, a Boa” [*The Scarecrow appeals to Glinda the Good*]:

– Gostaria de anunciar a sua gloriosa alteza – começou o Espantalho, com um tom solene – que a minha Cidade das Esmeraldas foi infestada por uma multidão de moças insolentes com agulhas de tricô, que escravizaram todos os homens, roubaram as esmeraldas de todas as ruas e prédios públicos, e usurparam meu trono.

– Eu sei – disse Glinda.

– Elas também ameaçaram me destruir, assim como a todos os meus bons amigos e aliados que você vê à sua frente – continuou o Espantalho. – E se não tivéssemos conseguido escapar de suas garras, nossos dias teriam terminado há muito tempo.

– Eu sei – repetiu Glinda.

– Portanto eu vim implorar a sua ajuda – resumiu o Espantalho –, pois acredito que você sempre se alegra em socorrer os infelizes e oprimidos.

– Isso é verdade – concordou a Feiticeira, devagar. – Mas a Cidade das Esmeraldas agora é governada pela General Jinjur, que conseguiu ser proclamada a Rainha. Que direito eu tenho de me opor a ela?

– Bem, ela roubou o trono de mim – disse o Espantalho.

– E como você chegou ao trono? – perguntou Glinda.

– Eu o ganhei do Mágico de Oz, e pela escolha do povo – respondeu o Espantalho, desconfortável com o questionamento.

– E onde o Mágico o conseguiu? – ela continuou, gravemente.

– Disseram-me que ele o tomou de Pastoria, o Rei anterior – disse o Espantalho, ficando confuso diante do olhar intenso da Feiticeira.

¹⁴⁶ Glinda aproxima-se mais das figuras contemporâneas do leão Aslam, em *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956), de C.S. Lewis (1898-1953), do mago Gandalf, em *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien (1892-1973), e do mago Alvo Dumbledore, de *Harry Potter* (1998-2007), de J.K. Rowling (1965-) – figuras de mentores, que no programa narrativo de base desempenham o papel de destinador.

– Então o trono da Cidade das Esmeraldas não pertence nem a você nem a Jinjur, mas a este Pastoria de quem o Mágico o usurpou – declarou Glinda.

– Isso é verdade – reconheceu o Espantalho humildemente. – Mas Pastoria está morto, e alguém deve governá-lo em seu lugar.

– Pastoria tinha uma filha, que é a herdeira legítima do trono da Cidade das Esmeraldas. Você sabia disso? – perguntou a Feiticeira.

– Não – respondeu o Espantalho. – Mas se a garota ainda estiver viva, não ficarei no caminho dela. Ficarei tão satisfeito em ver Jinjur deposta, como uma impostora, quanto se fosse reaver o trono eu mesmo. [...] Mas onde está essa garota que retém o trono, e qual é o nome dela?

– Ela se chama Ozma – respondeu Glinda. – Mas onde está eu tentei em vão descobrir, pois o Mágico de Oz, quando roubou o trono do pai de Ozma, escondeu a menina em algum lugar secreto, e com algum truque mágico com que não estou familiarizada, impossibilitou-a de ser descoberta, mesmo para uma Feiticeira tão experiente quanto eu. [...] Eu realmente devo fazer nova tentativa de descobrir onde a garota está escondida – retomou a Feiticeira, pensativamente. – Eu tenho em minha biblioteca um livro em que está escrita cada ação do Mágico enquanto ele esteve em nossa terra de Oz, ou, pelo menos, qualquer ação que pudesse ser observada por meus espiões. Eu lerei esse livro com atenção hoje à noite, e tentarei destacar os atos que podem nos levar a descobrir a Ozma perdida. Nesse ínterim, por favor, sintam-se à vontade em meu palácio e falem a meus servos como se fossem seus. Eu lhes concederei outra audiência amanhã¹⁴⁷ (BAUM, 2014a, pp. 184-7).

---

¹⁴⁷ “I beg to announce to your glorious highness,” began the Scarecrow, in a solemn voice, “that my Emerald City has been overrun by a crowd of impudent girls with knitting-needles, who have enslaved all the men, robbed the streets and public buildings of all their emerald jewels, and usurped my throne.” // “I know it,” said Glinda. // “They also threatened to destroy me, as well as all the good friends and allies you see before you,” continued the Scarecrow; “and had we not managed to escape their clutches our days would long since have ended.” // “I know it,” repeated Glinda. // “Therefore I have come to beg your assistance,” resumed the Scarecrow, “for I believe you are always glad to succor the unfortunate and oppressed.” // “That is true,” replied the Sorceress, slowly. “But the Emerald City is now ruled by General Jinjur, who has caused herself to be proclaimed Queen. What right have I to oppose her?” // “Why, she stole the throne from me,” said the Scarecrow. // “And how came you to possess the throne?” asked Glinda. // “I got it from the Wizard of Oz, and by the choice of the people,” returned the Scarecrow, uneasy at such questioning. // “And where did the Wizard get it?” she continued, gravely. // “I am told he took it from Pastoria, the former King,” said the Scarecrow, becoming confused under the intent look of the Sorceress. // “Then,” declared Glinda, “the throne of the Emerald City belongs neither to you nor to Jinjur, but to this Pastoria from whom the Wizard usurped it.” // “That is true,” acknowledged the Scarecrow, humbly; “but Pastoria is now dead and gone, and some one must rule in his place.” // “Pastoria had a daughter, who is the rightful heir to the throne of the Emerald City. Did you know that?” questioned the Sorceress. // “No,” replied the Scarecrow. “But if the girl still lives I will not stand in her way. It will satisfy me as well to have Jinjur turned out, as an imposter, as to regain the throne myself. [...] But where is this girl who owns the throne, and what is her name?” // “Her name is Ozma,” answered Glinda. “But where she is I have tried in vain to discover. For the Wizard of Oz, when he stole the throne from Ozma's father, hid the girl in some secret place; and by means of a magical trick with which I am not familiar he also managed to prevent her being discovered—even by so experienced a Sorceress as myself. [...] I must really make another effort to discover where this girl is hidden,” resumed the Sorceress, thoughtfully. “I have in my library a book in which is inscribed every action of the Wizard

Com suas perguntas, Glinda conduz o Espantalho a reconhecer que seu governo é tão ilegítimo quanto o de Jinjur, que o usurpou¹⁴⁸. Assim, prova-se que uma de suas fontes de poder, além da magia, também é a inteligência e o conhecimento. O movimento do Espantalho vai da segurança à humildade: ele inicia seu pedido a Glinda explicando seu caso com bastante certeza de sua justeza, então fica “desconfortável com o questionamento” [*uneasy at such questioning*], depois passa a “confuso diante do olhar intenso da Feiticeira” [*confused under the intent look of the Sorceress*], e enfim termina por reconhecer a verdade do ponto de vista de Glinda, “humildemente” [*acknowledged the Scarecrow, humbly*].

Por sua vez, o movimento de Glinda é inverso: ela inicia o diálogo concordando “davagar” [*slowly*] com a alusão do Espantalho à sua habitual postura de ajudar os oprimidos e os inocentes, depois continua “gravemente” [*gravely*] e termina por declarar [*declare*] a única conclusão possível para a linha de seu questionamento. Ela passa da cautela para a confiança, o que reforça a ideia de sua sabedoria. Sua cautela ao iniciar a conversa e ao conduzir o diálogo socraticamente (ela no papel de professora) torna improvável algum dos presentes conseguir discordar de seu discurso. Assim, seu poder de efetuar uma manipulação é demonstrado explicitamente no texto, bem como a forma com a qual ela alcança tal resultado.

Por fim, para encerrar a análise do trecho acima, atentemos à menção de Glinda a seus *espiões*. Ela é bastante interessante porque é ainda mais uma fonte de seus diversos conhecimentos a ser escancarada (e por ela mesma). Isto é, Glinda possui múltiplas fontes de poder, de uma maneira bastante complexa – diga-se de passagem – para um livro infantil que se propõe a ser um conto de fadas moderno; é figura de autoridade amplamente reconhecida, mas também autoinstituída: é a bruxa mais poderosa de Oz, é governante de uma das quatro províncias dessa terra feérica, possui um exército treinado nas artes da guerra (sobre o qual comentaremos adiante), é inteligente e sábia – conseguindo assim convencer seus interlocutores – e ainda possui formas alternativas à magia de receber informações (na figura dos espiões

---

while he was in our land of Oz—or, at least every action that could be observed by my spies. This book I will read carefully tonight, and try to single out the acts that may guide us in discovering the lost Ozma. In the meantime, pray amuse yourselves in my palace and command my servants as if they were your own. I will grant you another audience tomorrow.” (BAUM, 1904, pp. 227-30).

¹⁴⁸ Esta versão da história do Mágico não condiz com o que ele conta ao final do primeiro livro e nem com o que é estabelecido a partir do quarto livro, que se torna canônico para o resto da série: quando ele chega a Oz, não há ninguém no trono da Cidade das Esmeraldas, até porque é ele quem a constrói. Os livros de Baum apresentam diversas inconsistências internas, mas, como não analisamos a figura do Mágico em si, isso não terá muito peso para nossa pesquisa.

mencionados). Ou seja, apesar de todos os apontamentos para um reforço do estereótipo da fada madrinha, Glinda subverte-o quase que por completo. Ela não recebe nenhum tipo de sanção negativa para seu exercício pleno de poder – até porque não há ninguém com a necessária competência para ser capaz de sancioná-la de nenhuma maneira. Sua figura constitui-se de uma mistura da imagem estereotípica com um feminino cheio de poder, que sabe exercê-lo e o faz sem hesitar – um feminino que, quando aparece em contos de fadas tradicionais, é disforizado na figura de uma bruxa má.

Glinda, apesar de possuir todo o poder das forças coercitivas – com sua magia e seu exército – ainda assim escolhe levar as pessoas a concordarem com ela, como fez com o Espantalho acima, valendo-se do poder da razão e não da força bruta para alcançar seus objetivos, de forma a garantir a bondade explícita no nome pelo qual é conhecida: a Bruxa Boa do Sul. Seu modo de dizer “Eu lhes concederei outra audiência amanhã” [*I will grant you another audience tomorrow*] é ainda uma forma a mais de reiterar sua asserção de poder, feita, no entanto, de uma maneira despretensiosa: ela irá estudar o que é necessário enquanto os outros descansam, e depois *concederá* seu tempo aos protagonistas, como autoridade bondosa que é. Além de bondosa, também é *generosa*.

Absolutamente tudo em sua descrição, nos discursos diretos a ela atribuídos, nos modos como as demais personagens a tratam, assevera uma autoridade inquestionável – e aqueles que a ela se opõem ou são tratados como tolos (quando o fazem de maneira sutil, como Jack Cabeça de Abóbora ou o Zógol Besouro, em diálogos cômicos) ou são disforizados (como Jinjur e Mombi, no papel de antissujeito e/ou antidestinador).

Outra grande ruptura da personagem com os tradicionais modelos de representação de um feminino idealizado é o fato de ela se propor a realizar ações tradicionalmente associadas a figuras masculinas, como ir à guerra, comandar um cerco e tomar prisioneiros:

– Precisamos encontrar Mombi – respondeu Glinda. – E forçá-la a contar onde a garota [Ozma] está escondida.

– Mombi está com a Rainha Jinjur, na Cidade das Esmeraldas – disse Tip. – Foi ela quem colocou tantos obstáculos em nosso caminho, e fez Jinjur ameaçar destruir meus amigos e me devolver à custódia da bruxa.

– Então eu marcharei com meu exército para a Cidade das Esmeraldas, e tomarei Mombi como prisioneira – decidiu Glinda. – Depois disso nós poderemos, talvez, forçá-la a dizer a verdade sobre Ozma.

– Ela é uma velha horrível! – observou Tip, com um calafrio, ao pensar no caldeirão preto de Mombi. – E obstinada, também.

– Eu mesma sou bastante obstinada – tornou a Feiticeira, com um sorriso –, de forma que não temo Mombi nem um pouco. Hoje farei todos os arranjos necessários, e marcharemos contra a Cidade das Esmeraldas amanhã ao raiar do dia¹⁴⁹ (BAUM, 2014a, pp. 188-9).

Nesse diálogo, Glinda também demonstra certo grau de agressividade, ao declarar seus planos, especialmente com o uso do verbo “forçar” [*force*]. Além disso, quando Tip declara que Mombi é “obstinada” [*obstinate*], Glinda responde que também o é e por isso não tem o menor medo de Mombi [*so I do not fear Mombi in the least*]. Segundo o *Oxford*, a definição do termo *obstinate* é:

Quem adere com firmeza a uma opinião ou curso de ação já escolhido apesar de qualquer argumento, forma de persuasão ou súplica; inflexível, resoluto, teimoso, voluntarioso; indicador de ou caracterizado por inflexibilidade ou teimosia. Geralmente com conotação pejorativa¹⁵⁰.

A escolha da palavra, portanto, é especialmente interessante por surgir de modo disfórico no texto (em acordo com sua acepção mais corrente, dicionarizada) – mas, ao adotá-la para descrever a si mesma, Glinda a euforiza. A obstinação não a levará a fazer nada moralmente repreensível, e sim a não temer uma força “do mal” – representada por Mombi – e a persistir no nobre objetivo de encontrar a herdeira legítima do trono da Cidade das Esmeraldas.

Há apenas uma pequena ressalva a se fazer relativa ao uso de servos – ressalva, pois nada é disforizado, no texto, se associado a Glinda, nem mesmo algo que hoje em dia parece moralmente condenável, conforme vemos no trecho abaixo:

A Feiticeira estava em um belo palanquim, que era como o corpo de uma carruagem, com portas e janelas com cortinas de seda,

¹⁴⁹ “We must find Mombi,” replied Glinda, “and force her to tell where the girl is hidden.” // “Mombi is now with Queen Jinjur, in the Emerald City,” said Tip. “It was she who threw so many obstacles in our pathway, and made Jinjur threaten to destroy my friends and give me back into the old witch’s power.” // “Then,” decided Glinda, “I will march with my army to the Emerald City, and take Mombi prisoner. After that we can, perhaps, force her to tell the truth about Ozma.” // “She is a terrible old woman!” remarked Tip, with a shudder at the thought of Mombi’s black kettle; “and obstinate, too.” // “I am quite obstinate myself,” returned the Sorceress, with a sweet smile; “so I do not fear Mombi in the least. Today I will make all necessary preparations, and we will march upon the Emerald City at daybreak tomorrow.” (BAUM, 1904, pp. 231-2).

¹⁵⁰ “Firmly adhering to an opinion or chosen course of action despite argument, persuasion, or entreaty; inflexible, resolute, stubborn, self-willed; indicative of or characterized by inflexibility or stubbornness. Usu. with pejorative connotation.”

mas em vez das rodas, que a carruagem tem, o palanquim apoiava-se sobre duas compridas barras horizontais, que eram trazidas nos ombros de doze servos¹⁵¹ (BAUM, 2014a, p. 190).

A simples ideia de ser carregada do extremo sul de Oz até a Cidade das Esmeraldas, que fica no centro, no ombro de doze servos, parece-nos absurda pela desumanidade. Apesar disso, não existe nenhum sinal de disforização, nem na voz do narrador, nem na de nenhuma personagem, nem nenhum tipo de sanção negativa. Tuerk, ao comentar essa passagem, afirma: “Apesar de, para nossos padrões modernos, ela ser transportada num palanquim carregado por doze de seus servos seja horrível, não há indicação de que esse modo de transporte seja nada além de respeitável em Oz (ou aos olhos de Baum) ou que os servos tenham alguma objeção quanto a carregar Glinda”¹⁵² (TUERK, 2007, p.50). A esse respeito, retomamos a primeira citação sobre a personagem, quando o soldado da Cidade das Esmeraldas, ao falar dela pela primeira vez no livro, diz que os Quadlings a julgam uma bruxa boa e gentil. Os Quadlings são seus súditos, e seus servos também são membros de seu povo. Assim sendo, a leitura de Tuerk parece se confirmar. Além disso, configura-se como uma quebra de estereótipo porque se trata de uma personagem em situação de dominação física de pessoas, algo impensável para uma bondosa figura de autoridade feminina – no entanto, que condiz com o imaginário de monarquia absolutista e de senhores feudais medievais.

