UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

SAMIRA DOS SANTOS RAMOS

Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura
infantil brasileira como metáfora social

Versão corrigida

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

SAMIRA DOS SANTOS RAMOS

Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura
infantil brasileira como metáfora social

Versão corrigida

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

Área de concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. José Nicolau Gregorin
Filho

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R175e	<p>Ramos, Samira dos Santos</p> <p>Entre a espera e a jornada: As representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social / Samira dos Santos Ramos ; orientador José Nicolau Gregorin Filho. - São Paulo, 2016.</p> <p>137 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.</p> <p>1. Literatura Infantil. 2. Comparatismo Literário. 3. Contos de Fadas. 4. Representação. 5. Relação de Gêneros. I. Gregorin Filho, José Nicolau, orient. II. Título.</p>
-------	---

Versão corrigida

RAMOS, Samira dos Santos.

Título: Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social

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

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. José Nicolau Gregorin Filho

Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª Maria dos Prazeres Santos Mendes

Instituição: Universidade de São Paulo -USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. José Maria Rodrigues Filho

Instituição: Universidade de Mogi das Cruzes - UMC

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para meus pais, José e Fátima,
por guiarem meus primeiros passos nessa jornada que é viver.*

*Para meu companheiro e amado, João Batista,
por saber ser porto e barco nas travessias do meu mar de sonhos.*

*Para toda a minha família, especialmente para minhas irmãs, Nara, Soraya, Sara e Liana,
espelhos mágicos de minha alma.*

Ao meu cunhado e quase irmão, Luiz.

*E para minhas muitas crianças, Larissa, Gabriel A., Isabela, Vitor, Gabriel S., Marina,
Guilherme, Ruth, Raphael, Maysa, Geovana, Juan e Ana,
que como sobrinhos, enteados e filhos,
me ensinaram a contar histórias.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. José Nicolau Gregorin Filho, por sua generosa acolhida, por partilhar conhecimento e estimular meu crescimento intelectual, por estimular meus passos e guiá-los com agudeza intelectual e de espírito, nunca perdendo a benignidade ante meus anseios e temores a cada bifurcação do caminho trilhado nesta pesquisa.

Às professoras Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes e Dra. Maria Zilda da Cunha por ensinarem-me a enxergar além das fronteiras do meu conhecimento seguro; por olharem meu projeto com sensibilidade e carinho; por suas inestimáveis contribuições ao meu desenvolvimento crítico frente a um objeto tão complexo que é literatura infantil; por suas sugestões nas aulas e na participação no exame de qualificação, que enriqueceram sobremaneira este projeto.

À professora Dra. Regina Stela Barcelos Machado, por todo o aprendizado que me levou a trilhar o caminho dos contos populares. E por sua generosidade e carinho.

Aos meus professores Suely Amaral, Leila Cristina Dér, Clécio Torres, Alfredina Nery, que na graduação em Letras suscitaram em mim o entendimento das relações sociais como um aspecto essencial ao estudo da língua e linguagem.

A todos os integrantes dos grupos de estudo Literatura infantil/juvenil e sociedade e Produções literárias e culturais para crianças e jovens II, pelas discussões fundamentais para meu aprimoramento enquanto pesquisadora.

Às minhas colegas Ms. Ecila Mabelini e Ms. Camila Castro, pelo apoio, auxílio, interesse e carinho pelo meu projeto.

Ao maestro Juan Carlos Rodriguez Latorre, por sua amizade, por sua sabedoria, por seu conhecimento em literatura popular e erudita, cultura, arte e política que compartilhou nas aulas de espanhol.

Aos professores, diretores e alunos das escolas que atuo e atuei durante esta pesquisa, principalmente da escola rural E.M. Pastor Manoel Eustáquio Damacena, que me auxiliaram e apoiaram com paciência, acompanhando com alegria minhas conquistas e oferecendo possibilidades de pesquisa e material de leitura.

Allah Hu Akbar! Allah Hu Akbar!
Deus criou a mulher e junto com ela criou a
fantasia. Foi assim que uma vez a Verdade desejou
conhecer um palácio por dentro e escolheu o mais
suntuoso de todos, onde vivia o grande sultão Haroun Ak-
Raschid.
[...]

A Verdade buscou pelo mundo as vestes mais
lindas que pôde encontrar: veludos e brocados, bordados
com fios de todas as cores do arco-íris. Enfeitou-se com
magníficos colares de pedras preciosas, anéis, brincos e
pulseiras do mais fino ouro e perfumou-se com a essência
de rosas. Cobriu o rosto com um véu bordado de fios de
seda dourados e prateados e voltou, é claro, ao palácio do
sultão Haroun Ak-Raschid

Quando o chefe da guarda viu aquela mulher
deslumbrante como a Lua, perguntou quem ela era.
E ela respondeu, com voz doce e melodiosa:
- Eu sou a Fábula e gostaria muito de
encontrar-me, se possível, com o sultão deste palácio.
[...]

Malba Tahan

RESUMO

RAMOS, Samira dos Santos. **Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social**. 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A presente dissertação está inserida na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e tem como objetivo constatar que elementos literários permitem a contribuição da Literatura Infantil para a formação de espírito sobre o feminino em determinada época, em obras que se apropriam do conto popular – Forma literária legitimada como transmissora de valores – para desenvolver a consciência crítica do leitor, através do questionamento, validação e de divulgação de novas proposições de valores. Para tanto, realizou-se uma análise comparativa de obras que tinham como protagonista a figura de uma jovem princesa que se preparava para a vida adulta através de uma jornada em busca da própria identidade. Os *corpora* são *A rainha e as irmãs*, conto popular recolhido por Câmara Cascudo presente na obra *Contos Tradicionais do Brasil* (1955), *Procurando Firme* (1984) de Ruth Rocha e *Uma, duas, três princesas* (2013) de Ana Maria Machado. Para dar suporte à análise, verificamos teorias que justificassem afirmar que a função social, a linguagem, a ética interna e a possibilidade de atualização do conto popular o configuram como um texto que, legitimado pela comunidade que o recebe, torna possível a transmissão de valores abstratos. Para entender como a literatura infantil se apropriou do conto popular, investigamos as relações entre a mentalidade do homem primitivo e da criança e suas aproximações quanto à percepção da realidade. Situamos as obras em um contexto histórico-social, problematizando a literatura infantil em meio às mudanças de paradigmas e mentalidade em nossa sociedade, que terminam por influenciar na representação do feminino. Os valores considerados femininos foram abordados em perspectiva histórica e do estudo de gêneros. Justificamos a escolha das obras investigando as relações entre a saga do herói e os ritos masculinos e femininos de iniciação à vida adulta, com intenção de compreender em qual medida essa jornada pode ser considerada uma metáfora da condição humana. Apresentamos e comentamos um panorama de obras do século XX no Brasil em que há a figura da princesa. Na análise dos *corpora*, comparamos as relações entre a figura da princesa e a família, a preparação para a jornada e os aspectos valorizados em cada jornada. Consideramos que as narrativas acompanham o discurso sobre o feminino em cada época e projetam-se sobre a prática da geração seguinte, transpondo a representação da mulher como um indivíduo para transfigurar-se em uma metáfora da condição feminina na sociedade.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Comparatismo literário. Contos de Fadas. Representação. Relações de Gênero.

ABSTRACT

RAMOS, Samira dos Santos. **Between the waiting and the journey: the feminine representations in Brazilian children's literature as a social metaphor.** 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This dissertation of master degree is inserted in Comparative Studies of Portuguese Language Literature and aims to see some literary elements that can contribute to Children's Literature participate of the formation of mentality about female at each time, in works where there is the appropriation of folktales – as a kind of literature legitimized by a people to pass some values – to develop a critical awareness of the reader, through questioning, validation and dissemination of new values. Therefore, a comparative analysis was carried out works which had as protagonist the figure of a young princess who was preparing herself to the adult life through a journey in search of their own identity. The *corpora* consists of *A rainha e as irmãs*, folktale collected by Cascudo present in the work *Contos Tradicionais do Brasil* (1955), *Procurando Firme* (1984), by Ruth Rocha and *Uma, duas, três princesas* (2013), by Ana Maria Machado. To support the analysis, we find theories that justify affirm that the social function, the language, the internal ethics and the upgradeability of the folktale configure it as a text, which if legitimized by the community that receives, makes possible the transmission of abstract values. To understand how children's literature has appropriated the folktale, we investigated the relationship between the mentality of primitive man and child and their approaches regarding the perception of reality. The works were situated in a socio-historical context, discussing children's literature amid the paradigms and mentality changes in our society, which ultimately influence the female representation. The values considered female gender were approached in historical perspective and of the study of genres. We justified the choice of works investigating the relationship between the hero's journey and the male and female in the rites of initiation into adulthood, with intent to understand to what extent this journey can be considered a metaphor for the human condition. Were presented and commented an overview of works of the twentieth century in Brazil in which there is the figure of the princess. In corpora analysis, were compared the relationships between the figure of the princess and the family, the preparing for the journey and the aspects valued on each journey. We believe that the narrative follows the discourse on women in each time and are projected on the practice of the next generation, transposes the representation of women as an individual for transfigure into a metaphor of the women's status in society.

Keywords: Children's Literature. Literary Comparatism. Fairy Tales. Representation. Gender's relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 I – ERA UMA VEZ...	17
1.1 Que espelho é esse? A literatura e a representação da realidade	18
1.2 Mais uma vez era uma vez – natureza e função do conto na literatura infantil	26
1.2.1 O conto popular e seus aspectos axiológicos	28
1.2.2 A literatura infantil e a questão axiológica	34
1.3 Bruxa e fada - a construção do imaginário sobre o feminino	42
1.4 A princesa: da torre à rua	51
1.4.1 Símbolos e os valores	52
1.4.2 A jornada e a espera – considerações sobre o herói, a viagem e os ritos de iniciação	56
 II – A ESPERA...	64
2.1 Da donzela travestida à donzela transformada	64
2.2 A Princesa e o século	71
2.2.1 As princesas dos contos tradicionais do Brasil	72
2.3 As princesas do século XX	73
2.4 As novas princesas	82
 III – A JORNADA...	84
3.1 A rainha e as irmãs	86
3.2 Procurando firme	87
3.3 Uma, Duas, Três Princesas	89
3.4 Entre a espera e a jornada	92
3.4.1 Formação	94
3.4.2 A saída da inércia da espera para o movimento da jornada	101
3.4.3 Aspectos valorizados na jornada	106
 IV – CAMINHANDO PARA UM FINAL: FELIZ?... CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
 REFERÊNCIAS.....	131

ANEXOS.....	135
ANEXO A – Notícia do Jornal <i>New York Times</i> sobre a ‘controvérsia’ causada pela recepção da obra <i>King & King</i> no EUA	136
ANEXO B – Notícia da Revista Exame (versão on-line), sobre o livro <i>A princesa e a costureira</i>	137

INTRODUÇÃO

Sou professora de Língua Portuguesa na rede municipal de educação em Peruíbe, litoral de São Paulo. Porém, meu interesse por literatura infantil é anterior à minha formação acadêmica. Ler sempre esteve em meu cotidiano, desde criança. De forma crítica, a literatura chegou pouco mais tarde, com os Centros Culturais da cidade de Diadema. Aos treze anos, fiz uma oficina de *Realismo Fantástico na Literatura*, tendo o primeiro contato com leituras como Poe e Borges.

E foi através desse envolvimento cultural que iniciei meu percurso como atriz de teatro amador, atividade a qual me dediquei durante a adolescência e parte da vida adulta. E foi também essa atividade que me levou à poesia, à literatura infantil e à literatura popular. Além de obras dramáticas consagradas, montávamos e encenávamos obras literárias, como poemas de Fernando Pessoa, Cecília Meireles, entre outros, e adaptações de contos para o teatro infantil.

Depois, passei a pesquisar a Arte de Contar Histórias, sendo convidada a ser educadora e contadora de histórias no projeto Casa de Cultura e Cidadania, área que estava sob curadoria de Regina Machado, pesquisadora e livre docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Nesse período, acompanhei crianças que, após o contato com a literatura, apresentavam novos comportamentos, valores e discursos, mostrando que a obra literária ou artística reverberava em sua formação de forma profunda através do fruir e do fazer artístico desde bem pequenas. E, apesar de formar hipóteses, eu tinha necessidade de compreender como as relações entre a literatura, a cultura, a formação, os valores, as ideologias, questões tão complexas, formavam símbolos inteligíveis e poderosos na formação pessoal das crianças através do contato com o texto literário ou com outra obra de arte.

A questão do feminino na literatura sempre me interessou, mas só realmente compreendi o porquê da necessidade em investigar essa questão quando meu orientador, José Nicolau Gregorin Filho, disse que a pesquisa de cada um de nós reflete as inquietações pessoais, a própria vida.

Mais nova entre quatro irmãs e com uma família extensa e matriarcal, as trajetórias e as tragédias do que é ser mulher em uma sociedade em reconfiguração

naturalmente permearam a minha vida, inquietando-me profundamente e ora construindo ora desconstruindo meus próprios valores e expectativas do que é ser uma mulher realizada.

E terminou por permear também minha arte e minha pesquisa. Assim, escolhi estudar a trajetória da princesa na literatura infantil, pois acredito que compreender como as representações do feminino se dão nessa personagem tão significativa para a criança, que tem em seu símbolo o movimento para a *realização*, nos propicia compreender como os modelos de feminino estão se alterando na sociedade e o que é esperado, sonhado, para as próximas gerações, visto que a literatura infantil é um campo de encantamento, mas é também um campo de luta ideológica, axiológica e política.

Então, considerando as transformações dos padrões de pensamento e comportamento da sociedade brasileira no último século, o objetivo desta pesquisa é constatar que elementos literários permitem a contribuição da Literatura Infantil para a formação de espírito sobre o feminino em determinada época, em obras que se apropriam do conto popular – Forma literária legitimada como transmissora de valores – para desenvolver a consciência crítica do leitor, através do questionamento, validação e de divulgação de novas proposições de valores.

Durante a pesquisa, no entanto, alguns problemas foram surgindo. O primeiro, foi como definir tantos conceitos encontrando um espaço entre estreitar ou alargar demais as margens do trabalho. Por estar tão próxima a ciências como a sociologia, a antropologia, a mitologia, se aprofundar demais seria deixar a análise literária em segundo plano, assim como optar por conceituar brevemente abriria espaço para o equívoco na análise.

Outra dificuldade foi como escolher as obras que formariam os *corpora*, pois além de as princesas nunca desaparecerem totalmente, determinados períodos pareciam trazer abundantes imagens inéditas - ou ao menos provocantes - de princesas, propiciando a reflexão sobre quais aspectos internos e externos a criação literária podem ter gerado toda essa diversidade.

Retomando essas princesas que formavam certo cânone da literatura infantil brasileira, tínhamos *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado; *Procurando Firme* (1984), de Ruth Rocha; *O Fantástico Mistério de Feurinha* (1986), de Pedro Bandeira, *Histórias modernas de tempos antigos* (1989), de Flávio de Souza, *Entre as folhas do verde ó* (1979) e *Entre a Espada e a Rosa* (1992), de Marina Colasanti, além de diversas outras obras dessa autora.

Todas as obras forneciam material muito rico para discussão e já haviam sido exaustivamente exploradas em discussões acadêmicas. E mais, apesar de serem reeditadas continuamente, todas foram escritas entre o final da década de 1970, toda a década de 1980 e início da década de 1990, perfazendo 15 anos entre a princesa de *História Meio ao Contrário* (1978) e a princesa de *Entre a Espada e a Rosa* (1992).

Surgia mais uma preocupação: se eram princesas da década de 1980, escolher como *corpora* essas obras nos daria uma literatura atual, por serem continuamente republicadas, mas com mais de 30 anos. Foi iniciada a busca por novas princesas.

Em primeiro momento, chegamos às produções audiovisuais para crianças que tinham princesas como protagonistas, como *Frozen* (2013), filme de animação da Disney inspirado no conto *A rainha da neve*, de Hans Christian Andersen, *The Princess and the Frog* (2009), adaptação do conto *O Príncipe Sapo*, e *Tangled* (2010), adaptação de *Rapunzel*, ambos coletados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Além de *Brave* (2012), produzido pelo estúdio Pixar, que traz uma princesa nórdica. Tínhamos um *boom* de princesas europeias/norte-americanas nas telas brasileiras, com velhas histórias, mas novas formas de contar e novos projetos axiológicos. Na literatura infantil brasileira, tive contato com duas publicações recentes de Ana Maria Machado: *A princesa que escolhia* (2006) e *Uma, duas, três princesas* (2014).

Porém, os *corpora* necessitavam de um recorte pontual. Assim, alguns critérios foram definidos: optamos por obras em que a jovem princesa fosse protagonista e que o enredo envolvesse preparação para a vida adulta através de uma jornada em busca da identidade e da realização. Compusemos os *corpora* com três obras: *A rainha e as irmãs*, conto popular recolhido por Câmara Cascudo presente na obra *Contos Tradicionais do Brasil*, de 1955, *Procurando Firme*, originalmente publicado em 1984, de Ruth Rocha e *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado, publicação original em 2013.

A escolha se justifica porque além de apresentarem princesas em jornada, são três obras de grande circulação, de autores reconhecidos, republicadas continuamente, com ampla distribuição em bibliotecas e escolas. Essas características as validam como obras que detém valores aceitáveis por toda uma rede crítica (autores, editores, selecionadores, professores, pais), responsável por mediar relação entre a obra destinada ao público infantil e seu leitor, a própria criança.

A pesquisa pretende localizar-se na perspectiva da Literatura Infantil e Sociedade, em que a sociedade e a literatura são compreendidas como parte do que Cândido define como um *sistema solidário de influências recíprocas*, através de uma relação dialética em que “atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público¹”.

Como método de análise e crítica, propomos o *comparativismo*, visto que a intenção dessa pesquisa coaduna com a visão de Tânia Carvalhal sobre essa metodologia, em que “a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais²”.

Para fundamentar a análise, discutir o aporte teórico, apresentar um panorama sobre literatura infantil e representação feminina, a dissertação foi organizada em três capítulos, além das considerações finais:

O primeiro capítulo, *Era uma vez...*, apresenta os conceitos e aportes teóricos nos quais será pautada a análise das obras. Revisaremos algumas das teorias correntes sobre a literatura, especificamente a questão da representação literária e das relações entre literatura e sociedade, tendo como aporte teórico Leila Perrone-Moisés (1990), Antônio Cândido (1980) e Jolles (1976). Algumas leituras serão apresentadas sob a ótica de Darnton (1986) e Campbell (1990), visando à contribuição da sociologia, mitologia e antropologia para a análise literária em curso, posto que a literatura infantil da qual a pesquisa se trata tem como base a literatura popular oral. Em seguida, apresentaremos o aporte literário sobre literatura infantil, sua natureza e função, de acordo com Coelho (2000a; 2000b; 2008) e Gregorin Filho (2011a), e discutiremos a questão do público e privado na educação e na leitura, fundamentando-se nas discussões propostas por Perrotti (1990). Num terceiro momento, apresentar-se-á algumas teorias sobre a diferenciação de gêneros e suas valorações na relação de poderes através da linguagem, para então discutir as mudanças de valores na sociedade e em como essa influi em uma nova representação do que é o feminino em nossa sociedade. Para tanto revisaremos obras de Luna (1996), Coelho (2000a; 2000b; 2008), Birman (2001), Scott (1990) e Campbell

¹ CÂNDIDO, 1980, p. 24.

² CARVALHAL, 2006, p.86

(1990). As questões sobre atualização do símbolo, os ritos de iniciação e a jornada do herói, terão como aporte Azevedo (1997), Campbell (1990) e Chevalier (2007).

O segundo capítulo, *A Espera...*, explora a imagem da donzela travestida como passagem da estagnação à jornada. Em seguida, apresenta obras em que a princesa é personagem, seja protagonista ou não, relacionando-a aos valores das sociedades em que o texto foi/é veiculado. Para tanto, apresentamos um breve panorama das obras que podemos considerar como *canônicas* quando tratamos de princesas na literatura popular e infantil brasileira.

O capítulo *A Jornada...* analisa a obra *Uma, duas, três princesas* (2014), de Ana Maria Machado, contrapondo-as às obras do final do século anterior: *Procurando Firme* (1984), de Ruth Rocha e com o conto *A rainha e as Irmãs*, recolhido por Câmara Cascudo em meados do século XX.

Em *O Final: Feliz?... Considerações Finais* são retomados os principais aspectos dessa jornada, propondo que a literatura infantil, ao apropriar-se da estrutura do conto popular, pode transpor a representação da mulher como um indivíduo para transfigurar-se em uma metáfora da condição feminina na sociedade.

I – ERA UMA VEZ...

...Num tempo em que não havia Tempo, um grupo que, para garantir a sobrevivência de seu povo, desenvolveu símbolos e sons mágicos que representavam o que havia ao seu redor. Com o tempo, essa magia foi tornando-se mais forte, conseguindo até mesmo trazer seres, objetos, ações que estavam longe à presença de quem a usava, extrapolando o próprio tempo, fazendo viver o que já havia acontecido ou que ainda aconteceria.

Seria realmente desafiante e, provavelmente, considerado pouco acadêmico contar assim os resultados das pesquisas desenvolvidas nesse capítulo. Pouco acadêmico porque reduzir conceitos tão amplos a uma imagem pode ser enganador e nos induzir ao erro. E também porque se entende que representar conceitos abstratos através de uma narrativa que os concretize geralmente é necessário quando leitor não possui condições de assimilar esses conceitos através da linguagem abstrata. Fora isso, só a arte tem esse prazer.

Essas afirmações são parte da discussão desenvolvida na primeira e segunda parte deste capítulo, visto que nossa pesquisa retorna às concepções de linguagem como ordenadora e significadora da realidade para compreender como se organizam as relações que levam a literatura infantil fazer parte – ou não – da construção de um novo espírito feminino³ em nossa época.

Para tanto, será necessário revisarmos algumas das teorias de linguagem e literatura, especificamente a questão da representação literária e das relações entre literatura e sociedade, entendendo que ciências como a sociologia, mitologia e antropologia podem contribuir para a análise literária em curso, visto que parte dos *corpora* é formado por obra da literatura popular oral. Em seguida, discutiremos a natureza e função da literatura infantil, passando pela questão do público e privado na educação e na leitura.

³ Usamos o vocábulo *espírito*, nesta dissertação, como sinônimo de *ideia predominante, tendência*. Assim, um *novo espírito feminino* deve ser entendido como o ideário sobre a mulher que permeia todo o conjunto de estudos, obras, relações, mídias, leis, que se pautam por uma mesma tendência construída por diferentes esferas do conhecimento, influenciando a cultura, as estruturas de pensamento, a comunicação, as relações sociais em determinada época. Contudo, compreendemos que esse *espírito* incide mais rapidamente sobre o discurso sobre o feminino do que sobre as práticas sociais.

Num terceiro momento, apresentar-se-ão algumas teorias sobre a diferenciação de gêneros e suas valorações na relação de poderes através da linguagem, para então discutirmos as mudanças de valores na sociedade e em como essas influem em uma nova representação do que é o feminino em nossa sociedade.

Por fim, compreenderemos como o símbolo se atualiza na literatura e justificaremos porque estudar a jornada do herói através do percurso da princesa.

1.1 Que espelho é esse? A literatura e a representação da realidade

Se a questão da *mimesis* na literatura nunca foi pacífica, tornando ora aceitável ora não aceitável o termo *representação literária*, cada vez mais a filosofia nos afasta da possibilidade de que a literatura possa ser uma representação da realidade, visto que até o conceito de realidade já não é mais óbvio.

Encontramo-nos em um momento em que a *antirrepresentação* torna-se um dos principais objetos de estudo na literatura. As pesquisas sobre o *suporte* também são preponderantes. No momento, debruçamo-nos mais sobre a *forma* do que sobre o *conteúdo*.

Esta pesquisa, no entanto, explora outro caminho que não é absolutamente novo: as relações entre a sociedade e a literatura. É sob essa ótica que esta pesquisa se configura, porque ainda que não saibamos o que é o real, temos certa percepção dele. E a literatura, através tanto da forma como do conteúdo, nos ajuda a significar e compreender o que chamamos de realidade.

As concepções de língua e linguagem sofreram grande transformação nos últimos dois séculos. E com isso, o estudo da literatura. Foi necessário desnaturalizar a compreensão que tínhamos de linguagem após se conceber a língua como um sistema em que o significante é arbitrário em relação ao significado, sem laço natural com a realidade⁴ - discussões ampliadas pela concepção dialógica da linguagem⁵.

⁴ Cf conceitos de significado e significante conforme Ferdinand Saussure, linguista e filósofo suíço.

⁵ Cf concepção de linguagem discutida na obra de Mikhail Bakhtin, filósofo russo.

Porém, seja *criação, invenção, representação e expressão*, qualquer um desses termos é parte de teorias diferentes sobre a literatura, como nos aponta Perrone-Moisés. Nesta dissertação falaremos de representação, entendendo que esse conceito é, ao mesmo tempo, polissêmico e limitador:

A representação é a palavra mais antiga em nossa teoria literária: é a mimese de Aristóteles. Supõe uma visão do real e uma determinada imitação, que mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida. [...]. Ambas as palavras [representação e expressão] estão atualmente postas sob suspeitas, na teoria literária: porque a filosofia contemporânea duvida da possibilidade de se captar o mundo como uma totalidade representável e a linguística questiona a anterioridade da ideia à palavra, a primazia do sentido sobre o dito. (PERRONE- MOISÉS, 1990, p. 102)

Apesar de não ser mais possível acreditar que a linguagem possa “representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja autossuficiente, ou pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto⁶” seu ponto de partida ainda é o real que se *pretende dizer*. Porém “falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer⁷” Ou seja, ainda que não represente o real, não se desvincula do que entendemos por realidade, mesmo quando nos propomos a fazê-lo.

Isto porque:

Representar o que poderia ter acontecido é sugerir o que poderá acontecer, é revelar possibilidades irrealizadas do real. E é nesse sentido que a literatura pode ser revolucionária: por manter viva a utopia, não como o imaginário impossível mas como o imaginável possível. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108)

Para a autora, a função revolucionária da literatura consiste em desconstruir pela dúvida a fatalidade do real e o determinismo da história ao reordenar ou inventar a realidade. Porém, essa desconstrução não é mecânica, assim como não é mecânica a ação da literatura sobre o real. O que a literatura pode fazer “é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem. Como toda arte “representativa”, aliás⁸”.

⁶ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104.

⁷ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104.

⁸ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108.

Mesmo que já não seja a representação a matéria fundamental da obra literária, a literatura também não se afasta totalmente do real, sendo uma forma de significar, questionar e reinventar o que conhecemos como realidade através da linguagem:

Assim, a literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão fora de uma ordem simbólica. A fuga do real, ou seu oposto, o realismo, nunca se efetua totalmente na literatura, pois as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação. A linguagem é obstáculo, no caminho do real, mas é também possibilidade de fundá-lo. Fora da ordem da linguagem, o real é apenas o caos. [...] Pretendendo substituir o real, ou pelo contrário, espelhá-lo, sempre é a ele que a literatura se refere. Tanto a fuga como o mergulho obrigam-nos a *ver* esse real, a questioná-lo e a reinventá-lo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 109. Grifo da autora)

Cândido (1980) não se distancia das colocações de Leyla Perrone-Moisés sobre a literatura apresentar uma realidade deformada. Para o autor, a consciência de que o trabalho artístico estabelece uma relação arbitrária e deformante da realidade é uma questão óbvia, pois, “mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*⁹”.

Em *Literatura e Sociedade*, ao falar sobre a manifestação artística nos grupos primitivos, Cândido define a relação entre o real, o fazer literário e a literatura:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. Isto ocorre em qualquer tipo de arte, primitiva ou civilizada. Mas na arte primitiva o elemento que podemos chamar pragmático é frequentemente mais ostensivo, sem com isso abafar e nem mesmo atenuar o outro. (CÂNDIDO, 1980, p. 53)

Porém, mais que a relação entre a realidade e a literatura, a contribuição de Cândido está na compreensão da relação entre a literatura e a sociedade. Retomemos alguns pontos de sua teoria: a relação dialógica entre o artista e o grupo; a distinção entre arte de agregação e arte de segregação; e a relação entre forma, conteúdo e realidade.

⁹ CÂNDIDO, 1980, p. 12

Sobre a relação dialógica entre o artista e o grupo, Cândido afirma que não se pode ignorar o processo comunicativo, *integrador e bitransitivo por excelência*, ao falar da arte, pois:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CÂNDIDO, 1980, p. 25)

Para o autor, essa relação dialógica torna insatisfatória a discussão se a obra é fruto das condições sociais ou da iniciativa individual. Existiria uma confluência indissolúvel entre ambas as teorias, abrindo espaço para a discussão sobre a função, a posição social e os limites da autonomia criadora do autor.

Ainda que não queira estabelecer uma distinção categórica, o autor define como *arte de agregação* e *arte de segregação* a relação entre autor, obra e sociedade, que do ponto de vista sociológico, poderia se organizar dessas duas formas distintas:

A primeira[arte de agregação] se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda [arte de segregação] se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CÂNDIDO, 1980, p. 23)

O autor ressalva que não se tratam de dois tipos, posto que cada obra apresentará uma proporção variável dessas duas categorias, porém a predominância de uma ou outra torna a distinção possível de ser mantida. Esta distinção tem base em dois fenômenos sociais que o autor considera gerais e importantes: a integração e a diferenciação.

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (CÂNDIDO, 1980, p. 23)

Este conceito é de relevada importância nesta pesquisa, pois é necessário compreender a que ponto a literatura infantil equilibra as duas tendências, entendendo que as obras analisadas guardam relações com os sistemas de valores de cada sociedade, o que as tornariam mais propensas ao movimento de integração, porém, ressalvada a devida proporção em cada uma, podem apresentar-se como diferenciadoras de um grupo, e não só por sua complexidade formal ou relação intertextual, mas também pelo conteúdo.

Ainda que o estudo da *forma* seja fundamental na literatura, como afirma Perrone-Moisés ao dizer que é pelo artifício da forma “que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza¹⁰”, Cândido focaliza a relação entre forma, conteúdo e realidade sob outra configuração:

Quanto à obra, focalizamos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma. (CÂNDIDO, 1980, p. 30)

No conto popular, esse influxo de valores sociais e ideologias marcam tanto a forma quanto o conteúdo. Isto se levarmos em conta que a função primordial do conto popular é agregadora e integradora, o que torna necessário que a forma na narrativa se organize através de estratégias de comunicação, símbolos e signos inteligíveis a todos do grupo.

Visto que a análise parte da literatura oral para uma literatura infantil que se apropria de estruturas, cenários e personagens para criar uma nova obra que busca intencionalmente se assemelhar ao conto popular, pode-se afirmar que a discussão sobre valores é pertinente tanto para o estudo da forma quanto para o estudo do conteúdo nas obras que compõem os *corpora*.

Para fundamentar essa afirmação, iniciaremos tentando compreender sob quais condições as narrativas primordiais, que são anteriores ao conto popular, se constituíram. Para tanto, voltaremos à questão da linguagem como ordenadora da realidade perceptível, desta vez, em meio aos grupos primitivos. Observemos a importância da linguagem sob três

¹⁰ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106.

aspectos: a construção da imaginação mítica, a interpretação do trabalho e a função social e ideológica da arte, respectivamente através dos escritos de Campbell, Jolles e Cândido.

Em Campbell (1990) temos uma interessante colocação: quando ocorre a mudança do homem primitivo, que passa de caçador de animais para plantador de sementes, a imaginação mítica sofre uma transformação dramática e total:

não apenas dos mitos, mas da própria psique, creio. Veja, o animal é uma entidade total contida dentro de uma pele. Quando você mata um animal, ele está morto – e esse é seu fim. Não existe, no mundo vegetal, nada parecido com um indivíduo contido em si mesmo. Quando se corta o talo de uma planta, uma nova planta surge. A poda é benéfica à planta. A coisa toda é apenas uma continua realimentação do ser. (CAMPBELL, 1990, p. 108-109)

Dessa forma, se há uma significativa mudança na organização social, a interpretação dessa nova realidade terá que se dar através de um novo conjunto de signos e símbolos, que possam tornar essa nova ordem inteligível, sã, sagrada.

Jolles (1976), na introdução de seu livro *Formas Simples*, apresenta três esferas concêntricas de trabalho que alicerçam um grupo: o agricultor, o fabricante e o interprete. O trabalho do agricultor consiste em ordenar a natureza, o do artesão consiste em mudar a ordem das coisas de modo que deixem de ser naturais e o do interprete é dar sentido ao trabalho dos dois primeiros, através da prescrição da ordem:

Para que todo esse trabalho de cultura e fabricação seja possível, entretanto, é necessário, ainda, que um terceiro trabalho, o da interpretação, o dirija constantemente; que todo o trabalho possua um sentido que permita ao homem impor-se; e que tal compreensão desse sentido conduza o trabalho, como tal, à sua plena realização. [...] Para que se possa dizer que o conjunto do trabalho foi realizado é mister ter interpretado primeiro o modo por que as coisas são cultivadas e fabricadas, assim como o resultado da cultura e fabricação. (JOLLES, 1976, p. 22)

O trabalho do interprete está ligado ao culto e a cultura, tendo atos e forças ativas desta última, tudo que adquire forma “deve ser consagrado por uma interpretação para que se torne ‘são’, e possa, a todo o instante, tornar-se ‘sagrado’, a partir dessa interpretação; toda ação cultural é, finalmente, um ato de culto; [...]”¹¹ Os rituais, as narrativas sagradas, os mitos fazem parte desse trabalho de interpretar a realidade.

¹¹ JOLLES, 1976, p. 23.

Porém, não há precedência de importância nas três esferas de trabalho. Mas, se conjugarmos a teoria de Jolles às colocações de Campbell, podemos dizer que a necessidade de interpretar é fundamental para a constituição da identidade de um povo, já que é através dessa interpretação que a imaginação mítica se transforma, ressoando na cultura e na crença.

Sob outra ótica, a da literatura, Cândido também se debruça sobre a linguagem do homem primitivo e do homem rústico. Ressalta que “para entender a função da literatura oral, é preciso não perder de vista a sua integridade estética. E é preciso começar distinguindo, nela como na literatura escrita, — função total, função social e função ideológica¹²”.

Candido explica que a função total é uma derivação da elaboração do sistema simbólico, no qual certa visão de mundo é transmitida por meio de um adequado instrumento expressivo. Afirma que essa função exprime representações individuais e sociais, que terminam por transcender a situação imediata, tornando-se parte do patrimônio do grupo. Para o crítico, a grandeza de uma obra ou literatura condicionam-se a sua relativa intemporalidade e universalidade, que, por sua vez, são dependentes da função total que a obra pode exercer “desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar¹³”.

