Contos de Fadas

Entre a **tradição** e a **contemporaneidade**

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Paula Fabrisia Fontinele de Sá

EDUESPI

DIÓGENES BUENOS AIRES DE CARVALHO
PAULA FABRISIA FONTINELE DE SÁ
(ORGANIZAÇÃO)

Contos de fadas:
entre a tradição e a contemporaneidade

CAPES
PPGL UESPI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI

Evandro Alberto de Sousa
Reitor

Jesus Antônio de Carvalho Abreu
Vice-Reitor

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Josiane Silva Araújo
Pró-Reitora Adj. de Ensino de Graduação

Rauirys Alencar de Oliveira
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Fábia de Kássia Mendes Viana Buenos Aires
Pró-Reitora de Administração

Rosineide Candeia de Araújo
Pró-Reitora Adj. de Administração

Lucídio Beserra Primo
Pró-Reitor de Planejamento e Finanças

Joseane de Carvalho Leão
Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças

Ivoneide Pereira de Alencar
Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários

Marcelo de Sousa Neto
Editor da Universidade Estadual do Piauí

Universidade Estadual do Piauí
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá• Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DOPIAUÍ - UESPI

Rafael Tajra Fonteles	**Governador do Estado**
Themístocles de Sampaio Pereira Filho	**Vice-Governador do Estado**
Evandro Alberto de Sousa	**Reitor**
Jesus Antônio de Carvalho Abreu	**Vice-Reitor**

Conselho Editorial EdUESPI

Marcelo de Sousa Neto	**Presidente**
Algemira de Macedo Mendes	**Universidade Estadual do Piauí**
Ana de Lourdes Sá de Lira	**Universidade Estadual do Piauí**
Antonia Valtéria Melo Alvarenga	**Academia de Ciências do Piauí**
Cláudia Cristina da Silva Fontineles	**Universidade Federal do Piauí**
Fábio José Vieira	**Universidade Estadual do Piauí**
Sammy Sidney Rocha Matias	**Universidade Estadual do Piauí**
Gladstone de Alencar Alves	**Universidade Estadual do Piauí**
Maria do Socorro Rios Magalhães	**Academia Piauiense de Letras**
Nelson Nery Costa	**Conselho Estadual de Cultura do Piauí**
Orlando Maurício de Carvalho Berti	**Universidade Estadual do Piauí**
Paula Guerra Tavares	**Universidade do Porto - Portugal**
Pedro Pio Fontineles Filho	**Universidade Estadual do Piauí**

Marcelo de Sousa Neto	**Editor**
Ronyere Ferreira	**Projeto gráfico e diagramação**
Lucas Rolim	**Capa**

C763 Contos de fadas [recurso eletrônico]: entre a tradição e a contemporaneidade / Organizado por Diógenes Buenos Aires de Carvalho, Paula Fabrisia Fontinele de Sá. - Teresina: EdUESPI, 2024.
E-book.

ISBN: 978-65-81376-61-1

1. Conto de fadas. 2. Tradição. 3. Contamporaneidade. I. Carvalho, Diógenes Buenos Aires de (Org.) . II. Sá, Paula Fabrisia Fontinele de (Org.) . III. Título.

CDD 469.02

Universidade Estadual do Piauí
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá• Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados

SUMÁRIO

PREFÁCIO
CONTO DE FADAS, MAS PODE CHAMAR DE PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE..... 9
Elizabeth Cardoso

APRESENTAÇÃO..... 13
Diógenes Buenos Aires
Paula Fabrisia Fontinele de Sá

PARTE I
CONTOS DE FADAS E RELEITURAS DA TRADIÇÃO

COMO ESCAPAR DE UM "FINAL FELIZ": SOBRE PRÍNCIPES DESENCANTADOS E NOIVAS ESPERTAS..... 21
Rosane Maria Cardoso

O FEMININO, O MAL E OS CONTOS DE FADAS DE CHARLES PERRAULT..... 49
Paula Fabrisia Fontinele de Sá
Diógenes Buenos Aires de Carvalho

O PROTAGONISMO FEMININO NO CONTO *A RAINHA DA NEVE,* DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN..... 69
Lígia Regina Máximo Cavalari Menna

PRINCESAS DOS CONTOS DE FADAS E A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA.... 91
Beatriz dos Santos Feres
Regina Michelli

PARTE II
CONTOS DE FADAS E QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS

DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE EM *UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS,* DE ANA MARIA MACHADO..... 139
Mônica Cardoso Silva

ECOS DO IMAGINÁRIO MÍTICO-SIMBÓLICO NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS: UMA ANÁLISE DO CONTO *UM CANTAR DE MAR E VENTO*, DE MARINA COLASANTI..... 163
Lívia Maria Rosa Soares

CURIOSIDADE E LIBERDADE: O FEMININO EM *BARBA AZUL*, DE CHARLES PERRAULT, E *LA LLAVE,* DE LUISA VALENZUELA..... 177
Hanna Gabriela da Silva Pires
Paula Fabrisia Fontinele de Sá

ESPELHO, ESPELHO MEU, UMA PRINCESA AFRICANA SERIA EU?..... 207
Daniela Maria Segabinazi
Jhennefer Alves Macêdo

PARTE III
CONTOS DE FADAS E OUTRAS LINGUAGENS

QUEM NUNCA COMEU MELADO, QUANDO COME SE LAMBUZA? ARTE E ENGENHO NA OBRA *POP-UP JOÃO E MARIA*, DE LOUISE ROWE..... 235
Lucas Silvério Martins
Silvana Augusta Barbosa Carrijo

O CONTO DE FADAS EM TRÊS DIMENSÕES: LITERATURA E ESCULTURA EM INTERFACES SEMIÓTICAS..... 267
Maria Zilda da Cunha
Paulo César Ribeiro Filho

ENTREVISTA COM LAETITIA MIÉRAL..... 301

A MATÉRIA DO SILÊNCIO: CENOGRAFIA E INSÓLITO FICCIONAL..... 305
Felipe Campos
Flavio García

O CONTO DE FADAS E A POESIA NARRATIVA POPULAR: REVITALIZAÇÃO DE ARQUÉTIPOS NA PRODUÇÃO DE JOÃO MARTINS DE ATAÍDE..... 325
Carla Kuhlewein

Francisco Claudio Alves Marques
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

AUTORES E AUTORAS..... 355

PREFÁCIO

CONTO DE FADAS, MAS PODE CHAMAR DE PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE

Elizabeth Cardoso
Escritora e professora da PUC-SP

Prefaciar um livro é sempre uma missão honrosa, em especial quando é uma obra composta por vários autores. Coletâneas assim costumam reunir alguns dos mais potentes nomes da área e prefaciá-los é juntar minha voz a esse coro notório. Mas para não entediar você, leitor(a) que acertadamente quer passar para a leitura dos capítulos, serei breve e procurarei dar uma ou duas informações sobre o tema que possam auxiliar no melhor aproveitamento da leitura e finalizarei com os principais motivos para você ler cada um dos textos, seja você pesquisador(a), professor(a) ou mediador(a).

Vamos iniciar pelo título da obra (***Contos de fadas: entre a tradição e a contemporaneidade***) e dimensionar o que será aqui chamado de "conto de fadas". Como sabemos, em grande medida pelo trabalho primoroso de Nelly Novaes Coelho, o conto de fadas tem em sua base o conto da tradição oral de antiguíssimas culturas, dos mais variados povos e línguas. Pois bem, no primeiro momento, em grande medida, o conto de fadas como está abordado neste livro, organizado por Diógenes Buenos Aires e Paula Fabrisia Fontinele de Sá, é aquele que ganhou repercussão após passar pelas mãos de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e Irmãos Grimm, ou seja, o conto de

fadas de tradição europeia, que alcança seu auge nas últimas décadas do século XVIII e na primeira metade do XIX.

Mas, no segundo momento, o que vem depois dos dois pontos, já estamos em outra dimensão da definição do conto de fadas, aquela que se desdobra no tempo-espaço e faz deste gênero um objeto cultural que perdura por séculos, emocionando, ensinando, acolhendo, transformando e cativando leituras que simultaneamente estão na tradição e na contemporaneidade, dentro dos apontamentos de Giorgio Agamben.

Tal amarração temporal se dá com o tecido cultural e humano que circunda os contos de fadas. Pois, este objeto artístico, social e histórico, oferece de modo condensado alguns dos aprendizados mais fundamentais para a sobrevivência neste planeta (sobrevivência física, moral, psíquica e imagética). E, a cada época, as pessoas se aproximam dele e o revestem, adequam, reusam, atualizam, recriam de acordo com suas necessidades. O conto de fadas é acessado cotidianamente através dos tempos e lugares para nos fazer sonhar e nos ajudar a ir além do real – pois a vida não basta, já ensinou o poeta Ferreira Gullar.

Sendo assim, os capítulos aqui reunidos vão trafegar entre a tradição e o contemporâneo, para demonstrar o poder dos contos e sua flexibilidade performática em uma fotografia do agora. E, segundo autores(as) aqui reunidos(as), o agora está interessado nas questões de gênero (feminino) e de forma (multimodal). De fato, boa parte do livro abordará a representação da mulher nos contos de fadas, em especial nas releituras. E um terço da obra, a terceira parte, está dedicado a pensar o trânsito e o diálogo do conto de fadas com outras artes, linguagens e suportes, que não o texto verbal (escrito ou oral).

Percebemos ecoar aqui valores importantes de nosso tempo: o respeito à diversidade humana – e nada mais coerente do que abordar uma das personagens mais aviltadas pelos enre-

dos, a mulher, no seu modo princesa, bruxa ou madrasta – e a prevalência da comunicação visual, que no conto de fadas desdobra-se em estratégias que vão da materialidade do livro ao cinema para recompor o ritual sagrado de contar e ouvir histórias – gesto fundador dos contos de fadas.

Com reflexões críticas, o livro muito auxiliará pesquisadores, professores e mediadores, visto que congrega um grupo de estudiosos e estudiosas, de várias regiões do Brasil, com vasta e profunda reflexão sobre tema. Claro que não reúne todos os pesquisadores da área, pois seria impossível, mas traz uma boa e relevante mostra da produção brasileira dedicada ao tema. Tal característica é importante pois, além da reflexão apresentada em cada capítulo, o(a) leitor(a) acessa mapeamento atualizado de bibliografias e perspectivas teóricas sobre o tema. Fica o convite para conhecer mais e melhor as entranhas literárias, sociais, políticas, históricas e culturais que compõem o conto de fadas e, desse modo, aprimorar a leitura, a pesquisa, a mediação e o ensino que fazem este gênero ser o mais popular e querido nas literaturas e poderia muito bem ser nomeado de patrimônios cultural da humanidade.

Boa leitura a todas e todos.

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne contribuições de pesquisadores brasileiros de diferentes Instituições de Ensino Superior (IES) sobre o estudo de contos de fadas desde a tradição até as adaptações e relações surgidas na contemporaneidade. Os contos de fadas aqui se descentralizam e os autores apresentam diálogos com outros discursos, mostrando que tais histórias sobrevivem, sobretudo, por oferecer ao leitor a possibilidade de sonhar, refletir e experienciar representações diversas.

Os contos de fadas apresentam-nos histórias maravilhosas que invadiram nosso cotidiano, revelando, em especial, representações que habitam nosso universo simbólico. São narrativas que se assemelham ao sonho, como afirma Bettelheim (1980), porém, diferem-se por apresentar uma estrutura consistente: começo, meio e fim. Nas histórias tradicionais, o leitor depara-se com um mundo feérico repleto de personagens que exibem o confronto entre o Bem e o Mal. Essas histórias tornaram-se populares e ganharam ares de 'nobreza' na França do século XVII, época em que circulava uma infinidade de narrativas de aventuras advindas da tradição antiga das epopeias e de uma mistura de diferentes narrativas de cunho oral e popular. As pessoas agradaram-se com as histórias breves e maliciosas que exalavam juventude e alegria; assim, como assegura Warner (1999), a geração mais velha do século XVII se permitiu sentir prazer em fazer de conta, em retomar os praze-

res da infância por meio das fábulas de magia e encantamento.

Por mais frívolos e bizarros que possam ser alguns contos de fadas, eles perduram no imaginário coletivo ocidental e muitas releituras, recriações e pastiches surgem para atender às necessidades do homem hodierno de diversão e gozo absoluto. Neste livro, temáticas como as princesas, o feminino, o mal, as adaptações, as interfaces semióticas e as relações com outros autores colocam em diálogo tradição e modernidade, mostrando ao leitor do século XXI novas maneiras de se representar e pensar contos de fadas.

Este livro está dividido em três partes. A primeira, *Contos de fadas e releituras da tradição,* mergulha em diversas dimensões dos contos de fadas, conectando a tradição histórica com discussões contemporâneas. O primeiro capítulo, intitulado *Como escapar de um "final feliz": sobre príncipes desencantados e noivas espertas*, de Rosane Maria Cardoso (FURG/UNISC), apresenta uma reflexão sobre os noivos das heroínas dos contos de fadas, sobretudo, "aquele tipo que não faz parte dos sonhos encantados de uma mulher". Para isso, a autora parte do mito do Barba Azul e observa a recorrência da representação do homem perverso e do lado obscuro do casamento em *O pássaro do bruxo Fitcher* e *O noivo bandido*, contos dos Irmãos Grimm.