Outra quebra de estereótipo em Glinda consiste em sua ira, como por exemplo na cena em que a personagem Jellia Jumb, uma cidadã da Cidade das Esmeraldas, é coagida a se passar por Mombi, como se vê no trecho abaixo::

– Há um truque tolo aqui! – disse a Feiticeira, seus olhos brilhando de fúria. – Esta não é Mombi de jeito nenhum, mas alguma outra pessoa que foi transformada para se parecer com ela! Diga-me – ela exigiu, virando-se para a garota trêmula – qual é o seu nome?

Jellia não ousou responder a isso, tendo sido ameaçada de morte pela bruxa, se confessasse a fraude. Glinda, porém, embora doce e justa, entendia magia melhor do que qualquer outra pessoa na Terra de Oz. Desse modo, emitindo algumas palavras potentes e fazendo um gesto peculiar, rapidamente transformou a garota de volta em sua forma original, enquanto, ao mesmo tempo, a velha Mombi, distante

¹⁵¹ “The Sorceress rode in a beautiful palanquin which was like the body of a coach, having doors and windows with silken curtains; but instead of wheels, which a coach has, the palanquin rested upon two long, horizontal bars, which were borne upon the shoulders of twelve servants.” (BAUM, 1904, p. 233).

¹⁵² “Although in terms of our modern standards her riding on a palanquin carried by twelve of her servants is horrible, there is no indication that this mode of conveyance is anything but respectable in Oz (or I Baum’s eyes) or that the servants have any objections to carrying Glinda.”

no palácio de Jinjur, repentinamente voltou à sua forma torta e de traços cruéis.

Assim, Jellia foi forçada a contar o truque que Mombi fizera e também implorou a proteção de Glinda, que a Feiticeira prontamente concedeu. Mas agora Glinda estava realmente furiosa, e mandou dizer a Jinjur que a fraude fora descoberta e que ela deveria entregar a verdadeira Mombi ou sofreria terríveis consequências¹⁵³ (BAUM, 2014a, pp. 194-5).

Nesse trecho, Glinda tem “seus olhos brilhando de fúria” [*her eyes flashing with anger*] ao perceber a tentativa de ludibriá-la, e fica “realmente furiosa” [*really angry*]. Ela *exige* [*demand*] saber a verdade de Jellia e, após desfazer o feitiço que deixou a moça com a aparência de Mombi, *força-a* [*force*] a contar o truque da bruxa. Mas Glinda também concede proteção a Jellia, porque, sendo “justa”, e, pode-se depreender, *clemente*, não deixa desamparado nenhum “oprimido”, como declarou o Espantalho ao lhe pedir ajuda. No final do trecho, em sua fúria, Glinda ainda faz ameaças, mas, como tem legitimidade para tanto, tal ameaça consiste na aplicação de uma sanção negativa – “sofrer terríveis consequências” [*suffer terrible consequences*].

Sob ameaça de invasão da cidade, a usurpadora Jinjur manda Mombi se esconder e permite a Glinda procurar pela bruxa com seu exército, negociando para, caso não consigam encontrá-la, a Bruxa do Sul abandonar o cerco à Cidade das Esmeraldas. Já se falou sobre as diversas transformações de Mombi para fugir, na seção anterior, quando esta assume seguidamente a forma de uma flor, de sombra, de uma formiga e de um grifo. Nesse trecho Glinda desempenha papel de autodestinadora e sujeito, ao empreender franca perseguição à bruxa e posterior captura, como depreendemos do fragmento a seguir:

[...] A Bruxa [Mombi], agora frenética de medo, fez sua última transformação, e tomou a forma de um imenso grifo, ultrapassando os limites da tenda – rasgando a seda com a pressa – e em um instante havia disparado com a velocidade de um redemoinho.

¹⁵³ “Here is some foolish trickery!” said the Sorceress, her eyes flashing with anger. “This is not Mombi at all, but some other person who has been made to resemble her! Tell me,” she demanded, turning to the trembling girl, “what is your name?” // This Jellia dared not tell, having been threatened with death by the witch if she confessed the fraud. But Glinda, sweet and fair though she was, understood magic better than any other person in the Land of Oz. So, by uttering a few potent words and making a peculiar gesture, she quickly transformed the girl into her proper shape, while at the same time old Mombi, far away in Jinjur’s palace, suddenly resumed her own crooked form and evil features. [...] // Then Jellia was forced to tell of the trick Mombi had played, and she also begged Glinda’s protection, which the Sorceress readily granted. But Glinda was now really angry, and sent word to Jinjur that the fraud was discovered and she must deliver up the real Mombi or suffer terrible consequences (BAUM, 1904, p. 240).

Glinda não hesitou em segui-la. Saltou sobre o dorso do Cavalete e gritou:

– Agora você deve provar que tem o direito de estar vivo! Corra! Corra! Corra![...]

[O] grifo caiu, completamente exausto, e ficou deitado no deserto.

Glinda alcançou-a um momento depois, cavalgando o ainda vigoroso Cavalete, e, tendo desenrolado um fio de ouro flexível de seu cinto, a Feiticeira jogou-o por sobre a cabeça do grifo ofegante e desamparado, e assim destruiu o poder mágico da transformação de Mombi, pois o animal, com um tremor feroz, desapareceu de vista, enquanto em seu lugar descobriu-se a forma da Bruxa velha, fulminando cruelmente com o olhar o belo e sereno rosto da Feiticeira. [...]

– Você é minha prisioneira, e é inútil continuar resistindo – disse Glinda, com sua voz doce e suave. – Fique um momento deitada, e descanse, e então eu a levarei de volta para minha tenda.

– Por que você me procura? – perguntou Mombi, ainda com dificuldade de falar, por causa da falta de ar. – O que eu fiz para você, para que me perseguisse assim?

– Você não fez nada contra mim – respondeu a gentil Feiticeira –, mas suspeito que você seja culpada de várias ações cruéis, e se eu descobrir que você insultou seu conhecimento de magia, tenho intenção de puni-la severamente.

– Eu desafio você! – grasnou a bruxa velha. – Não ouse me ferir!¹⁵⁴ (BAUM, 2014a, pp. 199-201 e 203).

Mombi, na forma de grifo, é descrita como um animal desamparado [*helpless*], pois, como ela agora está esgotada e já exauriu também seus truques, e como é muito menos poderosa do que Glinda, só lhe resta se entregar, pois já não pode fazer outras transformações sob o cordão de ouro da bruxa boa – que, diga-se de passagem, em

¹⁵⁴ “[...] the Witch [Mombi], now fairly frantic with fear, made her last transformation, and in the form of a huge Griffin sprang through the wall of the tent—tearing the silk asunder in her rush—and in a moment had darted away with the speed of a whirlwind. // Glinda did not hesitate to follow. She sprang upon the back of the Saw-Horse and cried: // ‘Now you shall prove that you have a right to be alive! Run—run—run!’ // [...] [T]he Griffin fell forward, completely exhausted, and lay still upon the desert waste. // Glinda came up a moment later, riding the still vigorous Saw-Horse; and having unwound a slender golden thread from her girdle the Sorceress threw it over the head of the panting and helpless Griffin, and so destroyed the magical power of Mombi's transformation. For the animal, with one fierce shudder, disappeared from view, while in its place was discovered the form of the old Witch, glaring savagely at the serene and beautiful face of the Sorceress. // [...] ‘YOU are my prisoner, and it is useless for you to struggle any longer,’ said Glinda, in her soft, sweet voice. [...] // ‘Why do you seek me?’ asked Mombi, still scarce able to speak plainly for lack of breath. // ‘What have I done to you, to be so persecuted?’ // You have done nothing to me,’ answered the gentle Sorceress; ‘but I suspect you have been guilty of several wicked actions; and if I find it is true that you have so abused your knowledge of magic, I intend to punish you severely.’ // ‘I defy you!’ croaked the old hag. ‘You dare not harm me!’ (BAUM, 1904, p. 247 e 246-51).

muito lembra o Laço da Verdade da Mulher Maravilha, heroína dos quadrinhos da DC Comics.

Depois de vencer essa primeira etapa, Glinda retorna à sua persona de aparência inofensiva – já inicialmente expressa na oposição entre Mombi fulminar cruelmente com o olhar [*glaring savagely*] e o rosto belo e sereno da Feiticeira [*serene and beautiful face of the Sorceress*]. Ao informar Mombi de sua condição de prisioneira, a voz de Glinda é “doce e suave (ou baixa)” [*soft, sweet voice*]. Glinda também é chamada de “gentil Feiticeira” [*gentle Sorceress*], talvez numa tentativa de usar a voz do narrador para mitigar um pouco a implacabilidade das palavras da personagem. Toda a ousadia de Mombi ao desafiá-la não lhe rende nada, pois Glinda, já a tendo sob seu jugo, retorna à sua serenidade característica. Nesse trecho, Glinda aproxima-se da elfa Galadriel, de *O Senhor dos Anéis*, soberana de Lothlorien, que também possui poderes mágicos e também é uma guerreira – cuja placidez constante também se alterna com uma austeridade nos momentos que assim o pedem.

É bastante interessante observar a ampla gama de comportamentos permitidos à Bruxa do Sul, que a tornam uma figura feminina bastante emblemática. Sua filiação parcial ao estereótipo da mulher bondosa e gentil serve como uma ligação sutil a esse tipo de personagem para que se possa reconhecê-la como uma força do bem. Mas até na serenidade posterior à captura da antagonista – uma pequena vitória – tem-se sinal de sua superioridade. Remetemo-nos agora também à passagem do interrogatório de Mombi realizado por Glinda, citado na seção anterior, no qual a Bruxa do Sul também se mostra séria, mas calma, e disposta a fazer ameaças que tem plenas condições e legitimidade de cumprir (inclusive a de imposição de pena capital a Mombi) enquanto a bruxa ousa enfrentá-la. Todavia, quando Mombi concorda em responder a suas perguntas, finalmente, o tom de Glinda ao anunciar que ela escolheu “sabidamente” é descrito como “agradável” [*pleasant*].

Essas duas maneiras de agir de Glinda e as situações nas quais ela se porta de cada uma se opõem à representação de Jinjur, a ser analisada na próxima seção. Isso porque Glinda possui uma firmeza e uma austeridade que só manifesta ao julgá-las necessárias, e para o enfrentamento de uma força “do mal”. Ainda assim, a Bruxa do Sul é generosa o bastante para ser agradável e gentil com essas mesmas potências antagonistas ao triunfar sobre elas.

Por fim, escolhemos tratar do exército de Glinda ao cabo da presente seção porque este se opõe ao de Jinjur. Ambos são exércitos formados exclusivamente por

mulheres, mas de formas tão diferentes que precisam ser analisadas em sequência (sobretudo para melhor desconstruir a ideia lançada por Martin Gardiner e alguns outros comentadores da obra de Baum de uma suposta misoginia de L. Frank Baum – com a qual outro grupo de estudiosos de *Oz* não concorda, vale lembrar). Vejamos uma passagem abaixo, de *A Maravilhosa Terra de Oz*:

Tudo era muito bonito nos jardins de Glinda, e enquanto nossos viajantes olhavam ao redor com ar admirado, um grupo de soldados apareceu silenciosamente e os cercou. Mas esses soldados da grande Feiticeira eram inteiramente diferentes daquelas que Jinjur reunira no Exército Rebelde, embora, semelhantemente, fossem garotas. Pois as soldados de Glinda usavam uniformes impecáveis e levavam espadas e lanças, e marchavam com habilidade e precisão que as provava muito bem treinadas nas artes da guerra.

A Capitã no comando da tropa – que era a Guarda privada de Glinda – logo reconheceu o Espantalho e o Homem de Lata, e saudou-os com continências respeitosas.

– Bom dia! – disse o Espantalho, galantemente tirando o chapéu, enquanto o lenhador bateu continência à moda militar. – Viemos para solicitar uma audiência com sua bela Governante.

– Glinda está no palácio agora, esperando vocês – respondeu a Capitã –, pois ela os viu muito antes de vocês chegarem.¹⁵⁵ (BAUM, 2014a, pp. 182-3).

Os membros da guarda pessoal de Glinda já comprovam sua eficiência ao cercar silenciosamente os protagonistas quando estes aterrissam nos jardins. A Capitã reconhece o Espantalho e o Homem de Lata, que, da comitiva, eram os únicos a já haver visitado o palácio da Bruxa do Sul e os cumprimenta batendo continência, o que também revela disciplina militar. Não bastasse isso, as soldados de Glinda “marchavam com habilidade e precisão”, já que são “muito bem treinadas nas artes da guerra”. É apenas uma pequena demonstração, destinada a exibir um comportamento cotidiano, como exige uma situação na qual o poderio militar é absolutamente desnecessário. As soldados de Glinda só têm comportamentos agressivos quando recebem ordens para

---

¹⁵⁵ Everything was very gorgeous in Glinda's gardens, and while our voyagers gazed about with admiring eyes a company of soldiers silently appeared and surrounded them. But these soldiers of the great Sorceress were entirely different from those of Jinjur's Army of Revolt, although they were likewise girls. For Glinda's soldiers wore neat uniforms and bore swords and spears; and they marched with a skill and precision that proved them well trained in the arts of war. // The Captain commanding this troop—which was Glinda's private Body Guard—recognized the Scarecrow and the Tin Woodman at once, and greeted them with respectful salutations. // [...] “Good day!” said the Scarecrow, gallantly removing his hat, while the Woodman gave a soldierly salute; “we have come to request an audience with your fair Ruler.” // “Glinda is now within her palace, awaiting you,” returned the Captain; “for she saw you coming long before you arrived” (BAUM, 1904, pp. 224-5).

tanto – nas situações adequadas a um contexto de conflito monárquico. O profissionalismo do exército de Glinda – euforizado com ela – se contrapõe ao amadorismo do exército das fúteis meninas de Jinjur. Discutiremos mais esse assunto adiante.

No trecho também se reitera a beleza de Glinda, na voz do Homem de Lata. Essa é uma característica bastante reforçada da Bruxa do Sul, o que poderia, por um lado, limitá-la. É possível ler nessa insistência na boa aparência de Glinda o velho clichê da tríade bondade-juventude-beleza. Mas, por outro lado, também é possível encarar essa insistência na beleza de Glinda como uma quebra de estereótipo, uma vez que ela é bela e bruxa – mas esta quebra se dá fora do contexto da obra, num contexto social mais amplo. Uma figura como a de Glinda, que em tudo é excelente, que assume papéis e tem paixões habitualmente disforizadas numa mulher e euforizadas num homem (obstinação, agressividade, fúria) e que não recebe nenhum tipo de sanção negativa, é uma espécie de saudação às sufragistas/feministas (de sua época até as de hoje). Já na época de Baum (apesar de isso ainda valer nos dias de hoje em algumas esferas, que ainda privilegiam mulheres *belas, recatadas e do lar*) as maiores “ofensas” que se poderiam lançar contra uma mulher desse grupo seriam dizer-lhe que é “feia”, “mal-amada”, “indesejada”, “solteirona”, como se toda a vida de uma mulher dependesse de validação masculina. Glinda não possui um interesse amoroso – a despeito do que é mostrado em algumas adaptações, como a de 2013, de Sam Raimi, *Oz: Mágico e Poderoso*, na qual ela se apaixona pelo Mágico. Talvez, a insistência na beleza de Glinda – que, nos filmes, para reforçar o estereótipo, é sempre retratada como loira, apesar de ser ruiva – haja mais uma resposta a este último estereótipo (da feminista feia e indesejada) do que um reforço ao da heroína bonita e jovem.