A literatura oral, paradoxalmente, tem a função total menos acentuada, parecendo se limitar ao âmbito restrito do grupo que a produziu e sobre o qual ela atua, ao mesmo tempo em que, ao entrar em contato com outros grupos:

a universalidade pode afirmar-se, e até mais do que sucede com as obras da literatura erudita, - pois se de um lado ela radica em experiências peculiares do grupo, de outro encarna certos temas da mais acentuada intemporalidade, como o de alguns mitos análogos em vários povos. Daí o encanto e a emoção que as lendas e canções primitivas despertam em nós, mesmo precariamente traduzidas e arrancadas ao seu contexto. (CÂNDIDO, 1980, p. 45-46)

Para exemplificar como a função social “comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade¹⁴”, Cândido afirma que os episódios da Odisséia, ao serem cantados nas festas gregas:

¹² CÂNDIDO, 1980, p. 45.

¹³ CÂNDIDO, 1980, p. 45

¹⁴ CÂNDIDO, 1980, p. 46.

[...] reforçavam a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortalecia a sua solidariedade, preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura. (CÂNDIDO, 1980, p. 46)

A função social não é necessariamente consciente ou intencional nem para o autor nem para o consumidor da literatura, decorrendo “da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação¹⁵”, ainda que exista certo desígnio estabelecido pelo artista e pelo público, formando “uma das camadas de significado da obra.¹⁶”.

Já a função ideológica:

O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica, — tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu. Ela se refere em geral a um sistema de idéias. O autor dirá, por exemplo, que tencionou mostrar como a vida é enganadora e como a virtude é uma questão de aparência, — coisas que poderíamos imaginar Machado de Assis falando das Memórias póstumas de Brás Cubas. Do seu lado, o público dirá se a obra lhe mostrou ou não esta concepção. Neste caso, a obra pode ser dita interessada, no sentido próprio, e não sectário, embora geralmente a função ideológica se torne mais clara nos casos de objetivo político, religioso ou filosófico. Esta função é importante para o destino da obra e para a sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida. (CÂNDIDO, 2000, p. 56)

Dessa forma, ainda que o desígnio consciente da obra apresente certo sistema de ideias, esta não deve ser a função propulsora da análise, visto que depende da recepção, e não apenas da intenção ao produzir a obra, para que a função ideológica obtenha êxito expressivo.

De forma geral, as manifestações artísticas dos grupos primitivos, principalmente as literárias, relacionam-se a satisfação emocional de necessidades do grupo, estando

¹⁵ CÂNDIDO, 2000, p. 46.

¹⁶ CÂNDIDO, 1980, p. 46.

relacionadas à nutrição, como elucida Cândido, ou reforçando e explicando as ações reais, função próxima a que define Jolles (1976) para a linguagem como trabalho.

Toda essa teoria interessa a esta dissertação à medida que, para a análise dos *corpora*, essas funções da literatura entre os povos primitivos nos abre caminho para interpretar a significação do feminino nos contos populares, que guardam resquícios das narrativas sagradas e dos ritos, sendo preciosos ao nosso imaginário cultural e simbólico. A jornada do herói, por sua vez, tem origem nesses ritos.

Pretende-se partir destas teorias para elaborar a análise de obras que, mesmo já circulando em esferas totalmente diferentes dessa primeira produção, carregam consigo ainda certa função total e social que aproximam a literatura infantil da literatura oral, conforme a discussão apresentada no próximo tópico.

1.2 Mais uma vez era uma vez – natureza e função do conto na literatura infantil

Retomando a questão de identidade entre o popular e o infantil, apresentada por Coelho, podemos acessar um caminho de interpretação das regularidades entre as duas literaturas:

A mentalidade popular e a infantil identificam-se entre si por uma *consciência primária* na apreensão do *eu* interior ou da realidade exterior (seja o *outro*, seja o mundo). Isto é, o *sentimento do eu* predomina sobre a *percepção do outro* (seres ou coisas do mundo exterior). Em consequência, as relações entre o *eu* e o *outro* são estabelecidas, basicamente, através da *sensibilidade*, dos *sentidos* e/ou das *emoções*. (COELHO, 2000a, p. 41. Grifos da autora)

Na criança e no povo (ou homem primitivo) o conhecimento se daria através de uma lógica própria em que o *pensamento mágico* predominaria. Coelho distingue a mente culta/adulta e a imatura/inculta, através da distinção entre *história* e *natureza*, proposta por O. Spengler¹⁷.

Nesta teoria, tanto o homem primitivo quanto a criança não estruturam seus conhecimentos de forma histórica e racional, pois esta consciência superior dependeria de

¹⁷ Oswald Arnold Gottfried Spengler. historiador e filósofo alemão.

uma linguagem culta que não existiria para o homem primitivo e ainda não estaria ao alcance da criança. Não possuiriam um pensamento claro e distinto, impedindo-os de obter o conhecimento resultante de uma experiência intelectual comunicada através das fórmulas, leis, conceitos, esquemas. A certeza imediata do homem primitivo e da criança se daria proporcionada pelas várias classes de *intuição*, entre elas a iluminação, experiência de vida, inspiração, visão artística, entre outras, comunicadas através comparação, da imagem, do símbolo¹⁸.

Sob esse conjunto de ideias, Coelho afirma que se torna fácil compreender a função da literatura como transmissora de valores desde suas origens.

Tendo em vista as peculiaridades da mente popular (rudimentar) e da infantil (imatura), compreende-se que a *linguagem poética* (ou literatura em geral) tivesse sido utilizada, desde os primórdios (através dos rituais, por exemplo), para transmitir *padrões de pensamento* ou *de conduta* às diferentes comunidades. Uma vez que tais valores ou padrões (de natureza social, ética, política, artística, econômica, religiosa, etc.) são essencialmente *abstratos*, dificilmente poderiam ser compreendidos ou assimilados por mentes que vivem muito próximas da natureza sensorial, do concreto e, como tal, propensas a conhecerem as coisas através das emoções e da experiência concreta. [...] Daí a importância que a *linguagem* literária assumiu, para os homens, desde os primórdios da civilização. Ela é a *linguagem da representação*, *linguagem imagística* que, como nenhuma outra, tem o poder de concretizar o abstrato (e também o indizível), através de comparações, imagens, símbolos, alegorias, etc. (COELHO, 2000a, p. 43).

Retomamos neste momento a discussão sobre a função social da literatura, agora, traçando seu paralelo com a literatura infantil. De acordo com Coelho (2000a), a literatura infantil se tornou campo em que valores são semeados para, mais tarde, tornarem-se parte de uma *nova mentalidade* que está sendo construída. Percebe-se aí já a função social de significação da realidade, conforme ocorre nas literaturas de povos primitivos, não apenas na manutenção da significação da práxis, mas também na construção de um novo sistema simbólico que interprete as novas configurações sociais.

Esta função, como já discutido anteriormente, não é prerrogativa da literatura dos povos primitivos e para crianças, posto que, na concepção de Antônio Cândido:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante

¹⁸ COELHO, 2000a.

qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CÂNDIDO, 1980, p. 74)

Nesta concepção, obra, autor e sociedade agem uns sobre outros. A literatura para crianças, no entendimento que fundamenta esta dissertação, não foge a essa concepção. Porém, devido à crítica, publicação e circulação da literatura infantil não depender diretamente do público a que é dirigida, podemos dizer que a ação da sociedade sobre a literatura para crianças será ainda mais distinguível neste sistema de influências recíprocas.

Para tanto, não é qualquer forma de texto que tornaria essa função social nítida, visto que a literatura pode atuar como integradora ou diferenciadora de um grupo, como vimos. Necessitar-se-á de uma forma que seja integradora, que se disponha a expressar os sentimentos e valores da sociedade de forma que toda criança possa vir a se identificar. A forma literária adequada seria o conto.

1.2.1 O conto popular e seus aspectos axiológicos

As narrativas que deram origem aos contos populares estão presentes nas sociedades ao menos há 3.200 anos¹⁹. Porém, o Conto, como uma forma literária, foi determinado com a fixação da literatura oral em texto escrito, visto que a coletânea *Kinder- und Hausmärchen* dos irmãos Grimm reunira toda a diversidade de empregos da palavra *conto* em um conceito unificado, que passou a ser referência nas pesquisas sobre o conto posteriores ao século XIX²⁰. Essa estreita relação entre a oralidade e o Conto não pode ser ignorada, posto que “é costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm²¹”.

E o acontecimento mágico é uma dessas características:

¹⁹ Manuscrito egípcio achado no século XIX por Mrs. D’Orbeney. (COELHO, 2008, p. 36)

²⁰ JOLLES, 1976.

²¹ JOLLES, 1976, p. 182.

Temos, por um lado, uma forma a cujo respeito se afirmou que ela se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem. (JOLLES, 1976, p. 192)

Esse acontecimento impressionante ou mágico é uma das características que leva o conto popular a se *transformar* em literatura infantil. Coelho²² afirma que a natureza mágica da matéria da literatura arcaica atrai a criança. Mas em nenhum momento, no entanto, entende-se que não haja uma separação bem determinada entre a fantasia e a realidade para os povos primitivos ou para a criança. Cândido²³ questiona a afirmação de que os povos primitivos não distinguiriam absolutamente o lógico e o mágico. Usa o exemplo dos povos melanésios - em que o artesão conhece empiricamente os princípios da flutuação e os processos adequados de fabricação e utilização, mas quando lança ao mar sua canoa, lança encantamentos para os espíritos de flutuação – para afirmar que esse artesão não acredita que a canoa flutue apenas por obra dos espíritos, apesar de a magia ser importante para seu povo, sendo que “o mágico sobressaía proporcionalmente mais do que o lógico no tecido da sua existência²⁴”.

Explica que o artesão dos melanésios:

[...] aplica rigorosamente a sua técnica, mas crê também na eficácia indispensável do ritual mágico. Forçando a nota, diríamos que, de modo parecido, o engenheiro moderno levanta cientificamente a sua ponte e pede a um santo que a mantenha de pé. E talvez (como já foi lembrado), o historiador do ano 3000 venha a dizer que os civilizados do século XX lançavam os seus navios com a bênção de um sacerdote e a quebra ritual duma garrafa de vinho, acreditando que boiavam graças a estas práticas. (CÂNDIDO, 1980, p. 43)

No conto, a relação entre realidade e fantasia também é bem determinada. O mágico, no conto, faz parte de uma determinada disposição mental, que de acordo com Jolles, regerá essa *Forma Simples*:

Se examinarmos em seu todo o domínio do Conto, aí encontraremos também uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas. Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é

²² COELHO, 2000a , p. 52.

²³ CÂNDIDO, 1980.

²⁴ CÂNDIDO, 1980, p. 52.

impossível: não é que os fatos tenham que ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo. (JOLLES, 1976, p. 193)

O conto tem sua própria coerência interna que não aceita a moral e os valores da sociedade de forma mecânica e reducionista. E é através da disposição mental que rege e determina essa Forma, que é a ideia de que tudo deva se passar conforme nossa expectativa, que o universo se transforma no Conto. Essa disposição, Jolles chama de *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*.

Jolles explica que o conto não segue a ética filosófica, mas pauta-se em uma ética própria, que torna necessário que as injustiças sejam corrigidas no conto, em que o *bom* e o *justo* serão valorados de acordo com nosso juízo sentimental absoluto.

Neste aspecto, o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; logo, o Conto opõe-se ao universo da “realidade”. Entretanto, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido; é, antes, o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral. Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p. 200)

O conto, nesta definição, possibilitaria essa apreensão pelo sensível, a concretização de valores e padrões essencialmente abstratos, pois a maneira de representar do conto responde à maneira de compreender a realidade pelo homem primitivo e pela criança, de forma integradora.

No entanto, existe no conto também outra carga axiológica, que se apresenta de acordo com a sociedade que o conta. Através do conceito de fidelidade à narrativa, para Jacob Grimm, podemos compreender como esse outro valor se estabelece. Correspondendo-se com Achim von Arnim, Jacob Grimm discutiu a questão da *poesia da natureza* e a *poesia artística*. Em determinado momento, ao ser acusado de não transcrever o *Kindermärchen* [Contos Infantis] tal qual havia recebido, Grimm explica que não é possível que se escreva uma narrativa perfeitamente fiel e conforme. Utiliza a imagem de um ovo para explicar a

fidelidade à narrativa, afirmando que não se pode quebrar um ovo sem que parte da clara fique aderida à casca e que a fidelidade seria não quebrar a gema do ovo²⁵.

Podemos afirmar que quando contamos que uma donzela que era maltratada por sua família torna-se a escolhida pelo jovem herói e vive feliz para sempre, estamos falando dos valores conforme o faz Jolles, no qual a *moral ingênua* estabelece a necessidade de justiça. Neste caso, temos o valor que é estabelecido através da fidelidade que encontramos, como dito por Jacob Grimm, na parte da gema do ovo.

Os valores apresentados no conto, nesta teoria, nem sempre caminham ao lado da virtude. Nos contos populares, a justiça precede a moral e a bondade, como Jolles explicita através da narrativa do Gato de Botas, em que o rapaz consegue a fortuna através das maquinações do Gato, que vão de mentiras a engolir o bruxo que não lhe fizera mal. É a *moral ingênua* que se satisfaz com o enredo, pois o rapaz recebera apenas um gato de herança, enquanto seus irmãos ficaram em posse de bens de valor. A justiça se estabelece por ser precisamente o gato, que era a herança sem valor, quem propicia a reparação da injustiça que o irmão mais novo havia sofrido.

Porém, há também os valores que se estabelecem com a parte do conto *aderida a casca*. Na mesma história, quando dizemos que o príncipe escolheria a princesa em obediência ao desejo do pai e que a donzela foi à festa no palácio em uma carruagem de ouro, localizamos valores que não são universais. Apresentam valores que podem ser localizados no tempo e no espaço. O clima medieval determina uma provável origem europeia, que é evocada pelos termos *príncipe, castelo, carruagem*. A carruagem é um veículo que representa riqueza em determinado momento histórico, o príncipe casar-se para obedecer ao pai é um valor já em desuso, terminando por localizá-lo também em um determinado tempo.

Paralelamente, podemos comparar o cenário e tempo da história com o conto Oochigeaskw, que Regina Machado apresenta como *Uma “cinderela” algonquin (conto das Primeiras Nações da América do Norte)*²⁶. Na narrativa, um homem viúvo vivia na aldeia com as três filhas. A moça mais nova, maltratada pelas irmãs, calça mocassins velhos e veste-se de folhas e conchas para passar pelo teste de tentar ver o rapaz invisível que vivia com uma irmã em uma tenda afastada. O rapaz chega em seu trenó, que tem cordas feitas do arco-íris,

²⁵ JOLLES, 1976, p. 188.

²⁶ MACHADO, Regina, 2004.

com seu arco, que tem cordas feitas de estrelas da Via-Láctea, o espírito do caminho. A moça casa-se com o rapaz.

Nesse conto temos o mesmo tipo de reparação de injustiça que satisfaz a moral ingênua, mas revestido com valores de um determinado grupo, reconhecível pelos detalhes de organização social, vestimenta, meio de transporte, moradia, comportamento esperado da personagem, valorização de determinado aspecto como virtude. Comparando as duas narrativas, podemos perceber que na segunda, é o aspecto místico do rapaz – ser invisível e dirigir um trenó com corda feita de arco-íris, ter um arco com corda feita de estrelas –, enquanto na primeira é a posição social elevada – ser príncipe – que os qualificam como pares para as moças que merecem uma reparação às injustiças sofridas. Essas qualificações nos indicam quais valores são privilegiados como virtude em cada grupo produtor da narrativa.

Poderíamos propor aí um paralelo com a colocação de Darnton (1984), que afirma que os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio, mantendo os elementos principais intatos²⁷.

Para o historiador, os contos:

Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. (DARNTON, 1986, p. 26).

Nesses termos, o estudo do conto assume caráter de documentação histórica sobre o pensamento do homem comum. Os contos populares vão se reconstruindo através dos séculos e, mais do que retratar as emoções e sentimentos comuns aos homens desde as épocas imemoriais, os contos são marcados por regras sociais vigentes no momento em que são narrados em determinada sociedade. A variação dos detalhes assume, neste estudo, relevância comparável à permanência dos temas.

Darnton²⁸ acredita que os contos populares estão muito próximos a esfera social, retratando mais as práticas e injustiças sociais de determinada época do que as problemáticas da condição humana em todos os tempos. Para continuarmos com o exemplo do *Gato de*

²⁷ DARNTON, 1986.

²⁸ DARNTON, 1986.

Botas, observemos a leitura realizada deste conto por Darnton²⁹: inicialmente localiza o tempo e o lugar em que Perrault escreveu seus contos – França, final do século XVII. A injustiça sofrida pelo menino mais novo, nos termos de Jolles, aqui aparece como uma prática comum da época na França, fazendo parte dos costumes dos camponeses, assim como da nobreza, que o filho primogênito herdasse a maior parte dos bens para que o patrimônio não fosse fragmentado.

Discutindo o tema do camponês que vende o filho ao diabo, Darnton afirma que:

O conto não apenas proporciona divertimento. Dramatiza a luta pelos recursos escassos, que opunha os pobres aos ricos, os “pequenos” (*menu peuple, petites gens*) aos “grandes” (*les gros, les grands*). Algumas versões tornam o comentário social explícito, colocando o demônio no papel de um *seigneur*, e concluindo, no final: “E assim o servo comeu o patrão”. (DARNTON, 1986, p. 50)

Seguindo a mesma lógica, no conto *O Gato de Botas*, a falta de moralidade atribuída ao gato por Jolles, quando este animal come o bruxo, seria explicada não pela necessidade de reverter a injustiça inicial do conto, perpetrada pela divisão da herança, mas uma efabulação do desejo do camponês em garantir a própria sobrevivência. O menino mais novo representaria o camponês e o bruxo representaria a figura de poder dona de todas as terras e meios de produção disponíveis, ou seja, a fidalguia, a nobreza, que explorava o trabalho alheio, sendo merecedor de seu destino. Esta leitura, no entanto, estaria condicionada ao tempo e espaço históricos em que essa versão do conto teve lugar.

Portanto, o conto popular como *forma simples* nos indica que há valores que passam pela nossa necessidade de ver a injustiça reparada. E o conto popular como documento histórico nos fala de valores que permeiam a sociedade em que ele é narrado.

Esses aspectos axiológicos são significativos para a formação do espírito infantil, como podemos compreender através das colocações de Coelho, que fala especificamente sobre a questão dos valores no conto de fadas para crianças, afirmando que os contos de fadas podem ser decisivos para “a formação da criança em relação a si mesma e ao mundo à sua volta³⁰”.

Isto porque:

²⁹ DARNTON, 1986.

³⁰ COELHO, 2000a, p. 54.

O maniqueísmo que divide as personagens em boas e más, belas ou feias, poderosas ou fracas, etc. facilita à criança a compreensão de certos valores básicos da conduta humana ou do convívio social. Tal dicotomia, se transmitida através da linguagem simbólica, e durante a infância, a nosso ver, *não será prejudicial à formação de sua consciência ética* (como temem, muitos, ao lembrarem a falsidade das divisões estanques, Bem/Mal, Certo/Errado, etc., que caracteriza os contos maravilhosos). E não o será, porque através deles a criança incorporará os valores que desde sempre regeram a vida humana. Cabendo sempre a cada sociedade decidir *o que*, para ela, é “bom” ou “mau”. O que a criança encontra nos contos de fadas são, na verdade, *categorias de valor* que são perenes. Impossível prescindirmos de *juízos valorativos*: a vida humana, desde as origens, tem-se pautado por eles. O que muda é apenas o *conteúdo* rotulado de “bom” ou “mau”, “certo” ou “errado”... (COELHO, 2000a, p. 54-55. Grifos da autora.)

Enfim, Jolles trata dos valores que se organizam através de uma lógica que só se estabelece no conto. Darnton trata dos valores sociais que aproximam o conto da sociedade que o narra, proporcionando a identificação que fará com que o grupo valide os valores de conduta humana que o conto apresenta. E Coelho trata de como os valores sociais e de conduta humana apresentados na obra são apreendidos pela criança.

Podemos, no mesmo conto, analisar esses diferentes aspectos sem divergir, pois o conto popular trata, ao mesmo tempo, do *eu* e do *outro*, do *individual* e do *coletivo*, do *local* e do *universal*. Por isso a importância dessa estrutura narrativa até hoje nas sociedades, possibilitando leituras por diversas ciências, da literatura à psicanálise.

Tratemos então da questão axiológica na literatura infantil hoje, para entendermos quais aspectos axiológicos do conto popular podem ser mantidos quando falamos de uma literatura autoral.

1.2.2 A literatura infantil e a questão axiológica

Está na literatura infantil o que Perrone-Moisés (1990) definiria como algo intrínseco a essa arte: “na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas³¹”. Ao equiparar a função da literatura infantil com a da literatura

³¹ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104

para adultos, existe a intenção de que não se ignore que o objeto de estudo é uma obra de arte. Coelho (2000a) afirma que “A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra³²”.

Reafirmar este ponto é necessário devido à desvalorização que a literatura infantil sofreu (e sofre). Comparada à literatura para adultos, literatura infantil foi entendida durante muito tempo como uma arte menor, tanto por ser destinada à criança em uma sociedade adultocêntrica, como por ter intrinsecamente um viés pedagógico.

A literatura infantil é um processo de comunicação que faz parte da prática social, não sendo possível esperar que ela se mantenha absolutamente apartada da sociedade que a produz e a significa. Neste contexto, pode ser transformadora ou mantenedora de valores, ideologias, padrões, desde que não se mantenha alheia às transformações de paradigmas que vêm ocorrendo na sociedade.

Contudo, este viés não significa que a literatura infantil seja pedagógica, que ensine as *coisas da vida*, como colocou Perrotti (1990). Ainda que história da literatura infantil apresente momentos que estiveram próximos a este modelo – como exemplo, os contos da Condessa de Ségur, que são parte de uma literatura que se propunha a retratar o *realismo cotidiano*, conforme também se propôs o naturalismo e o realismo no século passado – este é um modelo de produção literária para crianças que se pretende ultrapassado. A nova literatura infantil se propõe ao cumprimento da função literária, definida por Gregorin Filho (2011a) como lúdica, catártica, pragmática, cognitiva e libertadora.

Essas funções podem ser cumpridas de diversas formas, uma delas, que pode ser considerada uma potência vital da literatura infantil, é a de fazer pensar, ou seja, a formação da consciência crítica. Como exemplo, temos as obras de Ruth Rocha, conhecidas como *histórias de reis*, os quatro volumes *O reizinho Mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980), *O que os olhos não veem* (1981) e *Sapo vira rei vira sapo (Ou a volta do reizinho Mandão)* (1982), que publicados no período de governo militar no Brasil, usam um padrão narrativo que lembra o conto de fadas para falar e alertar sobre os problemas vividos na época.

³² COELHO, 2000a, p. 27.

Falar sobre poder e arbítrio para as crianças durante a ditadura militar, além de perigoso, é um ato formativo, libertador e, é claro, ideológico. Assim como a obra de Bojunga ao tratar dos problemas sociais e Colasanti, do universo feminino.

Obstante a isso, existe uma censura em torno da literatura infantil que pode ser considerada um fator de propulsão ou de atraso à apresentação de novas leituras de mundo. Isso devido à estreita relação da produção literária brasileira com os mecanismos governamentais e educacionais.

Falamos em propulsão ou atraso porque a literatura infantil termina por estar condicionada aos valores que a sociedade compreende como aceitáveis. A obra só chegará ao público ao qual se dirige se os valores que permeia forem aceitos pelos editores, selecionadores do governo, professores, pais. E compreender que valores são esses não é absolutamente algo simples nos dias atuais. Primeiro, pela questão do que é público e o que é privado, questão essa que incide diretamente sobre a literatura infantil. Segundo, pela mudança de valores que vem acontecendo em nossa sociedade.

Público, privado e virtual

Para entendermos essa relação, vamos a Perrotti (1990), que discutindo Arendt³³, elucida como as alterações de valores a partir do século XV configuraram mudanças na vida da criança, já que quando os interesses particulares passaram a reger o domínio público, a forma de conceber e de organizar a infância também foi alterada, devido ao “estrangulamento político de redução crescente do espaço público e de sua transformação em espaço social privado, governado por proprietários ‘que não buscam senão aumentar as próprias fortunas’³⁴”.

Para o autor, a privatização das relações atingiu aos jovens e às crianças, que cada vez mais se afastaram do que resta da vida pública:

Com a burguesia, pouco a pouco e à medida que a urbanização evolui, a infância passa a viver confinada nos espaços propriamente privados – os espaços domésticos – ou nesses *híbridos* ao mesmo tempo sociais e privados – os espaços de confinados especializados (escolas, internatos, creches e outros). (PERROTTI, 1990, p. 88)

³³ ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, 1961.

³⁴ PERROTTI, 1990, p. 87

Este confinamento em espaços educacionais alterou o cotidiano da infância, que deixou de participar efetivamente da sociedade, em que aprendia conforme vivenciava as situações, espelhando-se nas atitudes dos seus pares, sem ter qualquer tipo de sensibilidade poupada aos aspectos cotidianos da vida, como a morte, a sexualidade, o trabalho.

O Brasil não se enquadra totalmente no modelo de confinamento cultural dos países de primeiro mundo, funcionando de forma combinada entre espaços domésticos e espaços especializados, ainda que o confinamento apareça como uma tendência crescente na sociedade brasileira³⁵.

A *escolarização* da promoção da leitura, visando apenas à adaptação da criança ao confinamento, pode desassociar a leitura da prática cultural:

Presas a contextos privatizantes, ao invés de se vincular ao *mundo*, lugar da liberdade e da cultura, a leitura corre o sério risco de se esgotar num uso utilitário, ligado à esfera da produção, da necessidade, das *coisas da vida*. Sendo assim, acaba sendo proposta para a infância não em função de seus interesses abrangentes, seus desejos mais profundos e vibrantes, como por exemplo a apropriação, a compreensão, a participação do e no *mundo*, mas em função de interesses imediatistas, pragmáticos, produtivos incrustados nas instituições especializadas e por elas definida; interesses, de resto, que obviamente não conseguem tocar fundo crianças e jovens, sobretudo porque desvinculados daqueles mais abrangentes e fortemente motivadores – os do *mundo*. (PERROTTI, 1990, p. 94. Grifos do autor)

E para além da motivação e interesse, o confinamento pode atingir também as significações, já que o repertório cultural da criança estará reduzido às posições e aos valores contextualizados prevalecendo os interesses da *vida* sobre os do *mundo*³⁶.

Problematizar a literatura infantil em meio a esse confinamento é necessário, já que o caráter pedagógico desta não pode ser negado. E, atualmente, além de a escola ser o principal espaço de confinamento da infância, é também a principal alimentadora do mercado de livros infantis no Brasil. Se por um lado, o livro ser veiculado na escola possibilita o acesso à literatura a um público que antes não o tinha, por outro, este confinamento também irá servir de censura à produção literária, visto que não é interessante às editoras publicar o que não poderá ser vendido na escola.

³⁵ PERROTTI, 1990, p. 92-3

³⁶ PERROTTI, 1990, p. 95.

Temos então uma estrutura de produção que passa por valores aceitos pela sociedade para serem reproduzidos na escola. Esta, por sua vez, censura - ou ainda censuram em nome da educação - a produção literária. O público de destino terá acesso apenas às obras que representem os mesmos valores privilegiados pela sociedade em seu discurso, mesmo não sendo os valores privilegiados na prática social em que esses mesmos alunos estão imersos.

Outro aspecto que se relaciona tanto com a questão do privado/público como com os discursos sobre as questões axiológicas é o aspecto do mundo virtual. Temos aí um grande campo de pesquisa ainda em desenvolvimento sobre como o público e o privado se confundem, integram-se, tornam-se híbridos³⁷.

E nesse universo virtual, os fatos e opiniões são valorados pelo leitor/receptor e podem se tornar públicos se ele assim o desejar, transformando cada leitor em um potencial produtor ou divulgador de informações e opiniões.

Todo esse aspecto é importante para essa pesquisa visto que através do mundo virtual, os valores sociais são expostos de forma individual por sujeitos que há menos de duas décadas teriam sua opinião restringida ao seu círculo social. Essa opinião agora se torna publicável e acessível a um público bem mais extenso. E o conteúdo dessa produção, que também passa do privado ao público, versa sobre a diversidade e o racismo, a intolerância e a defesa da vida, o machismo e as novas concepções de gênero, validando o que Coelho (2000) afirma ser a coexistência de valores tradicionais e emergentes em nossa sociedade.

Valores tradicionais *versus* Valores Emergentes

Conforme nos expõe Coelho³⁸, está em curso uma transformação de mentalidade relacionada com as descobertas científicas da Física no século passado, que alterou o paradigma clássico, cartesiano-newtoniano, de estrutura mecanicista, reducionista e analítica, compondo novos paradigmas baseados na complexidade das relações entre os seres. Com o homem e a sociedade passam a ser encarados como sistemas complexos e abertos, a relatividade altera as margens do inexistente, do impossível, do incorreto. O que acarreta em uma mudança de comportamento que permeará toda a sociedade, inclusive as artes.

³⁷ A literatura infantil também vem se apropriando deste campo, porém é uma discussão ampla que, *a priori*, não contribui com a dissertação em curso.

³⁸ 2000a; 2000b; 2008.

A nova mentalidade em construção altera a percepção que temos do real, aparecendo nas novas concepções de família, de poder, de relação com a natureza. A relativização e a complexidade das relações impuseram que o que era considerado certeza passasse a ser considerado como possibilidade.

Ainda que não haja a constituição definida dessa nova sociedade, já podemos vislumbrar os novos valores que estão se estabelecendo. Todavia, uma grande mudança precisa de um longo tempo de adequação e adaptação, em que o novo convive com o tradicional, em harmonia ou não, até que possa se consolidar. Se na atualidade vivemos a queda da sociedade tradicional cristã, liberal, burguesa, capitalista, patriarcal, no âmbito do discurso, não é difícil encontrar práticas e falas que nos garantem que os paradigmas tradicionais ainda sejam válidos.

As mudanças apresentadas por Coelho (2000a; 2000b), organizadas em paradigmas tradicionais e paradigmas emergentes, versam sobre vários aspectos das relações sociais. A tabela a seguir transcreve, em síntese, alguns desses paradigmas:

Tabela 1 – Valores em mutação

Paradigmas tradicionais	Paradigmas emergentes
Individualismo e suas verdades absolutas são a base do Sistema. O poder é das minorias privilegiadas.	Individualidade consciente de si e da responsabilidade em relação ao outro. Consciência que todo indivíduo é parte do todo (humanidade, sociedade, natureza)
Obediência absoluta ao saber e ao poder da autoridade, exercida exclusivamente por homens (Deus, governo, patrão, pai, esposo).	Descrédito da autoridade como poder absoluto e inquestionável. Consciência da relatividade dos valores e ideais criados pelo homem.
Sistema familiar baseado na autoridade do homem.	Sistema familiar em fase de transformação devido ao desequilíbrio das relações homem-mulher.
Sistema moral baseado em valores dogmáticos, de base religiosa. O sentido da vida é de natureza transcendente, sendo o prêmio ou castigo dado após a morte, com as promessas de céu e inferno.	Moral virtual, ausência de um centro sagrado, ausência do padrão de certo ou errado. Comportamento depende dos fins imediatos a serem alcançados. Impõem-se a moral da responsabilidade e a ética da solidariedade.

Moral sexófila, interdição ao sexo, estigmatizado como pecado.	Moral sexófila, forjada pela supervalorização do sexo como suprema liberação do ser.
Racismo através da valorização de uma etnia e, por conseguinte, de sua cultura, sobre as demais etnias.	Anti-racismo – reconhecimento dos direitos humanos universais.

Esta tabela é baseada nos textos e tabelas apresentados por Coelho (2000a, 2000b) com redação sintetizada para esta dissertação.

Ao observar a tabela, chega-se à conclusão que o tradicional e o novo coexistem em nossa sociedade. Tanto nos discursos quanto nas práticas sociais podemos encontrar exemplos dos paradigmas agindo na atualidade. Isso porque muitas alterações dependem de uma distribuição de poder que ainda se concentra na sociedade tradicional (cristã, liberal, burguesa, capitalista, patriarcal)³⁹.

Contudo, em alguns dos aspectos apresentados na tabela anterior, a mudança de discurso já deu origem a políticas públicas, que por sua vez, têm intenção de favorecer a mudança de valores através da reeducação popular. No caso da relação racismo/antirracismo, por exemplo, a proposta de reeducação se dá através de medidas de repressão a atos racistas e de desrespeito à diversidade, com punições previstas pela legislação, e através da educação formal, como as leis que incluem o estudo da história e cultura indígenas e africanas nas escolas⁴⁰.

Todas essas ponderações são para que cheguemos a uma afirmação importante para o caráter dessa dissertação: as representações na literatura infantil ultrapassam o discurso oficial geralmente encontrado nas obras paradidáticas⁴¹. Ora apresentam discursos já aceitos

³⁹ Haja vista as tentativas dos parlamentares ligados às igrejas evangélicas no Brasil de manutenção de valores cristãos enquanto lei, desde tentar dificultar o acesso ao aborto para vítimas de abuso sexual a impedir a votação da legislação que garante o direito ao uso do nome social por transexuais e travestis.

⁴⁰ Na literatura infantil, os paradigmas apresentados por Coelho (tabela 1) também já fazem parte do discurso das obras contemporâneas, pois como já foi dito anteriormente, a venda de livros para os programas do governo estreita a relação entre as diretrizes educacionais vigentes e o mercado editorial de literatura para crianças. Se antes as questões sobre diversidade cultural eram pouco recorrentes nessa literatura, hoje abundam narrativas com essa temática.

⁴¹ Livros que apresentam novos modelos de núcleo familiar, que abordam a questão das representações de poder, assim como os outros paradigmas emergentes, são cada vez mais comuns nesse mercado. Porém, aparecem

por algumas esferas da sociedade ora mantém discursos que já caminham para as gavetas do desuso, mas que ainda são recorrentes no imaginário cultural.