No capítulo *O feminino, o mal e os contos de fadas de Charles Perrault*, Paula Fabrisia Fontinele de Sá (UFPI) e Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI) trazem um estudo sobre as personagens femininas malvadas nos contos do autor francês Charles Perrault. Trata-se de um trabalho que permite ao leitor entender a presença do mal feminino nos primórdios da literatura infantil.

O terceiro capítulo, *O protagonismo feminino no conto "A rainha da neve", de Hans Christian Andersen*, também apresenta um estudo sobre os contos tradicionais. Lígia Re-

gina Máximo Cavalari Menna (UNIP/FFLCH-USP), a partir da perspectiva dos estudos comparados, de forma crítica e analítica, reflete sobre o protagonismo feminino apresentado em *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, com destaque para a personagem Gerda e as mulheres sábias que a cercam, estabelecendo diálogos com o maravilhoso pagão e o imaginário cristão.

No quarto capítulo, *Princesas dos contos de fadas e a (re) construção da identidade feminina*, Beatriz dos Santos Feres (UFF) e Regina Michelli (UERJ) problematizam a imagem da princesa na literatura (dita) infantil contemporânea, apoiando-se nos estudos da psicologia arquetípica, das noções de revisionismo sobre os contos de fadas e na análise do discurso.

A segunda parte, *Contos de fadas e questões contemporâneas,* discute adaptações contemporâneas que buscam reinterpretar, sobretudo, os papéis de gênero nos contos de fadas. No capítulo *Diálogo entre a tradição e a contemporaneidade* em "*Uma, duas, três princesas", de Ana Maria Machado*, Mônica Cardoso Silva (UFPI) faz uma análise do conto *Uma, duas, três princesas,* refletindo sobre a ressignificação social do papel das princesas no qual o imaginário, o onírico, o fantástico deixam de ser vistos como pura fantasia para serem tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas.

Em *Ecos do imaginário* mítico-simbólico *nos contos de fadas contemporâneos: uma análise do conto "Um cantar de mar e vento", de Marina Colasanti,* Lívia Maria Rosa Soares (IFMA) analisa a incidência das influências mítico-simbólicas e arquetípicas no conto *Um cantar de mar e vento*, verificando as representações femininas a partir de mitos e arquétipos do feminino.

Paula Fabrisia Fontinele de Sá (UFPI) e Hanna Gabriela da Silva Pires (UFPI), em *Curiosidade e liberdade: o feminino*

em Barba Azul, de Charles Perrault, e La llave, de Luisa Valenzuela, apresentam um texto que analisa o feminino representado nos contos *Barba Azul*, de Charles Perrault, e em *La llave*, de Luisa Valenzuela. As autoras mostram que no conto de Perrault, publicado no século XVII, a mulher é construída como um ser submisso e curioso, "vício este" que deve ser condenado, uma vez que a obra foi escrita em um contexto em que o patriarcalismo reinava. Na reescrita de Luisa Valenzuela, publicada no século XX, seu conto desestabiliza as relações de poder construídas ao redor do feminino e questiona a estrutura patriarcal no contexto da ditadura militar argentina.

No texto *Espelho, espelho meu, uma princesa africana seria eu?,* Daniela Maria Segabinazi (UFPB) e Jhennefer Alves Macêdo (UFPB) analisam as linguagens visual e verbal presentes na obra *Pretinha de neve e os sete gigantes,* adaptada e ilustrada por Rubem Filho. As autoras discutem os processos de adaptação e de perpetuação dos contos populares primários em uma narrativa contemporânea, observando os elementos utilizados em sua construção que contribuem, de alguma maneira, para a propagação da cultura afro-brasileira.

Na terceira parte deste livro, intitulada *Contos de fadas e outras linguagens,* o leitor encontrará discussões sobre como essas narrativas se transformaram ao longo do tempo e se adaptaram a diferentes culturas e suportes.

No capítulo *Quem nunca comeu melado, quando come se lambuza? arte e engenho na obra pop-up João e Maria, de Louise Rowe,* de autoria de Lucas Silvério Martins (UFCAT) e Silvana Augusta Barbosa Carrijo (UFCAT), os autores apresentam um estudo sobre uma obra *pop-up*, *João e Maria* (2011), de Louise Rowe, visando identificar a poeticidade do enredo, o uso de metáforas, rimas e outros elementos que possam atestar o valor literário da obra revelando indícios de um processo que fomenta a fruição estético-literária.

Os estudiosos mostram que os elementos da engenharia de papel, revelados por esse tipo de livro-objeto, conseguem deixar o texto canônico em estudo ainda mais atrativo, pois promovem novos protocolos de leitura.

Em *O conto de fadas em três dimensões: literatura e escultura em interfaces semióticas,* Maria Zilda da Cunha (USP) e Paulo César Ribeiro Filho (FFLCH-USP) destacam o modo como a herança de Marie-Catherine d'Aulnoy, sobre o Preciosismo e o Rococó, são "visíveis" no percurso criativo da artista plástica francesa Laetitia Miéral. Os autores nos apresentam um trabalho de comparação entre as duas formas de arte: literatura e escultura.

Em "*A matéria do silêncio*": *cenografia e insólito ficcional,* Felipe campos e Flavio García (UERJ) apresentam um trabalho sobre as ilustrações presentes em uma obra de *Contos da meia-noite do mundo* (2017), texto de Rodolfo Castro, observando as novas representações criadas para o conto *A Bela Adormecida*.

No último capítulo, *O conto de fadas e a poesia narrativa popular: revitalização de arquétipos na produção de João Martins de Ataíde*, de Carla Kuhlewein, Francisco Claudio Alves Marques e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP), os autores mostram como os temas dos contos de fadas estão presentes nas poesias populares de João Martins de Ataíde, contribuindo para a continuidade da leitura desses contos.

Por fim, destaca-se que os trabalhos reunidos nesta obra evidenciam novas maneiras de se olhar para os contos de fadas, ressaltando a capacidade atrativa que essas narrativas assumem na vida de crianças e adultos.

Paula Fabrisia Fontinele de Sá
Diógenes Buenos Aires de Carvalho

PARTE I
CONTOS DE FADAS E RELEITURAS DA TRADIÇÃO

COMO ESCAPAR DE UM "FINAL FELIZ": SOBRE PRÍNCIPES DESENCANTADOS E NOIVAS ESPERTAS

Rosane Maria Cardoso

> Um animal só, e só um, uiva de noite nos bosques.
> O lobo é o carnívoro personificado e é tão astuto quanto feroz; se provou carne humana uma só vez, nada mais o satisfará.
>
> Angela Carter[1]

Introdução: entrando na toca

As heroínas dos contos de fadas, sejam princesas ou jovens do povo, são os principais alvos da maldade alheia. Geralmente entregues à própria sorte, sofrem nas mãos de madrastas, feiticeiras, sogras, pai incestuoso e outros seres malignos. Elas devem seguir o próprio caminho e restaurar a felicidade do lar perdido, ao encontrar o par perfeito e ao dar início a sua prole. Raramente sabemos o que acontece depois. O final feliz fica parado no tempo, após o matrimônio e os muitos e muitos filhos. Em raras narrativas (*A sogra*, *A Bela Adormecida*,

1. Todas as epígrafes deste capítulo são do livro *O quarto do Barba-azul*, de Angela Carter.

Irmão e irmã), ocorre um desdobramento em que a madrasta ou a sogra transformam o "felizes para sempre" em paraíso perdido, mas logo depois a paz é recuperada e, mais uma vez, estagna-se no presente eterno.

No entanto, neste trabalho, as reflexões se voltam para o noivo, especificamente para aquele tipo que não faz parte dos sonhos encantados de uma princesa. O material em questão parte do mito do Barba Azul e estende-se para duas narrativas: *O pássaro do bruxo Fitcher*[2] e *O noivo bandido*[3], que podemos considerar o mais brutal – ou primitivo – do ciclo. Essas variações de *Barba Azul* mostram o lado obscuro do casamento, chocando-se com as idealizações amorosas femininas da época (TATAR, 1997).

Um fator importante, na categoria de narrativas aqui discutidas, é o fato de a protagonista conseguir salvar-se graças a sua esperteza ante o horror a que foi exposta. Sem auxiliares mágicos, cabe exclusivamente à noiva libertar a si e, às vezes, a outras mulheres, de um facínora insaciável. Por essa razão, este tipo de narrativa faz parte da categorização de Aarne-Thompson-Uther (ATU Index)[4] como contos do tipo 311,

2. "O pássaro do bruxo Fitcher" é encontrado com alguma dificuldade. Tatar (1997) o apresenta como "Fowler's fowl" e Zipes (2000) o denomina "Fitcher's bird", que se aproxima mais da tradução brasileira e o identifica o conto como o de número 46 dos Grimm (GRIMM, 2012/1). Originalmente, o título do conto é "Fitchers vogel". Ambas as versões apresentam a mesma base, mas com detalhamentos distintos, nos quais não nos ateremos.

3. "The robber bridegroom", parte da coletânea *Grimm's grimmest*, de Maria Tatar (1997), é o conto de número 40 da compilação dos Irmãos. Originalmente, o título do conto é "Der Räuberbräutigam".

4. O Aarne-Thompson-Uther, anteriormente denominado Aarne-Thompson, é um sistema de classificação de fábulas e contos de fadas, cuja primeira edição apareceu pelas mãos do folclorista finlandês Antti Aarne, em 1910. Em 1928, o sistema foi ampliado e traduzido para o inglês pelo norte-americano Stith Thompson e passou a se chamar Aarne-Thompson Index. Em 2004, o folclorista alemão Hans-Jörg Uther continuou a categorização, razão do nome atual, Aarne-Thompson-Uther Index ou simplesmente ATU ou ATU Index.

isto é, "a heroína que salva a si mesma e às irmãs". Existe uma versão coletada por Thomas Frederick Kane, *Como o diabo casou com três irmãs*, presente na compilação *Italian popular tales*, de 1885, originalmente publicada na Alemanha como *Der teufel heirathet drei Schwestern*, por Widter e Wolf, em 1866. Outra referência dessa categoria narrativa encontra-se na norueguesa *The old dame and her hen* (ATU INDEX).

O sistema traz, além dos citados, os seguintes contos: *Captain Murderer* e *Perrifool* (britânicos), *El saco cantor* e suas variantes (Espanha), *Human flesh to eat* (Grécia), *Old Rinkrank* e *Tale of the Faderawisch* (Alemanha), *Seven cauldrons bubling* (árabe) e *Three chicory gatherers* (Itália). Uma variante, classificada como tipo 312, é denominada *Bluebeard* (Barba Azul) e se caracteriza pelo resgate da jovem noiva pelo (s) irmão (s) que a recupera com a ajuda de um auxiliar animal e mata o ogro que pode ser um tigre, um dragão, um ser diabólico ou o próprio demônio (ATU INDEX a).

A leitura dos três contos – *Barba Azul*, *O pássaro do bruxo Fitcher* e *O noivo bandido* – baseou-se em uma abordagem hermenêutico-psicológica que leva à reflexão sobre a trajetória masculina baseada nos sentidos simbólicos e sociais atinentes às figuras do violador e do canibal. No que se refere às noivas, são consideradas tanto a situação imposta às mulheres em relação ao casamento quanto a sua jornada de autorresgate, discutida sob a perspectiva de um processo de individuação feminina.[5]

5. Conceito central da psicologia junguiana, a individuação refere-se processo é a realização do Si mesmo, do Self, isto é, o ser humano se torna realmente um *individuum psicológico*, uma unidade autônoma e indivisível, uma totalidade. A base da individuação é o conhecimento de si mesmo. No entanto, não pode pensar a individuação como um processo ególatra. Trata-se de o indivíduo tornar-se aquilo que efetivamente é (VON FRANZ, 2008).

1 "Por que essa boca tão grande?"

> Seus olhos veem apenas apetite. Eles abrem-se para devorar o mundo, em que ele não vê, em parte alguma, reflexo de si próprio; ele atravessou o espelho e desde então vive do outro lado das coisas.
>
> Angela Carter

O mito do ogro tenta traduzir o horror e o fascínio que sentimos diante de seres que constituem a versão menos humana de nós mesmos. O ogro está entre a vida e a morte e, "por conseguinte, é um monstro de poderes sobrenaturais, um ser fantástico que percorre reinados e pertence a cada um deles, sem que se saiba direito se sua natureza é humana, animal ou divina" (BOULOUMIÉ, 1997, p.758).

Os tipos principais de ogros visualizados nos contos de fadas compreendem gigantes (*João e o pé de feijão*, *O pequeno polegar*); bruxas (*João e Maria*); pais incestuosos (*Pele de Asno*); madrastas e sogras malvadas (*Branca de Neve*):

> Não é o ogro a imagem do tempo que se engendra e se devora a si mesmo cegamente? Não é a imagem hipertrofiada do pai que deseja guardar indefinidamente sua onipotência e não suporta a ideia de partilhá-la ou de renunciar a ela? Não prefere ele a morte de seus filhos ao seu desenvolvimento, pois este os levaria a poder, um dia, arrebatar-lhe a função? Não é o ogro a imagem desfigurada e pervertida do pai que só pode servir de espantalho para os filhos? (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993, p. 651)

O ogro também é, segundo estudos de Arlette Bouloumié (1997), a metáfora do sedutor, caso claro do lobo de *Chapeuzinho Vermelho*. Mas também Barba Azul parece exercer certo fascínio sobre as jovens. Segundo a estudiosa, ele é um ogro que configura um tipo ocidental e masculino: o mari-

do abusivo que se outorga com total poder sobre sua mulher que considera escrava e cuja personalidade é devorada por ele (p.761). Bouloumié ainda compara o ogro a políticos sanguinários, por ser aquele que atrai com seu fascínio e que destrói, com seu controle.