III. General Jinjur

Comandante suprema do Exército Rebelde, Jinjur tem no segundo livro da série uma importante participação, pois neste volume, junto com Mombi, é a antagonista. Ela é uma jovem e bonita autointitulada general do Exército Rebelde, que visa derrubar o Espantalho do trono da Cidade das Esmeraldas, por ele ocupado desde o final do primeiro livro.

É em torno dessa personagem que já foi sugerida, conforme se comentou no primeiro capítulo, uma suposta misoginia de L. Frank Baum. Antes de nos aprofundarmos nessa questão, é importante reiterar que não se trata, em absoluto, de

uma opinião partilhada por todos os estudiosos de *Oz*. Ainda que o retrato de Jinjur (uma moça frívola, egoísta, irascível e preguiçosa) fosse a imagem fiel de algum dos estereótipos femininos, ou uma leve sátira do movimento feminista militante de seus dias (cf. sugerido por HEARN, 2000, p. 13)¹⁵⁶ – com o que não concordamos exatamente, pois reduzir a obra como misógina, depois de tudo o que vimos analisando aqui, seria muito simplista e bastante tendencioso.

Logo ao aparecer, a general Jinjur conhece o menininho Tip, que a julga bonita, mas vê que ela “trazia uma expressão de descontentamento com uma nuance de audácia ou rebeldia”¹⁵⁷ (BAUM, 2014a, p. 68). Observe-se que a expressão dela é descrita após a adversativa “mas”, de modo a transmitir a opinião do narrador (e/ou a de Tip, já que aqui o narrador, apesar de criar efeito de distanciamento, fala sob o ponto de vista da personagem). Nessa pequena contraposição, temos, talvez, uma das perpetuações mais fortes de um lugar-comum em Baum (com o qual o enunciador parece concordar, partindo da enunciação-enunciada supracitada): na óbvia disforização da “expressão de descontentamento” e da “nuance de audácia ou rebeldia”, parece que a personagem feminina não deveria expressar paixões do eixo negativo (no caso do descontentamento). Sugere também que a audácia e a rebeldia atenuam a beleza de um rosto feminino, sob pena de a personagem se tornar antagonista.

Ainda assim, esse é apenas o caso de Jinjur – em nenhum momento ao longo das descrições de Glinda menciona-se que sua beleza tenha sido negativamente afetada por sua fúria ou sua austeridade. Claro que o simples fato de a questão da beleza da personagem entrar em questão ao se falar de suas paixões “negativas”, por assim dizer, como descontentamento ou fúria, soa bastante sexista, independentemente de como o texto trate do assunto, pois não se costuma ver o mesmo tipo de tratamento para personagens masculinas.

---

¹⁵⁶ Embora Michael Hearn sugira que Jinjur seja de fato uma sátira ao movimento feminista militante dos dias de Baum, ele também diz que as pessoas que julgam o autor misógino por causa de Jinjur “esqueceram-se de que, no final, uma mulher, Glinda, a Boa, restabelece uma menininha, a princesa Ozma, como a governante legítima de Oz. Portanto, Baum estabelece um matriarcado que teria deixado orgulhosa sua sogra sufragista, Matilda Joslyn Gage. A verdadeira magia, em Oz, está com as mulheres” (HEARN; BAUM, 2000, p. 13). O fato de a magia pertencer às mulheres, aliás, se relaciona em muito com o estereótipo das bruxas conforme proposto por James I, mas em *Oz*, como a magia em nada se associa a pactos com o Diabo, isso é um sinal de força feminina, e não de fraqueza.

¹⁵⁷ “[...] but it wore an expression of discontent coupled to a shade of defiance or audacity” (BAUM, 1904, p. 76).

Mais adiante na narrativa, logo quando Tip resolve acompanhar Jinjur – que acabou de almoçar e permite ao menino comer os sanduíches restantes, em troca de ele carregar sua cesta – os dois iniciam a seguinte conversa:

- Eu sou General Jinjur – foi a curta resposta.
- Oh! – murmurou o rapaz. – Que tipo de general?
- Eu comando o Exército Rebelde nesta guerra – respondeu a General, desnecessariamente azeda.
- Oh! – exclamou outra vez. – Eu não sabia que estava havendo uma guerra.
- Você não tinha de saber – ela retorquiu –, pois nós a mantivemos em segredo, e considerando que nosso exército é inteiramente composto de moças, é certamente um feito marcante nossa Revolta ainda não ter sido descoberta¹⁵⁸ (BAUM, 2014a, pp. 69-70).

Jinjur apresenta-se como general e, em seu diálogo com Tip, é descrita pelo narrador como estando “desnecessariamente azeda” [*with unnecessary sharpness*]. O enunciatário ainda não sabe qual o motivo do comportamento da general, mas já foi informado de modo contundente pelo narrador que este foi “desnecessário”. Ao contrário de Glinda, não existe nenhum bom motivo para Jinjur estar azeda (ou responder com *unnecessary sharpness* [mordacidade desnecessária], no original), embora seja possível presumir que seu estado de espírito se dê pelo contexto do encontro: Jinjur está em vias de sitiar a Cidade das Esmeraldas, comandando seu exército rebelde; logo, parece natural que demonstre alguma alteração de humor.

Outro motivo para Gardner e outros críticos de Baum alegarem que a representação de Jinjur é misógina possivelmente começa com essa fala na qual a general se orgulha de a revolta ainda ser um segredo, considerando que o Exército Rebelde é inteiro composto por moças – dessa maneira insinuando que o gênero dos soldados as torna incapazes de guardar um segredo, aludindo ao velho estereótipo de que mulheres são fofoqueiras *por serem mulheres* (cf. BECHTEL, 2002, p. 45). O que Gardner e aqueles que concordam com seu ponto de vista parecem ter deixado de lado é que tal discurso não foi atribuído ao narrador – portanto, não goza do *status* de verdade. Também não foi atribuído a nenhuma figura euforizada – não ao protagonista Tip, por

¹⁵⁸ “I am General Jinjur” [...]”Oh!” said the boy [Tip], surprised. “What sort of a General?” // “I command the Army of Revolt in this war,” answered the General, with unnecessary sharpness. // “Oh!” he again exclaimed. “I didn’t know there was a war.” /// “You were not supposed to know it,” she returned, “for we have kept it a secret; and considering that our army is composed entirely of girls,” she added, with some pride, “it is surely a remarkable thing that our Revolt is not yet discovered.” (BAUM, 1904, pp. 77-8).

exemplo, nem a Glinda (que, lembremos, também tem um exército formado somente por mulheres, além de possuir espiões). O discurso sexista foi atribuído à voz da personagem que desempenhará o papel de antissujeito do programa narrativo de base e, numa obra infantil, esse simples fato já deveria bastar para mostrar que este não é, necessariamente, o ponto de vista do enunciador – que, aliás, constrói o texto de maneira a disforizar tudo o que a imagem de Jinjur representa.

Sobre o assunto, Richard Tuerk diz:

A frivolidade generalizada do Exército Rebelde e, especialmente, da general Jinjur, seu desejo por vestidos bonitos e o medo que elas têm de ratos fazem parecer, inicialmente, que em *A Maravilhosa Terra de Oz* Baum está apoiando ideias tradicionais da virada do século a respeito de superioridade masculina e autoridade patriarcal. Martin Gardner escreve que Jinjur “é o retrato de uma sufragista da época” e “uma típica feminista, só que mais bonita”, dessa maneira acusando Baum de nutrir os preconceitos masculinos de seus dias. No entanto, Jinjur não parece típica de nada além de estereótipos criados por homens, os quais Baum acaba por subverter nesse livro¹⁵⁹ (TUERK, 2007, pp. 56-7).

Algumas dessas subversões já foram discutidas ao longo deste trabalho e serão novamente comentadas na seção seguinte, sobre Tip/Ozma. Por ora, atenhamo-nos à figura de Jinjur. A general, na cena dos ratos acima referida, exhibe o comportamento mais estereotípico possível quando alguns dos ratos do campo saem do corpo do Espantalho: ela grita e fica em pé em cima do trono. O mesmo serve para o trecho abaixo, que exhibe um pouco mais da futilidade de Jinjur, que, como bem apontado por Tuerk acima, não é “típica de nada senão de estereótipos criados por homens”:

– [...] Posso perguntar por que querem batalhar contra Sua Majestade, o Espantalho?

– Porque a Cidade das Esmeraldas já foi governada por homens por tempo o bastante, para começar – disse a garota. – Além do mais, a Cidade brilha com belas pedras preciosas, que poderiam ser muito melhor utilizadas para fazer anéis, braceletes e colares; e há dinheiro o

¹⁵⁹ “The general pettiness of the Army of Revolt and especially of General Jinjur, their desire for pretty dresses and jewels, and their fear of mice make it initially seems as though in *The Marvelous Land of Oz* Baum is supporting traditional turn-of-the-twentieth century ideas of male superiority and patriarchal authority. Martin Gardner writes that Jinjur “is Baum’s portrayal of a suffragette of the time” and “a typical feminist, albeit prettier”, this accusing Baum of harboring the typical masculine prejudices of his day. Jinjur, however, seems typical of nothing except male-created stereotypes, ones that Baum ultimately subverts in this book.” Vale a pena comentar também que é Martin Gardner quem nos soa sexista ao falar de Jinjur como uma “feminista típica, embora mais bonita”, pois parece estar reafirmando um estereótipo com sua crítica.

suficiente na sala do tesouro para comprar uma dúzia de novos vestidos para cada garota do Exército. Desse modo, pretendemos conquistar a Cidade e tomar o governo para nos acomodarmos.

Jinjur proferiu essas palavras com uma avidez e determinação que provaram seu solene engajamento.

– Mas guerra é uma coisa terrível – disse Tip, pensativo.

– Esta guerra será agradável – replicou a garota, alegre.

– Muitas de vocês serão mortas! – continuou o rapaz, com um tom apavorado.

– Oh, não – objetou Jinjur. – Que homem enfrentaria uma garota, ou ousaria feri-la? E não há um só rosto feio em todo o meu Exército.¹⁶⁰ (BAUM, 2014a, pp. 70-1).

A primeira frase do discurso de Jinjur bem poderia ser atribuída a uma feminista: “a Cidade das Esmeraldas já foi governada por homens por tempo demais”. No entanto, esta é apenas sua desculpa. O que Jinjur busca na verdade é poder sobre o lugar para conseguir roubar o tesouro real e as pedras preciosas que enfeitam os espaços públicos da cidade. Como diz Tuerk, “o problema de Jinjur não é ela ser mulher – afinal, Glinda e Ozma também o são – mas as razões de Jinjur para querer governar serem frívolas e egoístas, e não envolverem o bem-estar do povo”¹⁶¹ (2007, p. 48).

Após a disparatada explicação de Jinjur, o narrador a ironiza. A avidez e a determinação de Jinjur, ao contrário da “obstinação” autodeclarada de Glinda, tornam-se risíveis por causa do absurdo de sua motivação.

Jinjur, além disso, está bem “alegre” com o prospecto da guerra, pois tem certeza de que nenhum homem se arriscaria a lutar contra uma garota e lhe fazer mal, especialmente porque seu exército inteiro é composto somente de moças bonitas. O simples fato de ela parecer “alegre” diante a ideia de uma guerra, apesar de bastante censurável, é um pouco atenuado pela perspectiva de não haver batalha, embora sua recorrência a comportamentos estereotípicos, tanto do feminino quanto do masculino venha a se confirmar.

¹⁶⁰ “[...] May I ask why you wish to conquer His Majesty the Scarecrow?” // “Because the Emerald City has been ruled by men long enough, for one reason,” said the girl. // “Moreover, the City glitters with beautiful gems, which might far better be used for rings, bracelets and necklaces; and there is enough money in the Kings treasury to buy every girl in our Army a dozen new gowns. So we intend to conquer the City and run the government to suit ourselves. // Jinjur spoke these words with an eagerness and decision that proved she was in earnest. // “But war is a terrible thing,” said Tip, thoughtfully. // “This war will be pleasant,” replied the girl, cheerfully. // “Many of you will be slain!” continued the boy, in an awed voice. // “Oh, no,” said Jinjur. “What man would oppose a girl, or dare to harm her? And there is not an ugly face in my entire Army.” (BAUM, 1904, p. 78-9).

¹⁶¹ “[...] the problem with Jinjur is not that she is female – after all, Glinda and Ozma are also female – but that Jinjur’s reasons for wanting to rule are frivolous and selfish; they do not involve the welfare of the people.”

De todo modo, o Exército Rebelde está preparado para o caso de precisar lutar: “Tip pensou que aquele exército não empunhava arma alguma, mas estava errado nesse ponto, pois cada moça tinha presas em seus coques duas longas e brilhantes agulhas de tricô”¹⁶² (BAUM, 2014a, p. 72). Novamente, o exército de Jinjur é ridicularizado. Elas lutarão mais adiante espetando as agulhas em quem se lhes opuser. Agora, conquanto seja possível atribuir certo grau de sexismo a isso, é impossível não pensar que a ironia recai sobre o próprio estereótipo, pois agulhas de tricô são tipicamente tidas por ferramentas exclusivamente femininas, oriundas da esfera doméstica (afinal, o exército de Glinda, também composto por mulheres muito bem aparamentadas, é tratado com respeito e até admiração pelo narrador, como já comentado na seção anterior).

Cria-se um efeito de comicidade porque instrumentos habitualmente destinados a outras funções, mais pacíficas e domésticas, estão sendo tomados como armas por um exército claramente incompetente para a guerra. Ainda assim, Jinjur consegue facilmente conquistar a Cidade das Esmeraldas – sua previsão se cumpre, sobretudo porque, também reafirmando o caráter cômico e *nonsense* da narrativa de Baum, o exército da cidade é composto por um único soldado, que guarda os portões do lugar. Quando ele se recusa a deixá-las entrar, tem de fugir, espetado por várias agulhas, e corre para o palácio real a fim de avisar o Espantalho do que está acontecendo, o que consegue facilmente fazer porque o “exército invasor adentrava a cidade mais vagarosamente, pois parava para arrancar as esmeraldas dos muros e pavimentos com as pontas das agulhas de tricô”¹⁶³ (BAUM, 2014a, p. 77). A pilhagem e a destruição do patrimônio público prenunciam o que a conquista fará com a cidade.

Um momento em que a obra de Baum de fato manifesta uma conformidade ao estereótipo sem criticá-lo advém da conquista da Cidade das Esmeraldas. Quando Tip, o Espantalho, Jack Cabeça de Abóbora e o Cavalete voltam para lá, depois de uma fuga atribulada, em conjunto com o Homem de Lata – que estivera na Província dos Winkies – e com o Zógol Besouro – que encontraram pelo caminho –, eles enfrentam as guardas do portão que, como não haviam esperado resistência, fogem gritando para dentro da cidade. Em seguida, dá-se o seguinte:

---

¹⁶² “Tip thought this strange Army bore no weapons whatever; but in this he was wrong. For each girl had stuck through the knot of her back hair two long, glittering knitting-needles” (BAUM, 1904, p. 80).

¹⁶³ “The invading army entered the City more slowly, for they stopped to dig emeralds out of the walls and paving-stones with the points of their knitting-needles (BAUM, 1904, p. 89).

Conforme passaram pelas fileiras de casas, viram através das portas abertas que os homens estavam varrendo, espanando e lavando a louça, enquanto as mulheres se encontravam sentadas em grupos, fofocando e rindo.

– O que aconteceu? – o Espantalho perguntou a um homem com aparência triste e uma barba espessa, que vestia um avental e levava um carrinho de bebê pela calçada.