Dessa forma, quando os valores tradicionais estão presentes na obra, estão tão intrínsecos no imaginário que não o questionamos, como por exemplo, as mulheres que sempre aparecerem de vestido nas obras e aceitamos naturalmente essa informação visual, mesmo que seja muito mais comum que as mulheres ao nosso redor usem calça no cotidiano. Ou ter sempre uma avó na cozinha. Ou a figura da criança inocente. Não obstante, novos comportamentos e padrões de pensamento vão sendo privilegiados na literatura, com propostas geradas a partir da redescoberta e reinvenção do passado ou da representação das alterações do sistema social que vivemos.

Como já explicitou Cândido, ainda que o autor tenha a intenção de mostrar determinado aspecto da realidade, e que o auditor ou leitor deseje que o autor lhe mostre determinado aspecto da realidade, a função ideológica “— tomado o termo no sentido amplo de um desígnio consciente, que pode ser formulado como idéia, mas que muitas vezes é uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva do que escreveu⁴²”, ou seja, ainda que a intenção do autor seja discutir um valor emergente ou tradicional, o âmago do significado da obra não residirá aí, visto que a intenção do autor não necessariamente será compreendida no momento da recepção.

Entretanto, se não como função ideológica, os novos valores já são perceptíveis nas obras contemporâneas porque a literatura, além de ser arauto de mudanças e interpretadora de novas realidades, é uma linguagem na qual a sociedade, o autor, a obra são parte de um sistema de influências recíprocas, como afirma Cândido. Assim, é esperado que as obras em circulação correspondam ao discurso social emergente. Isto porque os destinos do autor e da obra estão vinculados à legitimação destes pela sociedade.

Neste contexto, a literatura infantil pode vir a proporcionar a possibilidade de visualizar uma sociedade pautada em um novo discurso, em novos valores, que nos faça sonhar com o diferente. Pode nos apresentar a falta ou nos mostrar completos, como colocou

principalmente em obras paradidáticas, em que a literatura está a serviço da construção de algum desses novos valores e o plano da expressão deixa de ser prioritário. Entre uma obra paradidática e uma obra de literatura infantil, que mantém um viés pedagógico, além da intenção do autor, estará justamente o plano da expressão, que será valorado de acordo com o critério *do que é artístico* em vigor na época em que o texto circulará na sociedade, critério este que também é culturalmente construído.

⁴² CÂNDIDO, 2001, p. 56.

Perrone-Moisés. E cada criança que tem acesso à literatura, seja em casa ou na escola, será apresentada a uma nova forma de ver e valorar o mundo, ainda que não tenha consciência disso.

Em um país com tanta diversidade social e cultural como o Brasil, falaremos ainda durante muitos anos em valores emergentes. Pois se alguns desses valores já parecem estar estabelecidos na sociedade, é só desviarmos os olhos dos grandes centros urbanos, mesmo para a periferia desses, para nos darmos conta que o que o discurso ainda não é parte da prática.

É através da comparação entre o discurso proposto na obra de arte – que sensibiliza, emociona, faz viver junto – e a vivência de seu cotidiano que o leitor/receptor terá a possibilidade de forjar um novo caminho. É nesse momento que a literatura infantil *pode alertar ou transformar a consciência crítica de seu leitor/receptor*, como deve também ser sua função na contemporaneidade, conforme afirmam Coelho (2000a) e Gregorin Filho (2011a).

Espera-se que novas propostas de representação do feminino sejam encontradas nas produções contemporâneas da literatura infantil dispostas a formar criticamente o leitor, acompanhando todo o movimento de valorização do gênero e, por conseguinte, as alterações nas relações de poder.

1.3 Bruxa e fada - a construção do imaginário sobre o feminino

Assim como a linguagem pode dar significado aos processos sociais, ela também é de fundamental importância nos processos de significação do indivíduo. Lola Luna, ao falar da questão do feminino na literatura, nos apresenta algumas reflexões sobre linguagem, literatura e formação do indivíduo:

Pero cuando aprendemos a leer aprendemos también a imitar modelos y modos de lectura, procurándose nuestra adhesión o repulsa a los mundos representados según um sistema axiológico de valores que va configurando nuestro pensamiento. [...] Sabemos que con el lenguaje, um sistema social de signos, se forma nuestro pensamiento simbólico. Un pensamiento alimentado por una prolongada <neotenia> que parece diferenciarnos como especie *sapiens* y que tiene su origen iniciático en la infancia, cuando comenzamos a estructurar la experiencia del mundo y a darle sentido. Es también entonces cuando el niño o la niña comienzan a narrar su novela de formación del

heroe o heroína, uma narración que coincide com el esquema de fabulación latente en los adultos. (LUNA, 1996, p. 17)

Novamente estamos falando de linguagem e literatura como organizadora da realidade, porém desta vez, da realidade do indivíduo que para viver em um mundo necessita dar sentido às suas vivências.

Falando de sua própria experiência como leitora frente à reincidência das figuras femininas com seus bordados, a autora afirma:

Debía haber otros modos de ser, otros modelos e imágenes com los que narrar el mundo, pensaba. Quizás desde entonces, veo las imágenes de la mujer como signos, como artificios de engañosa apariencia, imaginados o creados. Probablemente también desde entonces interpreto com resistencia el signo de la mujer em aquellas artes o sistemas de signos cuyo principio es la mimesis, sistema de modelización secundaria – como la literatura y la pintura – que utilizan signos referenciales o icónicos para narrar y mostrar el mundo, signos que son, a su vez, el resultado de um modo de ver el mundo. (LUNA, 1996, p. 18)

A consciência do caráter ideológico do signo, que não representa a realidade, mas sim um modo de interpretar o real, torna a literatura, para a autora, uma forma de expressão fundamental para compreender as relações de poder entre gêneros na sociedade, visto que a mulher é constantemente retratada nas artes através do olhar masculino que se traveste de neutralidade para afirmar certa verdade sobre a mulher.

La ilusión referencial nos hace considerar la imagen como signo icónico que puede representar a su objeto por una relación de semejanza. Lo que llamamos semejanza no es, sin embargo, sino el producto de unos códigos de reconocimiento que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido, en este caso del contenido semántico y genérico <mujer>. La imagen de la mujer, construcción diacrónica intertextual o producto discursivo, goza pues simultáneamente de uma múltiple y díspar competencia, la de ser signo referencial, tipo, arquetipo o mito, según el nivel de significación y según los códigos interpretativos com los que descifremos o construyamos el sentido. (LUNA, 1996, p.26)

A imagem da mulher revelada enquanto construção simbólica e de linguagem nos leva a discutir a possibilidade de que essa imagem seja alterada pelos mesmos termos, ou seja, através diferentes representações literárias:

Si ser mujer es culturalmente aceptar um destino de mujer, rechazarlo esse pensamiento circular, significa sin remedio empeñarse em la búsqueda de outro, llamésmolo así, destino, identidad, personalidad o estilo, lo cual lleva

inevitavelmente a una búsqueda de lenguaje. En nuestro aprendizaje (y pensemos en el modelo lingüístico) solemos iniciarnos con una primera fase imitativa, repetitiva que va construyendo um sistema de analogías, y marcas diferenciales clasificatorias para nuestro teatro de la memoria. (LUNA, 1996, p.16-17)

Essas mudanças de paradigmas já estão em discussão na sociedade. A alteração no universo feminino⁴³ é uma das transformações mais decisivas, pois atinge o sistema patriarcal, base do sistema de relações vigente.

Nos últimos dois séculos, o papel da mulher e, por conseguinte, o que é o feminino, sofreu mudanças significativas. Contudo, muitas dessas mudanças aconteceram mais no âmbito do discurso em camadas sociais de algumas sociedades. No Brasil, o papel da mulher passa pelo mesmo projeto de introjeção social que o conceito de infância, em que o discurso social, as políticas públicas e as leis tentam se promover à realidade.

A compreensão da relação entre a literatura infantil e a representação do feminino na sociedade parte do conhecimento sobre os modelos normativos a que mulheres e os homens foram expostos e como as mudanças de paradigmas sobre a relação homem-mulher configuraram-se como mudanças sociais e políticas.

Apresentada por Coelho (2000b) com intuito de ilustrar o modelo feminino que se tornaria um dos pilares da família e da sociedade patriarcal, a seguinte passagem de *Emílio ou Da Educação*, de Rousseau (2004), coaduna para a discussão pretendida por esta dissertação:

Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes; ser-lhes úteis; se fazerem amar e honrar por eles; educar os jovens; cuidar dos grandes; aconselhá-los; consolá-los; tornar-lhes a vida agradável e doce: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que devemos ensinar-lhes desde a infância. (ROUSSEAU, 2004, p.527)

O modelo de educação da mulher, assim como o papel da mulher na sociedade, foi restrito ao lar, à obediência à autoridade masculina e ao cuidar dos homens e das crianças durante um longo tempo. Porém, foram teorias de diferença sexual que legitimaram esses modelos, que não eram compreendidos como injustos pela sociedade, já que a própria filosofia e ciência conseguiam justificá-los.

⁴³ COELHO, 2000b.

Se retomarmos um período remoto na história, encontraremos a mulher como liderança social e espiritual em alguns povos antigos, como os celtas. Em algum momento, porém, a mulher foi relegada a um papel de inferioridade que lhe colocava como um indivíduo a ser protegido e vigiado, devido à sua fragilidade física, espiritual e intelectual.

Obstante a isso, relacionaram também a imagem da mulher à abnegação, devendo este sentimento ser naturalmente voltado ao amor conjugal, à família, aos filhos, ao cuidar. A fragilidade social convertia-se em força doméstica. E o que não podia ser domesticado deveria ser marginalizado, subjugado.

Todos esses modelos provêm de uma longa história antropológica, filosófica e biológica, que é pertinente a este estudo, visto que elucida as diferentes representações do feminino correntes na cultura ocidental.

De acordo com Campbell (1990), as mesmas condições de vida que geram o sistema simbólico irão forjar ou alterar os valores e até mesmo a *psique* de cada época. A mudança dos seres humanos de caçadores para plantadores de sementes, usemos o exemplo já citado, transformou suas relações com a morte, com a vida e com o divino, através dos ritos e crenças.

Para o autor, nas sociedades primitivas, as religiões voltadas às deusas emergiram devido à relevância da mulher nas atividades de plantio e de colheita. Devido aos poderes mágicos atribuídos a elas por esses grupos, as mulheres tornaram-se os membros mais importantes daquelas sociedades:

Como a sua magia consiste em propiciar o nascimento e em nutrir, como faz a terra, sua magia sustenta a magia da terra. Na tradição primitiva, ela é o primeiro plantador. Só mais tarde, quando é inventado o arado, nos sistemas de alta cultura, é que o homem reassume a liderança da agricultura. Então, a simulação do coito, como arado penetrando a terra, se torna uma figuração mítica dominante. (CAMPBELL, 1990, P.108)

Essas figurações míticas relacionam-se ao sistema simbólico que irá propiciar os símbolos, a organização e a aquisição de conhecimento de si mesmo para cada época da condição humana normal⁴⁴.

As invasões e prevalência das sociedades caçadoras, em que o papel masculino era predominante, sobre as sociedades agrícolas primitivas, além da organização social nos

⁴⁴ CAMPBELL, 1990, p.108

sistemas de alta cultura, foram fundamentais para a perda do poder simbólico feminino na organização social ocidental.

Já o modelo que considera uma relação hierárquica entre o homem e a mulher nasce na Antiguidade, tendo Galeno como responsável pela versão final de um pensamento alicerçado por Aristóteles⁴⁵, que acreditava em um papel distinto da mulher e do homem na geração:

Enquanto a mulher seria a sede e o vetor da causa **material** da geração, caberia ao homem o poder da causa **formal**. Sendo essas causas concebidas de maneira hierárquica na ontologia aristotélica – isto é, a causa formal sendo considerada superior e a causa material, inferior –, a superioridade masculina estaria propriamente inscrita em **ato** na própria geração dos seres, já que sem a forma de nada valeria a matriz feminina na sua materialidade bruta. Seria aquela, pois, que imprimiria definitivamente seu traço sobre esta, produzindo então uma hierarquia indelével entre o ser masculino e o ser feminino no ato da geração. (BIRMAN, 2001, p. 37-8)

O macho seria, ainda, responsável pela transmissão da humanidade, portador do princípio divino. Seu princípio seria motor, gerador, de atividade. Enquanto a fêmea teria a figura, o princípio da passividade, aguardando ser engendrada.

Entretanto foi Galeno que, apoiando-se na teoria dos humores, chegou à ideia de um sexo único. Para este, a dominância do humor quente no ato da geração produziria o sexo masculino, sendo a morfologia corporal decorrente da presença ou da ausência deste humor.

Dessa forma, haveria uma homologia precisa entre as genitálias do homem e da mulher, porém a projeção exterior da genitália do homem seria advinda das virtudes do humor quente. “Nessa perspectiva, o feminino poderia ser transformado no masculino, desde que o humor quente pudesse se tornar dominante no corpo da mulher⁴⁶”. Entretanto, não haveria reciprocidade, visto que a perfeição masculina não poderia regredir à imperfeição feminina.

Algumas outras elaborações dessa teoria relacionam o masculino à luminosidade, à verdade, atividade, ação e perfeição, enquanto o feminino estaria relacionado à obscuridade, à não-verdade, à passividade, à recepção e à imperfeição.

Esse paradigma esteve no imaginário ocidental por séculos e apenas a formulação da teoria natural da diferença sexual, iniciada no século XVIII, veio a desconstruir a Teoria do

⁴⁵ BIRMAN, 2001, p. 37.

⁴⁶ BIRMAN, 2001, p. 40.

Sexo Único. Birman (2001) afirma que o desenvolvimento da biologia no século XIX e da genética no século XX, enunciou as diferenças através de marcas naturais essenciais, em que a essência do ser homem ou ser mulher teria caráter estritamente biológico. A ontologia dos dois sexos estabeleceu-se através do sexo somático, cromossômico e hormonal:

Enfim, nesses diferentes registros da natureza e em diversos níveis de complexidade do organismo, a diferença sexual foi estabelecida como essência intransponível, de maneira que o ser do homem e o da mulher se impuseram definitivamente como um determinismo insofismável da natureza. (BIRMAN, 2001, p. 44).

Diversos pesquisadores, inclusive Freud, acreditavam que as marcas naturais essenciais, como a anatomia, produziram traços psíquicos no indivíduo. E a desarmonia entre essas marcas e os registros psíquicos seria considerada anomalia, patologia, degeneração, de acordo com cada teoria.

Retornando a desconstrução da Teoria do Sexo Único, temos a perspectiva social. Desde a Revolução Francesa, em que a igualdade de direitos entre os sexos foi proclamada⁴⁷, a hierarquização entre o homem e a mulher tornou-se impensável. Buscavam garantir acesso às mesmas posições sociais, à educação, à cidadania.

Ainda que não tenham obtido sucesso em conferir às mulheres a igualdade almejada, a sociedade emergente após a Revolução Francesa, ao enterrar a Teoria do Sexo Único, teve que legitimar a hierarquia de poder entre os sexos em novas bases.

O discurso sobre a diferença social passou a se organizar em torno de *finalidades* e *inserções sociais* que seriam diferentes para cada sexo devido às “suas naturezas diferenciadas e irredutíveis uma à outra⁴⁸”.

Birman⁴⁹ afirma que é necessário considerar as condições sociais e políticas de produção do discurso para compreender a emergência histórica do discurso da diferença sexual. Na modernidade, ser homem e ser mulher:

seriam a decorrência direta e estrita da natureza, que modelaria suas modalidades diferenciais de ser e que delimitaria ao mesmo tempo o horizonte possível de suas inserções sociais. Enfim, o determinismo biológico esboçaria de maneira indelével as finalidades naturais dos

⁴⁷ BIRMAN, 2001, p. 47

⁴⁸ BIRMAN, 2001, p. 49

⁴⁹ BIRMAN, 2001.

diferentes sexos, que se fariam então presentes nos registros corpóreos e moral de maneira imperativa. (BIRMAN, 2001, p. 49)

Esta formulação sobre a condição natural dos sexos se forjou de maneira sistemática, perdurando ainda na contemporaneidade devido ao que Birman considera uma “costura estrita que realizaram entre o fundamento biológico e modalidades espirituais do ser homem e do ser mulher⁵⁰”.

Através da problemática da *maternidade*, Birman afirma que a teoria da diferença sexual pautou-se na construção do ser da mulher “em torno da figura da mãe e da finalidade específica de *reprodução da espécie*⁵¹”. Apesar de não ser uma construção nova, visto que desde os povos primitivos já se tinham a consciência da potência vital da condição feminina em parir e nutrir, como afirma Campbell (1990), o argumento biológico fez com que a maternidade fosse então “concebida como algo de ordem instintiva, como uma potencialidade da fêmea como organismo, impondo-se, pois, como um imperativo inelutável para o ser da mulher⁵²”.

A maternidade, nesta teoria, justificaria a permanência da mulher na esfera do lar, limitando seu anseio pelo poder em outras esferas sociais. O instinto da maternidade também moldaria moralmente a mulher, fazendo com que o afeto sobrepujasse a racionalidade, tornando-a naturalmente apta para cuidar do outro.

Os espaços sociais também foram divididos, atribuindo poder entre os polos feminino e masculino no espaço privado e no espaço público. Não havia, entretanto, o entendimento de retirada de poder social das mulheres:

[...] mas, tão-somente repartindo socialmente os diversos sexos segundo as virtualidades irrefutáveis de suas diferentes naturezas. Não se trataria, pois, de usurpação de direitos, mas de sua justa distribuição social, de acordo com as disposições sociais diferentes. Existiria, enfim, uma ordem diferencial da natureza que implicaria uma ordem social diferenciada, com funcionalidades específicas para cada um dos sexos em questão. (BIRMAN, 2001, p. 57)

Esta repartição social legitimada através da diferenciação sexual atribuiu ao homem o registro dos direitos e à mulher o registro dos costumes. As ordens do direito e dos

⁵⁰ BIRMAN, 2001, p. 51

⁵¹ BIRMAN, 2001, p. 51.

⁵² BIRMAN, 2001, p. 51.

costumes condensariam as oposições público/privado, espaço social/família, razão/sentimento, produção/reprodução⁵³.

Enquanto essas concepções científicas e filosóficas serviam para legitimar a ordem social, a religião e a cultura contribuía para a formação do imaginário cultural, interpretando e alimentando essas concepções através de símbolos. O culto à Maria, pela Igreja Católica, o amor cortês e a literatura trovadoresca, na Idade Média, foram fundamentais para essa construção simbólica do feminino, em que a imagem da mulher obedeceu a uma dualidade que tem sua origem na tradição judaico-cristã:

Faz-se necessário começar nosso percurso pela Idade Média [...], o longo período de fermentação cultural em que se lançaram as bases da civilização cristã, da qual somos frutos. Período em que também se fixaram os cânones e parâmetros ainda vigentes na sociedade, apesar das profundas rupturas havidas e ainda em processo. Cânones, por exemplo, como os que disciplinaram rigidamente as relações homem-mulher, (relações que, em última análise, são a verdadeira pedra-base de qualquer sociedade ou grupo social) e cuja regra de ouro é, como sabemos, interdito ao sexo como prazer: a superioridade do amor conjugal (“puro” e destinado exclusivamente ao dever de procriação) contraposto ao amor sexual (“impuro” e condenado às penas do Inferno). Na base dessa concepção de amor está a imagem dual da mulher tal como foi gerada nos tempos bíblicos (COELHO, 2000b, p. 92).

De acordo com Coelho⁵⁴, durante o século XII, Maria passa a ser o supremo modelo de mulher, em contraposição a Eva. De um lado, a esposa, mãe, filha ideal, à imagem de Maria, de outro, a mulher que leva o homem ao pecado, que se rebela, à imagem de Eva.

Retornando a história da mulher, registra-se que estas foram queimadas como feiticeiras, reclusas em convento, internadas como loucas, expostas à prostituição e à violência por não aceitarem o julgo de uma figura masculina que lhe dariam segurança e proteção mediante obediência incontestável de um par com força espiritual e social suficiente para encaminhá-las: o clero, o pai, o esposo, o filho.

Se retomarmos o paradigma de pensamento cartesiano-newtoniano conjugado à construção da diferença de sexos biológica, seria aceitável que houvesse um sexo frágil e um forte, que as características femininas fossem contrárias às masculinas, devido à natureza do homem e da mulher serem distintas.

⁵³ BIRMAN, 2001.

⁵⁴ COELHO, 2000b.

Ajustadas essas teorias ao pensamento cristão, duas naturezas de mulher estariam postas: uma sacra, a que lhe impingiriam o lar, a família, a sociedade; e outra profana, que se afastaria de todo o padrão de comportamento aceitável, devendo sua imagem rondar entre o prazer e o conhecimento, pecados capitais no cristianismo.

Porém, nos novos paradigmas que se estabelecem em nossa sociedade, a complexidade do ser humano e de suas relações substituem as categorizações do feminino, que se repeliam por serem paradoxais. Se antes a mulher tinha apenas dois modelos, duas faces, agora a mulher que se apresenta é tão plural quanto as suas relações biológicas, sociais, afetivas e cognitivas podem proporcionar.

Após séculos de lutas isoladas, que enfim ganharam força através dos movimentos pela autonomia da mulher em gerenciar o próprio patrimônio e nos movimentos sufragistas, as mulheres vêm conquistando expressão política desde meados do século passado, passando a atuar fora do domínio do privado, ou seja, o lar. Essa participação social envolve a negação da polaridade estigmatizante, já que para vivenciar plenamente a vida em sociedade, a mulher passa a se reconhecer como um ser humano tão complexo quanto o meio em que vive.

A busca contemporânea da mulher na sociedade é de uma nova imagem, que se configura em uma busca existencial do que é ser mulher. Coelho afirma que essa mudança “atinge as próprias bases do sistema de relações vigentes no mundo civilizado, de estrutura patriarcal, que herdamos⁵⁵”. A mudança da representação do feminino reflete imediatamente em seu papel social e, por conseguinte, em toda a estrutura social que tem a família como núcleo.

E os novos paradigmas não admitem *um modelo exemplar*, já que a individualidade e a responsabilidade ética são mais desejáveis do que a moral dogmática. Assim, os modelos vigentes de feminilidade e de masculinidade estão em reconfiguração, porém inicialmente indicam apenas o que não é aceitável.

Estas reconfigurações são discutidas através de uma área interdisciplinar, o Estudo de Gêneros, que oriunda dos movimentos de mulheres e movimentos feministas. Scott (1995) afirma que o termo foi introduzido no vocabulário analítico como um termo relacional,

⁵⁵ COELHO, 2000b, p.89

ampliando os estudos feministas que se centravam na mulher, já que o estudo isolado do homem ou da mulher não acarretaria em nenhuma compreensão⁵⁶.

Define o gênero como uma categoria de análise histórica, que teria sua definição dividida em duas proposições: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder⁵⁷”.

Para a autora, “estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social⁵⁸”. A representação do gênero, neste íterim, seria concebida por uma diversidade de relações simbólicas de diferenciação, que agregadas à definição do masculino e do feminino, forjariam representações literais do homem e da mulher.

Sendo inerente da literatura infantil, assim como da literatura popular, a transmissão de valores e padrões através de uma narrativa que proporcione experiências sensoriais e concretas, como vimos no início deste capítulo, torna-se necessário voltar o olhar para quais padrões são oferecidos para as crianças através da literatura.

De acordo com Scott (1995), novos símbolos culturais não necessariamente significam mudança, pois novos regimes podem ser forjados sob antigas noções de gênero. Esta análise na literatura infantil contemporânea é fundamental à dissertação, pois, conforme apresentado ao discutir as questões de *representação literária, natureza da literatura infantil* e da sua importância para a *formação do espírito infantil*, conclui-se que a literatura para crianças pode assumir caráter *representativo* e *formativo* das imagens de feminino. O primeiro, através da manutenção dos valores tradicionais, o segundo, através da construção de novos signos e símbolos que ajudem a tecer os novos valores emergentes na sociedade.

1.4 A princesa: da torre à rua

Para que passemos ao panorama de obras e à análise dos *corpora*, são necessárias algumas discussões precedentes, para que a análise comparativa dos contos não ocorra apenas

⁵⁶ SCOTT, 1995

⁵⁷ SCOTT, 1995, p. 86

⁵⁸ SCOTT, 1995, p. 88

pautada na *princesa* como personagem, mas com toda a expressividade, simbologia e ideologia com que o termo *princesa* pode estar preenchido na literatura infantil.

1.4.1 Símbolos e os valores

Quando o símbolo está presente na obra literária, devemos observar que apesar da aparente permanência, os valores que este símbolo representa sofrem alteração de acordo com o tempo, sociedade e cultura em que tem representação.

O símbolo da princesa é assim definido por Chevalier:

PRÍNCIPE, PRINCESA

O príncipe simboliza a promessa de um poder supremo, a primazia entre seus iguais, qualquer que seja o domínio da questão: um príncipe das letras, das artes, das ciências; a princesa dos poetas. O Príncipe Encantado desperta a Bela Adormecida e a Princesa Distante faz sonhar os jovens. Ele exprime, por outro lado, as virtudes régias no estado de adolescência, ainda não dominadas nem exercidas. Uma ideia de juventude e de radiância está ligada à de príncipe. Ele faz mais o gênero do herói do que o do sábio. A ele pertencem os grandes feitos, mais do que a manutenção da ordem. O príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, no sentido da beleza, do amor, da juventude, do heroísmo. Nas lendas, o príncipe é frequentemente vítima de feiticeiras, que o transformam em monstro ou animal e ele somente recupera a sua forma de príncipe sob o efeito do amor heroico. Por exemplo, em *A Bela e a Fera*, o príncipe simboliza a metamorfose de um eu inferior em um eu superior pela força do amor. A qualidade de príncipe é a recompensa por um amor total, ou seja, absolutamente generoso. [...] (CHEVALIER, 2007, p. 744)

Observe que a princesa simboliza a beleza. Mas o valor do que é beleza se altera de acordo com o espaço e o tempo em que o símbolo aparece. Nesse estudo, é necessária a desconstrução da aparente neutralidade dos termos relacionados ao símbolo *príncipe*, *princesa*, como *beleza*, *virtude*, *amor*, *heroísmo*. Compreender que o amor romântico tal qual conhecemos hoje é também uma construção histórico-social, e que anteriormente esse sentimento esteve vinculado a outros paradigmas, como o que naturalizava as relações homoafetivas na Grécia Antiga, nos mostra que o estudo do símbolo não deve desvincular-se do tempo e sociedade em que a obra que o resgata foi/é veiculada.

Como vimos em Chevalier (2007), a princesa é o símbolo das virtudes ainda em formação. Quando combinado esse símbolo com o caráter formativo e ideológico de uma

literatura produzida por adultos para crianças, ou ainda, como o caso dos contos populares, produzidas por adultos para adultos, mas selecionadas e reformuladas para a veiculação entre as crianças, temos aí não o que são as mulheres na sociedade ou o que desejam os homens que as mulheres sejam. Temos a representação de mulher ideal de cada sociedade sendo projetada na geração posterior através do símbolo, que reafirma no imaginário da criança os valores que o acompanham.

Essa dedução se valida pela escolha dos temas e pela demora da entrada de novos valores nessa literatura. Se um valor ou padrão ainda estiver em discussão na sociedade, raramente será encontrado na literatura para os pequenos, mesmo que os temas já estejam presentes em suas vidas.

Este é o caso da homoafetividade. Para entender como a sociedade cerceia produções literárias para crianças ampliam valores e padrões, vejamos o caso de duas obras: uma, holandesa, outra, brasileira. Em ambas, as autoras retomam o símbolo do príncipe/princesa para contar histórias de amor. A escolha por essas personagens nos diz sobre a força desse símbolo em nosso imaginário e em como a atualização dos valores que o símbolo representa pode responder ou não aos valores sociais vigentes, com indicadores de aceitação ou de repúdio à obra.

Figura 1 – Página de livro - **Rey y Rey** - O casamento dos príncipes.

O livro *Rey y Rey* (2004), de Linda de Haan e Stern Nijland, publicado originalmente em holandês no ano 2000 como *Koning & Koning*, é um exemplo de livro ilustrado para crianças que arriscou apresentar a homoafetividade como um valor estável. Sem discutir a propriedade ou não do sentimento, conta a história de um príncipe que foi convencido pela mãe a procurar uma princesa para se casar. Após conhecer várias candidatas e sentirem-se frustrados, o príncipe e a rainha recebem a princesa Magdalena, que vem acompanhada de seu irmão, o príncipe Azul. O amor acontece à primeira vista e os príncipes se casam, passando a viver como Rei e Rei.

Já traduzido e publicado em dez idiomas⁵⁹, o livro causou diversas controvérsias. Nos Estados Unidos da América, várias bibliotecas tiveram que enfrentar a censura da sociedade para garantir o direito à leitura do livro, conforme a notícia publicada pelo Jornal New York Times⁶⁰. Em algumas bibliotecas, o livro foi retirado da sessão infantil ou mesmo alocado atrás da bibliotecária, para que só tivesse acesso crianças a quem os pais autorizassem. A polêmica, porém, aguçou a curiosidade sobre o livro, fazendo vender mais cópias no país.

A obra *A Princesa e a Costureira* (2015), de Janaina Leslão, apresenta uma princesa que, prometida a um príncipe do reino vizinho, apaixona-se pela costureira que faria seu vestido de casamento. Após ser aprisionada pelo pai ao confessar este amor, a princesa recebe a ajuda da irmã, do príncipe preterido, de uma fada-madrinha e de uma agulha mágica para encontrar seu *felizes para sempre*.

Escrito em 2009 pela psicóloga Janaina Leslão como um livro para pré-adolescentes com objetivo de discutir a homoafetividade, só foi publicado no Brasil em novembro do ano de 2015, pela Metanoia Editora, após ser recusado por quase 20 editoras⁶¹. A ilustração foi paga através de um financiamento coletivo pela internet.

O livro ser escrito por uma psicóloga, com objetivo clínico, se não o torna imediatamente objeto de estudo literário, também não o distancia efetivamente da discussão presente nesta dissertação:

Temos uma determinada referência do que é um relacionamento bem-sucedido. Mas quando havia a necessidade de conversar com pré-

⁵⁹ Ainda não há publicação em Língua Portuguesa.

⁶⁰ Material completo em anexo.

⁶¹ Material completo em anexo.

adolescentes sobre relacionamentos de pessoas do mesmo sexo, era um grande desafio. Não havia um referencial, um imaginário anterior, e representatividade importa. Então a ideia era essa: fazer um conto de fadas em que as pessoas pudessem se reconhecer, entender que tem espaço para todos. (REVISTA EXAME, 2016.)

A questão da falta de representação na literatura ser o motor para a escrita e o fato de que apesar de a linguagem, a ilustração e a proximidade com os contos de fadas tornarem o livro propício à leitura da criança, ainda assim a obra não é dirigida a esse público, são duas problemáticas que nos mostram que a relação de amor entre personagens do mesmo sexo é, em si, ainda um censurador natural em nossa sociedade. Estamos novamente falando sobre valores, literatura, representação e censura.

Figura 2 – página de livro – **A princesa e a costureira**

Ao proporem o príncipe/princesa como personagem, as duas obras apropriam-se do símbolo, preenchendo-o com novos valores e padrões. Vão buscar no imaginário popular figuras que simbolizam a realização, a transcendência, a busca pela felicidade através do amor, para dar autoridade ao seu discurso.

Expor essas duas obras nos serve como uma lente de aumento para a questão da representação da mulher como metáfora social na literatura infantil brasileira através do símbolo da princesa. Nessas obras, a mudança de padrões proposta é assumidamente polêmica por ser ainda considerada antinatural e patológica por um seguimento expressivo e retrogrado da sociedade, mesmo com toda a atualização nos discursos sobre gênero e diversidade.

Já o padrão feminino pode apresentar uma maior complexidade em averiguarmos a mudança e a permanência de valores, pois a desnaturalização do que é feminino e, por conseguinte, o lugar desse feminino na sociedade, é um processo ainda em curso, em que o discurso caminha a passos largos enquanto a prática engatinha.

O retorno às representações do feminino, de seus ritos de iniciação e ideais de realização, sob a ótica da mitologia e no conto popular, auxiliarão a averiguar o que realmente são novos valores na literatura infantil, quando falamos sobre o universo feminino.

1.4.2 A jornada e a espera – considerações sobre o herói, a viagem e os ritos de iniciação

A caminhada do herói pode ser entendida como um deslocamento de representação mental, uma metáfora ritualizada que representa a condição da criatura humana, em uma jornada que é ao mesmo tempo perigosa e sacra⁶².

É possível, então, afirmar que a jornada do herói é uma representação fundamental para nosso imaginário simbólico, visto que ressoa em nossa necessidade de buscar a realização e responde aos nossos anseios de acreditar que haverá um final satisfatório no fim da jornada humana.

Ricardo Azevedo (1997) caracteriza expressiva parte dos protagonistas de contos populares, enquanto heróis:

⁶² AZEVEDO, 1997.

[...] personagens que, saindo de casa, vão pelo mundo (=arriscam-se) voluntariamente ou não, passam por vivências, verdadeiras provas, envolvendo, entre outros: 1) o auto-conhecimento (o auto-domínio, a busca de identidade etc.); 2) o encontro com o parceiro amoroso (o matrimônio); 3) a conquista de situação financeira estável (o poder, a fortuna etc.). Essas vivências, em geral, implicam em modificação pessoal do herói (enfrentar inúmeros testes, casamento com a princesa, subida ao trono, ser reconhecido por vencer o monstro, encontrar o tesouro etc.) (AZEVEDO, 1997, p.101)

Para o autor, fazer referência ao herói nos contos populares já nos leva a uma preposição mitológica, visto que o herói é uma figura paradigmática por princípio, posto que “Através dele, o homem arcaico conhece sua própria origem, aprende o que deve fazer, o sentido da vida e dos costumes etc. E a trajetória do herói mítico representa esse referencial, o modelo concreto, comportamental e existencial a ser seguido⁶³”. Contudo, nos explica que para que o modelo responda a expectativa da comunidade, deverá ser admirado, causar crédito, admiração e afinidade, independente da idade e do gênero das pessoas. Para tanto, deverá:

1) ser conciso, amplo e genérico e 2) estar afinado com os valores culturais do grupo. Mesmo sendo superior e invencível, o herói também precisa ser humano. Quanto mais singular, idiossincrático e específico ele for, maior será a probabilidade da não identificação por parte da plateia, o que significaria o não preenchimento de seu papel enquanto modelo. O que legitima o herói é a sua afinidade com a cultura e a visão de mundo (e do humano) da comunidade que representa. [...] (AZEVEDO, 1997, p. 101)

Um herói que represente valores que não são aceitos pela comunidade não a representará, não servirá como modelo. Essa compreensão é extremamente importante, pois novamente chegamos à questão axiológica: o herói só será legitimado como modelo se tiver afinidade com a visão de mundo da sociedade em que a obra é veiculada, no tempo em que é veiculada.