Ilustrando esse pensamento, podemos referir ao modo como Barba Azul passa a ser agradável para a família da futura noiva, quando os encanta com festas e com sua incrível amabilidade. A jovem pretendida, assim como outras moças da aldeia, inicialmente recusa a atenção do pretendente, assustada com sua aparência. Mas basta que participe de festas em sua casa para perceber o quão agradáveis são os seu modos e personalidade. Assim, não é por acaso que podemos associar essa personagem com as características de um psicopata. Ainda que sua essência transpareça, a sua capacidade de seduzir e enganar é ainda maior.

A tirania de Barba Azul é insidiosa. Ele cria situações para que suas mulheres, movidas pela curiosidade, abram a porta. Afinal, ele deixa a chave à mão e sai em viagem. Isso revela um estratagema para que suas ações homicidas sejam justificadas. Ele quer uma prova de fidelidade e de obediência cega, confirmando – seja pela escravização da mulher que deixaria morrer em si uma curiosidade humana natural, seja pelo assassínio –, sua necessidade de controle total.

Ilustração de Otto Brausewetter – 1865

Para Marina Warner (1999), Barba Azul "desperta associações com sexo, virilidade, energia masculina e desejo" (p.275). A barba intensifica o horror que provoca, já que o azul, segundo a autora, é a cor do lado sombrio, matiz do maravilhoso, do desejo e do conhecimento (p.276). Bem menos sofisticados em suas ações são os protagonistas de *O pássaro do bruxo Fitcher* e o *O noivo bandido*, dos Irmãos Grimm.

Chama-se atenção para o fato de os noivos, incluindo Barba Azul, pertencerem ao **ciclo do noivo animal**. Para Bettelheim (2007), essa condição simboliza a sexualidade não dominada, nem lapidada pela maturidade ou pelo amor. Este é o mote da narrativa desse ciclo: superar – ou não – o instinto em seu aspecto mais puro. Em contos como *A bela e a fera*, por exemplo, o jovem chega à ascese, regenerado pelo amor.

Ele sofreu uma transformação que o brutalizou e a aparência horrenda esconde uma alma generosa. Já nos contos aqui discutidos, os protagonistas revelam-se bestiais na essência, ainda que sejam fisicamente normais e socialmente toleráveis. Neles, o monstro se esconde à plena vista.

2 Lá vem o noivo...

Meu pai perdeu-me num jogo de cartas para a Fera.
Angela Carter

Não é novidade que o casamento, durante séculos, foi pouco mais do que um negócio, um acordo envolvendo terras, títulos, reinos ou simplesmente a diminuição de uma boca para alimentar. "Barba Azul" revela, assim como outros contos, esta realidade dos casamentos da época. Na versão de Perrault, assim que se livra do algoz, a jovem e agora rica viúva, além de ajudar os irmãos a conseguir uma patente militar, usa o dinheiro para casar a si e à irmã. Mas, se, por um lado, essa atitude mostra que, sim, se pode conseguir um bom marido com algum dinheiro, por outro, temos esta mulher que está finalmente livre de qualquer jugo e, como diria Angela Carter (*apud* WYLER, 2000, p. 15), capaz de escolher o lugar certo para colocar seu desejo.

Já na versão dos Grimm, é o começo da narrativa que nos traz as bases da situação feminina. Trata-se de um pai que vive isolado na floresta com três filhos e uma linda filha. Certo dia, um rei chega em uma carruagem puxada por seis cavalos e simplesmente pede ao pai que lhe entregue a filha em casamento:

> Sentindo-se feliz com a sorte grande da filha, o homem logo disse sim. Também, não havia do que se queixar de um pretendente desses, exceto pelo fato de ter uma barba comple-

> tamente azul, de modo que, toda vez que olhava para ele, era impossível evitar um pequeno susto. No começo, a menina também se assustou com isso e teve receio de se casar com ele, mas, de tanto o pai insistir, acabou aceitando (GRIMM, 2012/1).

Nos textos que fazem parte deste estudo, cada história traz a união involuntária de uma jovem com um estranho misterioso. Em *O pássaro do bruxo Fitcher*, as figuras paterna e materna inexistem, enquanto o bruxo, que é um ladrão, se disfarça de mendigo para ter acesso às casas e raptar mulheres jovens. Já em *O noivo bandido*, o pai decide que está na hora de casar sua única e bela filha.

2.1 O pássaro do bruxo Fitcher

Um homem chega à casa de um pobre homem e suas três filhas. Após encantar uma delas, leva-a consigo e passam a viver em sua linda mansão. Depois de um tempo, ele avisa à noiva que precisa viajar e lhe entrega uma chave e um ovo, avisando que ela não deve abrir a porta na qual cabe a chave, sob pena de morte. Assim que ele parte, ela imediatamente vai até a porta, abre-a e, no quarto, se depara com um tanque cheio de corpos mutilados.

A noiva fica tão assustada que deixa cair o ovo dentro do tanque. Ele fica manchado de sangue e, por mais que ela tente limpá-lo, ele continua com marcas vermelhas. Quando o noivo retorna e descobre a desobediência da mulher, não hesita em matá-la e esquartejá-la, jogando os restos no tanque. Sem muita demora, volta à casa do pai da jovem, encanta a segunda irmã e a leva consigo. A história do ovo, da morte e do esquartejamento se repete. "Então o bruxo desejou a terceira filha" (GRIMM, 2012/1, p. 218).

A curiosidade também faz com que ela queira ver o que tem no quarto, mas, ao contrário das irmãs, ela guarda o ovo antes de entrar no quarto. Logo ela descobre o segredo do noivo. Então, ao ver as irmãs, ela junta as partes e ambas voltam à vida e se escondem do bruxo. Quando o noivo retorna e vê o ovo limpo, fica muito feliz e pede a mão da jovem em casamento. Usando de uma série de estratagemas, inclusive disfarçar-se de pássaro – razão do título do conto – a esperta noiva consegue fugir, prendendo o futuro marido e seus amigos na casa e provocando um incêndio que os consome.

Em *O pássaro do bruxo Fitcher*, não podemos deixar de destacar o encantamento das noivas. O bruxo as leva porque as enfeitiça e as sequestra. A situação pode ser vista como nada menos do que um estupro. Incapacitadas de dizer "sim", as meninas simplesmente são conduzidas pelo desejo do bruxo. Segundo a psiquiatra Sahika Yuksel, em entrevista concedida a Ayra Abacan, "É completamente errado supor que homens estupram por causa de necessidades hormonais. Um homem na rua não estupra uma mulher de qualquer jeito. Sabendo que é algo impróprio, eles tendem a fazê-lo secretamente" (ABACAN, 2015). O estupro não é um ato sexual. É um ataque. Trata-se de vencer, de conseguir um objeto – a mulher, no caso – e sentir prazer com isso.

Como no conto "Talia, Sol e Lua", de Giambatista Basile[6], a mulher se encontra totalmente vulnerável. Seu adormecimento/encantamento não difere de um estado de morte, já que não lhe é possível despertar e reagir, mas o seu estado também é de letargia, pois, no instante próximo, já a vemos habituada à casa do bruxo. Essa naturalização da passagem de uma vida corriqueira na casa do pai para a vida de esposa

6. Versão italiana de "A Bela Adormecida", em que o rei, apaixonado, tenta acordar a jovem, sem sucesso. Então, decide "fazer amor" com ela, mesmo adormecida.

junto àquele que a aprisionou é uma marca de um longo sistema machista que sempre minimizou o estupro como uma ação lícita já que a "[...] virgindade das moças pertence aos homens que a cobiçam. Mais mito do que realidade, o direito do senhor feudal de deflorar a mulher do servo não deixa de ser rico de significação" (PERROT, 2015, p. 65).

Na longa história de violência contra o feminino, conforme observa Perrot (2015), a sensualidade, a beleza, a roupa que a mulher usa se tornam, na visão masculina predatória – e também no crivo da sociedade em geral –, atributos que legitimam a violação e ratificam a virilidade masculina. Podemos destacar outra observação do estudioso: desses mesmos olhares emerge uma concepção de descuido da mulher, de ela **se deixar** capturar (p.45, grifo nosso). Ou seja, subjaz a ideia de que ela foi pega porque assim o permitiu, porque não foi atenta o suficiente.

Todas essas interpretações, porém, são nada mais do que leituras possíveis. No conto, não há espaço para lamentos e, como leitores, deparamo-nos, talvez sem susto, com o cotidiano dos esposos/noivos. Ele parece tratá-la sem crueldade e, com aparente confiança, entrega-lhe a chave e o ovo – um teste para ver se, de fato, ela serve como esposa. A narrativa esboroa a violência e silencia a vítima, tornando-a apenas uma jovem curiosa. Para Fernandes (2020), o corpo feminino, enquanto materialidade simbólica, é significado nas/pelas relações de violência, ou seja, "é subjugado, moldado e violentado em sua própria constitutividade, pois apagam-se seus desejos, vontades e prazer no ato de estupro" (p. 106).

O fato é que, ratificando, não existe a preocupação, no conto, em deter-se no *intermezzo* entre o rapto das jovens e o seu despertar na casa de um estranho. É como se elas se mantivessem sob feitiço, o que é desmentido pelo fato de serem

curiosas e, portanto, mentalmente ativas. Por conseguinte, pode-se dizer que o modo como foram levadas foi irrelevante para os contadores/compiladores/autores. Em outras palavras, a situação pode ser encarada como uma metáfora dos matrimônios que ocorriam sem a aquiescência da mulher e sem estranhamento por parte da sociedade encravada no sistema patriarcal.

Não é difícil imaginar que, ante casamentos impostos e uma educação que negava a sexualidade feminina, a violação fosse naturalizada. Basta lembrar que, no contexto burguês – para o qual os Grimm escreviam – a inferioridade feminina era um fato inconteste, conforme pregava Diderot (1990). Servir ao marido e aos filhos era quase uma concessão masculina à inutilidade das mulheres.

2.2 O noivo bandido

O conto de fadas, geralmente, ameniza, se podemos assim dizer, o canibalismo através da figura de ogros e ogras, figuras bestiais mais pelo apetite do que pela aparência. Então, no início, nem sempre provocam sustos. O desejo de devorar está vinculado ao de adquirir o poder do outro, a beleza, a bondade, a juventude ou mesmo o corpo. Como esta é uma condição que alberga os instintos mais baixos, pode estar tanto em lobos que atacam meninas indefesas quanto em pais que desejam as filhas. Nesses casos, ele pode ser o ogro sedutor ou a metáfora do amor sufocante, respectivamente (BOULOUMIÉ, 1997, p. 761). Porém, em relação a *O noivo bandido* (GRIMM, 1812/1), não podemos chamá-lo simplesmente de ogro. Ele é, de fato, um canibal, ou, como descreve Jack Zipes, um marido sedento de sangue (2000, p. 731).

Um moleiro[7] tem uma filha muito bonita e deseja vê-la casada o mais brevemente possível. Quando conhece um jovem bem-apessoado e com posses, rapidamente concede a mão da jovem. Embora não esteja satisfeita com a situação, ela nada pode fazer. Além disso, o noivo sempre lhe provoca desconfiança e mal-estar quando vem visitá-la. Com o passar do tempo, o noivo começa a insistir para que ela o visite. Por fim, com a pressão do pai, ela decide ir vê-lo.

Assim que chega à casa, uma velha senhora a adverte que o noivo é um facínora e que pretende devorá-la. Ele está ausente naquele momento, mas pediu para que senhora iniciasse os preparativos para quando a noiva chegasse. Apavorada, a jovem percebe que o homem se aproxima e que vem acompanhado por outros bandidos. A senhora a esconde e ela vê, do seu esconderijo atrás de um barril, que os homens trazem uma menina consigo.

Os bandidos embebedam a garota até que ela não resiste e morre. Então, arrancam o seu vestido, cortam o seu corpo em pedaços e salgam-no. Ao perceber que a jovem está usando um anel de ouro no dedo mínimo, tentam tirá-lo, sem sucesso. Num último esforço para roubar a joia, cortam o dedo da vítima, mas o membro cai e rola exatamente para o local onde a noiva se esconde. Felizmente, os homens, embriagados, desistem de achá-lo. A noiva, então, recolhe o anel e leva-o con-

7. Na coletânea 2012/1, baseada na primeira compilação dos Grimm, o noivo e a noiva são um príncipe e uma princesa e a mulher que é devorada pelo noivo é a avó da noiva. No entanto, não encontrei outros indícios desta versão, inclusive em alemão, que também fala sobre um moleiro e sua filha: *Es war einmal ein Müller, der hatte eine schöne Tochter, und als sie herangewachsen war, so wünschte er, sie wäre versorgt und gut verheiratet: er dachte "kommt ein ordentlicher Freier und hält um sie an, so will ich sie ihm geben." Nicht lange, so kam ein Freier, der schien sehr reich zu sein, und da der Müller nichts an ihm auszusetzen wußte, so versprach er ihm seine Tochter.* (https://www.grimmstories.com/language.php?grimm=040&l=es&r=de). Portanto, optei por seguir a versão mais divulgada.

sigo enquanto foge do covil.