– Ora, passamos por uma revolução, Sua Majestade, como você deve saber muito bem – respondeu o homem. – E desde que você se foi, as mulheres têm levado as coisas do modo que mais lhes agrada. Estou feliz que você tenha decidido voltar e restabelecer a ordem, porque fazer as tarefas de casa e cuidar das crianças está exaurindo as forças de cada homem da Cidade das Esmeraldas.

– Hum! – disse o Espantalho, pensativamente. – Se é um trabalho tão pesado, como você diz, como as mulheres conseguiam cumpri-lo com tanta facilidade?

– Eu realmente não sei – replicou o homem, com um suspiro profundo. – Talvez as mulheres sejam feitas de ferro fundido¹⁶⁴ (BAUM, 2014a, p. 131).

Nessa passagem, vemos uma imputação dos trabalhos domésticos consagrados às mulheres historicamente, como varrer, espanar, lavar a louça, cuidar dos filhos, aos homens, todos tristes e exaustos. Apesar da tentativa de elevar essas atividades – quando o Espantalho pergunta como as mulheres conseguem cumprir com facilidade as mesmas tarefas que estão “exaurindo as forças de cada homem da Cidade das Esmeraldas” e o homem responde que não sabe, mas que talvez elas sejam “feitas de ferro fundido” – não se pode deixar de notar a crítica do texto ao comportamento dessas mulheres, pois elas não abandonam as tarefas habitualmente suas para assumir as dos homens, e sim para ficar “fofocando e rindo” sentadas. Ou seja, a suposta libertação das mulheres trazida pela conquista de Jinjur é antes uma escravização dos homens, que assumem todas as tarefas, enquanto elas se entregam ao ócio. Na verdade, trata-se de uma projeção masculina do que seria resultado das lutas feministas, conforme vistas por seus opositores¹⁶⁵, que veem o feminismo não como luta por igualdade, e sim como um

¹⁶⁴ “What has happened?” the Scarecrow asked a sad-looking man with a bushy beard, who wore an apron and was wheeling a baby-carriage along the sidewalk. // “Why, we’ve had a revolution, your Majesty—as you ought to know very well,” replied the man; “and since you went away the women have been running things to suit themselves. I’m glad you have decided to come back and restore order, for doing housework and minding the children is wearing out the strength of every man in the Emerald City.” // “Hm!” said the Scarecrow, thoughtfully. “If it is such hard work as you say, how did the women manage it so easily?” // “I really do not know,” replied the man, with a deep sigh. “Perhaps the women are made of cast-iron.” (BAUM, 1904, pp. 159-60).

¹⁶⁵ Parece-nos que o enunciador não satiriza o feminismo em si, mas certo discurso crítico do feminismo, partilhado por certos grupos de homens e mulheres. Basta abrir os comentários de qualquer artigo *online* ou repercussão de matérias jornalísticas impressas sobre feminismo para ver comentários de homens (e

desejo de superioridade, mediante a inversão dos papéis tradicionais do patriarcado. O homem questionado pelo Espantalho enxerga o retorno dele como um “restabelecimento da ordem”, isto é, a divisão tradicional dos trabalhos conforme os sexos. A caminho do encerramento do livro, quando Ozma ascende ao trono da Cidade das Esmeraldas e as comemorações começam a acontecer, um parágrafo resolve essa questão:

Imediatamente, os homens da Cidade das Esmeraldas tiraram seus aventais. E diz-se que as mulheres estavam tão cansadas de comer da comida que seus maridos preparavam que todas comemoraram a derrota de Jinjur com alegria. É certo que, correndo de volta para as cozinhas de suas casas, as boas esposas prepararam tão delicioso banquete para os homens desgastados que a harmonia foi restabelecida nas famílias¹⁶⁶ (BAUM, 2014a, p. 215).

Esse é o final dado à querela entre homens e mulheres na Cidade das Esmeraldas. Como a ascensão de Ozma ao trono do qual é legítima herdeira marca o restabelecimento da ordem no lugar, essa conclusão integra os acontecimentos festivos, ou seja, é euforizada dentro da narrativa. Dessa maneira, fica explícita a anuência do enunciator à crença de que homens e mulheres possuem papéis específicos dentro do seio familiar e que sua alteração resulta na ou resulta da falta de ordem, da inversão de valores morais sem os quais uma sociedade não pode funcionar. A conversa do Espantalho com o cidadão de Oz que acaba por reconhecer o quanto os trabalhos domésticos são difíceis e exaustivos é um daqueles elogios destinados a fazer a mulher sentir-se satisfeita com um determinado papel, muito semelhante ao lugar-comum “por trás de todo grande homem há uma grande mulher” e afins, uma espécie de prêmio de consolação. Dessa maneira, por mais que a representação do feminino em L. Frank Baum seja bastante inovadora em incontáveis aspectos, é inegável sua filiação a algumas ideias de seu tempo. Sendo fruto de uma determinada sociedade, não se pode esperar de um texto literário que escape por completo dos estereótipos e valores dominantes.

Ainda assim, o texto transmite uma noção de que nem todas as mulheres precisam cumprir todos os papéis. As mulheres do povo que riem e fofocam e que

---

também de algumas mulheres) sobre “inversão da opressão”, acusações de “misandria” e afins, textos nos quais se vê um total desconhecimento do que constitui a luta feminista e um desejo de humilhar, ofender e ameaçar mulheres afiliadas a essa causa.

¹⁶⁶ “At once the men of the Emerald City cast off their aprons. And it is said that the women were so tired eating of their husbands’ cooking that they all hailed the conquest of Jinjur with joy. Certain it is that, rushing one and all to the kitchens of their houses, the good wives prepared so delicious a feast for the weary men that harmony was immediately restored in every family” (BAUM, 1904, p. 269).

depois retornam com alegria aos trabalhos domésticos são imagens sem rosto, jamais nomeadas, tratadas com a mesma atenção que a massa dos súditos da Rainha dos Ratos do Campo. Assim como também são massificados todos os cidadãos comuns de todas as províncias de Oz.

Jinjur, nesse contexto, é alguém que quis se distinguir dessa massa, mas da maneira errada e pelos motivos errados. Se, no início do livro, sua representação constitui um absurdo cômico, conforme a narrativa avança a general se torna mais antagonista, ainda ridicularizada (quando ela começa a gritar e sobe no trono para fugir de ratos), mas também mais levada a sério no seu papel de antissujeito. Como diz Tuerk,

Jinjur repetidamente demonstra que não serve para governar. [...] Em vez de se importar com a felicidade e o contentamento de seus súditos, Jinjur vive luxuriosamente no palácio [...] enquanto as moças vaidosas de seu exército tiram todas as joias de seus lugares nos prédios e ruas públicos. Para piorar as coisas, [...] Jinjur manda chamar a velha Mombi, a bruxa, para ajudar o exército rebelde. Nenhuma empreitada que envolva Mombi de bom grado pode estar preocupada em governar justamente. Perto do fim do reinado de Jinjur, ela se torna uma governante tão ruim que Mombi é feita sua conselheira-mor. Jinjur está disposta até mesmo a deixar Jellia Jamb, uma de suas súditas, ser intimidada e transformada em sócia de Mombi para proteger a bruxa de Glinda, de maneira a perpetuar seu reinado¹⁶⁷ (2007, p. 49).

Jinjur também manifesta crueldade ao capturar os protagonistas e declarar, alegremente, os destinos que pretende dar a cada um deles, todos envolvendo a morte dos integrantes da comitiva – exceto a de Tip, que, se ela houvesse conseguido cumprir suas intenções, teria sido devolvido a Mombi como escravo. A associação de Jinjur a Mombi, esta já disforizada como bruxa estereotípica, não deixa dúvidas de seu egoísmo e mau-caratismo. Ela deixa de ser uma simples moça ambiciosa e fútil para se tornar alguém totalmente cega pela sede de poder. Assim, o movimento anteriormente declarado como uma forma de libertação das mulheres do governo reiterado de homens

---

¹⁶⁷ “Jinjur repeatedly shows that she is unfit to rule. [...] Instead of caring for her subjects’ happiness and contentment, Jinjur luxuriates in the palace [...] while the ‘vain girls’ in her army dislodge all the jewels from their settings in the ‘public streets and buildings’. To make things worse [...], Jinjur sends for ‘old Mombi, the witch’ to ‘come to the assistance of the rebel army’ [...]. Any enterprise in which Mombi is willingly involved cannot be concerned with just rule. By the end of Jinjur’s reign she becomes such a bad ruler that Mombi is Jinjur’s ‘chief counsellor [sic]’. Jinjur is even willing to see Jellia Jamb, one of her subjects, intimidated and transformed into Mombi’s shape in order to protect Mombi from Glinda and thus perpetuate Jinjur’s rule.”

é uma falácia para mascarar suas verdadeiras intenções – reinar pelo gosto da posição social elevada. Ela quer simplesmente não ter de fazer nada (ela reclama das tarefas domésticas que fazia na casa de sua mãe) e poder dar ordens e vê-las obedecidas. Assim, sua representação figurativiza cada tema disfórico possível dentro da lógica narrativa de Oz.

Apesar disso, e da óbvia ligação de suas buscas com a “desordem nas famílias” promovida pelo abandono das cidadãs da Cidade das Esmeraldas às tarefas domésticas, o ponto de vista de Tuerk de que Jinjur só é típica de estereótipos femininos criados por homens se sustenta, pois, como já estabelecido, o problema não é ela ser uma mulher, e nem mesmo desejar tornar-se figura de autoridade, e sim querê-lo pelos motivos errados.

Como diz Tuerk,

A crueldade de Jinjur e sua indiferença por seus súditos a tornam notadamente diferente das duas personagens da história inquestionavelmente aptas a governar: Glinda e Ozma. Glinda, uma poderosa feiticeira, é amada por seus súditos. [...] Um aspecto mais importante da adequação de Glinda ao posto de governante é ligada a asserção de Jinjur: “O trono pertence a quem quer que seja capaz de tomá-lo”. Glinda, que é capaz de tomar o trono, discorda: embora ela consiga facilmente vencer o Exército Rebelde, ela não o faz para si mesma, mas pelo bem dos cidadãos da cidade. Ela não quer assumir o trono, e sim dá-lo a Ozma, que Glinda considera a governante legítima, de modo a restaurar a ordem à cidade¹⁶⁸ (2007, pp. 49-50).

Assim sendo, pela oposição entre as figuras de Jinjur e Glinda e entre os percursos de ambas – por mais que o texto aponte para uma manutenção do quadro familiar na figura das mulheres e homens da Cidade das Esmeraldas –, pode-se concluir que a obra traz vários tipos de feminino possíveis, alguns euforizados e outros disforizados. Não há sinal de que em Oz às mulheres sejam vedados fazeres e formas de ser mais costumeiramente atribuídos a homens, sobretudo à época da escrita da obra (como ter a profissão de soldado, por exemplo, ou o papel de governante). Embora o texto claramente euforize o papel doméstico da mulher, nada na obra aponta para uma

---

¹⁶⁸ “Jinjur’s cruelty and indifference to her subjects make her markedly different from the two characters in the story who are unquestionably fit to rule: Glinda and Ozma. Glinda, a powerful sorceress, is loved by her subjects. [...] A more important aspect of Glinda’s fitness to rule is connected with Jinjur’s assertion, ‘The throne belongs to whoever is able to take it’. Glinda, who is able to take the throne, disagrees: although she manages easily to conquer the Army of Revolt, she does so not for her sake but for the good of the citizens of the city. She wants to put not herself but Ozma, whom Glinda considers the rightful ruler, on the throne and thus return good rule to the city.”

necessidade de a mulher escolher se casar e ter filhos, por exemplo; estas questões não são discutidas na série. A própria Glinda não é casada nem possui interesse amoroso, e esse tema sequer entra em questão nos casos de Ozma e de Dorothy. Nem mesmo as bruxas más são disforizadas por não haver sinal de presença masculina em suas vidas.

Dessa maneira, parece seguro concluir qual é o olhar do enunciador sobre essa questão: se uma mulher escolher o papel de esposa ou de mãe, deve se ater ao tipo de tarefas a eles ligados (talvez *necessariamente* ligados, em seu ponto de vista), porém, ao mesmo tempo, nenhuma mulher é obrigada a fazer tal escolha – o que, para os moldes de hoje, parece insuficiente, mas, no contexto histórico de produção da obra, já é bastante avançado. Em última instância, a crítica parece se dirigir a todos que vão contra a ordem vigente. Em vez de uma crítica ao feminismo, parece haver uma crítica à luta de classes¹⁶⁹. Ana Lúcia Merege, em seu posfácio a *A Maravilhosa Terra de Oz*, resume essa questão:

A forma como Baum retrata o sexo feminino nesse livro pode parecer contraditória, mas reflete as circunstâncias de sua época, em que as mulheres lutavam pela emancipação ao mesmo tempo em que ainda se viam (e eram vistas) como responsáveis pelo funcionamento do lar e pelos cuidados com a família. É provavelmente um recurso para conquistar o público, uma vez que suas atitudes provam ter sido ele um defensor dos direitos femininos (MEREGE, 2014, p. 233).

Um último ponto a ser ressaltado, bastante interessante, é a referida beleza de Jinjur, pois, embora nenhuma personagem feminina boa seja apontada como “feia” (mas também nenhum personagem masculino bom o é, nem mesmo o Zógol Besouro, que é um inseto gigante), a general não reitera a tríade bondade-beleza-juventude. Ela é bela e jovem, mas não boa, de forma a quebrar o estereótipo de que beleza e juventude seja sinônimo de doçura e meiguice.

O mesmo se dá, aliás, com a representação da princesa Langwidere (de *Ozma de Oz*), da qual falamos ao longo da análise de Dorothy: ela é bonita e jovem, mas fútil – no entanto, apesar da frivolidade e de ao menos um ato mau (prender Dorothy na torre), ela não é exatamente má. Ela só era vaidosa e preferia passar todo o seu tempo para se admirar em seus muitos espelhos a usá-lo para administrar o reino de Ev. Além disso,

¹⁶⁹ De certa forma, Glinda defende os ideais de Monarquia (cf. JAMES I, 2008), enquanto Jinjur representa a luta de classes corrompida pelo poder. É justamente esse deslocamento de crítica social que apaga a questão do feminino, afinal, ambas são mulheres. Assim o verdadeiro problema aparentemente mostrado no texto não é uma mulher governar, e sim uma plebeia.

apesar de ser uma governante incompetente, era legítima – posto que, sendo prima do rei ausente, atuava como regente.

Outra princesa bonita, mas não necessariamente boa, é a governante da Terra dos Mangaboos (de *Dorothy e o Mágico em Oz*), da qual também se falou de passagem na análise de Dorothy. Ela é um caso ainda mais interessante que o de Langwidere, pois é a soberana legítima do Reino Vegetal e se mostra uma boa governante para eles – mas assume o papel de antissujeito de um programa de uso, pondo-se como antagonista da comitiva de Dorothy, chegando a ameaçá-los com a morte. Ela é impiedosa com os estrangeiros, mas o seu próprio povo ela trata bem. Não sendo má, a Princesa dos Mangaboos representa a alteridade, posto que encarne uma cultura diferente e incompreensível às personagens humanas. Aqui se colocam em questão as divergências culturais entre duas espécies, dois povos, dois reinos, e a incapacidade de *outrar-se* de ambos os lados (vale lembrar que, se por um lado, a Princesa condena Dorothy e seus amigos à morte; por outro, o Mágico não teve escrúpulos em matar o mago Gwig, e tampouco foi repreendido por seus amigos, que não viram problema no ato de se destruir uma planta).

Nem Langwidere nem a Princesa Mangaboo, portanto, recebem algum tipo de sanção negativa ao final. Embora nenhuma das duas seja uma figura euforizada, e ambas desempenhem o papel de antissujeito de um programa de uso, nenhuma delas é exatamente “má”, embora tampouco sejam boas. Encarnam, simplesmente, outra forma de pensar, que, mesmo se incompreensível para os heróis da série, fazem com que o leitor reflita sobre o embate entre identidade e alteridade. Na abstenção de um julgamento contundente para ambas, têm-se um reconhecimento de que nenhuma é exatamente uma antagonista.