Outra importante colocação de Azevedo é sobre a razão da busca do herói no conto popular. Enquanto herói mítico coloca o bem da comunidade à frente de seus interesses pessoais, o herói do conto popular é motivado por que Jolles (1976) chamou de *moral ingênua*. A personagem busca restabelecer a ordem e reverter “a injustiça inicial colocada

⁶³ AZEVEDO, 1997, p.101.

pelo enredo⁶⁴”, porém atua “subjativa e afetivamente; obedece ao livre arbítrio e não a princípios abstratos pré-estabelecidos; é parcial e visa, acima de tudo, seus próprios interesses⁶⁵.” Isso porque o conto obedece à *disposição mental* do ser humano, não se relacionando à história de uma comunidade, como representação de seu povo, como faz o mito.

Azevedo (1997) resume o que entenderemos aqui por herói nas narrativas populares e será nosso ponto de partida para compreendermos a jornada da princesa na literatura infantil que se baseia nessas narrativas:

Em resumo, pode-se dizer que os heróis de narrativas populares são, em geral 1) paradigmáticos por princípio; 2) vivem em lugares genéricos, longe daqui, há muito tempo atrás; 3) muitas vezes são identificados apenas como o príncipe, o rei, a princesa, a bruxa etc. Mesmo quando nomeados, apresentam nomes comuns, João, Maria ou Pedro, nomes que qualquer um poderia ter; 4) nem sempre apresentam aspectos físicos determinados ou substantivos, mas sim genéricos e adjetivos: são bonitos ou feios, fortes ou fracos, espertos ou tolos, bons ou maus, sortudos ou azarados. Essas características subjetivas permitem a identificação de qualquer leitor (a esfera pessoal, é diretamente influenciada pelas emoções: às vezes nos sentimos bonitos; outras vezes, feios; em certas ocasiões agimos com firmeza; em outras, fraquejamos etc.); 5) estão envolvidos em aventuras que remetem a questões humanas bastante amplas: a busca do autoconhecimento (quantos heróis não pedem a benção do pai e, em seguida, partem para “conhecer o mundo”? Ou então, perseguidos, fogem de casa e veem-se obrigados a enfrentar riscos e desafios? Ou ainda, sozinhos no mundo, após a morte do pai, partem em busca da sorte?); a busca do parceiro amoroso (os casamentos de príncipes e princesas; a libertação do herói, transformado por causa de um feitiço, etc.); a luta pela sobrevivência (a busca do tesouro e da fortuna); a luta contra o mal que impede o amor e ameaça a sobrevivência (monstros, castelos mágicos, bruxas etc.). (AZEVEDO, 1997, p.103)

As características colocadas por Azevedo permitem ao herói – com seus receios e lutas, desejos e conquistas –, ser um representante da condição humana em trânsito para o autoconhecimento e ser também um representante dos valores mais subjetivos das pessoas contemporâneas a ele, pois a identificação com o leitor acontece na medida em que, no conto, as vontades e os valores pessoais do herói fazem frente ao dever e os valores socialmente

⁶⁴ Azevedo, 1997, p.102.

⁶⁵ Azevedo, 1997, p. 102.

estabelecidos. E isso acontece por o conto tornar o *maravilhoso* a única realidade plausível em sua estrutura, regulado pela *moral ingênua*, como já vimos em Jolles.

Assim, no conto é possível que o aldeão se torne rei porque queremos que ele se torne. Por que achamos que todos devem ter a oportunidade de *realizar-se*. Mesmo que isso vá contra *realidade*. A moça pobre torna-se princesa porque queremos que a aldeã seja a escolhida do príncipe. Porque desejamos que o amor seja mais importante do que as alianças de poder.

Na literatura infantil, se retornarmos à obra *Rey y Rey* (HAAN; NIJLAND, 2004), os príncipes se casam sem nenhum estranhamento ou impedimento porque as autoras e parte da sociedade deseja que seja assim. Porém, o casamento entre dois homens ainda não é um valor aceitável para um grupo grande de pessoas, mesmo em países que a lei já determinou sua legalidade. Assim, se nossos valores pessoais nos orientarem entender que as pessoas devem encontrar o amor e a felicidade acima de qualquer coisa, o herói será um representante da busca pela felicidade, condição humana que torna sua busca genérica. Se nossos valores pessoais nos orientarem que a relação entre dois homens é inadmissível, e a generalização de sua busca como uma busca pelo amor tornar-se-á incompreensível ao leitor, distanciando-o da aceitação e identificação com o herói.

Definido o herói, compreendamos a profundidade da simbologia da jornada, outra importante questão a ser analisada nessa pesquisa. Para tanto, retornemos a Chevalier:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual [...] as viagens são igualmente [...] a serie de provas preparatórias para a iniciação [...] Nos sonhos e nas lendas as viagens sob a terra significam penetração no domínio esotérico; a viagem aérea e celeste, o acesso ao domínio do esoterismo. [...] A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. [...] A viagem ao inferno representa uma descida às origens [...] ou uma descida ao inconsciente. (CHEVALIER, 2007, p. 951-952)

Toda essa profunda simbologia de imersões no inconsciente da viagem, se configura na jornada do herói de acordo com seu caráter. Campbell afirma que “até a paisagem e as condições ambientes se harmonizam com sua presteza⁶⁶”. Falando sobre a

⁶⁶ CAMPBELL, 1990, p.138.

busca do herói mítico, afirma que há heróis que escolhem realizar a empreitada e outros que são levados a realizá-la.

Num tipo de aventura, o herói se prepara responsabilmente e intencionalmente para realizar a proeza. Por exemplo, Atena ordenou a Telêmaco, filho de Ulisses: “Vá procurar o seu pai”. Essa busca do pai é uma aventura heroica superior, para os jovens. É a aventura de procurar seu próprio horizonte, a sua própria natureza, a sua própria fonte. Você se comprometeu nisso intencionalmente. (CAMPBELL, 1990, p. 137)

Essa viagem intencional, em que a caminhada do herói tem um objetivo superior, diferencia-se, de acordo com Campbell, das viagens em que o herói vê-se envolvido em uma situação inesperada. Exemplifica com a jornada do caçador que, ao seguir um cervo até uma área desconhecida, vê-se de frente com um ser mágico. Nesse tipo de jornada, Campbell diz que “é o tipo de aventura que o herói não tem ideia do que está fazendo, mas de repente se surpreende num mundo transformado⁶⁷”.

Retomando os contos tradicionais, observaremos que a maior parte dos contos com jornada de herói é protagonizada por personagens masculinas. São eles que correm o mundo. Podemos explicar essa recorrência através dos ritos de passagem.

Entre os povos primitivos era comum que os meninos passassem por algum tipo de ritual que os inaugurasse à vida de adulto. Esses rituais envolviam *deixar a casa*, a proteção *materna*, para iniciar-se no mundo dos homens, sob a aprovação *paterna*.

As cavernas primitivas registram parte desses rituais sempre com figuras masculinas. Sobre os rituais de passagem femininos há poucas informações. Campbell afirma que nas culturas primárias de hoje, a passagem de menina à mulher é marcada pela primeira menstruação.

É algo que acontece a ela, a natureza faz isso a ela. E assim ela supera a transformação – mas qual é a sua iniciação? Normalmente é sentar-se no recesso de uma cabana, por alguns dias, e tomar consciência de quem é ela. [...] Ela se senta lá. Agora é uma mulher. E o que é uma mulher? Uma mulher é o condutor de vida. A vida surpreendeu-a. A mulher é tudo o que importa à vida: conceder o nascimento e a nutrição. Seus poderes a tornam idênticas à deusa-terra, e tem que tomar consciência disso. O menino não vive nenhum acontecimento desse tipo, por isso precisa ser transformado em homem e voluntariamente tornar-se um servidor de algo maior do que ele. (CAMPBELL, 1990, p.87)

⁶⁷ CAMPBELL, 1990, p.138.

Então, enquanto a passagem de menino a homem inicia-se com a intencionalidade, sendo necessária a preparação prévia, a passagem de menina a mulher se dá naturalmente, sendo necessária a aceitação desse fato.

E se o rito de iniciação masculino é resgatado nos contos como a jornada do herói, o rito de iniciação feminino também transparece com a imobilidade, a espera, das heroínas:

Elas [as histórias de fadas] frequentemente falam de uma menininha que não quer crescer e se tornar uma mulher. Ela hesita diante da crise desse limiar de passagem. Então adormece, enquanto o príncipe ultrapassa todas as barreiras e vem fornecer a ela uma boa razão para aceitar que crescer, afinal de contas, tem seu lado agradável. Muitas das histórias dos irmãos Grimm representam a menininha paralisada. Todas aquelas matanças de dragões e travessias de limiares têm a ver com a ultrapassagem da paralisação. (CAMPELL, 1990, p. 147)

Temos aí uma explicação bastante razoável sobre a jornada masculina como um impulso de *ação* e a imobilidade feminina como um impulso de *espera*. Contudo, observemos que ao mesmo tempo em que a princesa espera, o príncipe ultrapassa os desafios e transpõe os dragões. Todo esse universo *pertence à metáfora feminina*, tal qual a construção imagética que Fernando Pessoa proporciona em seu poema:

Eros e Psique

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado,
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino
 Ela dormindo encantada,
 Ele buscando-a sem tino
 Pelo processo divino
 Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
 Tudo pela estrada fora,
 E falso, ele vem seguro,
 E vencendo estrada e muro,

Chega onde em sono ela mora,
 E, inda tonto do que houvera,
 À cabeça, em maresia,
 Ergue a mão, e encontra hera,
 E vê que ele mesmo era
 A Princesa que dormia.

Neste ponto, ultrapassamos a questão da iniciação feminina e masculina para compreender que tanto a *jornada masculina* quanto a *espera feminina* dizem respeito a *condições humanas*, não a *questões de gênero*.

Posto isso, é necessário afirmar que, quando trazemos a questão para a literatura infantil contemporânea, justifica-se a questão da representação do feminino porque a literatura popular e a literatura infantil *atualizam* a metáfora.

No conto popular a atualização ocorre no plano da interpretação, como nos explica Nelly Novaes Coelho, falando sobre as narrativas primordiais, literatura folclórica e contos da literatura infantil clássica:

Continuam falando aos homens, porque, devido à *verdade geral* que expressam e ao meio metafórico com que foram concretizados, podem ser continuamente *atualizados*. Isto é, aludir a mil outras e diferentes *circunstâncias particulares* com a mesma *verdade* com que foram expressos originalmente. (COELHO, 2000a, p. 44)

Por outro lado, essa atualização pode ocorrer no plano da narrativa na literatura infantil contemporânea. As mesmas *verdades gerais* que interessam ao ser humano serão contadas em novas narrativas, mas seus heróis deverão representar os valores da comunidade atual para que ocorra a identificação entre o herói e o leitor, como vimos anteriormente nesse tópico.

Justificado o posicionamento a respeito do herói, da jornada, da espera e representação dessa jornada na literatura, optou-se por compor os *corpora* com obras que

trouxessem princesas que se preparam para a jornada, saem com intenção de cumprir seu objetivo, partem com suas próprias identidades, revigorando a jornada do herói sob a perspectiva da iniciação feminina que deixa a paralização da espera da aceitação de sua natureza para colocar-se a caminho do autoconhecimento.

II – A ESPERA...

Com intenção de averiguar como foram herdadas, desconstruídas e reformuladas as princesas na nossa literatura infantil, tomaremos como recorte de tempo os últimos cem anos no Brasil, analisando algumas das principais obras que apresentam a princesa como personagem na literatura infantil do século XX e início do século XXI.

No período de tempo escolhido para a análise, três épocas tiveram maior representatividade na pesquisa. Da primeira metade do século XX, a escolha de *Os Contos Tradicionais do Brasil* (1955), de Luís da Câmara Cascudo, se deu devido à sua representatividade enquanto pesquisa da literatura oral em um período em que o analfabetismo era dominante e a literatura infantil veiculada apenas entre as classes mais abastadas. Partir do conto popular para a literatura infantil exigiu que ressalvássemos todas as peculiaridades desses dois objetos, que apesar de terem sido continuamente aproximados, tem aspectos discursivos, estéticos e socio-históricos próprios, como vimos no capítulo anterior.

As décadas de 1970 e 1980 nos trazem uma quantidade de obras significativas que retomam a literatura oral em um novo texto. Para entender como a princesa diversifica-se em um período de reconstrução do feminino, analisaremos as obras *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado, *Entre as Folhas do Verde Ó* (1979), de Marina Colasanti, *Procurando Firme* (1984), de Ruth Rocha, *O fantástico mistério de feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira, *Príncipes e princesas, sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos* (1989), de Flávio de Souza.

Por fim, propor-se-á um estudo breve duas obras de Ana Maria Machado, *A Princesa que escolhia* (2006) e *Uma, duas, três princesas* (2014), como ponto inicial de averiguação de um novo discurso sobre o feminino no século XXI.

2.1 Da donzela travestida à donzela transformada

Nem tudo sempre foi paralização feminina na literatura popular. Outro padrão feminino que é bastante recorrente nas literaturas tradicionais em todo o mundo é o da donzela/princesa guerreira. Apesar de não compor os *corpora* principais em análise, não falar

sobre essa jornada seria um grande lapso ao tratarmos de representação feminina na literatura e no conto popular.

Nos contos populares, muitas vezes temos moças/princesas que se travestem de homem para fugir de uma situação de violência, como o casamento forçado, a pobreza, o incesto, ou ainda, assumindo o lugar do filho varão na falta deste.

Assim acontece no *rimance* popular português *A donzela que vai à guerra*, aqui apresentado através da adaptação de António Torrado (1981) e com ilustrações de Madalena Raimundo. Esta narrativa escrita em versos foi adaptada do cancionero de Almeida Garrett (1799-1854) e apresenta origem castelhana, com versões registradas desde o século XVI⁶⁸.

Nesta narrativa, em tempos de guerra entre a França e Aragão, D. Duardos, que contava com sete filhas, queixa-se de sua triste sina de não poder guerrear nem contar com filho varão que o fizesse. Guiomar, sua filha mais velha, apresenta-se então para substituir o pai. No trecho abaixo, temos a desconstrução do feminino em um diálogo entre a donzela e seu pai:

Figura 3 – Página de livro – *A donzela que vai à guerra*.

⁶⁸ TORRADO, 1981.

Como podemos observar durante o diálogo, é a imagem física da mulher que se desconstrói. A separação entre o masculino e o feminino se dá a nível físico, indicando que a caracterização do corpo de homem garantiria a superação de qualquer outra diferença entre os sexos.

Após sete anos de guerra, são os olhos da donzela que são descobertos por seu capitão. Dom Marcos se confidencia com os pais, sendo instruído pela mãe a descobrir aspectos de costumes que denunciem a condição feminina na época retratada: o interesse por rosas, sentar na cadeira mais baixa durante a refeição, interessar-se por fitas na feira.

Durante todas essas provas, a donzela mantém-se *discreta*, escolhendo sempre o costume masculino: o interesse pela flor como o cravo, sentar na cadeira alta para a refeição, escolher uma adaga na feira. Esse aspecto do conto revela a inteligência da donzela, que além da caracterização física, constrói sua imagem masculina com a caracterização social.

A revelação da donzela se dá após se convidada a um banho de rio. Neste ponto, o narrador nos conta que ela já estava enamorada de Dom Marco. Ao despir-se para o banho, a donzela o faz com a consciência de que está desnudando seu disfarce, dispondo-se a ser descoberta enquanto mulher pelo homem que até então foi seu companheiro de armas.

Assim que o mistério de sua condição feminina é desvendado, ocorre um retorno ao mundo feminino: a notícia do falecimento da mãe e do fim próximo do pai leva a donzela de volta à casa paterna, convidando Dom Marco a acompanhá-la e receber a aprovação do pai moribundo se seu desejo for manter-se ao seu lado. A narrativa finaliza com a fala da donzela, que considera justo ter um par após estar solitária durante sete anos de batalhas.

Esta narrativa encontra ressonância em narrativas dos Contos Tradicionais do Brasil, de Câmara Cascudo (2000), no conto Maria Gomes, em que a moça, descrita como inteligente, bonita, trabalhadeira e provinda de uma família pobre, encontra uma casa encantada após ser abandonada na floresta. Nesta casa, uma voz misteriosa lhe provém alimento e mantém-na informada da saúde de seu pai.

Realiza três visitas ao pai doente, nas quais não poderia informar como e onde estava vivendo e sempre obedecer aos rinchos do cavalo quando chegado o momento de partir. Na terceira visita, com a morte do pai, Maria Gomes deixa de seguir o relincho do cavalo por um instante e corre e chora atrás do animal. Este revela que se Maria não o tivesse perseguido, ele teria voltado para matá-la a coices.

Após essa prova, a voz a orienta a vestir-se de homem e seguir para um reino próximo. Lá se emprega como jardineiro e torna-se amigo do príncipe, que caminha pelo jardim todos os dias. E novamente são os olhos que denunciam sua condição feminina.

O príncipe vai aconselhar-se com sua mãe, usando o bordão *Minha Mãe do Coração, / Os olhos de Gomes matam, / De mulher sim, d'homem não!*. Apesar da rainha tentar dissuadi-lo, o príncipe segue em sua convicção. Assim, a mãe o orienta a levar Maria em uma caçada e dormir abaixo do jasmineiro encantado, pois as folhas caem em cima dos homens e as flores em cima das mulheres. Porém, com a intervenção do cavalo encantado, o príncipe acorda coberto de flores.

O cavalo intervém ainda quando o príncipe tenta levar Maria para o banho de rio, fazendo com que os dois o persigam, quando a chama para jantar, orientando-a a sentar-se na cadeira alta e tomar a sopa quente, e quando o príncipe joga-lhe uma laranja, orientando Maria a fechar as pernas como um homem invés de abri-las para tentar aparar a fruta com a saia, como faria uma mulher.

Maria tem o segredo revelado quando o príncipe passa a mão por seu busto enquanto a moça dormia, após não resistir ao sono, visto que foi obrigada a permanecer no mesmo quarto que o príncipe por três noites, passando duas noites sem dormir para não ser descoberta.

O príncipe exige que Maria se case com ele. Porém o cavalo revela a Maria que ele mesmo é encantado e que irá se casar com ela assim que o feitiço for quebrado. Maria, orientada pelo cavalo, pede ao rei que se organize uma cavalcada em homenagem a Santo Antônio.

Após três apresentações de um cavaleiro misterioso, que aparece num dia vestido de prata, no segundo vestido de ouro e no terceiro de diamante, vencendo todos os combates, Maria é transportada para a garupa do cavaleiro com ajuda mágica e retorna a casa da floresta, que após a quebra do encantamento, transforma-se em um lindo palácio, no qual o casal será feliz para sempre.

Como podemos perceber nessa breve exposição, diferente do conto *A donzela que vai à guerra*, no conto *Maria Gomes* não existe uma explicação lógica para que a moça tenha que se travestir de homem. Enquanto Guiomar tem necessidade de representar a família na batalha entre a França e Aragão, Maria apenas segue os comandos da voz misteriosa.

Também podemos comparar, nas narrativas, as questões de intenção, autonomia e independência das donzelas. Guiomar safa-se das armadilhas de Dom Marco através de recursos próprios, usando o raciocínio e conhecimento dos costumes. Maria é orientada pelo cavalo todo o tempo. Guiomar resolve revelar-se ao fidalgo, escolhendo-o e permitindo que ele escolha manter-se ao seu lado. Maria é descoberta após uma fraqueza, o sono, através de uma violação ao seu corpo, o toque do príncipe sem permissão. É obrigada a se casar com o príncipe e é salva pelo cavalo, que também é príncipe e tampouco pergunta qual o desejo da moça.

Observa-se que Maria é vitimada por homens durante todo o conto. Abandonada na floresta pelo pai, perseguida pelo príncipe, comandada pela voz/cavalo que viria a ser seu noivo. Enquanto Guiomar representa o pai por vontade própria, recebendo a confiança deste, e estabelece companheirismo com o príncipe durante a batalha, escolhendo-o como companheiro por fim.

Assim como a narrativa *A donzela que vai à guerra*, o conto *Maria Gomes* também apresenta semelhança com contos portugueses recolhidos por Teófilo Braga e com contos espanhóis registrados por Aurélio M. Espinosa. É interessante perceber que ainda que tenham em comum a região de compilação original, a tradição, a origem, alguns aspectos da narrativa, como as provas a que as moças são submetidas e o próprio vestir-se de homem, os contos apresentam representações de mulheres absolutamente diferentes.

Saindo dos contos tradicionais e já inaugurando o próximo tópico, sobre as princesas do século XX, vamos ao final do século em questão para trazer mais um exemplo de princesa que precisa negar o feminino em sua jornada.

No conto *Entre a Espada e a Rosa* (1992), de Marina Colasanti, não são as roupas, mas a própria princesa quem sofre a transformação. Temos uma jornada de princesa que, como *Maria Gomes*, não se inicia por intenção, mas por autopreservação. Obrigada pelo pai a se casar para garantir uma aliança entre poderes, a jovem se tranca no quarto e, em lágrimas, pede ao corpo e a mente para ajudá-la a sair desse impasse. Então, nasce barba no rosto da moça. Expulsa do castelo pelo pai, desfaz-se de suas joias para comprar um elmo, escudo e cavalo, passando a ser nem homem nem mulher, apenas guerreiro. Percebendo que não conseguirá ganhar a vida com serviços considerados femininos, devido à barba, nem como homem, devido ao corpo, mantém-se sempre escondida atrás da armadura que fará com que a sociedade aceite-a.

É a chegada a um reino de um jovem príncipe, que a toma como guerreiro e amigo, mas que passa a desenvolver “uma devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem”, que a princesa sente necessidade de deixar a armadura cair. Porém, tem consciência que o príncipe não a aceitará com a barba. Assim, novamente, busca em seu corpo e sua mente o caminho que a levará a felicidade. No lugar da barba, nascem as rosas, que vão despetalando até que reste apenas a pele rósea. Por fim, desce ao encontro do príncipe, espalhando o perfume das flores pelo ar.

Buscar em seu corpo e sua mente a barba, como um símbolo da masculinidade que propiciará que ela saia em jornada, nos diz de uma transformação muito mais do que superficial dessa princesa. É a mulher que nega a metáfora da espera (feminina) para assumir a metáfora da jornada (masculina) que a levará ao autodescobrimento para além de *condutor de vida*, como colocou Campbell⁶⁹, mas como o próprio *impulso* de vida.

A mudança superficial simbolizada pela roupa, no caso a armadura, não a transforma em princesa, como no caso da Cinderela ou de Narizinho, como veremos à frente. A donzela/princesa está todo o tempo por baixo da armadura, em conflito constante entre o feminino, que a coloca em espera e perigo, e o masculino, que a põe em jornada e em batalha.

Nestes dois contos e na narrativa rimada apresentada, temos mulheres, que durante um período de tempo, transformam-se em homens. Se retomarmos a questão histórica da representação da diferença sexual, na Antiguidade e durante a Idade Média temos a Teoria de Sexo Único. No entanto, nessa teoria, a transformação da mulher em homem seria possível, mas nunca seu retorno à condição de mulher. Já os contos nos levam a crer que o imaginário cultural, de alguma forma, compreendia que o feminino poderia passar-se por masculino. Porém, seria através dos costumes, não através das mudanças biológicas, que essa transformação ocorreria.

Guiomar, do conto *A donzela que vai à guerra*, escondeu os atributos físicos e guerreou por sete anos sem ser descoberta, vivendo em um ambiente exclusivamente masculino. Os testes propostos para desvendá-la como mulher envolviam costumes da época e o que era considerado como interesse propriamente feminino. Assim, tendo seu corpo, que

⁶⁹ CAMPBELL, 1990, p. 87.

naturalmente a denunciaria, protegido por uma armadura, apenas os costumes a revelariam enquanto mulher.

Maria, de *Maria Gomes*, além dos testes que envolviam os costumes, passou por um teste mágico. O jasmineiro em que as folhas caíam nos homens e as flores caíam nas mulheres, ainda que indiquem o clima de encantamento que envolve o conto, também nos traz indícios de representação, se tomarmos a flor como a parte da planta que traz beleza e proporciona a reprodução e a folha como a parte que traz força e alimento.

Apenas no conto *Entre a espada e a rosa*, temos realmente uma transformação física, com o nascimento da barba. A mulher desenvolver uma característica notadamente masculina em seu corpo nos direciona a Teoria do Sexo Único, em que esse fato seria possível. A barba e o que ela proporciona a princesa – a chance de correr o mundo e encontrar seu caminho através da posição de guerreiro, da pulsão da atividade, do movimento – só desconstrói a teoria quando a princesa retorna a condição feminina, ao invés de continuar em direção à *perfeição masculina*, conforme seria esperado nessa teoria.

É a descoberta do amor que fará com que ela se realize, reassumindo o corpo e a identidade feminina para finalmente voltar a ser princesa, dessa vez não por nascimento, mas por encontro com seu par ideal, que lhe trará desejo, estabilidade e segurança em ser mulher. Retornar à condição feminina, neste conto, não é uma regressão a um estágio anterior, mas um aceite à condição nos mesmos termos que Guiomar, de *A princesa que vai à guerra*, enuncia no final do *rimance*: retorna por *merecer* um par depois de tanta luta e solidão.

Para efeito de comparação, é interessante apontar duas jornadas próximas a da donzela guerreira na literatura popular: um conto da Tradição Sufi, *A princesa que era um príncipe*⁷⁰, no qual um príncipe com feições muito belas e delicadas traveste-se de mulher e usa seus conhecimentos dos costumes femininos juntamente com suas habilidades masculinas para vencer um problema diplomático que poderia levar à invasão do reino de seu pai. E um conto indiano, *A princesa que foi educada como um homem*⁷¹, em que uma princesa assume as responsabilidades de varão e comanda o exército do pai, distanciando-se cada vez mais do universo feminino, até que a paixão por um guerreiro faz com que clame a deusa do Amor para tornar-se bela e feminina por um ano. Após esse tempo vivendo com o guerreiro, o

⁷⁰ GRILLO, 1993.

⁷¹ MACHADO, Regina, 2004.

encanto se desfaz e ela volta a ser uma mulher *horripilante, ossuda e desengonçada*. Porém o rapaz reconhece *em seus olhos* a mulher de antes, permanecendo ao seu lado.

Trazer essas duas histórias nos serve para entender que há na literatura popular outros registros de representações do feminino e do masculino que persistiram ao tempo, mas não tiveram a mesma expansão e divulgação. Os valores da comunidade e a identificação com os heróis podem ser reguladores nestes casos. Ainda que apresentem conflitos da *condição humana*, apresentar uma princesa feia que permanece feia ou um príncipe que usa como artimanha passar-se por mulher conflita com os padrões desejáveis na maior parte das sociedades.

Um importante romance brasileiro retoma a donzela guerreira em sua narrativa. Em *Grande sertão: Veredas*, de Graciliano Ramos, a personagem *Diadorim* traveste-se de homem para acompanhar um grupo de jagunços e vingar a morte de seu pai. *Riobaldo*, narrador-personagem que durante todo o tempo convive com Diadorim e que sente uma amizade incomum e certa atração pelo companheiro, só descobre momentos antes da morte dela que se tratava de uma mulher.

A jornada da mulher que se traveste/transforma diz muito dos novos paradigmas femininos na atualidade, sobre a apropriação de campos antes tidos como exclusivamente masculinos. Porém, como pudemos ver, não há *atualização* de valores nessa jornada, visto que o conto popular e o conto da literatura contemporânea trazem aspectos muito parecidos do feminino. Apenas o conto Maria Gomes diferencia-se. Ou seja, existem contos tradicionais que representam as mulheres de forma submissa e pouco atuante como existem contos que as representam como autônomas e capazes de buscar a própria realização.

Nada obstante, são narrativas que donzela/princesa sai em jornada passando-se por homem. Assim, apesar de serem de valiosa contribuição para nossa discussão, visto que as personagens ultrapassam os limites que as definições sociais, culturais, simbólicas de gênero impõem, essas obras não fazem parte dos *corpora* principais dessa dissertação.

2.2 A Princesa e o século

Nessa segunda parte, percorreremos o último século através de um breve panorama formado pelos contos que compõem *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís da

Câmara Cascudo, como referência de princesas dos contos populares, as princesas da literatura infantil no século XX e as princesas da literatura infantil no século XXI.

2.2.1 As princesas dos contos tradicionais do Brasil

As princesas presentes nos contos populares em *Contos Tradicionais do Brasil*, podemos subdividi-las em grupos. Dentre esses, dois são significativos pela quantidade de representações.

No primeiro grupo estão princesas que devem escolher um pretendente ou tentam evitar o casamento. Ainda que a princesa apresente um caráter mais combativo, nesses contos a jornada é masculina. O rapaz, através de ajuda mágica, esperteza ou inteligência, precisa subjugar a princesa mimada, egoísta ou enfeitiçada.

A natureza da união com a princesa é garantir a própria subsistência, sair do estado de pobreza e, conseguindo os favores do rei, tornar-se príncipe herdeiro. O amor não é um valor importante ou decisivo. Os contos *O espelho mágico*, *A princesa sisuda*, *Couro de Piolho*, *O peixinho encantado*, *Os sete sapatos da Princesa*, recolhidos por Luís da Câmara Cascudo (2000), são exemplos de princesas-prêmio em uma jornada masculina.

Um segundo grupo encontrado é o das moças que se transformarão em princesas ou que saíram de seu lugar de princesas e retornarão através do casamento. Nessas narrativas, os aspectos sociais costumam ser suavizados. A moça encontra seu sustento em um trabalho humilde até que o príncipe a resgate e, em alguns casos, usa da esperteza e mesmo traveste-se de homem para manter-se longe do perigo de um casamento imposto e antinatural com um parente ou um monstro.

Temos esses aspectos nos contos *O papagaio Real*, *A Princesa do Sono-Sem-Fim*, *Almofadinha de Ouro*, *Bicho de Palha*, *O príncipe Lagartão*, *Maria Gomes*, também em *Contos Tradicionais do Brasil* (2000). Nesses contos, as donzelas/princesas têm mais ações importantes para o desfecho da narrativa, assumindo o protagonismo. Costumam permanecer no lugar de origem e lá enfrentar os desafios, com persistência, inteligência ou simplesmente seguindo as ordens de outrem.

Mesmo quando parte em jornada, esta não é motivada por seu livre-arbítrio. Diferente das jornadas masculinas de autoconhecimento e iniciação no mundo adulto, essas princesas não foram preparadas para a jornada ou para o desafio que se apresenta. Como a

jornada do caçador que persegue o cervo, essas donzelas/princesas não sabem para onde se dirigem. São surpreendidas pela transformação de seu mundo.

Geralmente, a sua finalidade maior está na realização amorosa, enquanto a garantia da subsistência virá como uma complementação lógica da vida de casada. Para que esse casamento se realize, no entanto, os aspectos fundamentais da *boa esposa* devem aparecer em suas *ações* e no *aspecto físico*. A pureza, a beleza, a resignação (às vezes um pouquinho de coragem), o trabalho doméstico perfeito, o cuidado com os desejos do cônjuge.

Naturalmente, essa divisão não abrange todos os contos, como os em que o papel do príncipe e da princesa inverte-se, o que ocorre em *A princesa Jia*, ou que a princesa escolhe o pretendente encantado, passando pelas provas para encontrar a felicidade, como em *O Veado de Plumas*.

Nesses contos, como vimos anteriormente, a lógica é regida pelo *pensamento mágico* e pela *moral ingênua*. Não questionamos o fato de o rapaz aceitar o casamento para estabelecer-se financeiramente porque esse casamento é a ação que vai terminar com injustiça inicial posta no conto: a pobreza, a fome, a necessidade de autoafirmação perante a família ou a comunidade (um irmão mais novo que enfrenta a zombaria dos mais velhos, por exemplo). Também não questionamos a escolha da princesa em não reagir à situação de perigo, como no caso d'*A Princesa do Sono-Sem-Fim* ou pôr-se voluntariamente em perigo, com em *O príncipe Lagartão*. Assim como acreditamos que o amor acontecerá, acreditamos no amor à primeira vista, afinal essa é uma condição para que haja realmente um final feliz, ou seja, que o conto atenda nossa *disposição mental* e seja metáfora das realizações importantes para a *condição humana*.

De maneira geral, podemos afirmar que os contos que apresentam princesas na coletânea Contos Tradicionais do Brasil se organizam de acordo com a lógica interna dos contos populares, apresentam as temáticas que dizem respeito à *condição humana*, atualizando algumas questões culturais e regionais, mas mantendo os valores medievais e modernos na representação das personagens feminina.

2.3 As princesas do século XX

Muitos autores retornaram à imagem da princesa nos últimos cem anos. Porém, se

antes as características das personagens se evidenciavam através de suas *ações* e do *aspecto físico*, a narrativa contemporânea propôs que acompanhássemos o desenvolvimento *psicológico* das personagens. Os recursos literários que inovaram a literatura direcionada para os adultos também ressoaram na literatura infantil, mesmo nos *novos contos de fadas*. Esse aspecto também é um fator construtivo dessa nova imagem de princesa.

Na literatura infantil brasileira do século XX, há de se considerar que existe um cânone quando o assunto é princesa. Façamos uma breve excursão a essas obras, por ordem cronológica.

Monteiro Lobato, marco da nova literatura infantil no Brasil, em sua obra *Reinações de Narizinho*, originalmente publicada em 1931, explora as princesas clássicas e transforma a própria Lúcia, ou seja, a menina Narizinho, em princesa do *Reino das Águas Claras*. Aliás, a obra constitui-se em uma vertigem de visitas de personagens ao Sítio do Pica-Pau Amarelo, desde os personagens do *País das Maravilhas*, vigiados de perto por Dona Carochinha, à La Fontaine e Esopo, com suas fábulas.

No capítulo *Cara de Coruja*, o Sítio recebe a visita de Cinderela, Branca de Neve e Rosa Branca e Rosa Vermelha, além de outras personagens dos contos populares, como Aladim e Barba Azul. As princesas, na obra, já estão casadas com seus respectivos príncipes e respondem as perguntas da boneca Emília sobre curiosidades de suas histórias.