No domingo seguinte, é o dia do casamento. O pai, querendo entreter os convidados, pede que cada um conte uma história. Então, a noiva narra um sonho que supostamente tivera e que traduz exatamente a história de terror que vivenciara na casa do bandido. Quando mostra o anel, denuncia o noivo e seus cúmplices que imediatamente são presos e executados.

Ilustração de Helen Stratton - 1903

A violência não é rara nos contos de fadas. Porém, as situações mais pesadas não costumam estender-se ao longo de praticamente toda a narrativa. A violência, em geral, significa ou o castigo final do vilão ou da vilã ou o sofrimento ante uma situação pontual de abandono, aprisionamento ou menosprezo. *O noivo bandido* é um caso à parte. No final, ele é preso e executado sem delongas. Contudo, durante a narrativa, a tor-

tura, a mutilação e o desejo de devorar jovens mulheres são objetivos claros e, mais do isso, são narrados sem sutilezas. Através da noiva espectadora da violência, o leitor assume o papel de *voyeur* em um espetáculo de sadismo que, em certa medida, fascina, já que lemos até o fim. Enquanto isso, a noiva acompanha o que poderia acontecer a si mesma.

Mesmo que o canibalismo seja um grande tabu, existem razões para a sua prática: pode ser uma cerimônia que honra os mortos; uma celebração pós-guerra, na qual devorar o inimigo morto representa a absorção da sua bravura; ou um meio de sobreviver à miséria absoluta. No geral, há um aspecto religioso nesses procedimentos que, de uma maneira ou outra, faz com que, dentro de determinadas estruturas sociais, o canibalismo seja aceito (CARDOSO; OLIVEIRA, 2017). Porém, excetuando situações extremas, o canibal é visto como um monstro. O simples apreço à carne humana o caracteriza como vampiro, *serial killer* ou pessoa portadora de transtornos psíquicos. Mesmo assim, a trajetória do canibalismo, da ação ritualística à interdição social e legal, mostra que não se trata de algo tão incomum como conviria à dita civilidade.

Casoy divide os assassinos em série em quatro grupos: visionário, missionário, emotivo e sádico (CASOY, 2014). Neste, encaixam-se os canibais, sujeitos que matam por desejo e cujo prazer é proporcional ao sofrimento imposto a alguém escolhido ao acaso ou por algum significado simbólico para o torturador. A ação da vítima não incita a ação do assassino e ela não é parceira na realização de fantasias. O motivo do assassinato, em geral, só faz sentido a ele, que sente necessidade de dominar a presa, pois "o crime é a própria fantasia do criminoso, planejada e executada por ele na vida real. A vítima é apenas um elemento que reforça a fantasia" (CASOY, 2014, p. 25).

Para Roberto DaMatta, a comida "é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido, mas também aquele que ingere" (DaMATTA, 1986, p. 56). Nas narrativas analisadas, é claro o afastamento do protagonista de qualquer grupo social. A comida que o define é exatamente aquela que o transformaria em pária, caso sua verdadeira identidade estivesse a descoberto. Mas o noivo consegue esconder o monstro, pois, ainda que seja insaciável, ele não é um glutão.

Obviamente, como canibal, a sua comida é a carne. No imaginário cristão, estabelece-se a conhecida dicotomia entre carne e espírito. Chevalier e Gheerbrant assinalam que Jesus se fez carne e existe a constante promessa do cristianismo de ressurreição da carne, "manifestando, assim, que é o homem total que retorna à vida [...], o princípio mais profundo da pessoa humana, a sede do coração, entendido no sentido de princípio e de ação." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 189).

Pese a isso, a carne também "arrasta para baixo e disso resulta a necessidade constante de lutar contra as desordens que ela não cessa de produzir." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 187). Comer a carne de um igual é como mirar-se no espelho. É, talvez, buscar mais de si mesmo, compreender a complexidade do corpo e a sua finitude. Mas, sobretudo, nos contos a que nos referimos, é poder: poder de atrair, enredar e aterrorizar diante da morte inevitável.

2.3 O noivo animal

Em relação ao ciclo do noivo animal, é necessário ponderar sobre a diferença entre aquele que é um animal ou que foi transformado em um, caso de a Fera (de *A bela e a fera*) e *O príncipe sapo*, por exemplo, e o caso daquele que faz parte

do ciclo por ter comportamento bestial, como os noivos das histórias aqui analisadas. Em situação como esta, conforme aponta Tatar (1997), a heroína torna-se a figura central da narrativa ao perceber que o esposo nada mais é do que a encarnação de impulsos sanguinários, alguém capaz de matar e de mutilar (p. 171).

Relacionando *O pássaro do bruxo Fitcher* com *O noivo bandido*, não escapa à atenção que a carne devorada torna-se, obviamente, a comida de alguém e que, na cultura ocidental – não só na brasileira, como ressalta Oliveira (2016) –, gula e luxúria estão frequentemente relacionadas e o termo "comer" costuma substituir outros verbos que venham a significar a relação sexual. O que interessa particularmente nessa questão é o fato de esta ser também uma expressão impregnada de patriarcalismo. No campo sexual, geralmente se refere ao que um homem, elemento ativo, faz sexualmente com uma mulher, ser passivo e objetificado. Com isso, a relação sexual é concebida "como um ato de tomar posse do/a "outro/a" (OLIVEIRA, p.317).

Nessa perspectiva, retomemos a imagem do que chamaremos de "quarto do Barba Azul", o lugar proibido e proibitivo, o espaço que, segundo Tatar, passa de curiosidade para repulsão. Mais do que remeter ao ato real de violência e violação, é mais provável que esteja abordando medos sobre violência, morte e sexualidade (p.171). A heroína passa a ter consciência que até a mais aristocrática das criaturas pode ocultar um comportamento bestial, e isso se torna o centro da narrativa. Em *Barba Azul* e nos dois outros contos, "a heroína é confrontada com o consciência carnal da forma mais literal" (TATAR, 1997, p.168)[8]. Ao deparar-se com o quarto e as mulheres mortas e esquartejadas, um espetáculo horroroso sobre

8. *The heroine is confronted with carnal knowledge in its most literal form* (tradução minha).

a mortalidade humana, as noivas conhecem tanto a carnificina quanto a carnalidade.

Embora cada uma das narrativas aqui discutidas tenham as suas particularidades, todos coincidem no esquartejamento das vítimas. Não basta, para o noivo, matar. Ele precisa aniquilar e tirar a identidade das jovens. Segundo Estés:

> Enquanto examinamos esses *leitmotive*[9], vemos que os predadores neles retratados desejam a superioridade e o poder sobre os outros. Eles sofrem de uma espécie de inflação psicológica pela qual desejam ser mais sublimes do que o Inefável, tão importantes quanto ele e iguais a ele. Esse Inefável é aquele que por tradição distribui e controla as forças misteriosas da Natureza, incluindo-se os sistemas da Vida e da Morte e as leis da natureza humana, e assim por diante. No mito e nas histórias, descobrimos que a consequência para uma entidade que tente desrespeitar, dobrar ou alterar o modo de operação do Inefável é o castigo, seja por ter de suportar uma redução da sua capacidade no universo do mistério e da mágica – como, por exemplo, aprendizes que não têm mais permissão de praticar – ou um exílio solitário longe da terra dos deuses, ou alguma perda semelhante de graça e poder através de dificuldades da fala, de mutilações ou da morte. Se formos capazes de entender o Barba-azul como o representante interior de todo o mito do proscrito, poderemos também compreender a solidão profunda e inexplicável que às vezes se abate sobre ele (nós) em virtude do fato de ele vivenciar um exílio permanente da salvação (ESTÉS, 1994, p. 36).

Esses noivos-animais não desejam a complementação com o feminino. Quando encontram uma mulher, colocam-na à prova a fim de eliminá-la, pois não creem que ela poderá vencer o obstáculo, imposto pela curiosidade. Por isso, desde o início, o noivo é um ogro, é a sua condição. Seduzir/encan-

9. Estés associa Barba Azul a um feiticeiro fracassado.

tar uma jovem ou tentar o pai para que conceda a mão da filha são os recursos que utiliza para raptá-la. Por fim, completa o círculo mortal com a morte. Ou seja, esquartejar é a forma como o ogro se manifesta. Em que pese essa manifestação, Barba Azul e Fitcher apenas metaforizam o devoramento, enquanto o noivo bandido efetivamente expõe sua voracidade canibalesca.

Em certa instância, ocorre uma involução do mito do Barba Azul tanto no bruxo quanto no noivo. Embora o aristocrata de barba azulada seja uma representação do ogro e do noivo-animal no que tange à selvageria, encontramos em Fitcher e no bandido versões mais primitivas tanto no campo da perversão que leva a matar as esposas quanto na instintividade sexual. Enquanto Barba Azul seduz a família da jovem – e ela própria, na versão de Perrault – com festas, riqueza e fala educada, os outros dois não se detêm em delicadezas, seja por criar uma cilada para simplesmente raptar a noiva, seja com a ausência de quaisquer preâmbulos quanto a matar e devorar a prometida.

3 Noivas imperfeitas

> Os lobos tinham cuidado dela porque sabiam que era um lobo imperfeito.
>
> Angela Carter

Ainda perdura, nos dias de hoje, a concepção de que os contos de fadas falam apenas sobre fantasia e representam diversão leve e ensinamentos morais para a infância. Nesse contexto, o conceito de literatura infantil – à qual o conto de fadas geralmente se alia – abarca uma ideia de arte menor. Isso explica, por exemplo, algumas adaptações tacanhas dos contos tradicionais que elidem partes que são consideradas

inadequadas para a criança. Felizmente, tanto a educação formal quanto áreas importantes do conhecimento revitalizam constantemente o conto de fadas. A psicologia analítica, sobretudo, alcançou grande êxito ao ampliar essas concepções, a ponto de considerá-las instrumentos psicoterapêuticos, já que oferecem, a partir de um plano simbólico,

> uma abordagem das diferentes fases presentes no processo de individuação em que o sujeito se torna um indivíduo, entendendo por individualidade – parafraseando Jung – nosso modo de ser mais íntimo, definitivo e irrepetível. Portanto, também podemos traduzir individuação por atualização ou autorrealização. Esse processo de se tornar você mesmo parece, em certa medida, desvincular-se do plano coletivo, onde o sujeito se envolve em uma série de respostas sociais que lhe são exigidas para pertencer a uma comunidade. [...] A individuação inclui o indivíduo entrando em determinações individuais, ou seja, tornando-se o que ele é em última instância (PALACIO TAMAYO, 2013, p. 465).[10]

Como ensina Jung (2014), a individuação difere do individualismo ou do egoísmo, pois a pessoa passa a cumprir a sua singularidade. Para o psicanalista, a individuação não tem outra finalidade senão libertar os falsos invólucros da pessoa, por um lado, e do poder sugestivo das imagens inconscientes, por outro. Para a Verena Kast (2014), estudiosa junguiana, a base da nossa identidade é "o sentimento de vitalidade e, inti-

10. *un acercamiento a las diferentes fases presentes en el proceso de individuación donde el sujeto llega a ser un individuo, entendiendo por individualidad – parafraseando a Jung – nuestra intimísima, definitiva e irrepetible manera de ser. De ahí que podamos también traducir individuación por actualización o autorrealización. Este proceso de llegar a ser uno mismo, parece en cierta medida desprenderse del plano colectivo, donde se implica al sujeto en una serie de respuestas sociales que se le exigen para que pertenezca a una comunidad. […]. La individuación comprende que el individuo ingrese a las determinaciones individuales, es decir, que se convierta en lo que en definitiva es.* (Tradução minha).

mamente ligado a este, o de atividade do eu: é o sentimento de estar vivo, no qual se enraíza a possibilidade de se introduzir ativamente como eu na vida e, por fim, realizar-se (p.75). Ao nos arriscarmos na vida, passamos por experiências que podem ser mais ou menos dolorosas. Essas vivências nos tornam conscientes do nosso complexo do eu. É quando confrontamos com as ideias de outras pessoas e diferenciamo-nos do vínculo parental, o que nos torna mais autônomos e abertos a relacionamentos e outras experiências. Porém,

> não ficamos totalmente autônomos no decorrer da vida, mas cada vez mais livres. As dependências continuam, renovam-se. A independência entra no lugar da dependência onde nos tornamos autônomos, onde, por exemplo, nos percebemos cada vez mais como nós mesmos em nossa identidade; deixamos de ser apenas os resultados das situações moldadas pelas relações com os nossos pais (KAST, 2014, p. 82).

Ao passar pelo processo de individuação, a pessoa desperta o melhor de si e (re)conhece o outro, sendo capaz de perceber, em ambos, suas potencialidades e falhas, de forma salutar. É neste processo que as noivas dos contos em questão se sobressaem. Como o processo de individuação significa confrontar o lado sombrio da *persona*, ao deparar-se com o outro que é, ainda que involuntariamente, a sua complementaridade ao mesmo tempo que a constituição dos aspectos mais sombrios e primitivos, elas passam a administrar a polaridade imposta.