Por fim, de volta a Jinjur, a general é sancionada negativamente apenas perdendo o trono da Cidade das Esmeraldas. Ela chega a ser presa, mas é perdoada e libertada sob a promessa de se comportar. De toda forma, ela não teria como continuar antagonizando Glinda. Também na admissão de sua derrota ela quebra um estereótipo – é menos uma vilã maniqueísta do que vilã de contos de fadas.

Para encerrar nossa análise sobre esta personagem, no final de *Ozma de Oz*, ela reaparece brevemente no caminho da comitiva de Ozma e Dorothy, do seguinte modo:

Em um lugar onde pararam para descansar, Ozma aceitou uma tigela de leite das mãos de uma bonita leiteira, e então olhou a moça melhor, e exclamou:

– Ora, é Jinjur...! Não é? – perguntou Ozma.

– Sim, Alteza – foi a resposta, enquanto Jinjur fazia uma profunda reverência. E Dorothy olhou admirada para aquela pessoa de aparência viva, que um dia reunira um exército de mulheres e tirara o Espantalho do trono da Cidade das Esmeraldas, e até mesmo lutara contra o poderoso exército de Glinda, a Feiticeira.

– Eu me casei com um homem que tem nove vacas – disse Jinjur a Ozma –, e agora estou feliz e satisfeita, querendo levar uma vida quieta e cuidar de meus próprios assuntos.

– Onde está seu marido? – perguntou Ozma.

– Está na casa, cuidando de um olho roxo – respondeu Jinjur, calmamente. – O tolo insistia em tirar o leite da vaca vermelha, quando eu queria que ele tirasse leite da branca; mas ele será mais sábio da próxima vez, tenho certeza¹⁷⁰ (BAUM, 2014c, p. 191).

A comitiva parte logo em seguida, sem maiores ponderações a respeito da conversa com Jinjur. Assim sendo, seu ressurgimento traz um efeito comicidade, pela perpetuação de sua inversão de papéis de gênero ao mesmo tempo em que reitera em parte um estereótipo: ela demonstra haver se casado por interesse, ao qualificar o marido como “um homem que tem nove vacas”, mas não perdeu sua agressividade e seu gosto por poder, por dar ordens e ser obedecida. Ela assumiu o papel temático de esposa, embora não cumpra exatamente com o estereótipo tradicionalmente euforizado de uma. A menção à violência doméstica é uma nova asserção de seu poder dentro da esfera doméstica. Além disso, fica claro que, apesar de leiteira, o serviço de ordenha cabe a seu marido, sob seu comando.

Mas o mais interessante dessa passagem é a admiração de Dorothy pela ex-general: Jinjur possui uma aparência vivaz – dir-se-ia que está feliz – e, em sua profunda reverência a Ozma, numa clara admissão dos papéis de soberana e súdita de cada uma, ela se mostra digna do mesmo respeito que exhibe, e o narrador menciona seus feitos como dignos de reverência, já que, apesar da derrota, Jinjur teve coragem de usurpar o trono da Cidade das Esmeraldas e até mesmo lutar contra Glinda.

---

¹⁷⁰ At one place, where they stopped to refresh themselves, Ozma accepted a bowl of milk from the hands of a pretty dairy-maid. Then she looked at the girl more closely, and exclaimed: // “Why, it's Jinjur — isn't it!” // “Yes, your Highness,” was the reply, as Jinjur dropped a low curtsy. And Dorothy looked wonderingly at this lively-appearing person, who had once assembled an army of women and driven the Scarecrow from the throne of the Emerald City, and even fought a battle with the powerful army of Glinda the Sorceress. // “I’ve married a man who owns nine cows,” said Jinjur to Ozma, “and now I am happy and contented and willing to lead a quiet life and mind my own business.” // “Where is your husband?” asked Ozma. // “He is in the house, nursing a black eye,” replied Jinjur, calmly. “The foolish man would insist upon milking the red cow when I wanted him to milk the white one, but he will know better next time, I am sure.”

Como ela ao final admite sua derrota, passa a ser considerada, talvez, como uma boa perdedora, uma cidadã de destaque em meio à massa dos cidadãos sem rosto, que – de uma maneira cômica e inversa a certos ideais – alcançou um objeto de valor mais modesto, mas que guarda semelhança com seu objeto de valor anterior: poder dar ordens e não ter de se dedicar a serviços domésticos. Em última instância, ao se casar com um cidadão com alguma posse, alçou-se socialmente, mesmo que de maneira mais modesta, o que era seu objetivo primeiro, de toda forma.

Parece confirmar-se assim a ideia de que o enunciador não disforiza figuras femininas fora de seus papéis temáticas tradicionais – contanto que ela não ultrapasse certas barreiras sociais. Ao se conformar em ser alguém do povo, Jinjur continua sendo cômica, mas pelo inusitado, e não pelo ridículo, que, no caso, recai sobre seu não nomeado marido.

IV. Ozma e Tip

O protagonista de *A Maravilhosa Terra de Oz* é o menino Tip, que ao final descobrimos ser na verdade a princesa Ozma de Oz transfigurada, como já se falou diversas vezes até aqui. A personagem transgênero é anterior mesmo à obra *Orlando* (1928), de Virginia Woolf (1882-1941), e esse simples fato já subverte qualquer estereótipo de gênero imaginável na literatura infantil. Como se não bastasse, Ozma era a herdeira legítima do trono de Oz e foi transformada no menino Tip para ser mais bem ocultada e não poder assumir sua posição de direito.

Richard Tuerk, que falou em detalhes desse percurso no capítulo “*The Marvelous Land of Oz: Tip’s progress*” [*A Maravilhosa Terra de Oz: o progresso de Tip*], em sua obra *Oz in Perspective: Magic and Myth in the L. Frank Baum’s Books* (2007), resume bem do que trata o livro:

O segundo livro de *Oz* de Baum trata então de temas importantes e, embora o livro seja engraçado com frequência, ele o faz de maneira séria, introduzindo típicas ideias sexistas da época de Baum apenas para subvertê-las. Claramente, o que importa na terra feérica de Baum não é o gênero do governante, mas a habilidade deste de governar bem. E em *Oz* mulheres podem e devem manejar poder de verdade. [...] A busca principal em *A Maravilhosa Terra de Oz*, assim como a de *O Maravilhoso Mágico de Oz*, envolve o que depois saberemos se tratar de um herói do sexo feminino. Por sua vez, tal busca leva ao domínio feminino. O livro envolve uma busca pelo trono da Cidade das Esmeraldas. Embora durante uma boa parte do livro o Espantalho

pareça ser o protagonista de tal busca, Baum acaba por subverter tal ideia e mostra que Tip é o protagonista da busca, ao longo da qual ele deve conhecer sua verdadeira identidade, um segredo intimamente ligado ao seu primeiro questionamento sobre como fora morar com Mombi. E no centro de *A Maravilhosa Terra de Oz* e dando unidade ao livro está a história da educação apropriada de Tip, que na verdade é Ozma, governante legítima da Cidade das Esmeraldas. Conforme Tip aprende durante sua busca, não é o poder que faz um governante, e muito menos um excelente governante. Tip não entra em disputas armadas nem lidera nenhum tipo de exército. Em vez disso, o direito legítimo de governar, o desejo do povo e a habilidade de manejar o poder com benevolência fazem um bom governante¹⁷¹ (2007, p. 57).

Todo o segundo livro de *Oz* gira em torno das questões de legitimidade, que acabam por suscitar discussões sobre o feminino, especialmente nas figuras de Glinda, Jinjur e Mombi (e, sobretudo, nas interações entre elas). No entanto, essa discussão não parece afetar Tip diretamente desde o início do livro. Sabemos sobre sua relação conturbada com Mombi, que o criou desde a infância, mas não é sua mãe, nem sua madrasta. Acompanhamos sua fuga, junto com o boneco Jack Cabeça de Abóbora, que ele construiu e a quem Mombi deu vida com um pó mágico.

Logo no começo da jornada de Tip, pelo fato de o narrador acompanhá-lo, sabemos que ele desempenhará o papel de sujeito do programa narrativo de base; no entanto, seu objeto de valor não fica claro de imediato. A princípio, ele apenas quer fugir de Mombi. Depois, encontra Jinjur e vai com ela até a Cidade das Esmeraldas, tendo ocasião de testemunhar o Exército Rebelde conquistá-la. Talvez por já ter ouvido Jinjur o suficiente para saber que ela não será uma governante adequada, ele vai correndo até o palácio, junto com o soldado, e avisa o Espantalho de que ele será deposto em alguns momentos. Depois que eles conseguem escapar da cidade cercada das mulheres (armadas de suas agulhas de tricô) do Exército Rebelde, Tip acompanha o

---

¹⁷¹ “Baum’s second *Oz* book then treats important topics, and although the book is often humorous, it treats those topics in serious ways. It introduces typical sexist ideas of Baum’s day only to subvert those ideas. Clearly, what matters in Baum’s fairyland is not a ruler’s gender, but the ruler’s ability to rule well. And in *Oz* women can and should rule and wield real power. [...] The central quest in *The Marvelous Land of Oz*, like that in *The Wonderful Wizard of Oz*, involves what turns out to be a female hero. In turn, the quest leads to female dominance. The book involves a quest for the throne of the Emerald City. Although through a large portion of the book the Scarecrow seems to lie at the center of the quest, Baum ultimately subverts that idea and shows that Tip is at the center of the quest. During it, he must learn his true identity, a secret intimately connected to his early question about how he came to be living with Mombi. And at the center of *The Marvelous Land of Oz* and giving the book unity lies a tale of the appropriate education of Tip, who is really Ozma, rightful ruler of the Emerald City. As Tip learns during his quest, it is not might that makes a ruler, much less an excellent ruler. Tip engages in no feats of arms, nor does he lead any kind of army. Rather, the ruler’s legitimate right to rule, the people’s desire and ability to wield power benevolently make an excellent ruler.”

Espantalho até a Província dos Winkies, governada pelo Homem de Lata. Com isso, num primeiro momento, como Tuerk disse acima, pode parecer que o papel de sujeito será desempenhado pelo Espantalho, e que Tip será um adjuvante.

Claro que, no simples fato de a narrativa acompanhar o progresso de Tip, já se tem uma pista de que é ele o verdadeiro protagonista. O único capítulo no qual o garoto não aparece no livro é “Sua Majestade, o Espantalho” [*His Majesty the Scarecrow*], repleto de *nonsense* e das tolices do Espantalho e de Jack Cabeça de Abóbora. Segundo Tuerk, “nesse capítulo, como Tip não está presente, não é associado ao exemplo principal das tolices do Espantalho e de Jack Cabeça de Abóbora, ambos homens, a quem a mulher Jellia Jamb facilmente engana. Os dois continuam sendo tolos ao longo do livro inteiro”¹⁷² (2007, p. 47). É justamente neste capítulo que fica mais óbvia a inadequação do Espantalho para a posição que ocupa até o momento do golpe de Estado.

Ao longo da jornada pela terra de Oz, no caminho até a Província dos Winkies, no retorno à Cidade das Esmeraldas, com todos os obstáculos do caminho, na atribulada ida até a Província dos Quadlings para pedir ajuda a Glinda, não há um objeto de valor claro para Tip. Em diversos programas de uso, ele sequer é o centro da ação (e sequer atua como adjuvante). Em vez disso, ele observa. Por isso mesmo, sabe o momento certo de falar, como e quando agir. Não opina nas diversas discussões vazias entre o Espantalho e o Homem de Lata – que nos momentos mais inadequados possíveis resolvem começar a debater sobre a superioridade de se ter um cérebro ou um coração, por exemplo. O menino não se manifesta durante todo o diálogo de Glinda com o Espantalho a respeito de quem possui legitimidade para governar a Cidade das Esmeraldas (transcrito na seção sobre as Bruxas Boas), senão para fazer perguntas pontuais. Ao contrário de Dorothy, não é ele o líder do grupo – a maior parte das ideias para ultrapassar os obstáculos do caminho vem do Espantalho e/ou do Homem de Lata.

Apesar de, ao final, descobrir-se que ele, sujeito, também era o objeto de toda a busca, na maior parte da história, ele desempenha o papel de adjuvante, salvo quando assume o de destinador – como ao criar Jack Cabeça de Abóbora e ao trazer o Cavalete à vida. Mesmo assim, o percurso de Tip é narrado: ele presta atenção ao que está sendo dito, cuida do bem-estar dos membros da comitiva, aponta quando há algo errado no

---

¹⁷² “In this chapter, since Tip is not present, he is not associated with this main example of the foolishness of the Scarecrow and Pumpinhead, both males, whom the female Jellia Jamb easily outwits. The Scarecrow and Pumpinhead continue being silly throughout the book.”

caminho. Como disse Tuerk, somente no final descobrimos que a jornada era uma autodescoberta para Tip – à semelhança dos protagonistas do primeiro livro, afinal, ele detinha o poder sobre a Cidade das Esmeraldas o tempo todo – e também uma forma de aprendizado e de desenvolvimento de suas habilidades de governante.

Seu primeiro ímpeto – momento em que de fato desempenha o papel de sujeito num programa de uso – é quando ele vê ameaçadas sua vida e a integridade de seu boneco Jack e decide fugir de Mombi com seu companheiro. Ele não sabe para onde vai, conforme diz a Jack. Talvez se possa afirmar que o objeto de valor de Tip, ao final, é saber: saber quem é, saber para onde ir, saber de onde veio (como foi morar com Mombi), objeto valor que será alcançado ao final, quando a bruxa revela sua real identidade. Além de sobreviver, é claro, afinal, Mombi pretendia transformá-lo em uma estátua.

Curiosamente, Tip só é o centro da cena no início do livro, antes da tomada da Cidade das Esmeraldas, e ao final, quando Mombi o aponta como Ozma. A mudança de gênero da princesa é uma das chaves de leitura para o feminino no livro – especialmente considerando a polêmica da representação de Jinjur, comentada anteriormente. Como Tuerk nos diz,

No início de *A Maravilhosa Terra de Oz*, Baum escreve que Tip “crescia tão forte e saudável quanto qualquer garoto”, dando-lhe traços físicos que os contemporâneos do autor considerariam decididamente masculinos. Baum escreve também que Tip “ama uma travessura”, algo que os contemporâneos de Baum também julgariam masculino. No entanto, igualmente fala de Tip como “de aparência bem pequena e delicada”, dando-lhe traços físicos que os leitores de Baum também considerariam femininos. Um livro posterior, de outra autora, a respeito de uma personagem que muda do masculino para o feminino – *Orlando* (1928), de Virginia Woolf – trabalha de modo semelhante. [...] De acordo com a visão de [Herbert] Mardel do romance, na personagem Orlando “os dois sexos” estão quase equilibrados. Entretanto, como psicólogos reconhecem, nem todas as pessoas têm consciência da mescla dos sexos, nem reconhecem as vantagens que podem ser obtidas ao se reconhecer tal mescla. Ao contrário de Orlando, sob diversos aspectos Tip é incontestavelmente masculino e Ozma, feminina. Mesmo assim, quando Tip se torna Ozma, utiliza-se do que os leitores contemporâneos de Baum considerariam características femininas de Tip, sobretudo suas habilidades maternas. Assim, ao final de *A Maravilhosa Terra de Oz*, Ozma pode usar seus lados feminino e masculino de modo a, em

termos bastante jungianos, ficar em harmonia consigo mesma e, com isso, trazer harmonia à Terra de Oz¹⁷³ (TUERK, 2007, pp. 55-6).