Cinderela, por exemplo, explica que calça sapatos número trinta e que o sapatinho usado no baile era mesmo de cristal, mas como não era muito confortável, ela havia passado a usar sapatos de camurça. Conta também que as irmãs e a madrasta se curaram de suas maldades, foram perdoadas e viviam numa casinha dada por ela, atrás do castelo. Durante todo o tempo, mostra-se doce e paciente, qualidades reafirmadas de sua história original. Toda bondade faz Emília revidar “- Como a senhora é boa! Se fosse comigo, eu não perdoava! Sou mazinha. Tia Nastácia se esqueceu de me botar coração, quando me fez...⁷²”. Nessa fala, temos um elogio revestido de ironia, quando pensamos que a personagem Emília, uma boneca sem coração, representa mais a natureza humana do que a perfeição apresentada pela personagem humana, Cinderela.

Branca de Neve também mantém seus atributos originais: beleza, gentileza,

⁷² LOBATO, 2014, p. 217.

bondade. Traz um espelho mágico para Emília e esclarece que os sete anões vivem com ela no castelo. Todas essas qualidades, e mais o reconhecimento da princesa pelos amigos que a salvaram, nos apresenta os valores esperados de uma princesa clássica. Na obra de Lobato, novamente é Emília quem humanizará a situação, quando o espelho responde que a boneca contadora das histórias mais bonitas é a *Marquesa de Rábico*, título recebido pela boneca após seu casamento com um leitão. A fala do espelho faz a boneca suspirar e calar. Narizinho percebe que é de tristeza, por já ser casada e não poder casar-se com o espelho⁷³.

Narizinho também casa-se no decorrer da história. Depois de visitar o *Reino das Águas Claras*, o peixe, que é príncipe e rei ao mesmo tempo, cai de amores pela menina e, algum tempo depois, pede-a em casamento. É interessante perceber que toda vez que a menina Narizinho está no *Reino*, existe um momento de transformação dada pela confecção/escolha do vestido. Enquanto na história da Cinderela o vestido é a condição para que a Borracheira tenha a noite de princesa, em *Reinações de Narizinho*, o vestido assume a função de tirar Narizinho da condição de criança e passá-la à princesa, tornando-a um ser encantado como os seres ao redor. Quando entra no salão de baile acompanhada pelo príncipe, os fidalgos exclamam: “Como é linda![...] Com certeza é filha única da Fada dos Sete Mares⁷⁴”. Esse contrato de aceitação do Faz-de-Conta permite que aceitemos a escolha da menina de casar-se e, ainda mais, de casar-se com um peixe. Este não se transformará em um príncipe, como no conto *A Bela e a Fera*, ele já é príncipe e seu reino é o das águas. E a naturalidade com que a menina aceita o fato nos faz duvidar da nossa própria naturalidade em não aceitá-lo, como podemos observar no diálogo entre Dona Benta e Narizinho:

- Casar com quem, menina? Que história de casamento é essa?...
- Sim, vovó! Fui pedida em casamento e aceitei. Vou casar-me com o Príncipe Escamado.
- Tia Nastácia arregalou os olhos para Dona Benta, que por sua vez tinha os olhos arregalados para a menina.
- Narizinho riu-se de tanto olho arregalado e continuou:
- De que é que se espantam? Se toda gente se casa, por que não posso casar-me também?
- Sim, minha filha – respondeu Dona Benta com pachorra. – Todos se casam, não há dúvida. Eu me casei, sua mãe se casou. Mas todos se casam com gente da mesma igualha. É muito diverso disso de casar com um peixe...
- Dobre a língua, vovó! Escamado é príncipe. Se se tratasse aí de um peixe

⁷³ LOBATO, 2014, p. 218

⁷⁴ LOBATO, 2014, p. 32

vulgar de lagoa, vá que vovó falasse. Mas meu noivo é um grande príncipe das águas...

- Mas não é criatura da nossa espécie, menina.

- E que tem isso? A Emília, que é uma boneca, não se casou tão bem com Rabicó, que é leitão? Acho as suas ideias muito atrasadas, vovó...

Dona Benta voltou os olhos para Tia Nastácia.

- Já não entendo estes meus netos. Fazem tais coisas que o sítio está virando livro de contos da Carochinha. Nunca sei quando falam de verdade ou de mentira. Este casamento com peixe, por exemplo, está me parecendo brincadeira, mas não me admirarei se um belo dia surgir por aqui um marido-peixe, nem que essa menina me venha dizer que sou bisavó de uma sereiazinha...

A negra benzeu-se com ambas as mãos.

- Credo! Até parece bruxaria... Mas se chegar esse tempo, sinhá, mecê que trate de arranjar outra cozinheira. Assim catacega como sou, tenho medo de escamar e fritar um bisneto de mecê pensando que é alguma traíra... (LOBATO, 2014, p.123-4)

Assim, temos em Lobato tanto a manutenção dos valores das princesas clássicas quanto à possibilidade de novas princesas, que como Narizinho, são desafiadoras, apresentam ideias próprias, rompem com os paradigmas, fazem escolhas subversivas. Porém, esse escrito da década de 1930 permaneceria encubado em nossa literatura infantil durante mais de quarenta anos até o surgimento de outras princesas que fizessem justiça à herança de Narizinho.

A trama continua com o casamento, a visita do Príncipe Escamado e a posterior viuvez da menina, que primeiro acredita que o príncipe desaprendeu a nadar e se afogou e depois cogita que foi comido pelo Gato Félix, outra personagem *estrangeira* ao sítio que aparece na história.

A partir da segunda metade do século XX, os movimentos feministas também colaboraram para que a princesa moderna (de Perrault, Grimm e Andersen), não fosse vista com bons olhos. A criticidade do papel da mulher na sociedade foi estendida para as obras infantis, compreendendo que as representações oferecidas à criança não atendia a expectativa da nova mulher que estava em construção no discurso social⁷⁵.

Entre o final da década de 1970 e início da década de 1990, inclusive as produções audiovisuais para crianças exploraram essas personagens sob novas óticas. Os

⁷⁵ No entanto, nas prateleiras coexistem as princesas modernas e contemporâneas, através do tributo à história clássica e sua *verdade geral*, da dessacralização dessas histórias pela *paródia* e outros recursos de linguagem, e da permanência do símbolo com valores diferentes do das narrativas populares, em novas narrativas.

Estúdios Disney, com grande aceitação no mercado brasileiro, lançaram durante esse período *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991) e *Aladdin* (1992), em que, respectivamente, há uma princesa desobediente; uma moça que gosta de ler e nega-se a casar com um jovem atraente e promissor em sua comunidade, apaixonando-se por uma fera; e uma princesa que foge do palácio por vontade de experimentar novas vivências e conhecer o mundo, não se casando com um príncipe.

Neste interim, nossa literatura já estava abastecida com novas representações de princesas graças a autoras e autores como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Marina Colasanti, Pedro Bandeira e Flávio de Souza, além de tantos outros que colaboraram com novas perspectivas e valores para o símbolo príncipe/princesa em obras destinadas às crianças.

Em *História Meio Ao Contrário*, de Ana Maria Machado, originalmente publicada em 1978, temos uma princesinha que nasce *linda como um raio de sol* e durante toda a história aparece em ações secundárias, ofuscada pela Pastora, personagem que participa ativamente da aventura.

Durante a trama, o rei ordena que matem o dragão que rouba a noite, prometendo a mão da princesa em casamento. Neste momento, temos um discurso significativo na fala da Pastora, que afirma “Eu que não quero casar com um desconhecido só porque ele é bom de briga...”⁷⁶. A crítica ao sentimento de honra da mulher em ser dada como prêmio ao campeão, tão comumente encontrada nas narrativas medievais, inicia-se aí.

A princesa, por sua vez, durante toda a narrativa expressa sua opinião apenas na repetição da frase *Deve ser lindo!*, enquanto escuta a descrição de como o dragão se apropria do dia, reforçando sua imagem de donzela romântica e sendo duramente repreendida pelo *Cale a boca, menina*, ralhado pela mãe, que por sua vez, também não tem participação expressiva na história.

É no final, no entanto, que a princesa reverterá essa situação. Com a volta do Príncipe após o combate, o rei dispõe-se a cumprir a promessa de dispor sua filha, ainda que o dragão não tenha morrido. E a Princesa surpreende:

– Meu real pai, peço desculpas. Mas se o casamento é meu, quem deve resolver sou eu. Só caso com quem eu quiser e quando eu quiser. O Príncipe

⁷⁶ MACHADO, 2005.

é muito simpático, valente, tudo isso. Mas nós nunca conversamos direito. E eu ainda quero conhecer o mundo. Até hoje eu nem sabia que o sol voltava todo dia tão bonito. Tem muita coisa que eu ainda quero saber. Isso de ficar a vida inteira fechada num castelo é muito bonito, mas eu vi que aqui fora, nesses campos e nesses bosques, tem muita coisa mais. Não quero me casar agora.

Foi um deus nos acuda. O Rei gritou, urrou, esbravejou. A Rainha explicou que todas as princesas das histórias se casam com os príncipes que vencem dragões e os gigantes. E que os dois vivem felizes para sempre.

Não adiantou nada. A Princesa olhava a Pastora, via como era bonita aquela moça de olhar firme e cabeça levantada, e insistia:

- Nada disso. Minha história quem faz sou eu. (MACHADO, 2005, p. 44)

Como podemos observar, os discursos presentes no texto estão claramente se contrapondo a cultura existente ainda na Idade Moderna de casamento arranjado e representam uma luta feminina presente da Primeira Onda Feminista, em que as principais questões eram o sufrágio, que daria voz social a mulher, assim como o controle de seu dinheiro e de sua vida, visto que o controle financeiro de heranças ficavam sob a tutoria de um membro masculino da família. O desejo de conhecimento também aparece retratado aí. A quebra do paradigma romântico do feminino se fazia necessário para compor uma nova representação de feminino para as novas gerações: a da princesa que não se satisfazia com um casamento com um príncipe desconhecido, almejando escrever a própria história.

São abundantes as princesas na obra da escritora Marina Colasanti, que discute o feminino através da literatura há mais de quatro décadas. Suas narrativas versam sobre o papel da mulher na sociedade, nas relações conjugais, em seu próprio interior através de uma linguagem extremamente poética e cheia de simbolismos.

Colasanti problematiza suas princesas, colocando-as em posição de confrontar ou forjar o próprio destino, às vezes abstendo-se de sua realização no amor romântico ou definindo seu próprio tempo de escolher amar. Suas personagens apresentam discussões mais filosóficas e existenciais, mesmo na obra infantil.

Uma obra da autora que pode ser citada como interessante à discussão desenvolvida nessa dissertação, embora não faça parte dos *corpora* principais por não apresentar uma jornada propriamente dita, é o conto *Entre as folhas do verde ó*. Neste conto, a moça, meio mulher meio corsa, é flechada no pé pelo príncipe, levada ao castelo e transformada em toda mulher. E, apesar de se apaixonar pelo príncipe, não há comunicação verbal entre eles. A moça não tem voz. Enquanto ele explica como será boa a vida de princesa no castelo, rodeada de roupas e luxos, ela, com os olhos, deseja que ele conheça a liberdade

dos bosques. Por fim, a moça retorna à floresta, torna-se toda corsa, e passa a pastar próximo ao castelo.

Poderíamos contrapor aí duas imagens: na primeira a mulher enquanto natureza, a corsa. A sintonia com a terra, as flores, os pássaros, a agilidade da corrida, a liberdade e a língua da floresta pertencem a essa imagem. Não lhe pertence o segredo da palavra. Essa imagem, o príncipe quer matar.

A segunda imagem é a da mulher enquanto construção social, a princesa, com seu palácio, roupas, joias. Pertence-lhe também o quarto trancado e os passos cambaleantes. Não lhe pertence o segredo da palavra. A esta, o príncipe deseja amar.

A questão da voz apresenta-se novamente nesse conto. Nem como corsa nem como moça a fala pertence à figura feminina. O homem tem a chave e a fala. O desequilíbrio de poder na sociedade está bem representado.

Para não abrir mão de sua essência, que é ser corsa, a moça/corsa/quase princesa abre mão da felicidade conjugal, que nos paradigmas sociais modernos seria o único objetivo da mulher. Mas não podemos afirmar que abre mão do amor, já que se põe a pastar na janela do príncipe.

Temos nisto um paradoxo que poderia dizer sobre a condição feminina neste século: tentar conciliar as contradições entre a corsa e a princesa – entre escolher e ser escolhida, entre seguir em jornada, livre para explorar a floresta, ou permanecer na imobilidade da espera pelo príncipe, presa num quarto do palácio – e terminar pastando perante a janela.

Na obra *Procurando Firme*, de Ruth Rocha (1984), já de início temos uma conversa com o leitor, através de um prólogo que simula o diálogo entre o narrador e um ouvinte. Este último já não aguenta histórias “chatíssimas, que a princesa fica a vida inteira esperando o príncipe encantado⁷⁷”. Através do diálogo, nós já podemos constatar o desgaste do estereótipo de princesa clássica veiculado nas décadas anteriores. E essa princesa clássica que será desconstruída na obra, através de Linda Flor.

⁷⁷ ROCHA, 1984, p 8

Essa obra será estudada mais profundamente no próximo capítulo, visto que encontramos na narrativa uma importante jornada que discute a formação e a expectativa de realização da princesa.

Pedro Bandeira, em *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986), traz as princesas após vinte e cinco anos de casadas, todas com o sobrenome dos maridos, que pertencem à família Encantado. Na obra, as princesas invadem a casa de um escritor para exigir que ele as ajude a recuperar a história de Feiurinha, uma princesa que desapareceu, juntamente com todos os vestígios de sua história. Para elas, é claro que a personagem desapareceu porque sua história foi esquecida e temem que isso possa acontecer com suas histórias também.

A obra usa a paródia, a desconstrução do estereótipo de princesa através do riso, para prestar um tributo aos contos de fadas, contando uma nova história com todos os elementos de um conto clássico, ao mesmo tempo em que alerta para a importância da manutenção desses contos.

Porém, a tentativa de rompimento, talvez para efeito cômico, não rompe ou inova a concepção de feminino. A dicotomia *mulher jovem/velha* está claramente colocada aí, contrapondo a virtuosidade da mulher jovem à inveja e mesquinhos da mulher velha. Reafirma a imagem dual da mulher: passam de boas e belas para megeras desgastadas com o tempo, ainda que mantenham algumas das características às identificavam: o sono da Bela Adormecida, a beleza de Branca de Neve, sem complexidade de sentimentos ou pensamentos, fixando-as em um caráter frívolo e volúvel. O estereótipo desconstruído, de princesa bondosa, educada, generosa, é substituído por outro estereótipo de mulher: rancorosa, invejosa, falsa, competitiva.

Apenas Chapeuzinho Vermelho, que não se casou, livra-se um pouco desse destino. Porém, é constante a afirmação de que tem quilos a mais e que isso é o que a mantém solteira. Isso tampouco aproxima a obra das discussões sobre o feminino da época.

Entretanto, conforme Lajolo (1989), o papel feminino torna-se expressivo quando é Jerusa, a empregada do escritor contatado pelas princesas para recuperar a história de Feiurinha, que se lembra da história e a narra. Temos um exemplo de voz feminina ressignificando o mundo.

Em seu livro *Príncipes e Princesas, sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos*, de 1989, Flávio de Souza desconstrói a imagem das princesas clássicas através da ironia.

São diversas princesas espalhadas na narrativa longa, nas curtas e nas curtíssimas. A crítica à princesa clássica e aos valores modernos permeia toda a obra, às vezes de forma mais ácida, como na Princesa Silvana do Reino de Vronka, que mantém um eterno sorriso no rosto e ganha todos os concursos de miss-simpatia, quando na verdade tem um defeito na face.

A princesa da Brondolândia, após cansar-se de aguardar na torre, salva a si mesma para enfim descobrir que seu salvamento não representava desafio o suficiente e termina por encenar um dragão, com a ajuda do lagarto que anteriormente guardava sua torre, para chamar a atenção de um príncipe e finalmente casar-se.

Outra princesa importante na análise da obra é Úrsula da Bronislávia, que nasceu não correspondendo aos padrões e escandaliza o reino ao ir viver feliz para sempre rodeada de odaliscas em um castelo a beira-mar.

Seguem-se princesas como Linda do Laço-de-Fita, que envelhece na janela, esperando um príncipe que corresponda aos seus altos padrões de beleza e perfeição. Além de outras tantas, que mostram como as princesas e os finais felizes podem ser plurais. A jornada da Princesa Miranda, na narrativa longa, poderia ser analisada mais profundamente também, visto que a princesa, durante vários desencontros, foge de casa e, após sua volta, é sequestrada junto a outras princesas, tem papel ativo em seu próprio salvamento, se junta ao circo, tornando-se cantora, para pôr fim encontrar o amado e morrer. Porém são poucas as decisões tomadas conscientemente. Durante toda a narrativa, a princesa é empurrada pelo destino e sua coragem é determinada através da necessidade em fazer o imprescindível para sobreviver.

Terminando aqui este breve panorama de obras do século XX, podemos afirmar que a pluralidade de representações responde aos questionamentos sociais quanto aos padrões femininos impostos até a metade do século. E a literatura infantil responde a esses questionamentos desconstruindo padrões principalmente através do riso e da ironia, excluindo Marina Colasanti, que utiliza o que Nelly Novaes Coelho (2000a) chamou de *linha do maravilhoso metafórico (ou simbólico)*.

2.4 As novas princesas

A Princesa que Escolhia (2006) e *Uma, duas, três princesas* (2014) são obras recentes de Ana Maria Machado. A autora, que discute o feminino em muitas obras, novamente retoma a princesa para apresentar novos padrões na literatura infantil brasileira.

Isso porque as narrativas, para além da intertextualidade com os contos de fadas clássicos, trazem a formação de princesinhas que, através do conhecimento adquirido em diversas mídias, do livro à internet, encontram novos caminhos para o progresso de seus reinos.

No primeiro livro, *A princesa que escolhia* (2006), principia com a princesa que deixa de ser obediente e é posta de castigo em uma torre, onde descobre que o mundo é maior do que imaginava. Lá faz amizade com os filhos do jardineiro, lê histórias e recebe informações através de livros e da internet. Após resolver um problema do reino, recebe o direito à liberdade e a permissão de poder escolher sempre. Usa esse direito para escolher das próprias roupas aos amigos, escolher suas atitudes e uma profissão. Escolhe inclusive o direito de dar direito de escolha aos seus súditos, através do parlamentarismo. O tema do amor aparece já com uma ideia de amor confluyente, quando a princesa reencontra o filho do jardineiro e começam um namoro.

O narrador finaliza:

E a princesa?

Nem sei se ainda vive por lá e se ainda manda em alguma coisa. Sei que ainda está com o filho do jardineiro.

Também não sei se os dois viveram felizes para sempre. Mas posso garantir que estão muito felizes... É que os dois se escolhem a cada dia...

E quando alguém pergunta à princesa se ela se arrepende de não ter casado com um príncipe, ela responde:

- De jeito nenhum. Eu tenho o que sempre quis. Sei que não escolhi um príncipe. Mas acho que escolhi um princípio. Só um jeito de começar.

A continuação, agora, é com eles. Podem ter alguns problemas, mas muitas vezes são felizes. (MACHADO, 2006, p.34)

Observemos que, enquanto as obras do século passado denunciavam a ausência da fala feminina, nesta obra, o poder de fala já é dado como certo. Entretanto, a luta é pelo direito de ser *escutada* pelos pais, representantes do poder na obra.

Outra mudança de valores está no destino da mulher deixar de ser definido pela *natureza* para tornar-se uma construção de suas escolhas. E, ao escolher o próprio destino, abre mão do *felizes para sempre* com um *príncipe*, para construir uma relação que se principia a cada escolha, trazendo felicidade através da *ação*, da *disposição* em construir com o outro, apesar dos problemas.

É interessante perceber que essa obra não tem uma narrativa próxima aos contos populares, apenas usa de suas personagens. Isso porque o conflito principal do texto é a própria educação da princesa, problematizando-a através de pequenos embates enfrentados em diferentes fases da vida, sempre reforçando a necessidade de se fazer uma escolha. Com isso, a obra termina por ser exemplar em excesso.

Uma, duas, três princesas (2014), apresenta temática parecida, porém tem o enredo mais elaborado e o desfecho mais surpreendente, causando a impressão que a *A princesa que escolhia* (2006) era um preâmbulo, uma apresentação dessa nova imagem de princesa.

A narrativa em *Uma, duas, três princesas* já se aproxima mais da narrativa popular, pois o enredo envolve a jornada não de uma, mas das três princesas. Durante todo o tempo a autora retoma as matrizes populares para aproximar e distanciar o universo proposto com o universo popular.

A questão de gênero está posta desde o início: novamente há um rei que não teve filhos varões, como ocorre nas narrativas de donzela guerreira. Porém, ao invés de esperar casá-las ou que assumissem a figura masculina em um contratempo, o rei, aconselhado pela esposa, leva ao parlamento a necessidade de modernizar as leis: possibilitar que as princesas sejam herdeiras e regentes do reino.

A partir dessa proposta, o que temos é uma interessante discussão que se inicia sobre os motivos presentes nos contos populares. Ao mesmo tempo em que a autora constrói uma nova representação de feminino, ela desconstrói o *pensamento mágico* e a *moral ingênua* como lógicas aceitáveis em sua narrativa.

Aprofundaremos a discussão dessa obra no capítulo a seguir.

III – A JORNADA...

A jornada feminina sempre esteve presente nos contos populares, geralmente, representada por personagens que pretendem se tornar princesas ou voltar a sê-lo através do casamento. Porém, na análise que se segue, apresentam-se três jornadas de princesas que estão voltadas ao reconhecimento e ao autoconhecimento.

Antes de iniciarmos a análise, no entanto, faz-se necessário uma curta reflexão sobre a metodologia de análise literária e a questão de representação do feminino.

Nas três obras temos a representação da figura feminina retratada por mulheres. Benvenuta de Araújo foi fonte do conto compilado por Câmara Cascudo. Infelizmente, não há muitas informações sobre a narradora na obra, apenas a breve nota sobre o método de compilação nos orienta quanto ao perfil dos colaboradores que narravam os contos ao pesquisador: “tinham níveis de culturais mais diversos. Foram desde a senhora ao ginasiano, da cozinheira à ama analfabeta, da velha mãe de criação ao jardineiro efêmero, com as idades de doze a setenta e cinco anos, [...]”⁷⁸.

Ruth Rocha⁷⁹ escreve para crianças desde 1973. Nasceu em São Paulo e é formada em Ciências Políticas e Sociais. Tem mais de duzentos livros publicados e já teve obras traduzidas para vinte e cinco idiomas. Assim como em *Procurando Firme*, muitas de suas obras apresentam o questionamento dos valores, inclusive os valores de gênero, como em *Faca sem ponta, galinha sem pé* (1983).

Ana Maria Machado⁸⁰ nasceu no Rio de Janeiro e é formada em Letras NoeLatinas. Foi professora e, após ser detida durante o período militar, exilou-se na Europa, onde trabalhou como jornalista. Assim como Ruth Rocha, seus primeiros textos para crianças foram publicados pela revista *Recreio*. Como livros, as publicações iniciaram-se em 1976. *História Meio Ao Contrário*, livro que já apresentava questionamentos sobre figura da princesa nos contos populares, recebeu em 1977 o prêmio João de Barro.

⁷⁸ CASCUDO, 2000, p. 16

⁷⁹ Informações coletadas no *website* da autora, no endereço <http://www.ruthrocha.com.br/biografia>. Acesso em 26/jun/2016.

⁸⁰ Informações coletadas no *website* da autora, no <http://www.anamariamachado.com/biografia>. Acesso em 26/jun/2016.

Luna (1996) nos chama atenção à questão da ideologia sexual nas práticas discursivas e geradoras de sentido, indicando que devemos ter “atención, sin embargo, a los modelos de análisis, pues a veces éstos llevan implícitos una ideología sexual sólo aparentemente neutra⁸¹”. Nesta pesquisa, temos a figura da princesa em obras produzidas por mulheres e analisada por uma mulher investigando como a literatura infantil relaciona-se com a transformação do espírito feminino na sociedade. Dessa forma, é inevitável que se *leia como uma mulher a imagem da mulher na escrita da mulher*.

E afirmar que a leitura realizada por uma mulher se difere da leitura realizada por um homem nos leva a velhos conceitos correntes em nossa sociedade. Ou seja, mesmo na escrita acadêmica as relações de poder são marcadas pelo gênero, pois se enunciar que a leitura é feita *como uma mulher* impõe à pesquisa um caráter *subjetivo*, significa que *neutralidade* seria a característica de uma leitura *objetiva*, que como sabemos, não existe.

Esta afirmativa se faz necessária para que desconstruamos o caráter objetivo e imparcial da análise, pois ainda que o estudo não seja sobre representação feminina, toda análise é construída dentro de determinado sistema de analogias e de representações de mundo. Dessa forma, esta análise é carregada de ideologia, assim como toda enunciação, nos diria Bakhtin.

Posto isso, começemos apresentando as três obras compõem os *corpora* desta dissertação, que pretende propor, através de uma análise comparativa, um estudo das representações do feminino nos contos populares e nas obras da literatura infantil brasileira em que a princesa aparece como uma personagem em transição, identificando a perpetuação e renovação dos valores atribuídos ao gênero feminino em cada obra.

⁸¹ LUNA, 1996, p. 13.

3.1 A rainha e as irmãs

O conto *A rainha e as irmãs* integra a obra *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, publicada originalmente em 1954. Foi narrado por Benvenuta de Araújo, de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte⁸².

O conto, recolhido da oralidade popular, se inicia com a cena de três irmãs descritas como *bonitas e trabalhadeiras* que, órfãs, costuravam para viver. Em uma noite, conversavam sobre casamento: a mais velha prometendo que faria para o marido uma camisa que caberia na palma da mão, mas cobriria a ele todo ao vestir; a do meio, uma camisa que caberia em um ovo e, no entanto, forraria uma cama; e a mais nova, que teria três filhos, dois meninos e uma menina, todos como uma estrela de ouro na testa. O rei, que passava, ouviu a conversa e casou-se com a mais nova, levando as cunhadas para morar no castelo.

A jovem rainha cumpre a promessa, mas cada criança que nasce é trocada pelas tias por um sapo, com a intenção que o rei abandone a esposa e se case com uma das outras irmãs. A última é uma menina, descrita como *linda como os amores*. A criada, responsável por jogar os bebês no mar, por falta de coragem os abandona na floresta e, uma a uma, essas são recolhidas por um caçador, que as cria como filhos. O rei, após a terceira troca, manda prender a esposa e promete vestir-se de branco e nunca mais dar festas. As cunhadas seguem buscando casar-se com ele.

Já mais velhas, as crianças descobrem uma trilha que leva a um monte muito alto, onde fica a Água-da-Vida, lugar onde ninguém que foi voltou. O filho mais velho resolve ir até lá, pedindo ao irmão que vá buscá-lo se não retornar em sete dias. Ao chegar ao topo do monte, encontra um rio e um pomar. Bebe água e come a fruta, tornando-se pedra. O mesmo ocorre com o irmão, que ao subir para procurar o mais velho, repete seus passos.

⁸² Sobre o registro dos contos, o pesquisador explica que: “Na colheita das histórias, fixei, não o local do nascimento do narrador, mas a cidade em que maior número de anos residiu, onde passou sua infância, onde ouviu e registrou na memória os contos que transmitiu. A linguagem dos narradores foi respeitada noventa por cento. Nenhum vocábulo foi substituído. Apenas não julguei indispensável grafar *muié*, *prinspo*, *prinspa*, *timive*, *terrive*. Conservei a coloração do vocabulário individual, as imagens, perífrases, intercorrências. Impossível será a ideia do movimento, o timbre, a representação personalizada das figuras evocadas, instintivamente feita pelo narrador. Os colaboradores tinham níveis de culturais mais diversos. Foram desde a senhora ao ginasiano, da cozinheira à ama analfabeta, da velha mãe de criação ao jardineiro efêmero, com as idades de doze a setenta e cinco anos, Fernando-Luís e Manuel Galdino Pessoa”. (CASCUDO, 2000, p. 16)

Chegamos então à jornada da pequena princesa, que não foi solicitada a ir buscar os irmãos, mas percebendo que nenhum dos dois voltava, teimou com o seu pai/caçador e foi em busca dos meninos. Porém, chegando ao pomar, apesar da fome e da sede, a princesa senta-se no chão e come seu pão seco e a água de um cabacinho. Após terminar a refeição e rezar, continua o percurso e encontra um castelo gigantesco e vazio. Enche a cabaça com a água fervente do poço na entrada do castelo e retorna:

Quando ia saindo do pomar viu duas estátuas nos lados da estrada e muitas outras espalhadas. A menina parou e reparou que as estátuas eram os dois irmãos seus. Não sabia o que fazer quando se lembrou que levava a Água-da-Vida no cabacinho. Tirou-o da cintura, destapou e deixou cair umas gotas em cima das duas estátuas. Assim que a água bateu em cima da pedra, esta estremeceu e os dois moços voltaram a ser gente, abraçando a irmã. O caçador fez muita festa quando os viu voltar em paz e a salvamento. (CASCUDO, 2000, p. 102)

Depois do retorno e de uma breve explicação que os três príncipes usavam gorros para esconder as estrelas na testa, o enredo começa a se desenvolver rapidamente: a criada, agora uma pedinte, pede abrigo e, ao reconhecer os meninos, conta a eles que são filhos do rei. Esses perdoam a criada e partem em busca da mãe no convento em que ela estava presa. O rei, cego de tanto chorar, oferece recompensa a quem apresentar a cura. Os filhos levam a Água-da-Vida ao castelo e a princesa pede licença e molha os olhos do pai. Quando o rei volta a enxergar e oferece aos meninos o que quiserem, os três retiram o gorro, se ajoelham e pedem o reconhecimento e a benção do pai. As tias pulam por uma janela se espatifando nos lajedos e o rei premia o caçador e a criada, depois segue com os filhos e a corte para pedir o perdão à esposa, que o concede e passam a viver *muito felizes*.

3.2 Procurando firme

Procurando Firme (1984), de acordo com a apresentação feita por Ruth Rocha, é “Uma história que parece história de fadas mas não é. Também parece história para criança pequena mas não é⁸³”. Foi publicado originalmente em 1984, pela editora Nova Fronteira.

⁸³ ROCHA, 1984, p. 5.

Após um breve prólogo que expõe o cansaço de um *ouvinte*⁸⁴ com as histórias de príncipes e princesas, temos o início da história com a apresentação do espaço, do tempo e das personagens. A abertura clássica inicia com *era uma vez* nos orienta que a história se passa em um tempo antigo e indefinido, sendo que inicia com a letra capitular *E*, aumentando a identificação com os contos de fadas. O texto nos informa a seguir que havia um “castelo, com rei, rainha, príncipe, princesa, muralha, fosso em volta, ponte levadiça e um terrível dragão na frente da porta do castelo, que não deixava ninguém sair⁸⁵”. Este dragão, a que cada um descrevia como bem queria, era um impedimento para que o príncipe saísse para correr o mundo.

E, desde pequeno, o rapaz foi treinado para enfrentar o desafio de deixar o castelo, com aulas de luta, de alpinismo, de berro, e assim por diante. Enquanto isso, Linda Flor, a princesa, é descrita como:

linda como os amores e tinha os olhos mais azuis que o azul do céu, e tinha cabelos tão dourados como quanto as espigas do campo e que tinha uma pele tão branca como as nuvens nos dias de inverno [...] E as mãos da princesa eram macias como... ah, não importa, as mãos eram macias, os pés eram pequenos, e a voz da princesa era maviosa. (ROCHA, 1984, p. 13-4)

Ou seja, uma descrição clássica do que se espera de uma princesa. Assim como são clássicas as tarefas com as quais ela se ocupava. De acordo com o narrador, que aparece por diversas vezes em diálogo com o *ouvinte*, a princesa se ocupava com atividades sem funcionalidade objetiva, ou seja, atividades que não poderiam se transformar em trabalho, mas garantiriam um casamento vantajoso. Aulas de canto, de bordado, poesia, flores de marzipã. Ocupava o tempo e esperava que o príncipe viesse derrotar o dragão para casar-se com ela.

Seu irmão, príncipe, conforme seu destino, deixa o castelo. E a princesa Linda Flor continua à espera. Até que, por fim, começam a aparecer os pretendentes reais. Logo de início, a princesa fica desapontada com o primeiro pretendente, que parece arrogante Linda Flor recusa-se a mostrar como é *prendada* e, posteriormente, recusa-se a casar. Outro pretende se apresenta e a princesa mantém a mesma postura.

⁸⁴ No prólogo e durante todo o texto se apresentam diálogos entre o narrador e um *ouvinte*, que em nenhum momento é apresentado. Os diálogos são informais e acrescentam explicações metalinguísticas e metatextuais, além da crítica à conduta das personagens e aos contos de fadas tradicionais.

⁸⁵ ROCHA, 1984, p. 7

Então as mudanças começam a acontecer: corta os cabelos, passa a usar calças, perde a brancura da pele, deixa de frequentar as aulas de minueto e etiqueta, passa a dar opinião sobre política, a rir alto e, por fim, resolve que não quer mais ser chamada de Linda Flor, propondo um nome mais moderninho, como Teca, Zaba ou Mari.

O desfecho se dá quando o reino descobre que ela está tendo aulas de berro. Enfim a princesa conta que tem aprendido esgrima, a correr e berrar com os instrutores do irmão. A princesa está se preparando para correr o mundo.

Sua escolha choca o reino, mas ela aprendeu também a comandar. Termina por fazer a sua vontade e, depois de mais algum tempo de preparação, chega o dia de a princesa sair:

Ela não quis levar muita bagagem, para não ficar pesada. Saiu de madrugada, bem cedinho. Passou pela porta da frente e lá se foi a princesa, correndo, passando rasteira, jogando pedras. Quando chegou perto do dragão deu três pulos, que ela tinha aprendido no balé, chegou perto do muro, deu um salto com vara, passou por cima da muralha, empurrou para a margem do fosso uma canoa que estava perto, remou com força e foi sair do outro lado. Pulou na margem, acenou para as pessoas que estavam olhando do castelo e se foi, pelo mundo, procurando não sei o quê, mas procurando firme! (ROCHA, 1984, p. 36)

Este é o parágrafo final do livro. A saída para jornada ao exterior do castelo torna-se a própria conclusão da jornada interior dessa princesa.

3.3 Uma, Duas, Três Princesas

Apesar de esta dissertação não se propor a analisar a ilustração, é necessário comentar que em *Uma, Duas, Três Princesas*, a contemporaneidade do discurso se apresenta já pela capa. As princesas têm tonalidades de pele e cabelo marrons. Não podem ser descritas como figuras de determinada etnia, mas apresentam cor de pele e traços que poderiam representar a mestiçagem própria do Brasil. Esse aspecto vem de encontro aos discursos sobre identidade e alteridade, diversidade e valorização cultural tão em voga em nossa sociedade.