Na obra *The sadeian woman*, Angela Carter afirma que "ser objeto do desejo é ser definida pela voz passiva. Existir na voz passiva é morrer na voz passiva – ou seja, ser morta. Essa é a moral que o conto de fadas reserva à mulher perfeita" (CARTER, *apud* WYLER, p. 16). Este caminho é desconstruído no

ciclo de narrativas estudadas. Em *O pássaro do bruxo Fitcher* e *O noivo bandido*, assim como no clássico representante desse ciclo de narrativas, *Barba Azul*, as heroínas são as agentes do seu resgate e vencem pela esperteza.

De acordo com Estés, relacionar-se com a natureza selvagem é uma iniciação essencial para o processo de individuação das mulheres, pois precisam penetrar na obscuridade absoluta, sem que, com isso, caiam em uma armadilha irremediável da qual não possam escapar, caso das noivas mortas. Barba Azul e os noivos do mesmo ciclo pertencem ao tipo de captor que pode ser associado a uma espécie de anjo caído:

> O problema com o Barba-azul no conto de fadas é que, em vez de alimentar a luz das jovens forças femininas da psique, ele prefere encher-se de ódio e deseja extinguir as luzes da psique. Não é difícil imaginar que, numa conformação tão maligna, esteja enredado alguém que um dia desejou ultrapassar a luz e caiu em desgraça por essa razão. Podemos entender por que motivos, a partir de então, o um exílio permanente da salvação (ESTÉS, 1994, p. 36).

Para Estés, o homem sinistro habita a psique de todas as mulheres, como predador inato que é. Por tal razão, precisa ser contido, mas igualmente manter-se presente na memória. A fim de conter esse predador, é necessário que a mulher esteja de posse de todos os seus poderes instintivos (p. 35). Esses poderes incluem a perspicácia, a intuição, a resistência, a previsão, a audição aguçada, a habilidade de cantar pelos mortos, de curar intuitivamente e de cuidar de seu próprio fogo criativo (p. 40).

Os poderes instintivos de que fala a psicanalista podem ser observados nas noivas dos nossos ogros de modo exemplar: elas têm um mau pressentimento em relação aos prometidos. Lembremos que, na imensa maioria dos contos

tradicionais, as protagonistas sequer falam, muito menos intuem. As moças iniciam sua jornada junto ao noivo-esposo cheias de ingenuidade, mas saem da provação mais sábias e todas descobrem que têm a condição de defender a si mesmas através do próprio raciocínio. Essa situação é especialmente interessante se considerarmos a relação abusiva que vivem as noivas de Barba Azul e de Fitcher e, em outra instância, a senhora que vive na casa do noivo bandido, acossada pelo medo. Como deduz Estés,

> Quando uma alma jovem se casa com o predador, ela é capturada ou reprimida durante uma fase da sua vida que deveria ser de desdobramento. Em vez de viver livremente, ela começa a viver falsamente. A promessa enganosa do predador diz que a mulher será rainha de algum modo, quando de fato o que se planeja é seu assassinato. Há uma saída para evitar isso tudo, mas é preciso que se tenha a chave (ESTÉS, 1994, p. 40).

É instigante pensar que a mesma chave que mostra a câmara de horrores também é a libertação das jovens. Instrumento que representa abertura e fechamento, é uma iniciação, um símbolo de mistério a ser resolvido, uma dificuldade a ser superada, uma etapa para a descoberta (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 232-233). Reconhecer o próprio papel nesse simbolismo é o que coloca as noivas na experiência advinda do processo de individuação. A perspectiva de abordagem deste texto é encontrar, nas jovens que romperam com o ciclo predatório, a mulher selvagem na sua natureza instintiva, básica e visceral:

> Uma mulher saudável assemelha-se muito a um lobo; robusta, plena, com grande força vital, que dá a vida, que tem consciência do seu território, engenhosa, leal, que gosta de

> perambular. Entretanto, a separação da natureza selvagem faz com que a personalidade da mulher se torne mesquinha, parca, fantasmagórica, espectral. Não fomos feitas para ser franzinas, de cabelos frágeis, incapazes de saltar, de perseguir, de parir, de criar uma vida. Quando as vidas das mulheres estão em estase, tédio, já está na hora de a mulher selvática aflorar. Chegou a hora de a função criadora da psique fertilizar a aridez (ESTÉS, 1994, p. 13).

As noivas saíram da casa paterna, sob os desígnios do pai, para a ordem marital e perversa, inertes como presas no abatedouro. As histórias apresentam um claro ritual de passagem e, por um viés que torna essas narrativas sobremodo interessantes, o protagonismo masculino transforma-se em feminino. Se reparamos nos títulos dos contos, vemos que se referem ao algoz. No entanto, pouco depois do início da jornada, as noivas se apropriam da narrativa – em sentido que abarca simultaneamente a tomada da ação e da palavra. Destaca-se, entre tantas outras possibilidades de leitura, o final selvagem: as jovens executam o monstro, se libertam e seguem a vida em finais definitivamente raros nos contos tradicionais: o futuro está aberto.

Considerações finais: Enfim, só!

> E assim nos equilibramos na corda bamba.
> Angela Carter

Desde o registro dos primeiros contos fabulosos, o herói desce aos infernos. Do mundo subterrâneo, retorna fortalecido e apto para seguir o seu destino de comandar um reino, encontrar um esposa bela e bondosa e gerar sucessores. Fim. Quanto às Brancas, Adormecidas e Cinderelas, a vida passa entre letargia e esperança. Outras, Rapunzéis e Chapeuzinhos,

iniciam o caminho para a vida adulta e, mesmo quando são devoradas – por uma torre ou por um lobo – chegam a um final definitivo, o presente eterno. O ogro também está presente em suas vidas, mas um herói virá salvá-las.

No presente capítulo, buscou-se refletir sobre o ciclo do noivo animal, na *performance* em que a fera não se transforma em príncipe, mas revela uma natureza involuída e, por isso, bestial. Na busca por uma esposa, interessa a base que compreende o seu aparecimento como um pretendente misterioso e rico e a impossibilidade do "não" por parte de uma jovem mulher. Ao unir-se forçadamente ao desconhecido, ela descobre que se trata de um assassino de mulheres, ou, como vimos, de um aniquilador da psique feminina.

Felizmente, esses vilões tão complexos encontram opositoras à altura: são mulheres que "correm com os lobos" e o final feliz das jovens constitui-se na libertação do jugo paterno-marital e na percepção de si como capazes de, sozinhas, superarem o perigo. São mulheres que, por serem selvagens, descobrem sua natureza instintiva. A instintitividade, no entanto, não está estagnada como a de seus pretensos parceiros, mas as leva a avançar no processo de individuação. Agora, como referido por Carter, sentem-se capazes de alocar o seu desejo de acordo com a própria vontade e discernimento.

Referências

ABACAN, Ayra. Psiquiatra explica como funciona a mente de um estuprador. Entrevista com Sahika Yuksel. BBC News/Brasil. 15 de fevereiro de 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/190217_gch_mente_estuprador_aa_cc. Acesso em: 12 nov. 2021.

ATU INDEX (Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk

Tales). 311 – Rescue by a sister. Disponível em: http://www.mftd.org/index.php?action=atu&src=atu&id=311. Acesso em: 19 out. 2021.

ATU INDEX a (Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales). 312 – Bluebeard. Disponível em: http://www.mftd.org/index.php?action=atu&src=atu&id=311. Acesso em: 19 out. 2021.

BASILE, Giambattiste. Sol, Lua e Tália. (1634). Tradução de Karin Volobuef. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvolobuef.pdf. Acesso em 12 dez. 2021.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21. ed. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2007.

BOULOUMIÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. p. 754-764.

CARDOSO, Rosane; OLIVEIRA, Marina. O ogro no espelho: Hannibal Lecter e o mito do homem selvagem. *Revista Criação & Crítica*, n. 18, p. 108-122, 2017. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i18p108-122. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/129257. Acesso em: 22 set. 2021.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CASOY, Ilana. *Serial killers:* louco ou cruel? Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CUENTOS DE GRIMM. La novia del bandolero/Der Räuberbräutigam. Disponível em: https://www.grimmstories.com/language.php?grimm=040&l=es&r=de. Acesso em: 20 nov. 2021.

DaMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil*? 11ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DIDEROT, Denis. Sobre as mulheres. *Revista USP*, [S. l.], n. 4, p. 147-152, 1990. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25513. Acesso em: 8 set. 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.32-56.

FERNANDES, Fernanda Surubi. Sentidos sobre corpo, estupro e interdição em "Sol, Lua e Tália". *Entremeios: Revista de Estudos do Discurso*, v. 23, edição especial/2020. Disponível em http://www.entremeios.inf.br.Acesso em 12 nov. 2021.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo 1 (1812). Trad. Christine Röhrig. Apresentação de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo 2 (1815). Trad. Christine Röhrig. Apresentação de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GRIMM, Wilhelm & Jacob. *Contos de fadas*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

JUNG, Carl G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

KAST, Verena. Aspectos do complexo do eu. In: KAST, Verena. *A dinâmica dos símbolos*: Fundamentos da psicoterapia junguiana. Trad. Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2013. p.73-135.

OLIVEIRA, William Kaiser de. "Comer o quê?" Comida, sexualidade e relações de gênero. *Anais do Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*. São Leopoldo: EST, v. 4, 2016. p.310-321. Disponível em: http://anais.est.edu.br/index.php/genero/article/view/612/362. Acesso em: 18 dez. 2021.

PALACIO TAMAYO, Sergio Adrián. Interpretación hermenéutica de los cuentos: "Ikú, el pájaro de oro" y "Zarevich Iván, el pájaro del fuego y el lobo". *Revista Escritos*, 21, 47, julio-diciembre 2013, p.463-490. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-12632013000200008&lng=e&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 27 out. 2021.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. 4. ed. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

TATAR, Maria. *Grimm's grimmest*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

TATAR, Maria. *The hard facts of the Grimm's fairy tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 207-308.

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

WYLER, Vivian. Prefácio. In: CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-19.

ZIPES, Jack (Org.). Bloodthirsty husbands. In: ZIPES, Jack (Org.). *The great fairy tale tradition* – from Straparola and Basile to the Brothers Grimm. New York/London: W.W. Norton & Company, 2001. p. 731-743.

ZIPES, Jack (Org.). Bluebeard. In: ZIPES, Jack (Org.). *The Oxford Companion to fairy tales – The western fairy tale tradition from medieval to modern*. New York: The Oxford University Press, 2000. p. 54-57.

O FEMININO, O MAL E OS CONTOS DE FADAS DE CHARLES PERRAULT

Paula Fabrisia Fontinele de Sá
Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Introdução

Nas épocas mais diversas da História, o ser humano, segundo Schoekc (2006), sempre teve consciência de que os sentimentos que envolvem o mal e o ser mau estavam no centro da existência humana. Para o autor, o ser humano é movido pelo mal e é, principalmente, esse sentimento que concebe os sistemas de relações sociais das coletividades, posto que é o mal que comanda as variações de ritmo da vida social.

Ao investigar a história feminina, Delumeau (2006) relembrou que o primeiro acontecimento ligado ao mal foi produzido pela serpente que seduziu Eva, culminando na figuração do feminino como agente do pecado original, logo da desordem e da infelicidade humana. A partir desse referencial, a figura feminina foi constantemente associada ao demoníaco, ao perigoso e ao enigmático. Além disso, a sua identidade foi/é construída pela própria mulher e pelo Outro e pode, assim, ser considerada como resultado da manifestação dos devaneios e das ficções femininas e masculinas.

André (1987) trouxe a lume a figura da mulher como um ícone de difícil definição, percebida genericamente como a alternância de imagens dicotômicas calcadas muito provavelmente em particularidades idiossincráticas determinadas tanto pelas distinções de ordem biológica, bem como por aquelas resultantes dos tão diversos processos históricos. É a mulher, pois, pensada como uma ambiguidade: boa ou má, vítima ou culpada, santa ou pecadora, princesa ou feiticeira, estando, deste modo, presa a rótulos notadamente redutores.

A mulher passou a ser representada de diferentes formas na literatura e a figura da bruxa se tornou um estigma. Pensar essa figura remete-nos, *a priori*, ao questionamento: a personagem é "real" ou fruto de nossa imaginação? Sem pretensões de fixar uma resposta, (re)lembremos que uma infinidade de pessoas acreditava na sua existência e muitas foram as consequências dessa crença, de tal maneira que se conferiu à personagem um caráter de "real", tornando-se, posteriormente, mito.

Assim sendo, neste artigo, discutiremos como o autor francês Charles Perrault (1628-1703), considerado o primeiro autor a escrever narrativas que, posteriormente, se tornaram as primeiras obras-primas da literatura infantil francesa e ocidental, em particular, na Europa, se apropriou de imagens femininas que simbolizam o mal criando personagens que podem ser reconhecidas como bruxas.

Em 1697, ao publicar *Histórias ou Contos do tempo passado com moralidade*[1], mais tarde conhecidos como *Contos da Mamãe Gansa*[2], Perrault renovou a produção cultural francesa do século XVII, transplantando contos populares de

1. *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralité.*

2. *Contes de ma mère l'Oye.* Segundo Mendes (2000, p.64): tal expressão era a "inscrição da gravura que serviu de frontispício à edição original," já que "Mamãe Gansa" era o nome dado às mulheres que contavam histórias.

suas origens camponesas para uma cultura cortesã, de modo a socializar, civilizar e educar os jovens. Em outras palavras, o autor francês se utiliza de meios pedagógicos para re(criar) histórias, mirando fixar valores que correspondiam às novas necessidades sociais e políticas orientadoras do ideário burguês do século XVII.