A harmonia de Ozma com seus dois gêneros não acontece logo no momento da descoberta de seu gênero original. Tip, que cresceu como um menino e só se lembra disso, fica “chocado” ao se descobrir como a verdadeira herdeira do trono de Oz e inicialmente prefere deixar Jinjur no trono em vez de trocar de gênero. O diálogo que se segue para convencer Tip a aceitar ser transformado de volta em menina é digno de nota:

– Eu!? – gritou Tip, chocado. – Mas eu não sou a Princesa Ozma... eu não sou uma menina! [...]

– Você não é uma menina agora – disse ela [Glinda], gentilmente –, porque Mombi transformou você em um menino. Mas você nasceu menina, e também Princesa, então deve retomar sua forma verdadeira, para se tornar a Rainha da Cidade das Esmeraldas.

– Ah, que Jinjur seja a Rainha! – exclamou Tip, prestes a chorar. – Eu quero continuar sendo um menino, e viajar com o Espantalho, o Homem de Lata, o Zógol Besouro, e Jack... sim! E meu amigo Cavalete... e o Gumpo! Eu não quero ser uma menina!

– Não se preocupe, moleque – disse o Homem de Lata, em um tom reconfortante –, não dói ser uma menina, segundo me disseram. E nós continuaremos sendo seus fiéis amigos mesmo assim. E, para ser sincero com você, eu sempre achei meninas mais legais do que meninos.

– São tão legais quanto, de qualquer modo – acrescentou o Espantalho, dando tapinhas tranquilizadores na cabeça de Tip.

– E são igualmente bons alunos – proclamou o Zógol Besouro. – Eu adoraria virar o seu tutor, quando você voltar a ser uma menina. [...]

Então, [Tip] acrescentou hesitante, virando-se para Glinda: – Eu posso tentar um pouco, só para ver como é, sabe? Mas se eu não

---

¹⁷³ “In the beginning of *The Marvelous Land of Oz* Baum writes of Tip, ‘he grew as strong and rugged as any boy’, giving him physical traits that Baum’s contemporary readers would consider decidedly masculine. Also, Baum writes that Tip has a ‘love of mischief’, something Baum’s contemporaries would have also considered masculine. However, Baum also calls Tip ‘small and rather delicate in appearance’, giving him physical traits that Baum’s readers would also consider feminine. A later book by another author dealing with a character who changes from male to female – Virginia Woolf’s *Orlando* (1928) – works in some similar ways. [...] As [Herbert] Marder sees Woolf’s novel, in the character Orlando ‘the two sexes’ are ‘almost evenly balanced’. However, as psychologists recognize, not all people are aware of their intermixture of sexes, nor do all recognize the kinds of advantages they can gain from recognizing this intermixture. Unlike Orlando, in several ways Tip is decidedly masculine, and Ozma is decidedly feminine. Yet when Tip becomes Ozma, Ozma draws on what Baum’s contemporary readers would consider feminine characteristics that were present in Tip’s personality, especially his nurturing abilities [...]. Thus in the end of *The Marvelous Land of Oz* Ozma can tap her masculine and feminine sides so that in a very real sense she is, at least in Jungian terms, in harmony with herself; in turn, her rule brings harmony to the Land of Oz.”

gostar de ser uma menina, você tem de prometer me transformar de novo em menino¹⁷⁴ (BAUM, 2014a, pp. 208-9).

No trecho acima, somos confrontados com uma situação singular: a personagem Tip não quer ser “uma menina”. Glinda simplesmente diz que ele deve aceitar sua verdadeira identidade para assumir o trono que lhe pertence, e são as personagens masculinas da história – Espantalho, Homem de Lata e o professor Zógol Besouro – quem o convencem de que ser menina pode ser tão “legal” quanto ser menino. Ou talvez mais.

Há grande quebra de expectativas na necessidade de ter o gênero feminino para poder assumir o trono – que, é claro, só existe porque Ozma é a verdadeira identidade de Tip e, para reinar, ela precisa ter sua verdadeira forma, enquanto legítima herdeira. Mesmo assim, a construção dessa subversão é bastante expressiva, pois em todos os contos de fadas nos quais há um reino, este se filia aos modelos de monarquias e principados medievais e renascentistas, ou seja, cuja esmagadora maioria era governada por homens, impossibilitados, aliás, salvo raríssimas exceções, de legar seus domínios a herdeiras. Já Tip *não pode* ascender ao trono como homem, não sendo esta a sua forma “honesta” (como diz Glinda).

O receio de Tip em aceitar se transformar numa menina pode ser oriundo de vários fatores. O primeiro é que ele cresceu com uma determinada identidade, da qual seu gênero masculino faz parte, e a ideia de mudar o gênero pode lhe causar o temor de alterar essa identidade, com a qual ele está muito confortável. Há, portanto, o medo de deixar de ser ele mesmo, apesar de a transformação em si ter operado no sentido contrário. O segundo relaciona-se com o primeiro e também com a configuração social que diferencia os dois gêneros (tanto na época de Baum quando na atualidade), afinal, se não houvesse nítida diferença entre eles, no trato social, tal receio poderia ser menor ou sequer existente.

---

¹⁷⁴ “I!” cried Tip, in amazement. “Why, I’m no Princess Ozma—I’m not a girl!” // ““You are not a girl just now,” said she [Glinda], gently, “because Mombi transformed you into a boy. But you were born a girl, and also a Princess; so you must resume your proper form, that you may become Queen of the Emerald City.” // “Oh, let Jinjur be the Queen!” exclaimed Tip, ready to cry. “I want to stay a boy, and travel with the Scarecrow and the Tin Woodman, and the Woggle-Bug, and Jack—yes! and my friend the Saw-Horse—and the Gump! I don’t want to be a girl!” // “Never mind, old chap,” said the Tin Woodman, soothingly; “it don’t hurt to be a girl, I’m told; and we will all remain your faithful friends just the same. And, to be honest with you, I’ve always considered girls nicer than boys.” // “They’re just as nice, anyway,” added the Scarecrow, patting Tip affectionately upon the head. // “And they are equally good students,” proclaimed the Woggle-Bug. “I should like to become your tutor, when you are transformed into a girl again.” // [...] Then he [Tip] added, hesitatingly, as he turned to Glinda: “I might try it for awhile,— just to see how it seems, you know. But if I don’t like being a girl you must promise to change me into a boy again.” (BAUM, 1904, pp. 257 e 259).

Não é forçoso pensar que, considerando a divisão dos gêneros sustentada pelo próprio livro (no episódio da rebelião das donas de casa da Cidade das Esmeraldas), e considerando também que Tip sempre esteve desacostumado a trabalhar (por mais que Mombi o obrigasse, ele encontrava vários momentos de ócio, enganando-a), a ideia de ser uma menina, com tudo o que isso inclui, seja de fato ruim para quem é um menino. No livro, o *ser* menina não é disforizado. No entanto, sempre o foi em diversos contextos sociais externos ao texto do *corpus* (cf. BECHTEL, 2002, pp. 36-7 e 50). Nessa passagem o óbvio medo de Tip de vir a integrar um grupo que, socialmente, compõe uma alteridade disforizada em diversas esferas presta-se a ser um diálogo direto do enunciador com o enunciatário, usando o texto para se referir a algo externo a ele – à semelhança do caso da Bruxa Boa do Norte, ao informar que não era uma bruxa má (quando em Oz as bruxas não são necessariamente más).

Se mesmo hoje em dia a conclusão desse livro é surpreendente, quanto mais terá sido à época de L. Frank Baum. No entanto, ele conseguiu criar uma situação na qual a mudança de gênero se configura como a solução perfeitamente lógica. E até mesmo na sua sutil alusão aos estereótipos de gênero existe uma forma de angariar a aceitação do público. Se, por um lado, como diz Tuerk, Tip tem características que podem parecer mais masculinas e Ozma têm características que podem parecer mais femininas, por outro, não se pode ignorar que assumir o trono como herdeira legítima não deixa de representar uma figura feminina desempenhando um papel normalmente masculino, do mesmo modo que todos os cuidados maternos de Tip para com sua criação, Jack, são normalmente atribuídos ao feminino. O fato de não ocorrer um apagamento total das fronteiras dos gêneros também pode ser imputado ao contexto de produção da obra, quando ainda se propagava a ideia de que existem de fato condições biológicas que diferenciam a mentalidade de cada gênero.

Na passagem supracitada, enquanto todos os personagens asseguram que “ser menino” não será diferente de “ser menina”, após a transformação – com a qual acaba concordando – Ozma é descrita como “uma menina, doce e bonita como uma manhã de maio. Seus olhos brilhavam como dois diamantes, e seus lábios tinham a cor de uma turmalina”¹⁷⁵ (BAUM, 2014a, p. 211). Por sua vez, Tip recebera escassa descrição física e foi apresentado como um menino travesso, que sobe em árvores e escapa das tarefas impostas pela bruxa Mombi. Embora se trate da mesma pessoa, Ozma e Tip guardam

---

¹⁷⁵ “[...] girl, fresh and beautiful as a May morning. Her eyes sparkled as two diamonds, and her lips were tinted like a tourmaline.” (BAUM, 1904, p. 263).

diferenças fundamentais entre si, inclusive pelo modo como o narrador os trata – todavia, ainda agem de formas parecidas em situações variadas.

A título de comparação, em “João e Maria”, um dos raros contos dos irmãos Grimm com um protagonista infantil, João é quem pensa na inteligente solução de usar pedrinhas para marcar o caminho de volta para casa e, depois, diante da impossibilidade de recolher novas pedras, usa os farelos de pão. Ao longo de todo o conto, é João quem consola a irmã e dá soluções para os impasses, até serem aprisionados pela bruxa da casa de doces. Como se sabe, é Maria quem salva a si mesma e o irmão no final, empurrando a bruxa dentro do forno (ou do caldeirão, dependendo da versão), mas a ideia dela de fazê-lo foi “inspirada por Deus” (GRIMM, 2012, p. 90), enquanto as ideias de João provinham de sua própria inteligência. Dessa maneira, o conto perpetua a antiga máxima de que o masculino é mais racional e o feminino mais emocional/ instintivo (cf. BECHTEL, 2002, pp. 43 e 45).

Opondo-se a isso, Ozma e Tip têm momentos emocionais e racionais independentemente de seu gênero, nem sempre um desligado do outro. Por exemplo, uma das ilusões criadas por Mombi como obstáculo à jornada da comitiva para a Cidade das Esmeraldas era uma plantação de girassóis, cujas flores giravam. Quando o Homem de Lata vai cortá-los com seu machado, elas param de girar e mostram ter rostos de moças. O menino então se interpõe: “Pare! Pare! – exclamou Tip agarrando o braço do lenhador! Elas estão vivas! São moças!”¹⁷⁶ (BAUM, 2014a, p. 105). A quantidade de exclamações do discurso direto expressa por si só que este é um discurso emotivo. Ao mesmo tempo, foi Tip que identificou que o surgimento dos girassóis se devia a bruxaria, e também é ele quem sugere fecharem os olhos e tentarem atravessar a curiosa plantação – o que funciona –, uma ideia mais filiada ao eixo da racionalidade, se é que devemos mesmo separar as coisas dessa maneira.

Já como Ozma, no livro ao qual dá título, ela figurativiza temas como os de Glinda, inclusive demonstrando paixões que não são costumeiramente euforizadas, e muito menos em figuras femininas, como o orgulho. Ela também faz asserções de poder e autoridade que costumam ser disforizados em mulheres (à semelhança do que já se comentou a respeito de Glinda). Por exemplo, no trecho abaixo:

Ozma apenas sorriu para a Princesa furiosa.

---

¹⁷⁶ “Stop! stop!” cried Tip, seizing the Woodman's arm; “they're alive! they're girls!” (BAUM, 1904, p. 128).

– Sente, por favor – ela disse, calmamente. – Eu viajei uma grande distância para vê-la, e você deve ouvir o que tenho a dizer.

– Devo! – gritou a Princesa, seus olhos negros brilhando de fúria, pois ainda usava a cabeça Número Dezessete. – Você diz “deve”, *a mim!*

– Claro – disse Ozma. – Eu sou a Governante da Terra de Oz, e sou poderosa o bastante para destruir todo o seu reino, se eu quiser. Mesmo assim, não vim aqui para causar mal, mas para libertar a família real de Ev da escravidão ao Rei Nomo. Chegaram a mim as notícias de que ele mantém prisioneiros a Rainha e seus filhos¹⁷⁷ (BAUM, 2014c, p. 84).

Na cena, Ozma entrou no palácio de Langwidere sem pedir permissão e, à semelhança de Glinda, age com calma e simpatia frente a uma antagonista em condições inferiores, demonstrando sua superioridade de maneira quase condescendente. A princesa regente de Ev, que não é exatamente má, como se comentou, só com a última fala de Ozma é apaziguada e concorda em libertar Dorothy, ficando feliz com a perspectiva de Ozma conseguir libertar seus primos.

Mas o mais interessante é o já referido orgulho e a asserção de poder de Ozma nessa interação. Aqui ela deliberadamente, numa terra estrangeira, desafia a soberania dessa terra, pois a sua é mais poderosa. Como está usando uma varinha de marfim pertencente a Glinda, ela possui – como a Bruxa do Sul, aliás – tanto a força coercitiva da magia quanto a de seus soldados. Após afirmar sua capacidade destrutiva, exhibe suas intenções nobres e pacíficas. Nesse comportamento, eminentemente semelhante ao de Glinda no livro anterior (assim explicando porque as duas costumam ser citadas juntas), têm-se um reforço da imagem de autoridade feminina conforme representada na obra.

Ozma pretende fazer por Ev o que Glinda fez por Oz: altruisticamente resgatar o herdeiro legítimo do trono e devolvê-lo à sua posição, muito embora ela tivesse poder para tomá-lo para si.

Dessa maneira, nesse livro, apesar de intitulado com o nome de Ozma, as protagonistas – quem desempenha o papel de sujeito do programa narrativo de base – são Dorothy e Billina, enquanto a princesa de Oz desempenha o papel de destinador (atuando como sujeito em dois ou três programas de uso).

¹⁷⁷ But Ozma only smiled at the angry Princess. // “Sit down, please,” she said, quietly. “I have traveled a long way to see you, and you must listen to what I have to say.” // “Must!” screamed the Princess, her black eyes flashing with fury — for she still wore her No. 17 head. “Must, to *me*” // “To be sure,” said Ozma. “I am Ruler of the Land of Oz, and I am powerful enough to destroy all your kingdom, if I so wish. Yet I did not come here to do harm, but rather to free the royal family of Ev from the thrall of the Nome King, the news having reached me that he is holding the Queen and her children prisoners.”

Reiterando estereótipos, fala-se muito da beleza de Ozma, atribui-se a ela uma doçura (especialmente em seu trato com Dorothy, a quem chamará sempre de “querida”), mas, subvertendo-os, ela demonstra uma autoridade agressiva e assertiva quando contrariada.

Seu orgulho, que também compõe uma forma de quebra de estereótipo, posto que costuma ser uma característica disforizada, e nunca atribuída a uma personagem que também é doce (como se verifica na oposição entre irmãs boas/bonitas e más/feias de “As Fadas”, de Perrault, e “A gata borralheira” e “Os três homenzinhos da Floresta, dos Grimm) é ainda melhor explicitado em outra passagem do terceiro livro, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Ozma, então, gritou bem alto:

– Exijo que o Rei Nomo apareça para nós!

Não houve resposta, exceto pelo fato de que os nomos que se moviam pela montanha riram, zombando.

– Vo-cê não de-ve dar or-dens ao Rei No-mo, pois não o governa, como faz com seu po-vo – disse Tik-Tok.

Então, Ozma chamou novamente, dizendo:

– Peço que o Rei Nomo apareça para nós.

Só uma risada zombeteira respondeu a ela, e os nomos indistintos continuaram a se apressar aqui e ali, em cima do penhasco rochoso.