A história, por sua vez, se inicia também como o *era uma vez*, com o uso da letra capitular *E*, indicando aproximação dos contos de fadas clássicos. Porém o discurso inicial já

é fragmentado, desfazendo a apresentação de tempo, espaço e personagem que comumente esperamos encontrar no parágrafo inicial:

Era uma vez um rei que tinha uma filha...
 Não, foi mais que isso.
 Era duas vezes um rei que tinha uma filha?
 Três vezes?
 O rei era o mesmo. A rainha também. Num só e único reino. Mas três vezes tiveram filhas. Três filhas.
 O reino todo queria um herdeiro para o trono, um príncipe. E só nascia princesa. Num lugar e num reino que mulher não podia governar.
 Era uma vez um rei e uma rainha que tinham três filhas? Pode ser.
 Uma, duas, três princesas. (MACHADO, 2014, p. 4)

Na página quatro, onde está o texto, a ilustração apresenta cinco imagens masculinas. Na página seguinte, em que há apenas ilustração, temos os retratos formais do que supomos ser a rainha e o rei, seguido de retratos também formais das três princesas. Assim, finaliza a apresentação, para passar ao desenvolvimento da história.

Depois do nascimento da terceira princesa, o rei pede conselho à rainha de como proceder com a questão da sucessão e ela sugere que se acabe com a história de príncipe herdeiro, fazendo com que as princesas possam suceder o pai. O rei envia um projeto ao parlamento, que efetivamente manda no reino, e os parlamentares aprovam a inovação, mas exigem que as meninas tenham a mesma educação que os príncipes recebiam. Assim, as princesas têm acesso ao conhecimento através de jogos, vídeos, da escuta de histórias, fotos, mostrando-se interessadas por tudo: “Leram até umas revistas e livros, quando encontraram. Principalmente a mais velha⁸⁶”.

Então, uma doença estranha assola o reino, fazendo com que o rei fique doente. Suspeitam de feitiço ou encanto. Nesse momento, a narrativa é suspensa e o narrador comenta que em outras histórias esse seria o momento dos sábios e ministros chamarem os três príncipes e mandá-los em jornada, atrás de uma cura mágica. A reunião acontece e os ministros enviam a primeira princesa “a dos olhos de azeitona, a que lia na poltrona⁸⁷”.

A princesa, que lia muito e conhecia os contos populares, sabia que sempre era o mais moço a conseguir o sucesso, então parte, hospeda-se em uma estalagem e manda uma

⁸⁶ MACHADO, 2014, p. 10

⁸⁷ MACHADO, 2014, p. 17

mensagem pela internet, reafirmando sua preocupação e pedindo que mandassem logo a segunda irmã.

A segunda irmã tinha sido menos preparada que a primeira. Havia lido menos, mas escutara as histórias que a mais velha contava. Assim, procura ganhar ajuda mágica ajudando velhinhas, anões, dividindo seu lanche com um velhinho, recolhendo passarinhos caídos do ninho, protegendo formigueiros, livrando coelhos da armadilha, quase soltando carneiros do vizinho, enfim, recorrendo a vários recursos que os contos populares costumam usar para premiar a bondade com o auxílio mágico. Quando nada funciona, beija um sapo, mas esse não vira príncipe, a princesa termina por adoecer e pede que enviem a irmã mais nova.

A última princesa estava ainda menos preparada, pois não estudara tanto e também não conhecia tantas histórias, mas usou o recurso que acumulava todos os conhecimentos humanos desde a época das cavernas até as descobertas recentes: a internet. Quando sai em busca da cura, começa a intervir nas histórias clássicas, atrapalhando a continuidade dos enredos, até que enfurece todo o reino, recebendo críticas sobre o mau uso das informações coletadas na internet, da necessidade de obter conhecimento além dos desenhos televisivos, enfim, da má educação que o rei deu às garotas.

Então os ministros voltam a chamar a princesa mais velha, que lia e “não tinha apenas olhos de azeitona. Conhecia o que fica em pé quando o resto desmorona⁸⁸”. A princesa então afirma que acreditar que a doença é encantamento demonstra falta de conhecimento e manda buscar um especialista que tenha tido uma formação múltipla, isto é, “estudado em tudo que é canto, com livro, escola, professor, laboratório, televisão e computador⁸⁹”. Dá certo. O pai e a irmã do meio são curados. A irmã mais nova vai para a escola e, nas palavras do narrador:

E a mais velha:
Viveu feliz para sempre? Quase.
Mas ficou para sempre livre da obrigação de seguir tudo igualzinho a como já estava escrito. E de fazer tudo repetido.
Por isso viveu feliz às vezes.
Como todo mundo, teve dias de riso e dias de choradeira. Mas ficou para sempre curiosa e inventadeira. (MACHADO, 2014, p. 39).

⁸⁸ MACHADO, 2014, p. 37

⁸⁹ MACHADO, 2014, p. 37

Novamente a ilustração tem função de epílogo ou de reafirmação da mensagem. Nas duas últimas páginas, 39 e 40, aparece toda a família de costas, abraçada, observando a galeria de quadros na parede. Porém, ao invés dos retratos formais do início, temos uma galeria com as fotos de todos, alguns em retratos duplos, mostrando uma irmã com a outra no colo, outra com o pai e a filha, outra de uma das princesas com a beca de formatura, o cachorro da família, as meninas fazendo careta, e assim por diante.

3.4 Entre a espera e a jornada

Finda a apresentação das narrativas, observemos que todas apresentam jovens princesas por nascimento que através de suas jornadas constroem ou revelam sua própria identidade. Contudo, as jornadas apresentam diversos pontos de convergência e divergência.

Estruturalmente, podemos afirmar que, se de acordo com Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, há elementos que respondem pelas características uniformes dos contos maravilhosos em todo o mundo. Contudo, *Procurando Firme e Uma, Duas, Três Princesas* são obras que propõem intertextualidade com os contos populares, mas não pertencem a esse gênero, mantendo liberdade de não corresponder a todas as invariantes. Pode-se constatar que as três obras analisadas respondem às três primeiras⁹⁰ invariantes, ou seja, *mudança, desígnio e viagem*.

Em *Procurando Firme*, a narrativa finda com a saída para a viagem, e os obstáculos e desafios e a mediação estão na preparação para a jornada, que termina por ser também a conquista do objetivo. Por sua vez, em *Uma, Duas, Três Princesas*, os desafios e obstáculos estão nas próprias princesas: a falta de confiança, de conhecimento e de criticidade ao lidar com a informação.

Organizando as narrativas das três obras em um instrumento como a tabela, para melhor compreensão desses elementos que se repetem no conto maravilhoso e podem ou não se repetir nas obras da literatura infantil que propõem intertextualidade com esses, temos o resultado a seguir:

⁹⁰ Dessas invariantes, Coelho (2000a) elenca seis sempre presentes nos contos: *situação de crise* ou *mudança*; *aspiração*, *obediência* ou *desígnio*; *viagem*; *obstáculos* ou *desafios*; *mediação auxiliar* e *conquista*, que podem ser repetir ao longo da narrativa.

Tabela 2 – Invariantes dos contos populares aplicados às obras

	A Rainha e Suas Irmãs	Procurando Firme	Uma, Duas, Três Princesas
1 – Mudança	Uma princesa vive como filha de um caçador na floresta, após seus pais terem sido enganados. Um dia seus irmãos descobrem o caminho para a Água-da-Vida e partem.	Uma princesa está sendo educada enquanto espera a chegada de um príncipe. Quando esse aparece, ela o acha desinteressante.	Três princesas herdeiras estão sendo preparadas para assumir o lugar do pai. Uma doença misteriosa assola o reino e o rei fica doente.
2 – Desígnio	A princesinha deseja trazer os irmãos de volta	A princesa deseja correr o mundo como o irmão	As princesas desejam achar a cura para o pai
3 – Viagem	A princesinha parte em busca dos irmãos	Linda Flor parte para correr o mundo	As princesas, uma a uma, partem em busca da cura.
4 – Obstáculos e Desafios	Fazer a jornada resistindo a não comer as frutas do pomar nem beber a água do rio.		O próprio desconhecimento e credulidade.
5 – Mediação	<i>Mediação natural:</i> a criada que reconhece e identifica as crianças como os príncipes perdidos. <i>Mediação mágica:</i> a Água-da-Vida que faz o rei voltar a enxergar		<i>Mediação natural:</i> o chamado dos ministros à primeira princesa novamente. <i>Mediação mágica:</i> não há.
6 – Conquista do objetivo	O rei reconhece os filhos e a família toda é reunida.		A princesa usa seu discernimento e chama um especialista. Todos são curados e descobrem que não necessitam mais seguir sempre os modelos.

Não obstante, há nas obras aspectos que são passíveis de análise comparada, visto que o objetivo dessa pesquisa é compreender como a representação da princesa e de sua jornada se alterou no último século na literatura infantil brasileira. Para isso, analisaremos a jornada em três aspectos: a formação, a saída do estado de espera para o movimento da jornada e os aspectos valorizados na jornada.

3.4.1 Formação

Neste tópico analisamos a relação das princesas com as outras personagens que fazem parte das situações iniciais do enredo, anteriores à jornada. Iniciemos pelas relações com as outras figuras femininas das narrativas.

Em *A rainha e as irmãs*, temos outras quatro mulheres: a rainha, que é escolhida pelo rei por sua promessa de dar-lhe filhos com estrelas de ouro na testa, as duas irmãs, que se corroem de inveja e agem com maldade ao mandar matar os sobrinhos para tentar roubar o marido da mais nova, mesmo tendo sido acolhidas no castelo, e a criada, que apesar de levar as crianças para a morte, prefere deixá-las na floresta, abstendo-se de definir o futuro dos bebês, por fim, conscientiza-se do mal que causou e, com a inspiração divina, revela a verdade.

Na rainha, temos a imagem da mulher submissa que é passiva às suas desventuras e será premiada ao final com a felicidade ao perdoar toda a injustiça que sofreu. Perde seus filhos um a um, depois perde o marido, submete-se a prisão no convento e por fim, perdoa. Fora a promessa, em nenhum momento ela apresenta fala ou ação que a ajude a manter o controle de sua própria história.

Essa personagem nos remete diretamente a formação feminina esperada durante a Idade Moderna, como pudemos ver na citação em *Emílio ou Da Educação*, conforme apresentada em capítulo anterior. A rainha, que tinha como maior desejo ser mãe, corresponde tanto a imagem ilibada de Maria, a grande mãe na Idade Média, quanto à concepção construída pela biologia e psicologia após a Revolução Francesa, de que há na mulher uma vocação natural para a maternidade. Ou seja, não é a representação da mulher em qualquer tempo, mas do *feminino ideal* na sociedade moderna.

Nas irmãs, temos a imagem da mulher amarga, invejosa, cruel. Participam da vida conjugal da irmã, mas, por não conseguirem a felicidade através de um casamento vantajoso, não suportam a felicidade alheia. Um aviso sinistro do conto às moças casadoiras, que não se deve confiar nem na própria irmã, que as mulheres são fracas de caráter desde a Eva. É a representação do *mal feminino*, tanto enquanto símbolo, que desde as narrativas primordiais descrevem a inveja, a intriga e a traição como intrínsecas à natureza feminina, como enquanto exemplo do que não seguir, visto que as irmãs são punidas no final.

Na personagem da *criada*, temos uma imagem recorrente no conto popular: o poder da voz e da memória feminina. Seu papel é fundamental no conto. Quando a criada utiliza a fala, o dizer, para pôr no eixo o que seus atos ajudaram a tirar, revelando a identidade e a história das crianças, ela passa da servidão a uma mentira ao domínio da verdade.

Lajolo (1989), ao discutir a voz da mulher na literatura infantil, afirma que o contato prolongado das mulheres com as crianças no lar tornou-as narradoras por excelência. O que propiciou que a mulher pudesse contar sua própria história e ressignificando-a. Sherazade usa a narrativa como arma de resistência e sobrevivência. No conto, a criada é a representação do poder da voz. Ela usa a narrativa como um ato de redenção, que a levará a viver em paz consigo mesma e, surpreendentemente, garantirá um meio de subsistência na velhice.

Em *Procurando Firme*, temos uma rainha que é a imagem da mulher que conhece seu lugar no mundo e quer mantê-lo tal como está. Orienta a filha a ser uma boa esposa e faz questão que ela mostre seus dotes. Sugere que a filha faça aulas de desmaio, pois é conveniente que a mulher saiba desmaiar na hora certa. É retratada de forma fútil e meio tola, contrapondo-se ao que a filha irá se tornar.

A princesa Linda Flor inicia seguindo os passos da mãe para então opor-se totalmente ao modelo oferecido. Durante a narrativa, as reações da mãe vão do estranhamento ao horror. Quando a moça diz que não pretende agradar o príncipe, os pais se assustam pela quebra das convenções: “A mãe mais o pai de Linda Flor ficaram brancos de susto⁹¹”. Em seguida, a fala da mãe indica a tentativa de orientar Linda Flor: “Então a mãe pediu com

⁹¹ ROCHA, 1984, p. 23

jeitinho: - Linda Florzinha, minha filha, vai buscar os desenhos chineses que você fez pra mostrar pro moço, vai...⁹²”.

Suas aparições seguintes demonstram todo o choque perante o novo comportamento da filha:

“A rainha, que já vinha chegando, parou horrorizada:

- Aprendendo berro?

E a rainha desmaiou ali mesmo, mas ninguém se incomodou muito porque a rainha adorava desmaiar” (ROCHA, 1984, p. 31)

Por fim, apresenta seus receios quanto à jornada que filha pretende iniciar: “- Mas minha filha – gaguejou a rainha – onde é que já se viu? E os perigos? E os dragões? E as mulas-sem-cabeça?⁹³”.

Na obra, os valores da mãe são os mesmos valores que a princesa busca ultrapassar. A mãe é a representação da estagnação social da mulher na esfera familiar e na sociedade. A princesa é a representação da quebra desse modelo.

Já em *Uma, duas, três princesas*, no início a rainha já tem voz. É através do conselho dela que o rei envia o pedido para que as filhas possam assumir a sucessão. Ainda que o narrador diga inicialmente que nesse reino a mulher não poderia governar, a rainha demonstra o poder através do diálogo com o marido. Em nenhum momento a falta do filho homem torna-se um problema entre o casal, não havendo penitência nem tristeza da rainha. As princesas não seguem o modelo da mãe, que desaparece durante o restante do enredo, mas têm seus caminhos abertos por ela.

Outro grupo de personagens importantes são os irmãos. A princesinha salva seus irmãos mais velhos por não ser impulsiva como eles e não comer a fruta do pomar. Sua função é cuidar, preservar a família resistindo aos desejos que os irmãos não foram capazes de resistir. Linda Flor, por sua vez, usa os instrutores dos irmãos e busca partir em jornada como ele partiu. Percebe que seu destino de espera, por ser mulher, é menos interessante que o destino do irmão, como homem. E a jornada das princesas em *Uma, Duas, Três Princesas*, só é possível pela falta de um irmão, que dispara a mudança no reino. Assim, a jornada de todas

⁹² ROCHA, 1984, p. 24-25

⁹³ ROCHA, 1984, p. 33

as princesas está relacionada à figura masculina do príncipe-irmão, a primeira enquanto resgate, a segunda enquanto modelo e a terceira enquanto substituição.

A figura masculina do pai também muda conforme os textos. O rei escolhe a esposa por sua capacidade de dar-lhe filhos. Passa todas as gestações da esposa guerreando e por duas vezes a perdoa por parir sapos. Na terceira vez, envia-a a prisão, mas penitencia-se por gostar muito da esposa. Depois que os meninos descobrem sua origem real, é essa a figura que encontramos: “O rei não casara e só vestia branco, andando triste e suspirando. De tanto chorar com a dureza de sua sorte, cegou e não houve remédio que desse melhora ao rei⁹⁴”. E quando reencontra os filhos, sua alegria é expressiva:

O rei avançou para eles como um doido, abraçando e chorando. [...] Os meninos contaram tudo. O rei mandou logo buscar o caçador e a velha, dando muito dinheiro aos dois e foi, com os filhos e toda a corte, onde estava a mulher, pedindo perdão pelo mal que lhe fizera enganado. (CASCUDO, 2000, p. 102-3)

Em nenhum momento, as atitudes do rei são julgadas pelo narrador. Durante todo o texto, a figura masculina cumpre seu papel social: inicialmente, jovem e viril, casa-se para ter filhos, protege seu território, desfaz-se da esposa que ama por não ser apropriada. Já mais velho, aparece como uma triste figura cega pelas injustiças sofridas. E é a própria sorte que o rei chora. Mesmo o perdão pelo mal que fizera à esposa é suavizado por ser um mal que *fizera enganado*.

A princesa cura a cegueira do pai com a Água-da-Vida conseguida através de suas virtudes. Se retomarmos a perspectiva de qualidade na educação feminina durante a idade moderna, a princesinha é naturalmente o ideal proposto por Rousseau em *Emílio ou Da Educação*, em que agradar e ser útil, fazer-se amar e honrar, educar os jovens e cuidar dos grandes, aconselhar, consolar, tornar a vida agradável e doce ao homem são os deveres das mulheres que deveriam ser ensinados desde a infância⁹⁵.

Se a busca da princesa é por cuidar da família e curar o pai, em *Procurando Firme*, o rei que é pai de Linda Flor, cumpre apenas a função paterna em todo o texto. É sua figura que está relacionada à filha. Durante todo o enredo assusta-se, irrita-se, espanta-se e

⁹⁴ CASCUDO, 2000, p. 102

⁹⁵ ROUSSEAU, 2004, p. 527

urra de ódio, tentando direcionar a filha à expectativa de final feliz que é o casamento. Porém suas intervenções e interditos são enfrentados com rebeldia pela princesa:

A mãe e o pai de Linda Flor ficaram brancos de susto... Afinal, se a filhinha deles não agradasse os moços que apareciam para salvá-la, como é que ela ia arranjar casamento? Então o pai virou fera:

- Ande logo, menina, vai preparar um vatapazinho pro moço. Já e já!

- Olha aqui pai, eu até posso fazer vatapá, sarapatel, caruru, qualquer coisa, mas tire o cavalinho da chuva que com esse príncipe eu não vou casar. (ROCHA, 1984, p. 23)

Assim, Linda Flor já não corresponde aos ideais de educação feminina da Idade Moderna, pois sua reposta negativa ao casamento demonstra que os valores de obediência e devoção filial acima da própria vontade estão superados nesta obra.

Já as princesas da obra de Ana Maria Machado saem em busca da cura do pai, assim como a princesinha de *A rainha e as Irmãs*. Porém, essa busca não está vinculada ao amor filial, mas a necessidade de provar-se competente para suceder o pai. O mal assola todo o reino e o próprio rei cai doente. A partir desse ponto, as princesas não estão mais vinculadas nem ao pai nem a mãe. Nem mesmo umas às outras, pois cada uma delas sai em jornada sozinha. Contudo, quando as coisas começam a dar errado, é a educação oferecida pelo rei e pela rainha que sofre críticas: “[na carta de leitor do jornal Notícias do Reino] Nosso reino está perdido. É muito preocupante que Suas Majestades tenham educado tão mal as princesas. Agora as consequências caem sobre todos nós⁹⁶”.

Percebe-se nas obras uma progressão crescente de importância da imagem da mãe, que passa a ter voz, ao mesmo tempo em que a imagem do pai apresenta uma progressão decrescente. Podemos observar que se antes a família girava em torno da figura paterna, respeitando todas as suas necessidades e interditos, o que encontramos nas obras mais recentes é a desobediência e o apagamento dessa função.

Outro ponto a ser discutido ainda nesse tópico é a mudança na educação feminina. Como já vimos, na Idade Moderna, a educação feminina consistia em instruir a mulher a tornar a vida do homem mais cômoda. Sobre a princesinha de *A Rainha e as irmãs*, apesar de em nenhum momento o texto explicitar sua criação na casa do caçador, é comum aos contos populares que as ações da princesa sejam a própria definição de sua personalidade. A princesa

⁹⁶ MACHADO, 2014, p. 35.

preocupa-se com os irmãos e segue para buscá-los; ao fim da jornada, come apenas seu pão seco e a água do cabacinho, rezando após comer, não explora o castelo, atendo-se a busca pela Água-da-Vida; perdoa a criada, salva o pai e ajoelha-se pedindo sua benção. Em suas atitudes temos zelo, modéstia, abnegação, resistência ao pecado, fé, caridade, devoção filial.

Durante o conto, a princesinha não se relaciona diretamente com nenhuma das personagens femininas. Porém, a princesa é um espelho da mãe: bela, resignada, modesta, controlada, ligada à família. É ela a heroína com quem o leitor deverá se identificar, conforme nos orienta Coelho:

Lembra a psicanálise que a criança é levada a se identificar com o herói bom e belo, não devido a sua bondade e beleza, mas por sentir nele a própria personificação de seus problemas infantis: seu inconsciente desejo de *bondade e beleza* e, principalmente, sua necessidade de segurança e proteção. (COELHO, 2000a, p. 55)

Porém, apesar das personagens simbolizarem valores da *conduta humana* ou do *convívio social*, esses valores se concretizam no conto através de figuras humanas paradigmáticas, apresentando modelos a serem seguidos ou ensinando o que determinada conduta irá nos proporcionar, já que cabe “sempre a cada sociedade decidir *o que*, para ela é ‘bom’ ou ‘mau’⁹⁷”. O que a criança irá encontrar no conto popular, assim como a literatura infantil, serão “*categorias de valor* que são perenes. Impossível prescindirmos de *juízos valorativos*: a vida humana, desde as origens, tem-se pautado por eles. O que muda é apenas o *conteúdo* rotulado de ‘bom’ ou ‘mau’, ‘certo’, ou ‘errado’...⁹⁸”

Exemplo disto é que na figura da princesa de *A rainha e as irmãs* temos, ao mesmo tempo, o símbolo do bem que se sobrepõe ao mal e a representação do que é o *bem* na sociedade que produziu e difundiu o conto: figura feminina que vive *na* e *pela* esfera familiar, segue os preceitos cristãos, resiste ao pecado, perdoa e zela pela figura masculina.

Linda Flor também tem uma educação voltada à comodidade e ao agrado da figura masculina e do lar. Aprende a cozinhar, bordar, pintar, cantar, dançar.

Porém essa educação não satisfaz sua necessidade de correr o mundo, então a princesa busca os conhecimentos oferecidos aos homens: se defender, comandar, correr e saltar.

⁹⁷ COELHO, 2000a, p.55. *Grifos do autor.*

⁹⁸ COELHO, 2000a, p.55

- Mas minha filha – gaguejou a rainha – onde é que já se viu? E os perigos? E os dragões? E as mulas-sem-cabeça?
 - Pois é por causa dos perigos e dos dragões e das mulas-sem-cabeça que estou tomando aulas que é pra me defender! Eu estou ótima nas cabeçadas e nos rabos-de-arraia. Só está faltando eu treinar um pouquinho pulos com vara e uns gritos de comando.
 - Gritos de comando?
 - Pois é. não adianta a gente só dar uns gritos. É preciso dar os gritos com convicção, quer dizer, com confiança de que vai ser obedecido, senão não dá resultado. Quer ver?
 - JÁ PRA BAIXO, CAMBADA!
- No que a princesa gritou, todo mundo começou a descer as escadas correndo, na maior aflição.
- E a princesa, satisfeita, apertou a mão do instrutor de berro.
- Os berros já estão no ponto, também – ela disse. (ROCHA, 1984, p. 33-4)

Quando sai em sua jornada, a princesa usa as habilidades conquistadas nas aulas com os instrutores dos irmãos, reunindo a estas os saltos de balé. Temos aí uma proposta de educação em que as mulheres tenham autonomia para correr o mundo, aprendendo mais do que as prendas para ser boa esposa e dona de casa.

Essa proposta, em meados da década de 1980, já não era revolucionária, visto que as mulheres já frequentavam a escola pública em salas mistas, por exemplo. Mas o nível de consciência da educação que o texto propõe, quando a princesa diz precisar estar preparada para comandar, ainda é uma conquista que nem mesmo os dias atuais garantem à mulher. Esteja visto a quantidade de mulheres em cargos de comando ainda ser muito inferior à quantidade de homens nesses cargos.

Outro ponto é a princesa aprender a se defender. Quando Linda Flor aprende a se defender para correr o mundo, não é a violência contra o gênero feminino que está em questão, visto que seu irmão passou pelo mesmo treinamento. Porém, a não permissão da saída da princesa do castelo ainda é um eco do paradigma de família como proteção feminina em uma sociedade que dividia as mulheres entre *mulheres do lar* e *mulheres da rua*. Em nome de sua defesa, sendo considerada como o sexo frágil, toda a autonomia feminina foi negada durante séculos.

Por sua vez, as princesas, em *Uma, Duas, Três Princesas*, já não apresentam mais essa discussão sobre o cuidado com a jornada, um discurso superado em nossa sociedade em que a mulher já usufrui o direito – e mesmo tem necessidade – de ir e vir sem a proteção familiar, ainda que, na prática, a segurança seja precária. A educação das princesas deve ser equiparada a dos príncipes em conhecimento científico. Às meninas foi oferecido o

computador, os livros, vídeos e fotos até que “Aprenderam muitas coisas diferentes. Viram vídeos emocionantes, de muitas terras e gentes⁹⁹”. Nessa obra, a educação pode ser elencada como o tema principal, e vai de encontro a uma das preocupações de nossa contemporaneidade, independentemente de gênero e faixa etária: as múltiplas fontes de informação, a informação rápida, a confiabilidade da internet, a transformação de informação em conhecimento.

A função pedagógica é intrínseca à literatura infantil e, se entendermos a literatura nos parâmetros apresentados por Perrone-Moisés, em que a literatura reflete e refrata a realidade para que possamos enxergar nesta o que falta ou o que poderia ser¹⁰⁰, podemos concluir que, se a educação pretende preparar o ser para conviver plenamente em sua sociedade, a observação de como são representadas a família e a educação das princesas na literatura infantil nos orienta a entender, através do motivo e dos aspectos da jornada, o que é considerado a realização, o *final feliz* feminino contemporâneo e como se acredita que devemos preparar as crianças, especialmente as meninas, para alcançá-lo.

A princesinha do conto popular busca a reconstituição familiar. A Linda Flor busca liberdade. E as três princesas buscam a competência. Analisemos agora como as princesas saem do estado de espera para assumir o movimento de busca, iniciando sua jornada.

3.4.2 A saída da inércia da espera para o movimento da jornada

No conto recolhido por Câmara Cascudo, não temos muitas informações da vida da princesinha antes de sair em jornada: “O caçador criou os três enjeitados com todo o mimo. Já estavam crescidinhos. A menina ajudava em casa e os dois iam com o caçador para as matas¹⁰¹”. Essa é toda a informação disponível. O serviço doméstico ao encargo da menina e a caça ao encargo dos meninos.

A saída da menina para a jornada se dá devido à preocupação fraterna, pois, “não vendo os dois manos voltarem, disse ao caçador que ia também em busca dos perdidos. O

⁹⁹ MACHADO, 2014, p 10.

¹⁰⁰ PERRONE-MOISÉS, 1990.

¹⁰¹ CASCUDO, 2000, p. 101.

caçador só faltou chorar de desespero, mas a menina teimou e foi¹⁰²”. A necessidade da jornada não parte de uma vontade pessoal. E o interdito do pai/caçador é causado pelo medo de perder os três filhos, pois quem partia em busca da Água-da-Vida jamais retornava.

A teimosia da princesa é antes abnegação com a própria segurança em prol do cuidado com os irmãos do que desobediência. A princesinha espera por dois ciclos de sete dias por seus irmãos e sua jornada é movida pela necessidade de encontrá-los. Por não haver outra pessoa para buscá-los, visto que o caçador apresenta seu temor desde que avisa para os meninos não seguirem por aquele caminho, a princesinha se põe em jornada.

São as faltas e problemas familiares que ela precisa reverter. E sua jornada coloca em curso o descobrimento da própria identidade como *filha*. O estado de espera da menina é rompido pela necessidade de agir para garantir a continuidade de uma esfera gerenciada principalmente pela mulher, como vimos no capítulo inicial: o espaço particular, o lar.

Aspecto diverso pode ser vislumbrado na jornada de Linda Flor, que confronta os pais e afronta ao reino com sua decisão de correr o mundo. A princesa tem o estado de espera rompido pelo seu inconformismo em mudar de papel, de filha para esposa, dentro da esfera familiar. Sair da condição de filha para assumir a condição de esposa seria o caminho *naturalizado* para a condição feminina na sociedade. Ao não aceitar os pretendentes, Linda Flor rompe o paradigma da espera paralisada.

Retomando a afirmação de Campbell, de que a princesa paralisada necessita do beijo do príncipe para aceitar deixar a infância e assumir seu papel como mulher, Linda Flor, ao não encontrar o companheiro a contento, não paralisa a espera do príncipe *certo*, mas começa a agir em preparação para a jornada.

Vejamos que a possibilidade do amor não está absolutamente descartada. A própria princesa explica que é mais divertido correr o mundo como os príncipes fazem e “se eu tiver que casar com alguém eu encontro por aí, que o mundo é bem grande e deve estar cheio de príncipes pra eu escolher”¹⁰³. Porém, sua busca não é pelo amor, pois no último parágrafo a princesa sai à procura de *não sei o quê, mas procurando firme*. Está posta aí a necessidade da jornada de Linda Flor: conquistar o direito de sair em jornada.

¹⁰² CASCUDO, 2000, p. 101

¹⁰³ ROCHA, 1984, p. 32.

O processo de saída da espera permanente para o movimento de jornada se dá ao longo do texto iniciando com o desânimo da princesa com os pretendentes que procuram salvá-la até as mudanças que vão ocorrendo pouco a pouco em seu vestuário, corpo e comportamento. Linda Flor é a princesa que mais desvela o processo de mudança da espera para a jornada, pois há todo um cuidado com a sua preparação para a fuga do castelo.

Após negar-se a mostrar suas prendas e docilidade para os príncipes da Petrolândia e da Computolândia, as mudanças começam a aparecer:

E assim muitos príncipes vieram, muitos príncipes se foram. Linda Flor já nem jogava as tranças para eles subirem. Tinha posto uma escada na janela que era mais prático.

Para falar a verdade, com grande susto dos pais, Linda Flor tinha cortado os cabelos e estava usando um penteado esquisitíssimo copiado dos povos longínquos da Africolândia.

E as roupas de Linda Flor? Ela não usava mais aqueles lindos vestidos de veludo com entremeios de renda e beiradas de arminho que a gente vê nas figuras dos contos de fadas.

Ela agora estava usando... calças compridas! [...]

E estava diferente, não sei, queimada de sol, logo ela que era tão branquinha!

Os professores estavam se queixando que ela não ia mais as aulas de craquelê, nem às aulas de etiqueta, nem às aulas de minueto. E a corte inteira se espantava com a modificação da princesa, que deu para rir alto e que até se intrometia nas conversas dos mais velhos. Até nas conversas dos ministros sobre política ela deu para dar palpites. E não queria mais ser chamada de Linda Flor.

- Que nome mais careta! Quero que me chamem de Teca, de Zaba, de Mari, um nome mais moderninho! (ROCHA, 1984, p.26-8)

Como podemos ver, há toda uma descaracterização dos aspectos femininos que a identificam como princesa clássica. O corte dos cabelos, que antes serviam para que os príncipes subissem na torre, a falta do vestido, que é símbolo marcante de feminilidade, a perda da brancura da pele. Todas essas alterações são pistas da mudança da princesa que a fará entrar em movimento, em jornada. Seu desejo é também seguir os passos do irmão, como a princesinha do conto popular, porém não para salvá-lo, mas para aventurar-se em novas experiências, antes negadas a ela:

- É isso mesmo, correr o mundo! Eu estou muito cansada de ficar neste castelo esperando que um príncipe qualquer venha me salvar. Eu acho muito mais divertido sair correndo o mundo como os príncipes fazem. E se eu tiver que casar com alguém eu encontro por aí, que o mundo é bem grande e deve estar cheio de príncipes pra eu escolher. (ROCHA, 1984, p. 32)

A jornada da princesa Linda Flor é motivada por um desejo de autonomia, que a leva a querer conhecer o mundo e fazer suas próprias escolhas. Escolher ao invés de ser escolhida. Buscar ao invés de ser buscada. E, diferente das outras princesas de *A rainha e suas irmãs* e *Uma, duas, três princesas*, a narrativa termina no início da sua jornada. Pôr-se em movimento torna-se mais importante do que definir para onde sua jornada a levará. O conto é um tributo ao fim da imobilidade social feminina.

Um terceiro movimento aparece em *Uma, duas, três princesas*. Nesse caso, a *imobilidade*, a *espera* enquanto postura das princesas nem mesmo é cogitada. Ao receberem o direito de suceder ao pai, as princesas recebem também o dever de zelar pelo reino, pondo-se a correr o mundo tal qual um príncipe faria. Contudo, ainda estão sendo preparadas para assumir o lugar do pai quando recebem a jornada desafiadora de encontrar cura para uma doença que se instala no reino:

Nas outras histórias, as tais dos três irmãos, seria hora de reunir os sábios, os ministros e mandar chamar os três príncipes.

Dizer a eles que alguém ia precisar correr mundo e ir a terras bem distantes.

Com urgência, quanto antes.

Partir em busca de algum remédio mágico para salvar o rei.

[...]

Então fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito.

Sem príncipes, mas com as três princesas, que jeito?

[...]

Não foi nenhuma surpresa.

Sobrou para a primeira princesa. (MACHADO, 2014, p. 15-17)

Na frase “Sem príncipes, mas com três princesas, que jeito?”, está implícita a ideia que *já que não há príncipes, as princesas terão que bastar*. E o sucesso da empreitada há mais coisa em jogo que a saúde do pai e do reino. A jornada é prova de capacidade, de igualdade de competência feminina. Partem em busca da cura como os príncipes fariam. E é essa repetição do modelo que faz com que a primeira princesa nem tente encontrar a solução, deduzindo que apenas a irmã mais nova conseguirá desvendar o mistério, como tradicionalmente acontece nos contos populares com três príncipes-irmãos. E, mesmo, como acontece no conto *A rainha e suas irmãs*, em que apenas a princesa, que é também irmã mais nova, conseguirá a Água-da-Vida.