Os contos de Charles Perrault intrigam por muitos aspectos, dentre eles o destaque às personagens femininas, pois muitas são princesas, fadas, bruxas. Os contos foram publicados em uma sociedade patriarcal que desprezava o paganismo; no entanto, as histórias trazem o "poder mágico" sempre nas mãos das mulheres. Tal fato questionando as funções femininas nessas histórias, visto que, "se as francesas do século XVII eram as primeiras reivindicantes da emancipação das mulheres, as bruxas e fadas eram as representantes do poder feminino que, presente nas sociedades primitivas, foi combatido e derrotado pela cultura judaico-cristã" (MENDES, 2000, p. 16).

O feminino nos contos de Perrault evidencia, pois, os paradigmas construídos em torno da mulher, revelando as imagens que se conservam e que são transmitidas ao longo dos séculos. Na obra do escritor francês, suas personagens "fadas" apresentam-se com o poder de interferir na vida dos heróis e heroínas das histórias, de modo a lhes fazer o bem e ajudar na solução dos problemas.

As fadas, nas suas ações, lembram "a mãe protetora/o Bem", e as bruxas lembram a "mãe- má/o Mal", a "mãe-má" sendo substituída, em muitas outras histórias, pela "madrasta". Essas representações simbolizam, portanto, apenas a imagem da mulher transmitida ao longo das épocas. Como afirma Mendes (2000, p. 36), "as fadas, detentoras do poder mágico, podem representar a antiga divindade feminina das socieda-

des matriarcais, como já se viu, ou a imagem arquetípica da mãe, com seu lado bom (fada) e seu lado mau (bruxa)".

Isto posto, o caráter dúbio, ambíguo, entendido como próprio da mulher (bruxa), é representado em Perrault pelas personagens "mães-más" e/ou "madrastas", que são interpretadas, principalmente, em *A Bela Adormecida no bosque* e *As fadas*. Entretanto, Perrault, em nenhum momento dos seus contos, designa uma personagem de *sorcière* [bruxa], então: Como Perrault discute a temática das bruxas nesses contos?

Entendemos que as bruxas de Perrault são representadas por meio das "mães-más" – devoradoras de crianças – suavizadas em outras histórias pela figura da "madrasta" –, uma vez que tais figuras estavam em voga entre os séculos XVII-XVIII. Tais séculos viviam assolados pelas caças às bruxas, nesse contexto, as pessoas acreditavam que a mulher se ligava ao sobrenatural, ao demônio e, por isso, era capaz de desvirtuar os homens. Assim sendo, a mulher vinha sendo "domesticada" e Perrault direcionou suas histórias para esse modo de percepção. Logo, é com base nessa perspectiva histórica que buscamos identificar representações de bruxas em Charles Perrault.

1 Bruxas e bruxarias em Perrault

O conto *A Bela Adormecida no bosque* (1994) apresenta a história da filha, muito desejada, de um rei:

> Era uma vez um rei e uma rainha que estavam muito desgostosos por não terem filhos – mais desgostosos do que se pode imaginar. Eles faziam tudo o que era possível no mundo para conseguir isso: banhavam-se em águas milagrosas, faziam promessas, peregrinações, mas nada dava resultado. Mas finalmente um dia a rainha engravidou e teve uma filha[3] (PERRAULT, 1994, p. 89).

3. No original: *Il était une fois un Roi et une Reine, qui étaient si fâchés de*

Essa história é narrada em duas partes o que nos dá a impressão de tratar-se de duas narrativas diferentes[4]. A primeira parte narra do nascimento da princesa até o seu casamento com o príncipe. Essa primeira parte é a mais conhecida e, constantemente, traduzida, adaptada e estudada. Entretanto, o texto original de Perrault nos apresenta outra parte. No que se apresenta como uma segunda narrativa, o príncipe, já casado com a Bela Adormecida, esconde da família, por alguns anos, seu relacionamento e seus filhos, Aurora e Dia, pois temia a Rainha, sua mãe. No entanto, esta era esperta e astuta, características então entendidas como comum às bruxas, e não acreditava nas desculpas dadas pelo filho que justificavam a ausência dele no reino. Assim,

> por várias vezes, para levá-lo a se explicar, a rainha disse ao príncipe que ele precisava arrumar a sua vida, mas ele jamais teve coragem de confiar a ela o seu segredo. Embora a amasse, ele a temia, porque sua mãe pertencia *à raça dos ogros* e o rei só se casara com ela por causa de sua grande riqueza[5] (PERRAULT, 1994, p.106) (Grifos nossos).

A mãe do príncipe, segundo o narrador de Perrault, pertencia à raça dos *ogros*[6]. O narrador, ao citar esse traço, o esta-

---

n'avoir pas d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Ils allèrent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages, menues dévotions, tout fut mis en œuvre, et rien n'y faisait. Enfin pourtant la Reine devint grosse et accoucha d'une fille (PERRAULT, 1998, p.111).

4. P. J. Stahl (1994, p.231) afirma que essas duas partes do conto são, originariamente, duas narrativas diferentes e, segundo tal editor francês, elas se acham igualmente englobadas em uma só história – *Sol, Lua e Tália* - no livro napolitano de Giambattista Basile – *Pentamerone* (1636).

5. No original: *La Reine dit plusieurs fois à son fils, pour le faire expliquer, qu'il fallait se contenter dans la vie; mais il n'osa jamais se fier à elle de son secret ; il la craignait quoiqu'il l'aimât, car elle était de race ogresse, et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens* (PERRAULT, 1998, p.131).

6. Segundo Cirlot (1984, p.426), a origem da personagem "ogro" remonta a

belece como condicionante da personalidade da personagem. Assim, por meio dessa palavra (ogro), já reconhecemos fatores psicológicos como monstruosidade, personificação dos medos, segundo Bettelheim (1980), e amoralidade.

O termo *ogro*, conforme Brunel (1998), apareceu impresso, pela primeira vez, em Charles Perrault[7]. E, ainda segundo Brunel, a origem dessa palavra a associa às trevas do mundo infernal e inferior, mostrando-se, pois, como um desdobramento folclórico do Diabo e, também, da bruxa. A bruxa literária liga-se ao ogro devido à sua natureza, considerada não humana, já que apresenta comportamentos incomuns – podemos falar de aspectos físicos e/ou psicológicos, e à sua ligação com a morte. O século XVII acreditava que as bruxas, como o ogro, devoravam criancinhas: "Falava-se mesmo à boca pequena na corte que ela tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, precisava fazer um esforço terrível para não se atirar sobre elas. Por isso, o príncipe jamais quis contar a ela o seu segredo"[8] (PERRAULT, 1994, p.106).

No conto de Perrault, o príncipe, após a morte de seu pai, tornou-se rei. No entanto, como rei, precisou ir à guerra. O lado perverso da bruxa-ogra é revelado quando, após a viagem do filho, agora o rei, a rainha-mãe vê a possibilidade de ter como alimento a nora e os netos. Aquela se apresenta como a figura da mãe-terrível considerada "o modelo incons-

Saturno, que devora seus filhos à medida que Cibele os trazia ao mundo. Dessa maneira, o central nesse mito é a destruição como consequência inevitável da criação. O ogro aparece na literatura como a personificação do "pai terrível", apresentando o traço saturniano de devorar crianças pequenas.

7. Além de *A bela Adormecida no bosque*, a personagem do ogro aparece em *O pequeno polegar* e é representada, também, pelo lobo de *Chapeuzinho vermelho*.

8. No original: *On disait même tout bas à la Cour qu'elle avait les inclinations des Ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux ; ainsi le Prince ne voulut jamais rien dire* (PERRAULT, 1998, p.131).

ciente de todas as feiticeiras" que povoam a imaginação popular (DURAND, 1989, p. 74).

Para realizar seus desejos, a bruxa direciona os seus personagens antagônicos para o bosque: "Logo que ele partiu, sua mãe mandou a nora e os netos para uma casa de campo no meio de um bosque, para poder satisfazer mais facilmente seus horríveis desejos"[9](PERRAULT, 1994, p. 107). Lugares como um bosque, sinônimo de floresta, são indispensáveis dentro desse tipo de narrativa, pois indicam, de antemão, que nesse ambiente os obstáculos estarão presentes. A floresta, no caso um bosque, desempenha, conforme Lexikon (1997, p.98),

> um papel significativo como área sagrada e misteriosa, habitada por deuses bons e maus, por espíritos e demônios, por homens selvagens, por entidades femininas [...]. Por essa razão, representações de florestas ou a floresta na qualidade de cenário de ações dramáticas muitas vezes referem-se simbolicamente ao irracional.

O "bosque/floresta" é considerado, portanto, o hábitat natural da bruxa. Ambiente repleto de mistério, que mantém, de acordo com Lexikon (1997, p.99), uma relação simbólica com o medo real da floresta, sendo interpretado também como símbolo da mulher. A presença de um bosque nessa história, lugar aonde a bruxa irá "efetuar" seus desejos, apresenta-se como mais um elemento que compõe o perfil da personagem em análise.

No bosque: "Certa noite, disse ao mordomo: 'Amanhã quero comer no almoço a pequena Aurora'. [...] – 'É isso que eu quero', disse a rainha, no tom de uma ogra que está an-

9. No original: [...] *dès qu'il fut parti, la Reine Mère envoya sa Bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie* (PERRAULT, 1998, p.122-123).

siosa para comer carne fresca, 'e quero comê-la acebolada'"[10] (PERRAULT, 1994, p.107). A personagem bruxa mostra ter fome de carne humana, apresentando-se como um ser canibal, fora da civilização e da norma. Tal característica revela uma personagem incomum, atípica dentro da sociedade, capaz de infringir tabus.

A Europa dos séculos XV-XVII presenciou, segundo Brunel (1998, p.757), a realidade do canibalismo, devido à fome e à penúria vivenciadas naquele momento, traço que foi associado à mulher tornada bruxa. A Rainha-ogro é, pois, a imagem do Mal, uma vez que fazia parte dos valores atuantes, na sociedade do século XVII, a crença na mulher-demônio que devorava crianças.

A ideia da bruxa nessa representação alude também ao ciclo do eterno retorno, visto que as mulheres, como afirma Delumeau (2009, p. 465), arrastam todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem, por isso:

> a mãe ogra é uma personagem tão universal e tão antiga quanto o próprio canibalismo, tão antigo quanto a humanidade. [...] Por trás das acusações feitas nos séculos XV-XVII contra tantas feiticeiras que teriam matado crianças para oferecê-las a Satã encontrava-se, no inconsciente, esse temor sem idade do demônio fêmea assassino de recém-nascidos (DELUMEAU, 2009, p. 465).

O "demônio fêmea", a "bruxa", que devora criancinhas encontra-se com frequência em lendas e contos folclóricos como um de seus aspectos mais selvagens, desempenhando

10. No original: *Elle y alla quelques jours après, et dit un soir à son Maître d'Hôtel: - Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. [...] – Je le veux, dit la Reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse, qui a envie de manger de la chair fraîche), et la veux manger à la sauce Robert* (PERRAULT, 1998, p.123).

a natureza demoníaca acreditada como presente nas mulheres. O desejo de comer carne humana, em especial de crianças, é apontado, em Brunel (1998, p.760), como a vontade de possuir as virtudes da juventude, por isso, muitas bruxas são representadas na literatura infantil como sendo velhas e feias.

Entretanto, o conto em análise não traz características físicas capazes de compor a personagem bruxa. Esta é apenas associada ao ogro, mas não no aspecto físico, já que o ogro é comumente representado como um monstro disforme, feio, porém, pelo seu lado simbólico de "comedor de crianças". Fora isso, a personagem é descrita como má, perversa e insaciável: adorava "sentir o cheiro de carne fresca" [11](PERRAULT, 1994, p. 111). Acreditou ter comido seus netos e, depois, sua nora: "sentia-se muito satisfeita com a sua maldade, e se preparava para dizer ao rei, quando voltasse, que lobos enfurecidos tinham devorado sua mulher e seus filhos"[12] (PERRAULT, 1994, p. 108).

Mesmo com as poucas descrições, entendemos que o papel da rainha-ogro, a bruxa, dentro dessa segunda narrativa, está no seio do esquema actancial. É ela que toma o papel oposto ao do(a) herói(ína) e é por esta razão que a personagem bruxa está sendo sempre representada, de alguma forma, seja como "mãe-má", "madrasta", "ogro", "lobo", nas peripécias descritas nos contos de Perrault. Nessa segunda parte da história, a rainha-ogro constitui o principal inimigo da personagem epônimo, capaz de desestabilizar, por alguns momentos, a constância da narrativa.

> A ogra reconheceu a voz da rainha e dos meninos; furiosa por ter sido enganada, ela ordenou logo na manhã seguinte,

11. No original: *[...] halener quelque viande fraîche* (PERRAULT, 1998, p.129).

12. No original: *Elle était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au Roi à son retour, que les loups enragés avaient mangé la Reine sa femme et ses deux enfants* (PERRAULT, 1998, p.128).