– Tente su-plicar – disse Tik-Tok a Ozma. – Se o Rei No-mo não vem com um pe-dido, pode ou-vir uma sú-plica.

Ozma olhou ao redor orgulhosamente.

– Vocês desejam que sua governante implore a esse Rei Nomo malvado? – perguntou ela. – Ozma deve se humilhar para uma criatura que vive em um reino subterrâneo?

– Não! – todos eles gritaram, com vozes fortes.

E o Espantalho acrescentou:

– Se ele não vier, nós o cavaremos para fora de seu buraco, como uma raposa, e triunfaremos sobre sua teimosia. Mas nossa pequena e doce governante deve sempre manter sua dignidade, assim como eu mantenho a minha.

– Não tenho medo de implorar a ele – disse Dorothy. – Sou só uma menina do Kansas, e temos mais dignidade em casa do que sabemos o que fazer com ela. *Eu* chamarei o Rei Nomo¹⁷⁸ (BAUM, 2014c, pp. 119-20).

¹⁷⁸ Then Ozma cried out in a loud voice: // “I demand that the Nome King appear to us!” // There was no reply, except that the shifting Nomes upon the mountain laughed in derision. // “You must not command the Nome King,” said Tiktok, “for you do not rule him, as you do your own peo-ple.” // So Ozma called again, saying: // “I request the Nome King to appear to us.” // Only the mocking laughter replied to her, and the shadowy Nomes continued to flit here and there upon the rocky cliff. // “Try en-treat-y,” said Tiktok to Ozma. “If he will not come at your re-quest, then the Nome King may list-en to your plead-

Na gradação exigir > pedir > suplicar, e na concordância ou discordância de Ozma com cada etapa dessa gradação, tem-se uma demonstração do que Ozma sente ser sua identidade. Ao *exigir* [*demand*] falar com o Rei Nomo, ela se afirma como soberana (o que ela de fato é, na terra de Oz, e talvez na de Ev, por possuir poder para conquistá-la, bastando-lhe, para tanto, querê-lo). Contudo, Tik-Tok, um autômato construído em Ev, aponta-lhe um fato: o Rei Nomo não é súdito da princesa, como os cidadãos de Oz, portanto ela não pode exigir nada (não tem poder para fazer-fazer). Assim, Ozma concorda, o que deixa claro ao *pedir* [*request*] para falar com o Rei Nomo. Essa anuência demonstra que Ozma consegue perceber-se como igual a ele, por serem ambos soberanos de terras feéricas vizinhas.

Porém, diante da sugestão de que deveria suplicar, a primeira reação de Ozma é olhar para seus súditos *orgulhosamente*. Rebaixar-se ao papel de vassala é algo que ela não quer e sente que não deve fazer. Nesse momento, ela não só é a princesa de Oz – ela é a própria terra de Oz; se ela suplicasse ao Rei Nomo, estaria desse modo submetendo Oz aos domínios dele. Isso é ainda mais marcante porque Ozma é uma figura feminina e o Rei Nomo é uma figura masculina e eles estão numa silenciosa disputa pelo mais alto grau na hierarquia. Como foi Ozma quem o buscou, pois é seu desejo conversar com ele, o monarca possui a vantagem. O altruísmo de Ozma, no entanto, só se estende aos seus súditos e à Terra de Oz – ela não irá se humilhar para ajudar a Terra de Ev – o que é uma postura interessantíssima a ser atribuída a uma personagem feminina e infantil.

A força de sua resposta ante a sugestão de que deveria suplicar merece ser analisada com cuidado. Ela, em vez de responder diretamente a Tik-Tok, o autor da sugestão, dirige-se ao seu povo: “– Vocês desejam que sua governante implore a esse Rei Nomo malvado?” [*Do you wish your ruler to plead with this wicked Nome King?*]. Ela não quer fazê-lo (ou melhor, quer não o fazer, em termos semióticos), e está esperando uma resposta negativa à sua pergunta. Implícita em seu discurso está a noção de que se ela, a governante, implorar, todos os seus súditos estarão sujeitos a alguém

---

ing.” // Ozma looked around her proudly. // “Do you wish your ruler to plead with this wicked Nome King?” she asked. “Shall Ozma of Oz humble herself to a creature who lives in an underground kingdom?” // “No!” they all shouted, with big voices, and the Scarecrow added: // “If he will not come, we will dig him out of his hole like a fox, and conquer his stubbornness. But our sweet little ruler must always maintain her dignity, just as I maintain mine.” // “I’m not afraid to plead with him,” said Dorothy. “I’m only a little girl from Kansas, and we’ve got more dignity at home than we know what to do with. I’ll call the Nome King.” (BAUM, 1907, pp. 119 e 121).

que é malvado. Também implícita está a afirmação de que *ela* não é malvada e, portanto, superior.

Mas ainda mais emblemática é a segunda pergunta: “Ozma de Oz deve se humilhar para uma criatura que vive em um reino subterrâneo?” [*Shall Ozma of Oz humble herself to a creature who lives in an underground kingdom?*]. Ao referir-se a si pelo nome, na terceira pessoa, ela explicitamente coloca em questão sua posição hierárquica elevada – por isso afirmamos que, nesse momento, ela não é uma menina qualquer, mas sim a própria Oz – e contrapõe sua terra ao subterrâneo, classicamente o abjeto pela relação com o escuro (alteridade clássica), o sujo e o Inferno cristão. As noções de superioridade e inferioridade dos dois monarcas são, com isso, literais. Além disso, ao chamar o Rei Nomo de “*criatura*”, ressaltando que ele vive em baixo da terra, Ozma volta atrás com a concessão – que havia feito ao lhe *pedir* [*request*] – de tomá-lo por um igual.

É Dorothy quem resolve o impasse, pois ela, sendo de fora do mundo feérico, não ameaça a soberania de um reino inteiro ao suplicar, e ela não entra no jogo político definido por questões de “dignidade”. Por isso ela diz que não tem “medo” de implorar: não há nenhuma consequência para ela nem para ninguém ao fazê-lo, e ela dispensa a validação de terceiros.

Ozma é para Oz o que Dorothy acaba sendo para o Kansas (e todo o meio-oeste americano): uma metonímia de sua terra. Também por isso a galinha Billina, ao conseguir resgatá-la da forma enfeitiçada que a aprisionara, vira um *herói* de toda Oz.

Dessa maneira, ao escolher figuras femininas para um papel de tamanho relevo em seu universo, parece-nos que toda a narrativa de Baum, apesar das ressalvas que se possa fazer a respeito de algumas personagens (Jinjur, sobretudo) e de alguns trechos, tem um forte cunho inovador na representação do feminino, subvertendo estereótipos ou reforçando-os para expandi-los em suas possibilidades.

Conclusão

Diante disso, parece confirmada nossa inicial hipótese de que os livros de L. Frank Baum, passados no universo ficcional de Oz, contêm representações do feminino inovadoras em relação aos tradicionais contos de fadas, bem como a obras de literatura infantil igualmente ou mais consagradas no cânone dos clássicos universais, perpetuadas também pela indústria audiovisual.

Observamos reforço e, especialmente, quebra de diversos estereótipos do feminino nas diferentes personagens baumianas analisadas, que têm como resultado uma ampla grade de modelos femininos para seu público-alvo, pois trazem figuras femininas nos mais diversos papéis, euforizando nelas poder e autoridade, disforizando apenas o que é universalmente disforizado, como a maldade, o egoísmo, a vaidade, a futilidade etc.

A série *Mundo de Oz* é, de fato, uma obra interessante para se trabalhar questões de gênero com crianças, pois seu rompimento com os tradicionais estereótipos é conduzido de maneira a mantê-los reconhecíveis, o que é adequado a funções didáticas num mundo que ainda se baseia no binarismo sexual.

Prevemos que as teorias *queer* teriam muito a contribuir ao tratar do apagamento da fronteira entre os gêneros, sobretudo em Tip/Ozma. No entanto, os livros de *Oz*, produto de sua época e de seu contexto socioeconômico e cultural específico, mantêm o binarismo que hoje em dia essas teorias têm buscado extrapolar.

Não obstante, esse binarismo, em *Oz*, constitui menos uma prisão do que nas demais obras analisadas, posto que, ao abranger diversas possibilidades de feminino – e de masculino, aliás –, contribui para o início da queda da oposição entre gêneros por representar um feminino euforizado em papéis tipicamente masculinos e vice-versa.

Oz inova, por exemplo, no fato de que todas as grandes personagens são femininas, e, ao contrário do comum, não giram em torno de homens, não precisam de validação masculina e não almejam o casamento. Isso é particularmente digno de nota, pois se trata de uma série que não pretende atingir um público somente de meninas, como comentamos no primeiro capítulo.

Como já dito na “Introdução”, não se buscou exaurir as possibilidades de leitura da obra, nem mesmo em nosso recorte, uma vez que a obra de Baum relacionada ao *Mundo de Oz* conta ainda com dez romances além dos analisados, sem mencionar *spin-offs*. Ainda que isso fosse possível não caberia a uma pesquisa de mestrado. Por

exemplo, o texto contém expressivas ocorrências de sátiras, que apontamos ao longo de nossa análise, mas nas quais não nos aprofundamos por não ser este o enfoque de nossa pesquisa.

Investigamos a hipótese inicial de maneira pormenorizada, e, agora, o leitor julgará se, como entendemos, alcançamos nosso objetivo, confirmando nossa hipótese. Resta, para o futuro, e a futuros pesquisadores interessados nessas questões, perseguir outros caminhos analíticos.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Estereotipos y Clichés*. Trad. Lelia Gándara. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

_____. *Stéréotypes et clichés: Langue, discours, société*. 3ª Ed. Paris: Armand Colin, 2011.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christina Andersen*. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.

ARMSTRONG, Jennifer. "Popular series books and the middle-class children inhabiting them: are girls and boys really that frivolous?" in LEHR, Susan (org.). *Beauty, Brains, and Brawn: the construction of gender in children's literature*. Portsmouth: Heinemann, 2001, pp. 51-6.

BARRIE, J. M. *Peter e Wendy*. Trad. Sergio Flaskman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARRON, T. A. "The Unquenchable Source: finding a heroic girl inside a man" in LEHR, Susan (org.). *Beauty, Brains, and Brawn: the construction of gender in children's literature*. Portsmouth: Heinemann, 2001, pp. 30-5.

BAUM, L. Frank. *A Maravilhosa Terra de Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

_____. *Dorothy and the Wizard in Oz*. Chicago: The Reilly & Lee Co, 1908.

_____. *Dorothy e o Mágico em Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2016.

_____. *O Mágico de Oz*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. *O Maravilhoso Mágico de Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

_____. *Ozma de Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

_____. *Ozma of Oz*. Chicago: The Reilly & Lee Co, 1907.

_____. *The Marvelous Land of Oz*. The Reilly & Lee Co, 1904.

BBC Brasil. "OMS: Brasil é 4º em crescimento de suicídios na América Latina", 04/09/2014. (Disponível em

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/09/140904_suicidios_brasilrg). Acessado em 21/07/2015.

BBC Brasil. "Por que homens se matam mais que mulheres?", questiona jovem que esteve à beira do suicídio", 25/03/2014. (Disponível em

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/03/140318_suicidio_masculino_mv).

Acessado em 21/07/2015.

BECHTEL, G. *As quatro mulheres de Deus: a puta, a bruxa, a santa e a imbecil*. Vários Tradutores. Lisboa: Multinova, 2002.

BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália – Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

British Library, acessado em 09/10/2016, disponível em <http://www.bl.uk/collection-items/king-james-vi-and-is-demonology-1597>.

BROWNING, Robert. *Pied Piper of Hamelin*. Chicago: Rand McNally & Company, 1937.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARROLL, Lewis. *Alice – Edição Comentada (Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho)*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. New York: Macmillan and Co., 1894.

CESAR, Newton. *Direção de Arte em Propaganda*. 10ª ed. Distrito Federal: SENAC, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIOVATTO, A.C.L. “Duas formas de representar o Feminino na literatura infantil: Narizinho, de Monteiro Lobato, e Dorothy, de L. Frank Baum” in *Revista Estudos Semióticos*. Vol. 11, nº 2. São Paulo: dezembro de 2015, pp. 72–79 (disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/111037>).

_____. “Nomes, Trocadilhos e Seres Feéricos: Dos Desafios da Tradução dos Três Primeiros Volumes da Série *Mundo de Oz*, de L. Frank Baum” in *Revista Translatio*. Vol. 8, nº 2. Porto Alegre: dezembro de 2014, pp. 58-65 (disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/51665>).

_____. “*O Mágico de Oz*: a construção do fantástico nas linguagens verbal e audiovisual” in *Anais do III Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários da*

Universidade de Maringá. Maringá: UEM, 2014, pp. 2241-55 (disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B0BzcWVyuWkVVklBdkIwQ1dTWXc/view>).

COLLODI, Carlo. *As Aventuras de Pinóquio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CUNHA, Maria Zilda da. “Ozma de Oz: a experiência da aventura nas tramas do imaginário” in BAUM, L. Frank. *Ozma de Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014, pp. 204-26.

America’s Founding Documents (site). *Declaration of Independence*. Disponível em <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration>. Acessado em 22/05/2016.

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa – Versão Eletrônica. São Paulo: Objetiva, 2009.

DIP, Andrea. Na publicidade, o machismo é a regra da casa. *Carta Capital*, 22/03/2015. (Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/machismo-e-a-regra-da-casa-4866.html>). Acessado em 20/07/2015.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

DUARTE, Adriane. “Apresentação: Esopo e a tradição da fábula” in *Fábulas Completas de Esopo*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EARLE, Neil. *The Wonderful Wizard of Oz in American popular culture: uneasy in Eden*. Lampeter (Wales): The Edwin Mellen Press, 1993.

ESOPO. *Fábulas Completas*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FALLON, Kevin. Fox News: *Frozen* Is a Threat to Masculinity and Must Be Stopped. *The Daily Beast*, 04/02/2015. (Disponível em <http://www.thedailybeast.com/articles/2015/02/04/fox-news-frozen-is-a-threat-to-masculinity-and-must-be-stopped.html>). Acessado em 20/07/2015.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1993.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Trad. Regina Grisse de Agostino. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

FOX, Mem. “Men Who Weep, Boys Who Dance: The Gender Agenda Between the Lines in Children’s Literature” in *Language Arts*, Vol. 70, 1993, pp. 84-8.

- GARDNER, Martin. “Apresentação – O Historiador Real de Oz” in BAUM, L. Frank. *O Mágico de Oz*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GINZBURG, Carlo. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2013.
- GRIMM, Wilhelm; GRIMM, Jacob. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* [tomos 1 e 2]. Trad. Christine Rohrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Grimm's Household Tales* [tome 1]. Trad. Margaret Hunt. London: George Bell and Sons, 1884.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensorio e a identidade narrativa*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2013 (Tese de livre-docência).
- HEARN, Michael Patrick; BAUM, L. Frank. *The Annotated Wizard of Oz*. Nova York: Norton & Company, 2000.
- HOPKINS, Susan. *Girl Hero – the new force in popular culture*. Sydney: Pluto Press Australia, 2002.
- HUCK, Charlotte. “Introduction” in LEHR, Susan (org.). *Beauty, Brains, and Brawn: the construction of gender in children's literature*. Portsmouth: Heinemann, 2001, pp. vii-xi.
- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JAMES I. *Daemonologie*. Edinburgh: Robert Walde-Grave, 1597.
- _____. *The trew law of free monarchies or The reciprock and mutuall duetie betwixt a free king and his natural subjects*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas Seleccionadas de La Fontaine*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LEHR, Susan. “The Hidden Curriculum: are we teaching girls to wait for the prince?” in LEHR, Susan (org.). *Beauty, Brains, and Brawn: the construction of gender in children's literature*. Portsmouth: Heinemann, 2001, pp. 1-20.
- LEWIS, C.S. *As Crônicas de Nárnia*. Trad. Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MARTIN, Kathleen (ed.). *O Livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen, 2010.