Enquanto a princesinha do conto popular tem que usar de teimosia para sair em jornada, é esperado que as três princesas saiam, cumpram a missão e retornem. Existe nessa narrativa um rito de passagem no qual o sucesso da jornada será também a comprovação da

capacidade feminina de governar o reino. E é com essa responsabilidade que as princesas partem do castelo.

Porém, apesar de toda essa aparente ação, existem três formas de paralisação diferentes para as princesas. A princesa mais velha, dos olhos de azeitona, é paralisada por seu próprio temor em não ter sucesso na jornada. Aceita que sua condição de irmã mais velha determine sua inaptidão para resolver os problemas, fundamentando-se nos exemplos oferecidos pelos contos populares lidos.

A segunda filha, dos olhos de avelãs, inicia sua jornada já em busca da ajuda mágica. Não acredita nas próprias habilidades e conhecimentos, preferindo tentar ser digna de auxílio através de suas boas ações. O beijo no sapo a faz ficar doente, o que interrompe sua jornada. É necessário observar aqui que, no conto popular, o mesmo beijo em um sapo faz com que uma princesa infantil e egoísta, que brinca com sua bola perto do poço, se torne uma mulher altruísta que é recompensada com o amor do príncipe. Porém, na obra de Ana Maria Machado, o beijo reafirma a princesa enquanto despreparada para cumprir as responsabilidades com o reino, assumindo um valor reverso ao valor do beijo original. No conto popular o beijo marca a transição de menina à mulher. Em *Uma, duas, três princesas*, o beijo mostra a falta de prontidão para a vida adulta.

A terceira irmã, dos olhos de jabuticaba, aceita a jornada com tranquilidade e logo passa à ação. Das princesas, ela é a que assume o papel de heroína. Contudo, a falta de discernimento abrevia sua jornada. Suas intervenções nas outras histórias fazem com que a sociedade a *paralise*, através das críticas do jornal.

Assim, temos uma princesa paralisada por si mesma, ao não confiar em seus conhecimentos, uma princesa paralisada por sua crença no auxílio sobrenatural e uma princesa paralisada por seus pares, não sem razão, visto que suas ações prejudicaram outras histórias. Temos uma relação inversa com a princesa Linda Flor, que sai da inércia da espera para o movimento de jornada. As três princesas saem em jornada para deparar-se com a paralisação. O rito de passagem de Linda Flor está na preparação para a jornada. O rito da princesa de olhos de azeitona acontece posteriormente a sua saída, pois ela precisa confrontar suas certezas para passar a confiar em seu conhecimento. As princesas de olhos de avelã e de jabuticaba se percebem despreparadas para a passagem.

Obstante a isso, a jornada das três princesas ainda apresenta alguns aspectos que representam o desequilíbrio de poder entre os gêneros na sociedade, posto que o parlamento,

que aparece na ilustração como sendo formado por três figuras masculinas, é quem convoca novamente a princesa mais velha. E ela, como solução, chama *um especialista*, o que assume uma conotação masculina¹⁰⁴, apesar de não aparecer nenhuma figura na ilustração.

Contudo, existe no texto uma mudança importante em relação às outras duas obras: a princesinha de *A rainha e suas irmãs* encontra seu reconhecimento como *filha* na esfera familiar. Linda Flor luta na *esfera familiar* pelo direito de agir *fora* dessa esfera. Já as três princesas apresentam conflitos que se desenrolam fora do *lar*. Suas jornadas partem do lar para ganhar as ruas do reino. Mas as três princesas obtiveram o direito de agir na esfera da sociedade através da concessão feita por figuras masculinas, não por um direito conquistado no grito, como no caso de Linda Flor.

3.4.3 Aspectos valorizados na jornada

No conto popular, a princesinha tem que subir por uma trilha até o alto de um monte. Lá encontra um pomar em que não se podem comer as frutas, assim como não se pode beber a água do rio, sob a pena de tornar-se pedra. A Água-da-Vida ferve em um poço na entrada de um castelo suntuoso. Porém, apenas ao leitor detém essa informação, visto que acompanhou a jornada dos príncipes. Nenhuma dessas informações é dada anteriormente a princesa.

Nesse conto, temos diversos aspectos que podemos encontrar na literatura oral por todo o mundo. *Das Wasser des Lebens*¹⁰⁵, conto recolhido pelos Grimm, temos também três príncipes que partem em busca da Água-da-Vida para curar o pai, sendo que o mais novo é traído pelos irmãos. O próprio Cascudo (2000) mapeia em seu comentário sobre os contos como essas repetições terminam por nos levar as narrativas primordiais.

[...] Difícil será não ser encontrado o episódio nas literaturas orais da Europa e da Ásia, subsequentemente, América. Os árabes levaram ao Egito e à península ibérica de onde o recebemos. Está, como era de se esperar, nas “Mil e Uma Noites”, nas aventuras do príncipe Ferid. Toda a África setentrional o conheceu. É o Mt. 707 de Aarne-Thompson, *The Three*

¹⁰⁴ Esta conotação masculina se dá devido ao artigo *um* ser masculino. Entretanto, o adjetivo substantivado *especialista* apresenta gênero uniforme e o artigo masculino *um* generaliza inclusive o gênero da palavra que ele acompanha.

¹⁰⁵ Conto publicado na obra *Kinder- und Hausmärchen*, número 91 na edição padronizada (KHM 91).

Golden Sons, com as inevitáveis variações, mas conservando o caráter típico. A maioria dos elementos componentes sobreexistem na presente versão, registradas na classificação de Antti Aarne e Stith Thompson. [...] Na minha versão existem ainda: - Procura de água da vida (*Water of life*), H1321; são transformados em estátuas ou colunas de mármore, D232, a irmã os liberta, R124 e se apodera da água da vida; são reconhecidos pelo pai e a mãe volta a ser rainha, Q 261. [...]. (CASCUDO, 2000, p.103)

Observa-se que a jornada da princesa não é absolutamente singular, havendo *motivos* que se repetem em diversos contos populares. Para além de estudos que vão desde a antropologia à psicanálise, esta jornada pode nos oferecer também um vislumbre dos valores sociais atribuídos ao feminino nos últimos séculos, em determinadas regiões do mundo, e nos fazer questionar porque esses e não outros valores foram reforçados e multiplicados através dos contos populares e orais, que como já vimos, tinham função pedagógica, à medida que representavam os valores através de uma arte agregadora, integradora, nas culturas não letradas.

A mocinha deve vencer o impulso de saciar a fome e sede com o fruto proibido, o desejo de habitar o castelo suntuoso. Recolher a água e partir. Se nos determos nessa sequência de obstáculos e desafios, podemos notar que essa jornada nos traz uma representação do que era considerado desejável à condição feminina na sociedade moderna e ainda representava, na década de 1950, um estereótipo aceito no Brasil.

Ignorar as *frutas tão bonitas que encantavam* nos remete ao mito da criação judaico-cristão sobre o fruto proibido. Ao contrário do mito, não há no conto uma clara proibição ou advertência, porém, a princesa, ao contentar-se com seu pão seco e optar por tomar a água de seu cabacinho, resistindo às frutas do pomar e à água muito fresca do rio, nos fala da virtude em resistir à tentação. A fome e a sede podem ser relacionadas aos desejos mundanos, nos quais a princesa mostra comedimento, modéstia, ao saciar.

Em seguida, a princesa reza e segue o caminho até um palácio. Novamente, o texto nos traz poucas informações sobre a origem ou natureza desse lugar. Geralmente, em uma jornada popular, casas e castelos são atribuídos a algum ser mágico, a um encantamento ou à natureza personificada, como a casa da Lua, do Vento Norte, castelo de um dragão,

assim por diante¹⁰⁶. Podem dar abrigo, ser guardião de um objeto mágico procurado ou de uma pessoa. Algumas vezes apresentam características como a da ilha de Circe: um lugar de onde não se pode sair facilmente, fazendo com que o herói tenha que provar seu valor.

Contudo, a princesa não se sente seduzida em explorá-lo, como nos fica claro no texto: “Encontrou um palácio que era uma babilônia de grande, sem vivalma. Logo na entrada estava um poço com uma água fervendo. A menina encheu o cabacinho e tocou para trás¹⁰⁷”. Ao descrever o palácio como *uma babilônia de grande*, o narrador nos oferece uma perspectiva de tudo o que poderia ser explorado naquele lugar. Porém, novamente a princesa mantém-se centrada em seu objetivo. Em nenhum momento ela obtém aconselhamento ou ajuda mágica. Todos os recursos para vencer o desafio já são características da princesa, que nasce *bonita como os amores* e, assim, virtuosa, visto que a beleza física, nos contos populares, relaciona-se diretamente à beleza da alma.

Por fim, a princesa reconhece seus irmãos transformados em estátuas, usa algumas gotas da Água-da-Vida para trazê-los de volta à forma humana. Eles a abraçam e o caçador festeja a volta dos três. A família foi restaurada. Cumprida a sua missão em cuidar para que os irmãos retornassem a salvo, está terminada a jornada individual da princesa. A partir desse momento, sua jornada será partilhada com os irmãos.

Convém lembrar que a jornada da princesinha teve os mesmos obstáculos que as de seus irmãos. E a falha dos príncipes e sucesso da princesa se deu por eles não *resistirem* à tentação, enquanto ela *resistiu*. Temos aí a representação de um modelo recorrente na cultura judaico-cristã: é aceitável que o homem seja naturalmente suscetível ao pecado, seja da gula ou da luxúria, enquanto a mulher deve saber resistir a eles. Este modelo foi reforçado pela teoria da diferença sexual natural, em que a moral da mulher seria biologicamente moldada.

Dessa forma, apesar de apresentar a jornada que coloca uma personagem feminina em movimento, essa jornada é voltada à família e determinada pelos valores morais concebidos como femininos nas sociedades patriarcais cristãs.

A jornada da princesa que possibilita à família o retorno da convivência, pois através da conquista da Água-da-Vida, salva os irmãos e cura o pai. Apesar de sua teimosia

¹⁰⁶ Por exemplo, casa ou castelo encantado aparece nos contos *Veado de Plumas*, *Maria Gomes* e *A Banda da Coroa*, todos parte da mesma coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo.

¹⁰⁷ CASCUDO, 2000, p.101.

levá-la a jornada, em vez de esperar indefinidamente o retorno dos príncipes-irmãos, durante todo o conto, é sua modéstia, seu autocontrole, sua fé, seu cuidado e devoção filial que possibilitam sua realização e seu retorno à condição de princesa.

A jornada de Linda Flor também se passa na esfera familiar, porém, é uma caminhada que não busca garantir a permanência da família, como a princesinha de *A rainha e as irmãs*, mas a conduz a querer habitar o mundo fora da casa. Fisicamente, a caminhada se iniciará no final da narrativa, porém, há no enredo uma jornada de desconstrução da inércia da espera, que nos leva a uma incursão à transformação interior da princesa, que vai se revelando por seu exterior, hábitos e visual, durante a obra.

Assim, se em *A rainha e suas irmãs* temos uma jornada exterior que nos revela os valores subjetivos da princesinha, em *Procurando Firme* temos uma jornada subjetiva que será a preparação para pôr-se em caminhada pelo mundo.

E a jornada se inicia com o fim da espera pelo príncipe:

E a princesa continuava esperando. Tanto esperou que um dia apareceu em cima do muro do castelo um príncipe com cara de encantado. [...] atravessou o pátio inteirinho e subiu pelas tranças da princesa, que estava fazendo força para parecer graciosa com aquele marmanhão subindo pelas tranças dela acima. No que o príncipe chegou lá em cima já foi fazendo salamaleques para a princesa e já foi perguntando se ela queria casar com ele. Mas a princesa estava desapontada! Aquele não era o príncipe que ela estava esperando! Até que ele não era feio, tinha roupas bem bonitas, sinal que devia ser meio riquinho, mas era meio grosso, tinha um jeitão de quem achava que estava abafando, muito convencido. A princesa torceu o nariz. (ROCHA, 1984, p. 20-21)

A partir do nariz torto da princesa, toda a jornada parece desviar-se do esperado. Primeiro a princesa nega o pedido da mãe de que cozinhe um doce para o príncipe, alegando que está com preguiça. A mãe refuta imediatamente a palavra “Que é isso, minha filha, você nunca, nunquinha na sua vida, teve preguiça¹⁰⁸”. Afinal, não é conveniente uma noiva preguiçosa. A moça afirma que não está com vontade de agradar o moço, pois o achou chato. Novamente os pais ficam chocados e brancos de susto, pois “se a filhinha deles não agradasse os moços que apareciam para salvá-la, como é que ela ia arranjar casamento¹⁰⁹”. O príncipe resolve ir embora, pois a moça não o agradava.

¹⁰⁸ ROCHA, 1984, p.22

¹⁰⁹ ROCHA, 1984, p. 23

Como vemos, a desconstrução se inicia com dois rompimentos, o primeiro é da estrutura narrativa do conto de fadas – em que o príncipe salva a princesa, eles se casam e são felizes para sempre. O segundo rompimento é da representação do que era esperado em uma noiva em potencial: assumir-se preguiçosa, não desejar agradar, recusar-se a cozinhar para o pretendente. Toda cena desenrola-se de forma cômica, porque o rompimento da princesa com esse *pacto social* sobre o casamento vai desesperando seus pais. Eles acreditam que ela deve mostrar seus dotes e contentar-se com o príncipe da Petrolândia, “um lugar que tinha um óleo fedorento que todo mundo achava que um dia ia valer muito dinheiro¹¹⁰”. Ela acredita poder escolher.

Outro príncipe chega. Dessa vez, Linda Flor “aguentou firmemente o peso do príncipe, mas nem fez força para parecer graciosa¹¹¹”. Cada vez menos, a princesa vai cumprindo seu papel no jogo das aparências. Apesar de assumir que esse príncipe é um tanto melhor que o outro, alega que não estava gostando dele. Novamente nega-se a mostrar seus dotes artísticos, exasperando os pais, que já urram de ódio.

Enfim, Linda Flor abandona o último resquício de sua tentativa de manter-se uma princesa clássica: “E assim muitos príncipes vieram, muitos príncipes se foram. Linda Flor já nem jogava as tranças para eles subirem. Tinha posto uma escada na janela, que era mais prático”. Abandona o modelo do conto *Rapunzel*, que joga as tranças para o amado subir e, deste ponto em diante, a transformação começa a apresentar-se em todos os seus atos. Linda Flor já descobriu seu objetivo, porém o narrador só o revela mais à frente.

A princesa corta os cabelos e se desfaz dos vestidos, assim, rompendo com o padrão do que é considerado belo. Passa a imitar um penteado da *Africolândia*. Perde a palidez da pele, estando mais bronzeada. Enfim, desconstrói a imagem de beleza europeia dos contos clássicos.

Não só a imagem da beleza, mas o símbolo é rompido. De acordo com Chevalier “O corte e a disposição dos cabelos tem sido sempre um elemento determinante não só da personalidade, mas também de uma posição social ou espiritual, individual ou coletiva¹¹²”. O corte dos cabelos pode representar tanto um sacrifício quanto uma renúncia.

¹¹⁰ ROCHA, 1984, p. 21.

¹¹¹ ROCHA, 1984, p. 24.

¹¹² CHEVALIER, 2007, p. 154

Por sua vez, os cabelos das mulheres diziam sobre sua condição espiritual e social, pois

Como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja a mostra ou escondida, atada ou desatada, é, com frequência, um sinal de disponibilidade, de desejo de entrega ou de reserva de uma mulher [...] Na Rússia, uma única trança levava apenas as jovens, é símbolo de virgindade, a mulher casada leva duas tranças. (CHEVALIER, 2007, p. 155)

Afirmação parecida temos no prefácio de Luís da Câmara Cascudo, em que este defende que o conto popular nos revela “informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social¹¹³”, sendo um “documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos¹¹⁴”. Sobre os cabelos, este diz:

As mulheres casadas não podiam usar o cabelo solto. A cabeleira livre era privativa das donzelas. Falando em esposa, informa Oliveira Martins: “Não traria mais os cabelos soltos, como as donzelas; esses cabelos que são o símbolo da liberdade. Entrançava-os, prendia-os, envolvia-os numa touca, ou numa rede. Pela cabeça se conhecia o estado: a virgem vai *in capillos*, a esposa *cum touca*: assim o dizem os nosso forais”.¹¹⁵ (CASCUDO, 2000, p. 13)

Ao cortar os cabelos, a princesa rompe com um símbolo que poderia identificá-la como esposa ou donzela. Ela passa a deixar de ser referida de acordo com seu status conjugal para ser um indivíduo que renúncia à própria identidade para buscar algo que não sabe bem o que é, mas que torna necessário partir e correr o mundo para encontrar. Como indivíduo, ela se afasta da condição social de mulher para assumir a condição filosófica humana.

Esta leitura se fundamenta na substituição da preocupação *ético-social* pela preocupação *ético-existencial* que a literatura para adultos já experimentava desde a década de 1930 na Europa, com os romances de Sartre, nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil com o reconhecimento da obra de Clarice Lispector.

Na literatura infantil, Linda Flor é uma representação da mudança na Coelho enunciava no final da década de 1990:

A partir dos anos 60, a produção literária feminina (poesia, ficção, teatro, etc.) como que explode, expressando as multiplicidades de olhares que

¹¹³ CASCUDO, 2000, p. 12

¹¹⁴ CASCUDO, 2000, p.12

¹¹⁵ OLIVEIRA MARTINS, *Quadro das Instituições Primitivas*, 2ª ed., 1893, p. 27. *Apud* CASCUDO, 2000, p. 13.

procuram desvendar essa nova mulher em gestação. Há um crescente amadurecimento crítico que traz à luz a definitiva falência da *imagem dual* da mulher criada na Idade Média e que atravessou os tempos. Falência também do *modelo feminino* (a “rainha do lar”) consagrada pela sociedade patriarcal (ou machista). Manifesta-se com cada vez mais força e lucidez o impulso de romperem os limites do *próprio eu* (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do *outro*: a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala na literatura feminina mais recente se revele cada vez mais claramente como *nós*. O que quer dizer que, nestes últimos anos, os problemas limitadamente “femininos” têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente *humanos*.

Ao deixar o castelo para correr o mundo, Linda Flor deixa de representar o feminino no lar – constituído por sua imagem enquanto donzela prendada à espera do príncipe e pela imagem de sua mãe, como matrona que resguarda os bons costumes – para representar o feminino no mundo, amparada pelo mesmo conhecimento que antes era prerrogativa apenas da figura masculina. Porém constrói sua jornada sem abandonar seus próprios conhecimentos. Isto, no texto, nos fica claro na semelhança entre a saída do irmão:

Ele não quis levar muita bagagem, para não ficar pesado. Saiu de madrugada, bem cedinho. E lá se foi correndo, dando cotoveladas, cuspiando no olho de quem passasse perto. Passou pelo dragão, escalou o muro do palácio, caiu do outro lado, nadou pelo fosso, subiu na outra margem e se foi, pelo mundo, procurando não sei bem o quê, mas procurando firme. (ROCHA, 1984, p. 17)

E a saída da princesa, que por sua vez, além de usar os aprendizados que buscou com os instrutores do irmão, usa também seus aprendizados como donzela, ao desviar-se do dragão com os saltos de balé:

Ela não quis levar muita bagagem, para não ficar pesada. Saiu de madrugada, bem cedinho. Passou pela porta da frente e lá se foi a princesa, correndo, passando rasteira, jogando pedras. Quando chegou perto do dragão deu três pulos, que ela tinha aprendido no balé, chegou perto do muro, deu um salto com vara, passou por cima da muralha, empurrou para a margem do fosso uma canoa que estava perto, remou com força e foi sair do outro lado. Pulou na margem, acenou para as pessoas que estavam olhando do castelo e se foi, pelo mundo, procurando não sei o quê, mas procurando firme! (ROCHA, 1984, p.36)

Essa passagem é envolta por simbologias: a princesa sai do castelo, símbolo de proteção, de inacessibilidade; enfrenta o dragão, que tanto representa a guarda severa quanto é símbolo do mal, seja externo ou do mal que habita o próprio herói; pula o muro, que tanto representa proteção quanto prisão; ultrapassa o fosso repleto de água, que, entre tantos

símbolos, nos fala de purificação e mergulho no inconsciente. Todos os obstáculos apresentam simbologias de transposição social e de transcendência humana¹¹⁶.

A princesa deixa o castelo e a condição de futura “rainha do lar”, posição ocupada por sua mãe, para iniciar a busca por ressignificar sua vida. Sai da esfera do lar e se junta ao irmão na esfera social. Ela é a representação da própria condição feminina no final do século XX.

Em *Uma, Duas, Três Princesas* (2014), há três jornadas diferentes. Analisando que o livro se propõe a recriar o conto popular em que três filhos vão buscar um remédio maravilhoso para o pai, conforme a classificação Aarne-Thompson AT 551 – *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father*, como também acontece em *Das Wasser des Lebens*, dos Irmãos Grimm, a opção por três jornadas diferentes já foge a regularidade, posto que nos contos desse tipo a jornada do primeiro irmão e do segundo são idênticas e apenas a jornada do filho mais novo diferencia-se obtendo sucesso. Isto se dá porque, diferente de *A rainha e as irmãs*, a obra não é um conto ou reconto popular.

Porém, tanto em *Procurando Firme* quanto em *Uma, Duas, Três Princesas*, para que se possa fazer uma leitura que se expanda às linhas do texto, faz-se necessário que o leitor tenha um amplo repertório de contos populares.

Essa necessidade de repertório para uma experiência literária intertextual fica evidente principalmente na jornada das duas princesas mais novas em *Uma, Duas, Três Princesas*. Com a ajuda dos elementos de diversos contos, a narrativa tece uma crítica à busca por respostas fáceis aos problemas, seja com a ajuda mágica, seja com a informação rápida obtida através da internet. Vejamos como isto se dá na jornada da segunda irmã:

A princesa do meio tinha vantagens e desvantagens.
Os pais tinham exigido menos dela, que ficara menos tempo lendo e estudando. Mas tinha lido um pouco e ouvido as histórias que a mais velha contava.
Aprendera umas coisas e sabia uns truques.
O difícil era fazer funcionar. Mas bem que podia tentar. (MACHADO, 2014, p. 20)

¹¹⁶ Todos os símbolos podem ser conferidos na obra de Chevalier (2007), exceto o *fosso*. Usou-se então a ideia da água que preenche o fosso como obstáculo, visto que o fosso vazio ofereceria o desafio da descida e escalada, enquanto o fosso repleto de água eleva esta a condição de obstáculo.

A princesa sai em busca de ajuda mágica, tendo como referência os contos populares. Ajuda uma velha a carregar se feixe de lenha, como em *Moura Torta*, tenta descobrir um anão com a barba presa em uma pedra, como em *Branca de Neve e Rosa Vermelha*, divide seu lanche com um velho faminto, como em *La Petite Annette*¹¹⁷, de Perrault. Nada traz resultado, apesar de ter feito boas ações. Ajuda vários animais com a esperança que o rei deles venha ao seu auxílio, como ocorre em *O espelho mágico*. Também não tem sucesso. Por fim, beija um sapo, fazendo referência ao conto *O príncipe sapo*:

Eca!
Ele não virou príncipe.
E ela ainda ficou doente, com aquela gosma de meleca.
O jeito foi mandar avisar para a irmã caçula se preparar. (MACHADO, 2014, p. 25)

A relação entre bondade e premiação é muito comum nos contos populares, mesmo nas jornadas masculinas. E é através dessa bondade que a princesa tenta obter a resposta para o problema do reino. O narrador, no entanto, conclui: “Não adiantou, nenhum deles era encantado. Foram boas ações, claro. Mas sem nenhum resultado. Nenhum encantamento quebrado¹¹⁸”.

A terceira princesa, que é a mais nova, além de não consegue resolver o problema, termina por criar mais confusões:

A princesa mais nova não tinha estudado tanto tempo.
Não ouvira tanta história e tinha menos na memória.
Mas não fazia mal.
Ia logo descobrir muita coisa bem legal.
Abriu logo o seu tablete e consultou a internet.
Não era como um livro mudo. Nele aprendia de tudo.
Sabedorias eternas que vinham do tempo das cavernas.
Descobertas bem recentes, novidades bem modernas.
Vinha tudo de roldão, só no clique de um botão.
Nem precisava estudar, vinha tudo de mistura. E com um monte de figura.
(MACHADO, 2013, p. 26)

Este trecho nos apresenta a terceira princesa e suas convicções. Ela prefere a internet à um livro mudo e acredita que informação é conhecimento. Assim, passa a interferir

¹¹⁷ Apesar da partilha do pão ser um tema recorrente no conto popular, não se apresenta nas obras mais conhecidas no Brasil.

¹¹⁸ MACHADO, 2014, p. 23.

nas histórias com a melhor das intenções. Avisa ao lobo para ele não ir à casa da vovó, pois o caçador está por perto. Esbarra em uma velha que vendia maçãs e quebra o espelho mágico, acabando com a história. Come a abóbora que levaria Cinderela ao baile. Troca o sapato de cristal por um pé de bota, fazendo o príncipe procurar um gato. Encontra um feijão e o entrega “a uma rainha em busca de uma verdadeira princesa que pudesse casar com um príncipe meio bobo que deixava os outros escolherem sua noiva.¹¹⁹”, impedindo o João de subir ao castelo do gigante e encontrar a galinha dos ovos de ouro. E a interferência da princesa torna-se alvo de crítica através das cartas de leitores no jornal *Notícias do Reino*.

Como se pode perceber, essa longa sequência apresenta ampla intertextualidade. O nome das histórias não é citado, mas a referência aos contos clássicos de Perrault, Grimm e Andersen, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve e os sete anões*, *A gata borralheira*, *O gato de botas*, *A princesa e a ervilha*, *João e o pé de feijão*, são facilmente reconhecíveis, desde que o leitor tenha tido acesso a essas obras.

A mistura das histórias é criticada através das cartas. Porém, mais do que um recurso para mostrar a incompetência da princesa em resolver o problema, as *cartas do leitor* nos remetem à *moral da história*:

As recentes trapalhadas das princesas em busca do fim do encantamento que caiu sobre nosso reino acabam sendo tão prejudiciais quanto o próprio feitiço em si. Não basta navegar na internet. É necessário saber se dá para acreditar no que a gente encontra quando navega.

Venho, pela presente, protestar contra a ação da princesa mais nova, que pensa que sabe uma porção de coisas mais não sabe nada. Será que ninguém nunca explicou a ela que não adianta ficar só assistindo a desenhos animados? (MACHADO, 2014, p. 34-35)

A jornada da princesa mais nova se finda nessas críticas. Em seguida, a narrativa retoma a jornada da irmã mais velha, como veremos a seguir. Há, porém, duas colocações necessárias sobre as jornadas.

Não há em outro momento, exceto no beijo do sapo, marcas notadamente femininas na jornada. Durante suas andanças, as princesas poderiam ser substituídas por figuras masculinas sem prejuízo expressivo, posto que o que se discute é a construção do conhecimento das personagens perante as antigas e novas mídias. Através das jornadas,

¹¹⁹ MACHADO, 2014, p. 32.

discute-se uma das maiores questões epistemológicas da atualidade: a informação *versus* conhecimento.

A segunda colocação está na quebra da regularidade dos contos populares, em que o terceiro filho consegue resolver o problema do reino, seja encantamento, mistério ou aparição monstruosa. O número três apresenta grande carga simbólica, é o número de representação divina em diversas culturas e também o número do homem, filho do Céu e da Terra. É a expressão da totalidade¹²⁰. É recorrente nas mitologias e, por conseguinte, nos contos populares.

E é justamente essa regularidade que leva a princesa mais velha a iniciar sua jornada e paralisar em seguida, hospedando-se em uma estalagem:

Como ela sempre tinha lido muito, conhecia um monte de histórias de três irmãos príncipes. Sabia que não ia ter jeito. Por mais que fizesse tudo direito. Melhor nem tentar ou se meter.
Em todas elas, o mais velho não conseguia vencer.
Mas toda história contava como o primeiro fracassava – e o segundo também. Só o mais moço se dava bem.
Não estava ao seu alcance, não ia ter qualquer chance. (MACHADO, 2014, p. 19)

Não há na obra indícios de uma mudança gradual, como em Linda Flor, em *Procurando Firme* (1984), assim, não se pode afirmar que há uma jornada subjetiva, interna. Não há notícias da princesa até que ela ressurja, convocada pelos ministros. Dessa forma, podemos dizer que temos uma princesa que, apesar de sair em jornada, mantém-se em espera, em retiro, até que seja despertada a tomar uma decisão e assumir o controle do reino.

Neste ponto, retornamos a Campbell (1990) para analisar a seguinte questão: o pesquisador afirma que a paralisação das princesas nos contos de fadas está relacionada à dificuldade de transição para a vida adulta e que o beijo do príncipe, ao despertar a princesa, é uma boa razão para que se faça a transição.

Isto porque, enquanto os meninos assumiam a vida adulta passando por um ritual que envolvia sair de casa e passar por uma jornada transcendente, geralmente envolvendo um ritual que lhe exigia uma incursão a uma caverna sagrada, a caçada a um animal, ou alguma outra imposição que o retirava definitivamente da proteção da mãe, afastando-o da vida

¹²⁰ CHEVALIER, 2007, p. 1016.

infantil para colocá-lo entre os homens em seu grupo social, a transição da menina ocorria com a primeira menstruação.

Posto que há poucas informações a respeito nas culturas mais antigas, Campbell nos informa como se dá a passagem de menina a mulher nas culturas primárias de hoje:

Mas qual é a sua iniciação? Normalmente é sentar-se no recesso de uma cabana, por alguns dias, e tomar consciência de quem é ela. [...] Ela se senta lá. Agora é uma mulher. E o que é uma mulher? Uma mulher é um condutor de vida. A vida surpreendeu-a. A mulher é tudo o que importa à vida: conceder o nascimento e a nutrição. (CAMPBELL, 1990, p. 87)

Temos uma transição que ocorre na esfera familiar, ainda que tenha relevância social, visto que a menina passa de filha à possível esposa, responsável por gerar e nutrir os filhos.

Em *Uma, Duas, Três Princesas* (2014), a passagem à vida adulta assume contorno diverso à apresentada por Campbell. O processo de mudança da princesa começa com uma busca, um desafio, assim como as jornadas masculinas. Mas a resposta da princesa ao desafio é a espera. O tempo na estalagem se assemelha, em omissão narrativa, ao sono da Bela Adormecida ou ao encantamento da Branca de Neve. Nos três casos temos a informação – dormiu, morreu, hospedou-se na estalagem – e o enredo passa a tratar de outras personagens. Nas histórias clássicas, deste momento em diante, a figura do príncipe assume a centralidade das ações, superando os desafios para chegar à princesa desacordada. Na obra de Ana Maria Machado, passamos a acompanhar a jornada das outras duas princesas.

Branca de Neve e a Bela Adormecida despertam com o beijo do príncipe para a vida adulta, encontrando a felicidade eterna através do casamento e do amor romântico. A princesa de olhos de azeitona desperta com o convite dos ministros, que demonstram confiança em sua capacidade, levando-a a assumir a posição de comando para a qual foi preparada, encontrando a realização ao ficar livre da obrigação de seguir os modelos impostos, e assim, “por isso viveu feliz às vezes. Como todo mundo, teve dias de risos e dias de choradeira. Mas ficou para sempre curiosa e inventadeira¹²¹”.

Se compararmos a paralisação da princesa na estalagem ao retiro que Campbell afirma ser a iniciação feminina, podemos ver como convergente a necessidade de mudança de

¹²¹ MACHADO, 2014, P. 39

consciência que ambas as passagens propõem. Nos dois casos, a mulher e a princesa já estão, respectivamente, física e socialmente preparadas para o novo papel, mas precisam descobrir em si mesmas essa nova potencialidade.

Já as convergências entre *Procurando Firme* (1984) e *Uma, Duas, Três Princesas* (2014), estão na não repetição da jornada masculina quando as princesas *saem para correr o mundo*. Linda Flor busca com os instrutores os saberes que não lhe foram oferecidos e que possibilitariam sua jornada: saber se defender e saber comandar. Mas usa também três pulos que havia aprendido no balé para se desviar do dragão¹²².

A princesa dos olhos de azeitona foi educada para comandar. Os ministros sabem disso, pois “Mandaram buscar a princesa que lia. Ela não tinha apenas olhos de azeitona. Conhecia o que fica em pé quando o resto desmorona.”¹²³ E mesmo tendo a competência, precisou da paralisação, parte do rito de iniciação feminino, para retornar e enfrentar seu novo lugar como mulher: tomar decisões sem seguir os modelos já estabelecidos.

Esse discurso pode ser um caminho para vislumbrarmos a nova representação feminina que foi se consolidando entre o final do século passado e o início deste. Enquanto a princesinha de *A rainha e as irmãs* já carregava em si todas as virtudes que a fizeram ter sucesso na jornada, Linda Flor desconstruiu seu modelo e, literalmente, berrou para que pudesse realizar sua escolha de sair para correr o mundo como o irmão, as princesas de *Uma, Duas, Três Princesas* já possuem o acesso à educação necessária e o direito de correr o mundo. Seu desafio está em *tomar consciência* de seu novo papel social, abandonando a necessidade de seguir os modelos e passando a fazer suas próprias escolhas.

¹²² ROCHA, 1984, p. 36

¹²³ MACHADO, 2014, p. 37

IV – CAMINHANDO PARA UM *FINAL: FELIZ?... CONSIDERAÇÕES FINAIS*

Uma criança que desejou chegar a um lago que diziam ser encantado. Quando teve idade para se pôr a caminho, precisou cruzar a floresta, o deserto, o mar e a montanha. A cada novo horizonte, ia entendendo como era pequena sua aldeia, lugar que antes fora toda a sua realidade.

Por muitas vezes desejou desviar-se e explorar um cenário, mas sabia que cada dia caminhado em outra direção a afastava dois dias das águas que imaginava cristalinas, seduzindo-a desde sempre.

Chegou às margens, mas descobriu que o lago que fora seu objetivo agora só poderia lhe dar o benefício do descanso do corpo e da alma, reabastecendo-se para a viagem. Não poderia ali construir sua morada sabendo que conhecia pouco mais do que o caminho que seus pés marcaram em um mundo que descobriu ser vasto, vasto.

Não foi possível explicar de outra forma todas as angústias que envolveram o processo de escrita desta dissertação. Compreender as relações entre a literatura infantil, a sociedade e a construção da concepção de feminino passa por uma grande quantidade de teorias, que ora são confluentes ora não o são. A crítica literária é um campo de muitos caminhos e poucas certezas.