> com uma voz terrível que fez tremer todo mundo, que fosse colocada no centro do pátio uma grande tina cheia de sapos, cobras e lagartos, para dentro dela jogar a rainha e seus filhos, o mordomo, a mulher dele e a sua auxiliar. Deu ordem também para que todos fossem trazidos com as mãos atadas às costas. Todos já estavam lá, com os carrascos prontos para jogá-los dentro da tina, quando o rei, que ninguém esperava que voltasse tão cedo, entrou no pátio a cavalo. [...] ao ver aquele horrível espetáculo perguntou, aturdido, o que significava tudo aquilo. Ninguém teve coragem de lhe dizer, mas a ogra, enfurecida pelo que tinha acontecido, mergulhou de cabeça dentro da tina e foi devorada num segundo pelos horríveis bichos que ela mesma mandara colocar lá dentro[13] (PERRAULT, 1994, p. 111).

A presença dessa personagem instaura o conflito nessa segunda parte da narrativa. Confirmando e intensificando os valores burgueses de que comportamentos amorais, desonrados, desobedientes recebem as consequentes punições, que devem ser drásticas. Os planos da rainha não se concretizaram. O rei chega no momento preciso, e a mãe, enfurecida por seu plano ter fracassado, atira-se no caldeirão. O conflito é solucionado com a morte da personagem má, estabelece-se uma relação de causa-efeito.

---

13. No original: *L'Ogresse reconnut la voix de la Reine et de ses enfants, et furieuse d'avoir été trompée, elle commanda dès le lendemain au matin, avec une voix épouvantable, qui faisait trembler tout le monde, qu'on apportât au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapauds, de vipères, de couleuvres et de serpents, pour y faire jeter la Reine et ses enfants, le Maître d'Hôtel, sa femme et sa servante: elle avait donné ordre de les amener les mains liées derriére le dos. Ils étaient là, et les bourreaux se préparaient à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi qu'on n'attendait pas si tôt, entra dans la cour à cheval: il était vennu en poste, et demanda tout étonné ce que voulait dire cet horrible spectacle; personne n'osait l'en instruire, quand l'Ogresse, enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre* (PERRAULT, 1998, p.130-131).

Ao final da história, de modo direto e sem emoção, o narrador conclui: "O rei não deixou de se entristecer um pouco: afinal ela era sua mãe. Mas logo se consolou com sua linda mulher e os seus filhos"[14] (PERRAULT, 1994, p. 111).

O conto de Perrault intitulado *As fadas* relata a história de uma viúva que tinha duas filhas:

> A mais velha se parecia tanto com ela, no físico e no temperamento, que quem via a filha via a mãe. As duas, mãe e filha, eram tão desagradáveis e tão orgulhosas que viver com elas era impossível. A caçula, que era o retrato do pai, por sua doçura e bondade tinha ainda a seu favor o fato de ser uma das moças mais lindas que se pode imaginar. Como todo mundo gosta de quem lhe é semelhante, a mãe era louca pela filha mais velha e, por outro lado, tinha uma aversão pela caçula. Obrigava-a a comer na cozinha e trabalhar sem descanso[15] (PERRAULT, 1994, p. 181).

A mãe das duas moças é descrita pelo narrador como uma pessoa má e é devido a suas maldades que uma fada intervém para ajudar a donzela vítima. A narrativa se desenvolve quando as duas irmãs dirigem-se a um ser mágico, uma fada, a primeira com bondade e respeito, a segunda com insolência e má vontade. A fada, por isso, recompensa/premia a filha doce, "você terá o dom de fazer sair pela sua boca, a cada palavra

14. No original: *Le Roi ne laissa pas d'en être fâché: elle était sa mère; mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants* (PERRAULT, 1998, p. 131).

15. No original: *L'aînée lui ressemblait si fort d'humeur et de visage que, qui la voyait, voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles. La cadette, qui était vrai portrait de son Père pour la douceur et pour l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la Cuisine et travailler sans cesse* (PERRAULT, 1998, p.18).

que disser, uma flor ou uma pedra preciosa"[16] (PERRAULT, 1994, p.182) e pune a filha má, " a cada palavra que disser sairá de sua boca uma cobra ou um sapo"[17] (PERRAULT, 1994, p.187). As fadas de Perrault são benevolentes para os bons e sempre severas para os perversos.

Encantada pelo dom da filha caçula, a mãe impõe que a primogênita vá ao encontro da fada para que esta lhe conceda também o mesmo dom. No entanto, como dissemos antes, a fada pune as grosserias da filha mais velha. Logo que a mãe a viu, tomou um susto com a punição e, de imediato, culpa a filha mais nova: "E sua irmã é a culpada, ela me pagará. E logo correu para lhe dar uma sova" [18] (PERRAULT, 1994, p. 187). A pobre moça fugiu de casa e foi refugiar-se em uma floresta (observemos novamente a floresta sendo representada nos contos de Perrault), mas, por possuir um belo dom, ao encontrar-se com um príncipe, ele se apaixona. Já a outra irmã é expulsa de casa e morre sozinha em um bosque.

Como descrito anteriormente, a mãe gostava da filha mais velha e tinha aversão pela caçula. A partir dessa situação, Perrault nos oferece a possibilidade de discutir um problema: ser mãe[19] no século XVII. O exame dos dados históricos mostra que o amor materno, como conhecemos hoje, não era valorizado até meados do século XVII. Entretanto, para atender

16. No original: *Je vous donne pour don, poursuivit la Fée qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou une Fleur, ou une Pierre précieuse* (PERRAULT, 1998, p.19-20).

17. No original: *Je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud* (PERRAULT, 1998, p. 22-23).

18. No original: *C'est sa sœur qui en est cause, elle me le paiera ; et aussitôt elle courut pour la battre* (PERRAULT, 1998, p. 23).

19. Elizabeth Badinter faz um estudo minucioso sobre a maternidade na obra *Um Amor conquistado: o mito do amor materno.* A autora esclarece as razões que fizeram a sociedade se voltar para o cultivo desse sentimento.

às flutuações socioeconômicas da história, a partir do século XVIII, o amor materno passou a ser incentivado, uma vez que o sistema patriarcal, conforme Bonnici (2007, p.22), tentou fabricar a mulher ideal: mãe, bondosa, altruísta, passiva, subordinada, casta, obediente, fiel. Tal fato fez-nos entender o desaparecimento das mães-más dos contos infantis escritos posteriormente a Perrault. Aquelas foram substituídas pelas madrastas, posto que, no momento ulterior, era necessário resguardar o ideal de pureza materna.

No entanto, a existência da mãe-má pode ser explicada, dado que o papel da mulher na vida interna do lar, por muito tempo, era apenas o da alimentação da família, bem como da procriação, contudo, não dedicava muito tempo à educação dos filhos, já que não havia preocupação com as crianças. "Segundo numerosos testemunhos, foi no século XVII que o uso de deixar a criança na casa da ama-de-leite se generalizou entre a burguesia. Foi a vez das mulheres dessa classe pensarem que tinham coisas melhores a fazer." (BADINTER, 1985, p. 44-45). O próprio conceito do amor da mãe aos filhos era outro.

> Logo que estes nasciam eram entregues as amas de leite que ficavam responsabilizadas pelos seus cuidados. Posteriormente, as crianças eram encaminhadas aos conventos para receberem as primeiras instruções. A mãe era uma pessoa distante dos filhos e apenas em ocasiões excepcionais intervinha na educação destes (BAUER, 2001, p. 35).

Ainda segundo Bauer (2001, p. 55), a França, no final do século XVII, "em apenas um ano, de quase 20 mil nascimentos na cidade de Paris, cerca de 700 crianças foram criadas pelas suas próprias mães; o restante valeu-se, em diferentes modalidades, dos serviços de uma ama-de-leite para criá-las". Entregar um filho para um cuidador era, nessa época,

prática comum e essa separação entre a fecundidade e a criação dos filhos mostra a imagem e a posição da mulher nesse momento histórico.

> Graças à nutriz, a esposa de um homem abastado se vê livre de uma das tarefas mais pesadas que em geral lhe cabem; e mesmo que em função disso engravide com maior freqüência, ainda dispõe de tempo livre para dedicar-se à conversação, à leitura ou ao passeio. Trata-se de um modo distinto de encarar a vida, ainda que a mulher pague caro por essa liberdade: afastamento dos entes queridos, dependência cada vez mais acentuada com relação ao marido (GÉLIS, 1991, p. 320).

Como não havia preocupação com a criação dos filhos, uma única mãe dava à luz diversos filhos. A mortalidade infantil era comum nessa época, devido às péssimas condições de higiene e de alimentação. "As mulheres tinham que dar à luz muitas vezes para poder conservar três ou quatro filhos. Em condições como estas fica fácil explicar a falta de vínculo afetivo da mãe para com o recém-nascido" (BAUER, 2001, p.59). A "mãe-má" de *As fadas* mostra-se despossuída de amor materno. Tal personagem, ao longo da narrativa, abandona as duas filhas, mesmo aquela de quem "gostava".

Em *As fadas*, a bruxa é, primeiramente, distinguida como uma mãe-má, ser entendido, posteriormente ao culto do amor materno, como incapaz de sentimentos bons, moralmente condenável, indelicado, grosseiro. Esses adjetivos podem, a partir desse traço, já constituir o perfil da personagem que foi se enraizando na literatura infantil.

Além desses adjetivos, a personagem é nomeada apenas por "uma viúva". A viuvez era uma situação comum no século XVII. Segundo Calado (2005, pp.68-69), as mulheres viúvas representavam cerca de dez por cento da população

europeia, entre os séculos XVI e XVII, e, em sua maioria, eram vistas como bruxas, uma vez que por não terem marido e responsabilidades domésticas encontravam-se mais inclinadas às tentações do demônio. Essa lógica pode ser explicada da seguinte maneira:

> Uma viúva é uma mulher, quer dizer, um ser fraco e um pouco besta. Segue-se primeiramente que, não tendo perto dela um marido, pessoa sábia que poderia frear suas loucuras e lhe dar bons conselhos, ela cai o tempo todo no vício; e em seguida sua fraqueza, sua credulidade, sua lascívia naturais a levam, mais que outras, a escutar favoravelmente as odiosas propostas do Diabo[20] (BECHTEL, 2000, p. 193-194).

As viúvas eram na maior parte velhas, experientes, perversas. Era considerada "a velha megera, terrivelmente perigosa, porque a idade e a viuvez agravavam ainda mais este caráter destruidor" (MUCHEMBLED, 2001, p.89). Baseando-nos nessas características, consideramos a mãe-má, presente no conto em questão, como um protótipo do que viria a ser, com os anos, a representação da bruxa na literatura infantil.

Nesse conto de Perrault, percebemos que tudo ocorre de maneira dual, em atitudes antagônicas. O Mal sempre no reverso do Bem como qualidades fundamentais para a mulher. Dessa forma, a mãe e sua filha primogênita, em *As fadas*, constituem, a partir dos elementos caracterizadores, alegorias do Mal.

> Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente

20. Tradução nossa. No original: *Une veuve est une femme, c'est-à-dire un être faible et un peu bête. Il s'ensuit d'abord que, n'ayant pas auprès d'elle un mari, personne sage pouvant freiner ses folies et lui donner des bons conseil, elle tombe à tout coup dans le vice; et ensuite que sa faiblesse, sa crédulité, sa lascivité naturelles l'amènent, plus que d'autres, à écouter favorablement les odieuses propositions du Diable.*

> quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas, o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo (BETTELHEIM, 1980, p. 15).

Parece-nos que a personagem bruxa, nessas primeiras narrativas antes do surgimento do gênero literário infantil, não possuía os estigmas que conhecemos, estes foram construídos e fixados ao longo da intensidade de publicações para crianças. No entanto, os contos de Perrault já apresentavam aspectos que se tornariam, com o tempo, estruturais dos contos de fadas e um deles, pormenorizado, é a presença de estereótipos unicamente negativos destinados a fazer o Mal, como as bruxas.

Considerações finais

Nos contos estudados, percebemos que a presença das bruxas constitui a prova iniciática pela qual as personagens principais devem passar a fim de triunfar sobre o Mal e encontrar a felicidade. A bruxa se tornará importante dentro da literatura infantil por ser uma personagem por meio da qual as virtudes dos outros ficam mais evidentes. As mães-malvadas de Perrault apresentam-se desprovidas das qualidades morais encontradas nos heróis. As bruxas de Perrault são perversas, os atributos que se apresentam para descrevê-las são fundados na negatividade e na ausência de conduta moral e amor materno.

Apesar da ausência de características físicas em Perrault, a partir deste autor, a figura da bruxa tornou-se personagem estigmatizada na literatura infantil, assumindo, em seguida,

caracteres fixos, comportamentos determináveis e previsíveis para os leitores. Nesse esquema, os contos de Perrault sublimam o caráter universal dos sujeitos que eles tratam, por isso, tais personagens têm atravessado os anos sem envelhecer e sem fazer o leitor perder o interesse.

Em suma, ao lançar mão de figuras que representam a bruxa, o autor francês realizou quase que uma reescrita da história, misturando as fronteiras entre o discurso histórico e o ficcional. As histórias de Perrault visavam a educar, por isso, os contos desse autor procuraram adequar-se a uma visão de educação burguesa que estabelecia modelos de comportamento. As bruxas nessas narrativas aparecem para amedrontar o leitor e alertá-lo dos perigos vigentes. Perrault representa a figura da bruxa por meio das características que sobressaem na mulher até seu tempo: demoníaca, perigosa e enigmática. A personagem representa, nesse contexto, exemplo de que quem transgride recebe castigo de diversas formas, como, por exemplo, a morte. Assim, nos contos desse autor, a bruxa desestabiliza e dificulta a vida do(a) herói(ina) de modo a fazer o leitor pensar sobre as dificuldades da vida.