MEREGE, Ana Lúcia. “A Maravilhosa Terra de Oz: Um passo adiante no universo fantástico de L. Frank Baum” in BAUM, L. Frank. *A Maravilhosa Terra de Oz*. Trad. Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014, pp. 227-34.

National Geographic (canal no Youtube). “Welcome to the Rat Temple | National Geographic”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2O0s118Fajc> (acesso em 12/12/2016).

Oxford English Dictionary. Disponível em <http://www.oed.com/>.

PATERSON, Katherine. “Author Profile” in LEHR, Susan (org.). *Beauty, Brains, and Brawn: the construction of gender in children’s literature*. Portsmouth: Heinemann, 2001, pp. 24-9.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Tópicos de Semiótica – Modelos Teóricos e Aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 50-5.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAHN, Susan. *The Wizard of Oz: Shaping an Imaginary World*. Nova York: Twayne Publishers, 1998.

ROWLING, J.K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Paula Fabrisia. “A Mãe-Má: reflexões sobre contos de fadas franceses” in *Revista Non Plus*, n. 5, 2014, pp. 177-88.

San Diego Zoo: Animals and Plants (site). Naked Mole-rat (*Heterocephalus glaber*). Disponível em <http://animals.sandiegozoo.org/animals/naked-mole-rat>. Acessado em 12/12/2016.

SCHELLER, Fernando. Na criação publicitária, a mulher ainda é invisível. *O Estado de São Paulo*, 23/06/2014. (Disponível em <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,na-criacao-publicitaria-a-mulher-ainda-e-invisivel-imp-1516674>). Acessado em 20/07/2015.

SHIVELY, M. G.; DE CECCO, J. P. “Components of Sexual Identity” in *Journal of Homosexuality*, vol. 3, 1977, pp. 41-8.

- SPRENGER, J.; KRAMER, H. *The Hammer of Witches [Malleus Maleficarum]*. Trad. Christopher S. Mackay. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê, 2010.
- TELLES, Norma. “Escritoras, Escritas, Escrituras” in PRIORI, Mary del. *História das Mulheres no Brasil*. 10ª Ed. São Paulo: Contexto, 2013, pp. 401-43.
- The IUCN Red List of Threatened Species*. *Heterocephalus glaber*. (Disponível em <http://www.iucnredlist.org/details/9987/0>). Acessado em 12/12/2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- TRITES, Roberta S. *Waking the sleeping beauty: feminist voices in children's novels*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- TUERK, Richard. *Oz in perspective: magic and myth in the L. Frank Baum books*. London: McFarland & Company, 2007.
- WILSON, Tracy W. “Mulheres e Emoções” in *Como Tudo Funciona* – Site UOL. Disponível em <http://pessoas.hsw.uol.com.br/mulher1.htm>. Acessado em 19/11/2016.
- WOOLF, Virginia. *O Valor do Riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZINANI, Cecil J. A. “O Mágico de Oz: Gênero e transgressão” in *Anais do Congresso Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis: Universidade de Caxias do Sul, 2008.

Anexo I: lista das Obras de Oz, em ordem

1º: *O Maravilhoso Mágico de Oz* [The Wonderful Wizard of Oz] (1900)

Sinopse: Dorothy é uma órfã que vive no interior do Kansas com seus tios. Inesperadamente, um ciclone a leva para uma misteriosa e fantástica terra, um lugar mágico e colorido, cercado por um deserto imenso e governado por um mago poderoso. Em seu caminho, Dorothy enfrenta muitos perigos como bruxas malvadas e monstros gigantes, mas conhece também três amigos incríveis que vão ajudá-la nessa jornada: um Espantalho que deseja um cérebro, um Leão que queria ser corajoso e um Homem de Lata que espera ganhar um coração. Os quatro se unem para encontrar o Mágico de Oz que, segundo dizem, pode realizar todos os seus desejos. Só assim Dorothy poderá voltar à casa de seus tios¹⁷⁹.

2º: *A Maravilhosa Terra de Oz* [The Marvelous Land of Oz] (1904)

Sinopse: Tip é um órfão que vive no norte de Oz com Mombi, uma bruxa rabugenta. O garoto é muito travesso e um dia resolve assustar a bruxa com Jack, um boneco cuja cabeça é uma abóbora. Percebendo a armadilha, Mombi enfeitiça o boneco, dando-lhe vida, e promete se vingar do menino. Juntos, Tip e Jack fogem e chegam à Cidade das Esmeraldas, onde reina o Espantalho. Encontrando mais problemas, são obrigados a fugir de novo, pois o país está em guerra. Com a ajuda de seus velhos amigos, Homem de Lata e Glinda, e de seus novos companheiros, Zógol Besouro, Cavalete e Gumpo, buscam restabelecer a paz na Terra de Oz e acabar com os planos da malvada Mombi¹⁸⁰.

3º: *Ozma de Oz* [Ozma of Oz] (1907)

Sinopse: Algum tempo depois de voltar ao Kansas, Dorothy Gale embarca com seu tio em uma viagem para a Austrália. A menina, porém, não poderia imaginar que uma tempestade em alto-mar acabaria por levá-la à Terra de Ev, um lugar mágico próximo à Terra de Oz. Lá, Dorothy reencontra seus fiéis amigos Espantalho, Homem de Lata e Leão Covarde e conhece Billina, a esperta galinha amarela, Tik-Tok, o homem mecânico, e Ozma, a legítima herdeira do trono de Oz, que trouxe para Ev todo o seu

¹⁷⁹ Texto extraído da quarta capa de *O Maravilhoso Mágico de Oz* (BAUM, 2014b).

¹⁸⁰ Texto extraído da quarta capa de *A Maravilhosa Terra de Oz* (BAUM, 2014a).

exército. Juntos, os amigos pretendem devolver o Reino de Ev a seu rei de direito, aprisionado anos antes, junto com toda a sua família, pelo maligno Rei dos Nomos¹⁸¹.

4º: *Dorothy e o Mágico em Oz* [Dorothy and the Wizard in Oz] (1908)

Sinopse: Dorothy havia acabado de encontrar seu primo Zeb quando uma enorme fenda causada por um terremoto se abre sob seus pés. Os dois caem então em um fundo buraco magicamente iluminado, junto com Eureka, a gatinha, e Jim, o cavalo de carga. Depois de uma longa queda, chegam, enfim, ao País dos Mangaboos, onde reencontram ninguém menos que o Mágico de Oz. O grupo, então, parte em uma longa viagem, por vários lugares incríveis e perigosos, como o Vale de Voe e o País das Gárgulas de Madeira. E, na tentativa de voltarem para casa, acabam chegando à Terra de Oz e reencontrando o Espantalho, o Homem de Lata, a Princesa Ozma e todos os outros amigos queridos¹⁸².

5º: *A Estrada para Oz* [The Road to Oz]

6º: *A Cidade das Esmeraldas de Oz* [Emerald City of Oz]

7º: *A Menina de Retalhos de Oz* [The Patchwork Girl of Oz]

8º: *Tiktok de Oz* [Tiktok of Oz]

9º: *O Espantalho de Oz* [The Scarecrow of Oz]

10º: *Rinkitink de Oz* [Rinkitink of Oz]

11º: *A Princesa Perdida de Oz* [The Lost Princess of Oz]

12º: *O Homem de Lata de Oz* [The Tin Woodman of Oz]

13º: *A Magia de Oz* [The Magic of Oz]

14º: *Glinda de Oz* [Glind of Oz]

---

¹⁸¹ Texto extraído da quarta capa de *Ozma de Oz* (BAUM, 2014c).

¹⁸² Texto extraído da quarta capa de *Dorothy e o Mágico em Oz* (BAUM, 2016).

Anexo II: Glossário das personagens de Oz

Neste anexo constam personagens das obras de *Oz* analisadas ou citadas com alguma relevância nas análises realizadas na presente dissertação.

Billina/Bill, a galinha amarela: aparece a partir do terceiro livro, *Ozma de Oz*, que protagoniza junto com Dorothy. Desempenha os papéis de sujeito, adjuvante e destinador.

Bruxa Boa do Norte: aparece somente no segundo capítulo de primeiro livro, *O Maravilhoso Mágico de Oz*. Desempenha o papel de destinador.

Bruxa Má do Leste: somente citada no segundo capítulo do primeiro livro, *O Maravilhoso Mágico de Oz*. É a bruxa que dominava o território dos Munchkins, morta pela casa de Dorothy quando da chegada da protagonista à terra feérica de Oz.

Bruxa Má do Oeste: apesar de ser a grande vilã de Oz nos filmes (sobretudo o de 1939), ela só aparece em um capítulo do primeiro livro, *O Maravilhoso Mágico de Oz*, atuando como antissujeito de um programa de uso.

Cavelele Animado: é um cavalete de madeira feito para cortar lenha que Tip encontra na floresta durante sua fuga junto com Jack Cabeça de Abóbora. Ao vê-lo, o menino o julga parecido com um cavalo e, tendo roubado o Pó Mágico de Mombi, dá vida à criatura, transformando-o numa montaria para o boneco Jack. Desempenha o papel de adjuvante.

Dorothy Gale: a protagonista dos livros nos quais aparece (isto é, todos, exceto o segundo, *A Maravilhosa Terra de Oz*). Desempenha os papéis de sujeito e destinador.

Espantalho: um dos amigos de Dorothy, que no primeiro livro queria ganhar um cérebro. Aparece em todas as demais obras, ora como integrante da comitiva dos protagonistas, ora como figurante que ajuda a marcar o retorno a Oz (nas aventuras que se passam em outras terras feéricas).

Eureka, a gatinha: animal de estimação de Dorothy, aparece pela primeira vez no quarto livro da série, *Dorothy e o Mágico em Oz*, no qual desempenha os papéis de sujeito, destinador e antissujeito átono.

Glinda, a Boa (Bruxa do Sul): governante da província dos Quadlings e a mais poderosa bruxa de Oz, figurativiza tudo o que há de eufórico no texto. Em alguns livros, como em *O Maravilhoso Mágico de Oz* e em *Ozma de Oz*, atua apenas como destinadora, enquanto em outros, como *A Maravilhosa Terra de Oz*, desempenha também o papel actancial de sujeito em alguns programas de uso.

Homem de Lata: um dos membros da comitiva de Dorothy no primeiro livro da série, buscava obter um coração. É o lenhador, representante da “força bruta” quando esta se faz necessária. À semelhança do Espantalho, aparece em todos os livros da série, ora como integrante da comitiva dos protagonistas, ora como figurante que ajuda a marcar o retorno a Oz (nas aventuras que se passam em outras terras feéricas).

Jim, o cavalo de Carga: aparece no quarto livro, *Dorothy e o Mágico em Oz*, e atua como adjuvante.

Jinjur: é personagem do segundo livro, *A Maravilhosa Terra de Oz*, no qual desempenha o papel actancial de antissujeito. Em outras obras é citada, fazendo pequenas participações.

Langwidere: princesa regente da Terra de Ev, aparece em *Ozma de Oz*, atuando como antissujeito de um programa de uso.

Leão Covarde: um dos membros da comitiva de Dorothy no primeiro livro da série, buscava obter coragem. Só volta a aparecer em *Ozma de Ozma*, e depois desempenha o papel de adjuvante em alguns programas de uso.

Mombi: a bruxa má mais estereotípica de Baum aparece no segundo livro, *A Maravilhosa Terra de Oz*, e desempenha os papéis de antissujeito e antidestinador.

Oz (o Mágico): no primeiro livro da série, ao qual dá título, o Mágico farsante que governava a Cidade das Esmeraldas atua como antissujeito e antidestinador. No entanto, ao retornar, no quarto livro, *Dorothy e o Mágico em Oz*, desempenha os papéis de sujeito, destinador e adjuvante.

Ozma/ Tip: a herdeira legítima do trono de Oz, que aparece como um menino no início de *A Maravilhosa Terra de Oz*. Ao longo das séries, desempenha mais o papel de destinador do que o de sujeito.

Princesa dos Mangaboos: governante dos magaboos, aparece no quarto livro, *Dorothy e o Mágico em Oz*, no qual desempenha o papel de antissujeito de um programa de uso.

Rainha dos Ratos do Campo: aparece no primeiro livro, *O Maravilhoso Mágico de Oz*, salva de um predador pelo Homem de Lata. A partir de então, todas as suas aparições são no papel de destinador, constituindo um recurso *deus ex machina*.

Rei dos Nomos (Roquat): aparece pela primeira vez em *Ozma de Oz*, na qualidade de antissujeito, que será o papel desempenhado por ele em livros seguintes. É o rei dos domínios subterrâneos vizinhos a Oz e à terra de Ev.

Tia Em e Tio Henry: os tios de Dorothy, têm valor de “lar” para a protagonista, sendo citados em todos os livros nos quais ela aparece.

Anexo III: Glossário de obras literárias e filmicas citadas

Seguem abaixo as obras citadas na dissertação, na ordem na qual apareceram.

- *Shrek* (2001), filme de animação dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jenson e distribuído pela DreamWorks Pictures.
- *Frozen* (2014), filme de animação dirigido por Jennifer Lee e Chris Buck e distribuído pela Walt Disney Pictures.
- *O Mágico de Oz* (1939), filme dirigido por Victor Fleming e distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- *Wicked* (1995), romance do americano Gregory Maguire, releitura de *O Mágico de Oz*.
- *Wicked* (2003), musical da Broadway, composto por Stephen Schwartz com libreto de Winnie Holzman, baseado no romance de Maguire.
- *Oz: Mágico e Poderoso* (2012), filme dirigido por Sam Raimi e distribuído pela Wal Disney Pictures.
- “O pescador e sua mulher”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A fiandeira preguiçosa”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A pastora de gansos”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “João e Maria”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “Branca de Neve”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A gata borralheira”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A Sra. Holle”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A noiva preta e a noiva branca”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “Os três homenzinhos na floresta”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “Rapunzel”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “Irmãozinho e Irmãzinha”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A Bela Adormecida”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- *Reinações de Narizinho*, romance de Monteiro Lobato.
- “Chapeuzinho Vermelho”, conto de Charles Perrault.
- “Chapeuzinho Vermelho”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*, de Lewis Carroll.
- *Alice no País das Maravilhas* (1951), filme de animação da Disney.
- *Peter e Wendy*, romance de J.M. Barrie.

- *Peter Pan* (1953), filme de animação da Disney.
- “The Frog King” [O Rei Sapo], conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “O Guardador de Porcos”, conto de Hans Christian Andersen.
- “Pied Piper of Hamelin” [O Flautista de Hamelin], poema de Robert Browning.
- “O gato e os ratos”, fábula de Esopo.
- “O rato silvestre e o rato caseiro”, fábula de Esopo.
- “Os ratos e as doninhas”, fábula de Esopo.
- “O Combate entre os Ratos e as Doninhas”, fábula de La Fontaine.
- “O rato e o elefante”, fábula de La Fontaine.
- “O leão e o rato agradecido”, fábula de Esopo.
- “A morte da galinha”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “O gato médico e as galinhas”, fábula de Esopo.
- “Bando de Esfarrapados”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “A mulher e a galinha”, fábula de Esopo.
- “A galinha dos ovos de ouro”, de fábula La Fontaine.
- “O gato de botas”, conto de Charles Perrault.
- “O gato de botas”, conto da autoria dos irmãos Grimm.
- “As Fadas”, conto de Charles Perrault.
- *O Senhor dos Anéis*, trilogia de livros escrita por J.R.R. Tolkien e adaptada para os cinemas por Peter Jackson.
- *As Aventuras de Pinóquio*, romance de Carlo Collodi.
- *Mulher Maravilha*, heroína de desenhos animados, quadrinhos e filme, publicada pela DC Comics.