No entanto, se refizermos o percurso, perceber-se-á que assim como a criança que buscava o lago, trilhamos um longo percurso. E apesar de haver outras trilhas, talvez mais curtas ou mais floridas, esta jornada possibilitou olhar diversos horizontes.

Na epígrafe, temos parte de um conto de Malba Tahan, pseudônimo do escritor brasileiro Júlio Cesar de Mello e Souza, *Uma fábula sobre a fábula*. No conto, temos a Verdade, como personificação feminina, que ao tentar entrar no palácio do sultão, é barrada pelo grão-vizir. Então a Verdade veste-se grosseiramente, voltando à porta do palácio, dessa vez apresentando-se como Acusação. Novamente é barrada. Consegue finalmente entrar no palácio quando retorna, luxuosamente vestida e apresentando-se como Fábula.

A escolha desta epígrafe se deu pela compreensão que, sob o nome de Fábula, mais do que a Verdade pode penetrar em nossos palácios interiores. E para além da roupagem, é importante conhecer o convidado que adentra.

No capítulo inicial, à primeira curva nos deparamos com a discussão sobre a literatura, realidade e representação. Através das leituras de Perrone-Moisés e Cândido, pudemos estabelecer a concepção de literatura entendida nesta pesquisa. Como um espelho distorcido, a literatura parte da realidade para propor uma nova realidade através da linguagem, organizando arbitrariamente coisas, seres e sentimentos e, com isso, nos fazendo refletir, significar ou ressignificar a realidade, ampliando a compreensão do real.

Explicitando as relações entre literatura e sociedade, retomamos alguns conceitos importantes. A relação dialógica entre o artista e o grupo, em que a o fazer artístico deve corresponder as necessidades do público, o grupo deve reconhecê-lo enquanto interprete dessas necessidades, e por fim a obra, devidamente marcada pela sociedade, é usada pelo artista como veículo de suas aspirações pessoais. Nesses termos, existe uma confluência indissolúvel entre as teorias de que a obra é fruto das condições sociais ou da iniciativa individual.

Tratando de literatura popular, poderíamos dizer que a marca da iniciativa individual é quase apagada pela condição de produção do texto. Dizemos quase porque mesmo a obra dos irmãos Grimm, que se pretendia fiel à literatura oral, foi questionada e Jacob Grimm reconheceu que a fidelidade matemática seria absolutamente impossível¹²⁴.

Já na literatura infantil, a iniciativa individual é reconhecível, porém a marca da aceitação pela sociedade define ainda mais o destino da obra do que a literatura para adultos. Isto porque na literatura para crianças, normalmente não é o público a quem a obra é destinada que avalia se esta corresponde aos seus anseios.

E, se a arte com função integradora tende a acentuar nos indivíduos a participação nos valores comuns ao grupo, o conto popular é integrador por excelência, enquanto podemos perceber que geralmente o conteúdo da literatura infantil é voltado a essa integração. A diferenciação ocorre na estilização formal e, raramente, no conteúdo, como poderíamos sugerir que ocorre nas obras *Rey y Rey* ou a *Princesa e a Costureira*.

Já o influxo de valores e ideologias permeia tanto o conteúdo quanto a forma nas obras analisadas, pois a escolha de apropriar-se da estrutura do conto popular para criar uma

¹²⁴ JOLLES, 1976.

nova obra faz com que reconheçamos nessas obras da literatura infantil a mesma intenção integradora de valores que é comum ao conto popular.

Em Campbell, Jolles, e Cândido – ressaltando que suas teorias partem e chegam a pontos diferentes – temos em comum a compreensão da importância da linguagem para dar significado e interpretar a crença, o trabalho, as relações sociais. O mito, a religião e a literatura oral são parte deste trabalho de significação da realidade nas culturas primárias, estendendo-se de certo modo também para as culturas complexas através do imaginário cultural.

Para compreender como essas significações atingem o imaginário sobre o feminino, fomos ao conto popular, inicialmente apontando os pontos de convergência entre a mentalidade do homem primitivo e a da criança. Desta convergência, justificaram-se as regularidades que fizeram com que o conto popular terminasse por fazer parte da literatura infantil clássica.

Um novo horizonte se apresentou, através dos diferentes aspectos axiológicos que o conto pode apresentar. O primeiro, exposto através da obra de Jolles, nos indica que há uma disposição mental no conto que faz com que este se organize através da ética do acontecimento, ou *moral ingênua*. Nesta lógica, os valores apresentados no conto são regidos menos pela virtuosidade das ações do que pela necessidade que as injustiças sejam reparadas.

Um segundo aspecto seria o apresentado por Darnton, que afirma que o conto pode ser um documento histórico da mentalidade do homem comum, pois apresenta os valores do povo que o produz ou que o narra, através da adaptação do conto ao próprio ambiente cultural.

Coelho aparentemente concilia ambas as teorias ao afirmar que o conto é importante para a formação da criança à medida que o maniqueísmo que polariza as personagens entre boas e más, feias e belas, auxiliam que a criança compreenda os valores sociais e de conduta humana presentes na sociedade através das categorias de valor perenes que encontra nos contos populares, cabendo a cada sociedade definir o conteúdo rotulado como *bom* ou *mau*, *belo* ou *feio*.

No entanto, as posições dos três autores, apesar de divergentes, não são necessariamente opostas. Como já exposto, conclui-se que Jolles trata dos valores que se organizam através de uma lógica que só se estabelece no conto. Darnton trata dos valores sociais que aproximam o conto da sociedade que o narra, proporcionando a identificação que

fará com que o grupo valide os valores de conduta humana que o conto apresenta. E Coelho trata de como ambos os valores – sociais e de conduta humana – apresentados na obra são apreendidos pela criança.

Numa outra parte do percurso, discutimos os valores na literatura infantil, começando com a função e o valor da própria literatura para crianças, que constantemente temos a necessidade de reafirmar como literatura, como arte. Consideramos que a literatura infantil hoje tem função lúdica, catártica, pragmática, cognitiva e libertadora, mas explicitamos como a sociedade cerceia a produção literária para crianças.

Discutimos o espaço *público* e *privado* e suas relações com a criança e, por conseguinte, desta com a literatura. Problematisamos a literatura infantil em meio ao confinamento cultural da infância ao espaço escolar. Espaço este que é também o principal alimentador e censurador do mercado de livros infantis, pois através dos programas de compra do governo padronizam-se as produções de literatura para crianças.

Sobre o espaço virtual, discussão ampla em nossa sociedade hoje, restringimo-nos a apontar sua importância na produção e documentação de opiniões e informações, dispondo um registro dos valores correntes na sociedade hoje fora do discurso social vigente.

Coelho, no âmbito da literatura infantil, explica essa mudança de valores, que foram principiadas por uma mudança de padrão de pensamento ocorrida após as descobertas científicas da Física no século passado. O mundo, que antes interpretávamos através da concepção *newtoniana-cartesiana*, passa a ser compreendido sob a perspectiva da *física relacional einsteiniana*. Essa mudança de padrão, como vimos, altera os valores sociais.

Divididos entre *tradicionais* e *emergentes*, ambos os valores podem ser vislumbrados hoje coexistindo em nossa sociedade. Essas mudanças de valores vão alterando ora o discurso ora a prática social, até que permeiem o discurso vigente e alterem esferas como a legislação e os meios educacionais.

A mudança na concepção do feminino altera os valores da base da sociedade, que é a família. O desequilíbrio das relações homem-mulher faz com que a autoridade do homem passe a ser questionada, assim como a anterior certeza de que a mulher deveria restringir-se à esfera do lar.

Essas mudanças aparecem na literatura infantil tanto por suas relações com a educação, seja pelo mercado desta ser alimentado pelo sistema educacional, devendo ser coerente com o discurso vigente, seja porque a literatura infantil é escrita por adultos para

apresentar certa visão de mundo para crianças. E o autor, como parte da sociedade também é influenciado por ela.

Ainda assim, o âmago da significação da obra não está na função ideológica, pois esta é condicionada ao processo de recepção que a intenção do autor não conseguirá garantir.

Novamente estamos no âmbito da literatura como um sistema de influências recíprocas entre sociedade, autor, obra, porém, ao falar desse sistema agindo na literatura infantil, devemos manter em vista que a sociedade é aí dividida em dois grupos: o grupo dos adultos, que determinam e cerceiam os valores a serem apresentados, legitimando ou não o autor e obra, e o grupo das crianças, que se espera que receba, internalize e aja a partir desses valores, tornando-se o novo grupo de adultos da próxima geração. A influência da literatura infantil na sociedade não é imediata, mas é determinante para criar um novo sistema axiológico e imaginário social, que partem do discurso da geração que produz a obra para influenciar a prática da geração que a recebe.

Esta afirmação só faz sentido se aceitarmos que cada criança que tem acesso à literatura terá sua interpretação da realidade ampliada, possibilitando novas formas de ver e valorar a realidade perceptível, transformando sua consciência crítica, que acreditamos ser uma das funções da literatura infantil na contemporaneidade.

A representação do feminino na literatura participa desse movimento de novas construções simbólicas na sociedade, visto que os símbolos do feminino na literatura e na sociedade, ao serem desnaturalizados, nos revelam uma carga ideológica que é mantenedora da relação homem-mulher. E buscar uma nova identidade de feminino, como afirma Luna, é uma busca de linguagem.

Por isso, em outro cenário, procuramos compreender como essas construções e representações do feminino se deram historicamente, como os símbolos foram preenchidos de determinados valores.

Podemos considerar que o esvaziamento simbólico do poder feminino se dá já nos grupos primitivos caçadores e na agricultura de alta cultura, após a invenção do arado. A Teoria do Sexo Único, desenvolvida na Grécia Antiga por Galeno dando continuidade ao pensamento de Aristóteles, alimentou a ciência e o imaginário cultural durante mais de um milênio. Dele, a concepção do homem como o sexo perfeito e da mulher como o sexo imperfeito, hierarquizando as relações de poder.

A teoria da diferença sexual como natural desconstrói a Teoria do Sexo Único, porém mantém a hierarquia dos sexos, legitimando-a sobre as bases biológicas. A possibilidade biológica de reprodução da mulher concebe a *maternidade* como algo instintivo, principal finalidade do ser mulher, construindo o feminino em torno da figura da mãe e justificando sua permanência na esfera do lar. Mesmo a moral da mulher seria moldada por seus fatores biológicos, tornando-a apta a cuidar do outro e fazendo com que o afeto sobrepujasse a racionalidade.

Com isso, temos a divisão dos espaços público e privado entre o homem e mulher, *equilibrando* as relações de poder, que justificariam a concepção de educação feminina proposta por Rousseau, que apresentamos por duas vezes nesta dissertação.

Igualmente importante era que o imaginário coletivo fosse alimentado com essas concepções através da interpretação dessas realidades pela linguagem. A religião e a arte trataram de fomentar esse imaginário desde a Idade Média, através do culto à Maria e do culto ao amor cortês, representados na literatura trovadoresca e nas novelas medievais.

A polarização entre o bem e o mal na mulher, representados na religião pelas imagens de Maria e Eva, passaram a ser questionados. As lutas isoladas pelo direito a gerir o próprio patrimônio, direito à participação na política, o direito à educação foram se organizando em movimentos feministas. Fora da esfera do lar, a mulher passa a negar a polaridade estigmatizante para compreender-se como um ser complexo quanto o meio que vive.

Como podemos ver, assim como o padrão de pensamento rompe com a dicotomia par passar a ser relacional, as representações do feminino passam por movimento semelhante. E convergem nas mudanças de valores tratadas por Coelho.

E o estudo de gêneros nos permite afirmar que as representações literais do homem e da mulher são forjadas pelas relações simbólicas de diferenciação de sexos, agregadas à definição do masculino e feminino. E não necessariamente novos símbolos garantem a mudança, pois novos sistemas podem ser forjados sob antigas noções de gênero.

Desta forma, a mudança de valores que gera um novo discurso sobre a mulher na sociedade necessita de um novo sistema simbólico que o represente, porém as antigas noções de gênero não são apagadas imediatamente do nosso sistema axiológico e do nosso imaginário, tornado necessário que avaliemos até que ponto um símbolo é preenchido com novos ou antigos valores.

Passando a caminhar mais perto do objetivo da análise proposta, investigamos o símbolo *princesa*, desnaturalizando a universalidade dos valores que o preenchem, entendendo que a compreensão de amor, beleza, entre outros, são construções sócio-históricas.

Essas construções interferem inclusive na interpretação e aceitação desses símbolos quando eles figuram em uma narrativa, como é o caso das obras que apresentam príncipes e princesas que se realizam através de relações homoafetivas.

Em seguida, tratamos do herói em jornada. Apresentamos o herói como uma figura paradigmática, um representante da condição humana. Sua jornada atende aos princípios da *moral ingênua*, seu objetivo é corrigir a injustiça inicial. Pode ser compreendida como uma jornada ao mundo externo ao mesmo tempo em que a jornada o modifica internamente.

Os contos populares trazem resquícios dos ritos de iniciação dos povos primitivos tanto através da jornada do herói quanto através da paralisação da princesa. Pois o rito de passagem para a vida adulta dos meninos envolvia uma jornada intencional que o retirava da casa materna para torná-lo membro da sociedade dos homens. A passagem da vida adulta para as meninas, por sua vez, acontecia inesperadamente, através da primeira menstruação, restando-lhe se recolher para aceitar que sua vida ganharia um novo propósito: gerar e nutrir a própria vida.

As fabulações em torno desses ritos podem ser traduzidas, nos contos populares, pelo herói que sai em jornada e pela princesa que espera. A princesa paralisada seria uma fabulação da menina que não aceita seu novo propósito, mantendo-se adormecida até que o príncipe lhe forneça um motivo para acordar.

Ou a primeira mordida do bebê no seio, como apresenta a versão de Darnton ao conto da Bela Adormecida, mostrando que nem sempre na sociedade foi o primeiro beijo de amor que acordou a donzela, mas a consciência da maternidade.

No entanto, a jornada masculina e a espera feminina fazem parte de uma mesma fabulação nos contos populares, afastam-se do seu primeiro contexto de produção para passarem a representar a condição humana.

Justificamos a escolha dos *corpora* então selecionando narrativas produzidas por mulheres, em que a figura da princesa saía em uma jornada intencional em busca do

autoconhecimento. Essa princesa não é uma invenção contemporânea, já aparecendo nos contos populares.

Ou seja, a recorrência do tema nos permitiu afirmar poderia existir nas obras a manutenção da lógica peculiar do Conto, na qual tudo deve se passar conforme a nossa expectativa e que a *moral ingênua* rege os valores apresentados.

No entanto, as diferenças na apresentação das princesas, suas relações com as outras personagens e os aspectos valorizados em cada jornada seriam o material para compreendermos como o símbolo *princesa* poderia ir se atualizando através da *figura* princesa na literatura infantil. E com isso, participando da construção de um novo imaginário, da reformulação do espírito feminino.

Porém, entre a princesa que espera e a princesa que sai em jornada, existem outras figuras recorrentes na literatura popular: a donzela travestida e a donzela guerreira. Sua importância para a pesquisa é compreender que a literatura popular não apresentava a mulher apenas como um ser passivo, aguardando seu destino. A mulher foi representada também como um ser autônomo e capaz de buscar a própria realização, ainda que para isso tivesse que apagar de seu corpo os registros do feminino, o que nos indica que o imaginário popular já compreendia, de alguma forma, que eram as amarras sociais, e não a natureza do ser, que imputavam a esfera do lar à mulher.

Desenvolvemos então um panorama iniciado com as princesas que figuram nos contos que compõem a coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, compilados por Luiz da Câmara Cascudo, passando por obras do século XX, como *Reinações de Narizinho*, *Uma história meio ao contrário*, *Entre as folhas do verde ó*, *O fantástico mistério de Feiurinha*, *Príncipes e Princesas*, *sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos*, apresentando diferentes personagens princesas que passaram a desconstruir os valores tradicionais que o símbolo carregava na literatura infantil clássica. Para finalizar o panorama, apresentamos duas obras de Ana Maria Machado, *A princesa que escolhia* e *Uma, Duas, Três Princesas*, que poderiam nos indicar se o novo discurso sobre o feminino já começava a ser representado nas obras da literatura infantil contemporânea.

Uma última colocação antes que a análise principal fosse iniciada, foi que nesta dissertação temos a *figura da princesa em obras produzidas por mulheres e analisada por uma mulher investigando como a literatura infantil relaciona-se com a transformação do espírito feminino na sociedade*.

Compreender esta afirmação como uma declaração de subjetividade da análise nos leva as relações de poder homem-mulher dentro da academia, pois se analisar *como uma mulher* impõe à pesquisa um caráter *subjetivo*, a *neutralidade* se daria através de uma leitura *objetiva*, ou seja, *não-feminina*. No entanto, toda análise é realizada a partir de determinado sistema de analogias e de representações de mundo, o que acarreta uma enunciação sempre marcada pela subjetividade de quem a produz.

Na análise, apresentamos as três obras e, após, comparamos alguns aspectos das informações sobre a formação, no sentido de educação, das personagens, sua relação com as outras mulheres presentes no conto, em especial a mãe, as relações com o pai e com o irmão. Comparamos também os motivos que a fazem sair em jornada e como se preparam para esta; e, enfim, comparamos os aspectos valorizados em cada jornada.

Através da análise, se percebe o declínio da autoridade da família na jornada das princesas. Enquanto em *A rainha e as irmãs* toda a jornada da princesa se configura pela necessidade de proteger, cuidar e unir a família, tendo a mãe é o modelo de mulher a ser seguido, o pai como autoridade máxima, que deve ser respeitado, temido e os irmãos para serem cuidados, apesar de a princesa ser a irmã mais nova.

Em *Procurando Firme*, a princesa parte da aceitação para a confrontação de todos os valores que a família representava. A mãe é o modelo tradicional de mulher a ser negado, o pai é autoritário, mas que tem sua autoridade esvaziada pela firme decisão da princesa, sua relação com o irmão consiste em desejar sair em jornada como ele.

Uma, Duas, Três Princesas, os pais garantem às princesas o direito a herdar o trono. No mais, comparada às outras obras, podemos perceber o apagamento de sua importância durante a jornada. A mãe não serve de modelo, desaparecendo no restante da narrativa. E apesar do pai cair doente, não é pela necessidade de cuidá-lo que as filhas saem em jornada.

Quanto à saída do estado de espera para o movimento da jornada, a princesa de *A rainha e as irmãs* sai em jornada por necessidade, por não haver quem o faça. Ela é a última esperança de uma família fragmentada e, como mulher, é seu dever reverter as faltas e problemas familiares, compreendido que a família é uma esfera gerenciada principalmente pela mulher, como vimos no capítulo inicial. E sua jornada coloca em curso o descobrimento de sua identidade como *filha*.

Por sua vez, *Linda Flor* tem o estado de espera rompido ao não aceitar a mudança de papel, de filha para esposa, mantendo-se apenas na esfera familiar. Sua jornada é intencional e é motivada pela necessidade de autonomia, conhecimento e possibilidade de escolha de um novo destino. A narrativa terminar no início da sua jornada indica-nos que se pôr em movimento é mais importante do que definir para onde a jornada a levará. Consideramos que o conto é um tributo ao fim da imobilidade social feminina.

Um terceiro movimento temos em *Uma, Duas, Três Princesas*. Nesta obra, as princesas já possuem o direito de seguir em jornada e, quando o reino necessita de resposta a um problema, terminam por ter a *responsabilidade* da jornada. A paralisação ocorre durante a jornada. A Princesa dos olhos de azeitona paralisa pela necessidade de seguir modelos, pela falta de confiança em si mesma. A Princesa de olhos de avelã é paralisada por sua crença no auxílio sobrenatural. E a Princesa de olhos de jabuticaba é paralisada por seus pares, não sem razão, visto que suas ações prejudicam outras histórias.

O rito de passagem para a vida adulta da princesa de olhos de azeitona acontece na paralisação após sua saída, quando ela precisa confrontar suas certezas para passar a confiar em seu conhecimento.

Sobre a representação das figuras femininas e a esfera social em suas ações se desenrolam, pudemos perceber que apenas em *Uma, Duas, Três Princesas* as personagens apresentam conflitos que já se desenrolam *fora do lar*. Representar a mulher fora da esfera privada, respondendo pelo governo do reino, nos aponta que os valores emergentes já estão se estabelecendo na literatura infantil. Nas outras obras, esfera familiar ainda é central no conflito, seja pela necessidade de reconhecimento como *filha* ou pela luta pelo direito de agir *fora* da esfera familiar.

Os aspectos valorizados como virtude em cada jornada nos apontam ainda mais como as representações do feminino na literatura infantil foram se alterando para acompanhar a mudança de valores na sociedade.

A princesa de *A rainha e as irmãs* apresenta uma jornada, que como já foi exposto, está voltada à família, os valores morais e seu papel social são muito próximos aos concebidos como femininos nas sociedades patriarcais cristãs. No conto, salva os irmãos e cura o pai. E seu heroísmo é caracterizado por sua modéstia, seu autocontrole, sua fé, seu cuidado e devoção filial.

Linda Flor deixa sua imagem de donzela prendada à espera do príncipe guiada pela imagem de sua mãe, matrona que resguarda os bons costumes – para representar o feminino no mundo, amparada pelos mesmos conhecimentos obtidos por seu irmão, enquanto homem, agregados aos seus próprios conhecimentos obtidos enquanto mulher. A condição feminina do final do século XX é representada em sua saída para a jornada. Sai da esfera do lar e se junta ao irmão na esfera social.

Uma, Duas, Três Princesas (2014), a Princesa dos olhos de azeitona já está preparada para o novo papel na sociedade, mas precisa descobrir em si essa potencialidade. Mesmo tendo a competência, precisa da paralisação, parte do rito de iniciação feminino, para retornar e enfrentar seu novo lugar como mulher. Seu desafio está em *tomar consciência* de seu novo papel social, abandonando a necessidade de seguir os modelos e passando a fazer suas próprias escolhas.

Entretanto, nessa alteração de jornada, existe um contrapeso às conquistas do espaço e da esfera pública. Nelly Novaes Coelho, discutindo o maravilhoso e a formação do espírito infantil, afirma que a psicanálise tem concluído que os *significados simbólicos* nos contos estão ligados aos dilemas do homem ao longo do processo de amadurecimento emocional e a finalidade dessas histórias seria “confirmar a necessidade de se suportar a dor ou correr riscos para se conquistar a própria identidade. O final feliz acena como a esperança no fim das provações ou ansiedades¹²⁵”.

A princesinha do conto popular foi *muito feliz* com sua família no final do conto. Linda Flor, no fim da obra, parte em busca de algo que nem mesmo sabia o que era. A princesa dos olhos de azeitona teve dias de riso e dias de choradeira. Apesar de iniciarem com *era uma vez*, as novas representações de realização feminina não se concluem com o *felizes para sempre*. O que é para sempre é a *busca, a capacidade de reinventar-se*. Uma empreitada necessária, mas que não deixa de ser desalentadora em comparação aos contos de fadas, que nos comunicava que apesar de todos os desafios, tudo daria certo no final.

Por fim, é notável que as três obras poderiam traduzir-se na imagem criada por Friedrich Nietzsche em *Das três metamorfoses*¹²⁶, em que o espírito se muda em camelo, o

¹²⁵ COELHO, 2000a, p. 57

¹²⁶ NIETZSCHE, 1989.

camelo em leão e o leão em criança. As princesas, porém, seriam as representações das transformações do espírito feminino através do último século.

Do camelo, que carrega os fardos mais pesados – como a princesinha de *A rainha e as irmãs*, responsável por salvar e reunir a família, *amando quem a desprezou e estendendo a mão ao fantasma que a queria assustar* – vemos o espírito feminino transformar-se em Leão em Linda Flor, que perante o dragão do *Tu deves* grita *Eu quero*.

Porém, assim como o Leão, o espírito feminino, representado pela princesa, ainda precisou de mais uma transformação: a Princesa de olhos de azeitona, que tal qual a *criança* do texto do filósofo, tem no poder do esquecimento dos modelos antigos, através da superação desses, um *novo começar*, traduzido no final da obra com os adjetivos que a tornam capaz de *criar*: “Mas ficou para sempre curiosa e inventadeira¹²⁷”.

As obras analisadas se apropriam das personagens, cenários, temas do conto popular, legitimando-se como uma narrativa atemporal e universal, porém atualizam os valores de acordo com a sociedade em que foram produzidas.

Enquanto transformação do espírito feminino, ponderamos que a diferença entre as jornadas das princesas nas obras analisadas nos indica que a literatura infantil, mais do que representar a real condição da mulher na sociedade e suas mudanças, assume a função de *metáfora social do espírito feminino*, acompanhando as transformações do feminino principalmente em seu discurso, espírito e desejo de formação das próximas gerações.

¹²⁷ MACHADO, 2014, p. 39.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ione. Livro narra historia de amor de princesa e costureira. **Revista Exame**, São Paulo, 14 nov. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/livro-narra-historia-de-amor-de-princesa-e-costureira>>. Acesso em 16 mai. 2016.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

AZEVEDO, Ricardo José Duff. **Como o ar não tem cor, se o céu é azul?:** Vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil. 1997. 324 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

BANDEIRA, Pedro. **O fantástico mistério de Feiurinha**. São Paulo: FTD, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. **Psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo:** a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. 3ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. 6ª Edição. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. **O direito à literatura**. Vários escritos. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades: 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

_____; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Editora Global, 2004.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coord. Carlos Sussekund. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Nelly Novais. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. *In* **Feminino Singular:** A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Edições GRD em convênio com o Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

_____. **A literatura infantil: história, teoria e análise.** São Paulo: Moderna, 2000a.

_____. **Literatura: arte, conhecimento e vida.** São Paulo: Peirópolis, 2000b.

_____. **O Conto de Fadas:** símbolos – mitos – arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

COLASANTI, Marina. **Uma idéia toda azul.** 19ª edição. São Paulo: Global, 1999.

_____. **Entre a espada e a rosa.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos:** Novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Humanitas/Paulinas, 2009.

DANTON, Robert. **O Grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa.** Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FLAHERT, Julie. Blackboard Reading; The Kings Queendom. **The New York Times**, New York, 01 Ago. 2004. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/2004/08/01/education/blackboard-reading-the-kings-queendom.html?_r=0>, Acesso em 16 Mai. 2016.

FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **História social da infância no Brasil.** São Paulo: Cortez, 2006.

FREITAS, Marcos Cezar e KULMANN JR., Moysés (Orgs.). **Os intelectuais na história da infância.** São Paulo: Cortez, 2002.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Infantil:** múltiplas linguagens na formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. **Literatura Infantil: um percurso em busca da expressão artística.** *In* GREGORIN FILHO, J.N.; PINA, P. K. C.; MICHELLI, R. S.(orgs.) **A Literatura infantil e juvenil hoje:** múltiplos olhares, diversas leituras.– Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011a.

_____. **Literatura Juvenil:** adolescência, cultura e formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2011b.

GRILLO, Nícia de Queiroz (coord). A princesa que era um príncipe *in* **Histórias da Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993.

HAAN, L.; NIJLAND, S. **Rey y Rey**. Barcelona: Ediciones Serres, 2004.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLLES, André. **As formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAJOLO Marisa. **Usos e abusos da literatura na escola**. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

_____. A voz infantil *da e na* literatura infantil (1). **In Feminino Singular. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Edições GRD em convênio com o Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 2008.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. Ilust. Jean Gabriel Villin, J. U. Campos. São Paulo: Globo, 2014

LUNA, Lola. **Leyendo como uma mujer la imagen de la Mujer**. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía, 1996.

MACHADO, Ana Maria. **História Meio ao Contrário**. Ilustrações Ranato Alarcão. 25ª edição. São Paulo: Ática, 2005 (Série Clara Luz).

_____. **A princesa que escolhia**. Ilustrações Graça Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Uma, duas, três princesas**. Ilustrações Luani Guarnieri. São Paulo: Anglo, 2014.

MACHADO, Regina (compilação e reescrita). **O violino cigano e outros contos de mulheres sábias**. Ilustração Joubert. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, F. Das três metamorfoses. *In* **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. A criação do texto literário. *In Flores da Escrivadinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROTTI, Edmir. **Confinamento cultural, infância e leitura**. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

PESSOA, Fernando. Eros e Psique. *In Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

ROCHA, Ruth. **Procurando Firme**. Ilust. Marcello Barreto e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RÖSING, Tânia M. K.; BURLAMAQUE, Fabiane (Orgs.). **De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil**. Passo Fundo: Editora da Universidade Federal de Passo Fundo, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Paideia)

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *in Revista Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SOUZA, Flávio de. **Príncipes e Princesas, sapos e lagartos: histórias modernas de tempos antigos**. Ilustração de Paulo Ricardo Dantas. São Paulo: FTD, 1989. (Coleção Terceiras Histórias)

TORRADO, Antônio. **A donzela que vai à guerra**. Ilustrações de Madalena Raimundo. Lisboa: Plátano Editora, 1981.

VASCONCELLOS, Zinda Maria Carvalho. **O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato**. São Paulo: Traço Editora, 1982.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

_____. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

ZILBERMAN, Regina (Org.). **Leitura em crise na escola**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. (Org.). **A produção cultural para crianças**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ANEXOS

ANEXO A – Notícia do Jornal *New York Times* sobre a ‘controvérsia’ causada pela recepção da obra *King & King* no EUA

www.nytimes.com/2004/08/01/education/blackboard-reading-the-kings-queendom.html?_r=0

SECTIONS HOME SEARCH The New York Times

NYU Graduation Director to Follow Class of '16 Off the Stage

Few Solutions in Texas School Finance Ruling

Minnesota Law School, Facing Waning Interest, Cuts Admissions

For Some Job Seekers Success. For Others, Waiting.

EDUCATION

Blackboard Reading; The Kings' Queendom

By JULIE FLAHERTY AUG. 1, 2004

THERE'S nothing like a little controversy. Sales of "King & King" had been modest since its publication in 2002. Then this March, disapproving parents in Wilmington, N.C., complained to their elementary school library. The picture book, by two Dutch artists, is about a pair of princes who fall in love and tie the knot.

The Wilmington school put the book behind the librarian's desk so children could take it out only with a parent's permission. Soon after, a public library in Shelby County, Ind., moved it from the young children's section to the one for 8 to 12 year olds. And a mother in the Orange County village of Florida, N.Y., asked that "King & King" be removed from public library shelves because it "promotes an act which is illegal in the state." A review board decided to keep the book where it is. (To agree to her request would violate our policies supporting the freedom to read for all patrons," says Madelyn Folino, the library director.) Since the hullabaloo, 5,000 copies have been sold -- as many as in the previous two years.

Every good controversy deserves a sequel. In "King & King & Family," published this spring, King Bertie and King Lee return home from their safari honeymoon to find that a little girl from the jungle has stowed away in their suitcase. They promptly adopt her.

The fairytale gives as much insight into the adoption process for same-sex couples as the stork does for where babies come from. But it sold out immediately, says Nicole Geiger, who runs Tricycle Press, the book's publisher. "When people seek to ban books," she adds, "they only serve to sell more of them. JULIE FLAHERTY

ANEXO B – Notícia da Revista Exame (versão on-line), sobre o livro *A princesa e a costureira*

exame.abril.com.br/estilo-de-vida/noticias/livro-narra-historia-de-amor-de-princesa-e-costureira

REVISTA EXAME
EXAME.COM

NEGÓCIOS MERCADOS ECONOMIA BRASIL MUNDO TECNOLOGIA CARREIRA SEU DINHEIRO PME MARK

Morre aos 85 anos o cantor Cauby Peixoto

Maior cruzeiro do mundo equivale a um prédio de 20 andares

Jogo do Manchester United é cancelado ap

ASSINE EXAME
POR 1 ANO E GANHE 6 MESES A MAIS.

ESTILO DE VIDA 13/11/2015 21:32

Livro narra história de amor de princesa e costureira

Recomende 4.828 views 38 Salvar notícia

Reprodução/Facebook

"A princesa e a costureira": livro, que sai da gráfica no dia 20, já está em pré-venda e será lançado no dia 26 de novembro

Ione Aguiar, do HuffPost Brasil

São Paulo - Era uma vez uma linda princesa que deveria se casar com o príncipe do reino vizinho. Nos preparativos da cerimônia, porém, a princesa sentiu que aquilo não era para ela e se apaixonou por uma costureira.

Com ajuda da irmã, do príncipe e da Fada Madrinha, a princesa lutou contra a tradição dos reinos para conquistar o direito ao amor. E viveram felizes para sempre.

Esse é o enredo de *A princesa e a costureira*, primeiro conto de fadas sobre o amor entre duas **mulheres** do mercado editorial brasileiro.

Escrita por Janaina Leslão em 2009, a **história**, que é orientada para pré-adolescentes, foi recusada por quase 20 editoras.

Só em 2014, quando a escritora e psicóloga já estava quase desistindo do projeto, *A princesa e a costureira* foi aceito pela editora Metanóia.

O acordo, porém, determinava que Janaina providenciasse as ilustrações do livro. Então, a escritora começou um financiamento coletivo na internet para juntar dinheiro a fim de contratar uma ilustradora.

Em menos de uma semana, a meta foi atingida e, no fim do prazo de arrecadação, Janaina havia conseguido mais de R\$ 11 mil em doações. Isso permitiu que ela financiasse as ilustrações de seu primeiro livro e de mais um título que está por vir.

O livro, que sai da gráfica no dia 20, já está em pré-venda e será lançado no dia 26 de novembro.

A ideia, conta Janaina, partiu de sua experiência como psicóloga.

"Temos uma determinada referência do que é um **relacionamento** bem-sucedido. Mas quando havia a necessidade de conversar com pré-adolescentes sobre relacionamentos de pessoas do mesmo sexo, era um grande desafio. Não havia um referencial, um imaginário anterior, e representatividade importa. Então a ideia era essa: fazer um conto de fadas em que as pessoas pudessem se reconhecer, entender que tem espaço para todos", disse Janaina em entrevista ao HuffPost Brasil.

A repercussão de *A princesa e a costureira* tem sido enorme. Em três dias, o post sobre a pré-venda da obra no Facebook já teve 1,7 milhão de visualizações.

Janaina diz estar recebendo muitas mensagens de apoio mas, por outro lado, também se tornou alvo de **haters**.

"Tem tanto coisas risíveis quando ameaças, e isso é muito ruim. Mas significa que estamos incomodando os reacionários, e isso é importante. E tenho recebido muito apoio de pessoas dizendo que estão comigo, que isso faria muita diferença se elas pudessem ter lido o livro quando eram jovens. Isso dilui todo o veneno", conta.

Tópicos: Crianças, Gays, Preconceitos, LGBT, Livros, Mulheres