Referências

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BADINTER, Elizabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Pulsar, 2001.

BECHTEL, Guy. *Les quatre femme de Dieu:* la putain, la sorcière, la sainte Bécassine. Paris: Plon, 2000.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekind... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALADO, Eliana. *O encantamento da bruxa*: o mal nos contos de fadas. João Pessoa: Ideia, 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. de Rubens E. F. Frias. São Paulo: Moraes LTDA, 1984.

DELUMEAU, Jean. "Os agentes de Satã". In.: *A História do Medo no Ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 462-576.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. de Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1989.

GÉLIS, Jacques. "A individualização da criança". In.: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada, 3*: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 311-329.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. de Erlon Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

MENDES, Mariza. B. T. *Em busca dos contos perdidos*: os significados das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP, 2000.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

PERRAULT, Charles. *Contes de Perrault*: dans leus version d'origine. Paris: De la martinière jeunesse, 1998.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.

SCHOECK, Helmut. *L'envie:* une histoire du mal. Paris: les belles lettres, 2006.

STAHL, P. J. "A vida e a obra de Charles Perrault". In PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994, p. 207-222.

O PROTAGONISMO FEMININO NO CONTO *A RAINHA DA NEVE*, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Lígia Regina Máximo Cavalari Menna

Introdução

Em tempos tão caóticos e repletos de incertezas, narrativas compostas de um universo mágico e maravilhoso, alimentadas pelos mistérios da vida, parecem cada vez mais indispensáveis. Nesse sentido, acreditamos que os contos de fadas continuam relevantes, conquistando velhos-novos leitores, desafiando estudiosos e pesquisadores.

Para Nelly Novaes Coelho, redescobrir a literatura arcaica, como os contos de fadas, é um meio de transformar mentalidades, principalmente dos "construtores do mundo de amanhã", por meio das palavras-de-origem, é possível ... "Refazer o caminho de ontem e estimular, ao mesmo tempo, *o poder mágico* que existe no próprio ser humano: o Conhecimento. Literatura é o ato de relação do eu com o outro e com o mundo. Os tempos mudam incessantemente, porém a *natureza humana* permanece a mesma" (COELHO, 2012, p. 18. grifos da autora).

Assim, acreditando na transformação das mentalidades e buscando compreender minimamente a natureza humana, concentramos nossos estudos atuais nos contos de fadas, dentre os quais destacamos um que nos chama atenção há tempos, por sua tessitura complexa; abrangência de temas; simbologias e persistência em nossa atualidade: "A Rainha da Neve" (*Snedronningen, The Snow Queen*), de Hans Christian Andersen, publicado em 21 de dezembro de 1844 no primeiro volume dos *Novos Contos de Fadas*.

Esse conto constituiu-se no *corpus* de nossa pesquisa de pós-doutorado intitulada "Releituras do maravilhoso: 'A Rainha da Neve', de Hans Christian Andersen, suas figurações e múltiplos diálogos", finalizada em 2020, mas ainda demandando análises, como em relação ao protagonismo feminino, mote neste artigo.

Tal abordagem se justifica primeiramente pelo fato de o conto apresentar um núcleo mitológico interessantemente alinhado a preceitos cristãos. Em segundo lugar, sua atualidade e permanência são consideráveis. A figura ambígua e misteriosa da bela rainha de cabelos platinados, a Rainha da Neve, tem servido de inspiração para diversas produções artísticas, sejam adaptações ou releituras, por meio de alusões ou citações diretas, tanto literárias quanto audiovisuais. Em múltiplas e variadas traduções intersemióticas, podemos ainda encontrá-la em óperas, musicais, peças de teatro, espetáculos de dança, assim como na cibercultura, em jogos virtuais, jogos para videogame e *fanfiction*. Ou seja, uma presença viva no imaginário de muitas gerações.

O lançamento da animação *Frozen: Uma aventura congelante* (Frozen, *Disney*, 2014) estimulou uma considerável produção de bonecos, jogos, roupas, revistas, livros, álbuns, entre outros, assim como provocou um interesse ainda maior

pelo conto andersiano, apesar dessa versão norte-americana distanciar-se em muito da versão original. Note-se que, apesar do título e de todo o mistério que envolve a bela e gélida Rainha da Neve, cabe a Gerda o título de heroína e principal protagonista. Cercada por tantas outras personagens femininas, a menina cumpre sua jornada heroica para salvar seu amigo Kay, guiada principalmente por sua fé e inocência.

Misteriosas, humanas ou divinas, pessoas ou animais, fadas ou feiticeiras, rainha ou deusa, essas personagens se sobressaem não somente em quantidade, mas também por sua atuação e eventual mediação. Além da Rainha da Neve e de Gerda, há a avó, a Mulher hábil na magia, as flores, A esposa do corvo, A princesa, a Pequena ladra, A mãe da Pequena ladra, a rena Beh, A mulher da Lapônia e A mulher da Finlândia. Os personagens masculinos são poucos, Kay, o corvo, o príncipe e os guardas monstruosos que protegem o castelo. Há também os anjos, que podem ser considerados tanto masculinos como femininos, ou mesmo assexuados.

Vale ainda dizer que o conto é uma narrativa de formação por meio da qual Gerda e Kay amadurecem, passando da infância para a fase adulta, sendo que, nesse percurso, com a passagem do tempo marcada pelas estações do ano, observamos tanto representações da morte como das primeiras experiências sexuais ou amorosas.

A partir da perspectiva dos estudos comparados, este artigo objetiva refletir sobre o protagonismo feminino nesse intrigante conto de fadas, no qual mesclam-se o maravilhoso pagão, o espiritualismo cristão, o realismo cotidiano e o romantismo alemão, com destaque para a personagem Gerda e as mulheres sábias que a acompanham nessa jornada de múltiplas descobertas, um florescer ao longo das estações do ano.

1 As personagens femininas: entre o imaginário cristão e o maravilhoso pagão

O conto *A Rainha da Neve* é um dos mais longos de Andersen, assemelhando-se, em sua estrutura, a uma breve novela, dividido em sete partes devidamente intituladas: "Primeira história: que trata do espelho e dos cacos(ou estilhaços)", "Segunda história: um menino e uma menina"; "Terceira história: O jardim da mulher que sabia fazer feitiços" ; "Quarta história: Príncipe e Princesa"; "Quinta história: A pequena salteadora"; "Sexta história: A mulher da Lapônia e a mulher da Finlândia" e "Sétima história: O que aconteceu no palácio da Rainha da Neve e o que se passou depois."

A Rainha da Neve, Gerda e Kay não aparecem na primeira história, a qual pode ser considerada uma espécie de preâmbulo no qual o narrador apresenta um duende mau, o próprio Diabo, " da espécie mais malvada", que havia inventado um espelho mágico que ampliava a maldade e a feiura nele refletidas, assim como reduzia a bondade e a beleza.

Fragmentos de tal espelho viriam a atingir Kay, tanto nos olhos quanto em seu coração, quebrando o equilíbrio presente na segunda história, "Um menino e uma menina", quando conhecemos a menina Gerda e seu vizinho Kay, sua amizade, sua vida cotidiana, com uma avó contadora de histórias e com suas brincadeiras em um jardim entre suas janelas. Vejamos.

Certo dia de inverno, ao observarem a neve por uma janela, as crianças ouvem da avó que os flocos de neve eram como "as abelhas brancas". Simbolicamente, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2021, p. 46-8), a abelha pode se referir à ressurreição de Jesus Cristo, pois ela é um inseto que desaparece durante os três meses do inverno, para depois reaparecer e produzir mel, assim como Jesus morre e ressuscita

depois de três dias para redenção dos homens, lembrando que nos países do hemisfério norte é inverno durante o Natal.

Na sequência, Kay pergunta se essas abelhas também tinham uma rainha, ao que a avó responde que sim: "Em muitas noites de inverno, ela voa pelas ruas e espreita pelas janelas. Depois elas gelam de maneira estranha, como se estivessem cobertas de flores" (ANDERSEN, 2017, p. 107). Gerda se assusta e pergunta se a Rainha da Neve poderia entrar na casa, ao que o jovem Kay responde: "Bem, ela que entre- gritou o menino-Eu a colocava no fogão quente e a derretia" (ANDERSEN, 2017, p. 108).

Após esse momento, provavelmente como uma resposta a Kay, a Rainha aparece pela primeira vez, mas ainda não é nomeada:

> Ela era bela e graciosa, mas era de gelo, de gelo brilhante e cintilante. Mas mesmo sendo de gelo, estava viva, e os seus olhos brilhavam como estrelas, mas neles não se via serenidade e nem paz. Depois acenou com a cabeça e com a mão para a janela. (ANDERSEN, 2017, p. 108)

Mudam as estações, vem a primavera e depois um belo e harmonioso verão, quando Gerda ensina a Kay um hino, que será retomado ao longo da narrativa: "Onde as rosas florescem no vale tão docemente/ Lá encontrarás o Menino Jesus certamente" (ANDERSEN, 2017, p.109).

Mas eis que a figura do espelho ressurge como ponto de desiquilíbrio, já que Kay é atingido por seus fragmentos, tanto nos olhos como no coração, tornando-se um menino áspero, passando a zombar da avó e dos outros na rua, já não brincava mais com a Gerda, queria ver e descobrir coisas, já que percebeu que não sabia muito, ou seja, Kay passou a se comportar como um típico adolescente.

No inverno, passa a admirar os flocos de neve, que considera mais perfeitos que as flores, afasta-se de Gerda e é levado pela Rainha da Neve, cujo nome se revela no momento da captura: "O manto de pelo e o gorro eram feitos de neve, e era uma mulher, alta, elegante e ofuscadamente branca; ela era a Rainha da Neve em pessoa" (ANDERSEN, 2017, p. 111).

A Rainha coloca Kay em seu trenó e observamos a primeira vez que o autor lhe dá voz: "Andamos muito rápido!" Disse ela. "Será possível que esteja tremendo de frio? Abrigue-se no meu casaco de pele de urso!" (ANDERSEN, 2017, p. 111).

Em seguida, após beijá-lo duas vezes, a Rainha faz com que o menino se esqueça de sua família e de Gerda, e revela que não poderia mais beijá-lo, pois iria matá-lo com seus beijos:

> "Não vou beijá-lo mais", disse ela, "porque se o fizer, você morre. Kay olhou para ela. Era tão bela! Ele não conseguia imaginar um rosto mais inteligente e belo. Já não parecia feita de gelo como parecera antes, quando lhe acenou amistosamente à janela. Aos olhos dele, ela era perfeita, e Kay já não tinha medo nenhum (ANDERSEN, 2017, p. 112).

Observamos como, aos poucos, Kay não tem mais medo, tudo é natural, e a Rainha se torna cada vez mais bela. Eis que o jovem, agora um adolescente, encontra-se duplamente enfeitiçado, pelos fragmentos do espelho e pelos beijos da rainha, impossibilitado de qualquer ação. Quanto aos beijos, esses denotam, simbolicamente, os primeiros contatos sexuais e o prazer em conhecê-los, ou simplesmente vislumbrá-los. Vale ressaltar que a Rainha, mesmo não sendo um ser humano comum, já que controla a natureza invernal, é uma pessoa adulta, e Kay acaba de sair da infância, o que torna essa relação no mínimo instigante. Mas quem é a Rainha da Neve?

Em um primeiro momento, A Rainha da Neve representa a morte[1]. Ela aprisiona Kay em uma ambiência gélida e artificial, onde sempre é inverno: ele se torna uma pessoa *fria* pelo espelho, é enfeitiçado pelo beijo *frio* da rainha e permanece preso no *frio* castelo, como um morto-vivo. Como uma semente, ele precisa permanecer em estágio de latência, para depois germinar.

Contudo, em sua ambivalência, destruidora e criadora, a Rainha também é responsável por gelar as montanhas e produzir a aurora boreal com seus clarões azuis. Como uma deusa, administra a neve e as gélidas paisagens, tão necessárias para a harmonia terrestre.

Recorrendo à mitologia grega, vislumbramos na Rainha da Neve a figura de Perséfone, também conhecida por Core, a donzela, a bela virgem, filha de Demeter, raptada por Hades. Presa ao mundo dos mortos, torna-se a rainha e esposa de seu raptor. Para que a terra fosse cultivada, Demeter exigiu de Zeus que sua filha a visitasse no Olimpo a cada primavera. Assim, esse mito passou a ser visto como uma alegoria para a fertilidade: Perséfone seria o grão semeado embaixo da terra para despontar em novos frutos durante a primavera. Além disso, essa intrigante personagem mitológica representa dois arquétipos femininos, o da jovem virgem e o da rainha do mundo dos mortos, do submundo, a beleza e a morte em harmonia em uma única deidade, como a Rainha da Neve.

As relações estabelecidas entre o inverno e a morte tornam-se mais evidentes se recorrermos à mitologia nórdica, para qual os mortos habitam uma terra congelada, denominada de "*Niflheim*", a qual existia antes do universo conhecido

1. Esse tema foi desenvolvido em artigo anterior: MENNA, Lígia R M C. Uma beleza congelante: A morte e a sexualidade em A Rainha da Neve e suas refigurações. In Revista LITERARTES, nº 11, 2019. Disponível em http://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/11341

ser criado. Em seu centro, havia uma fonte gelada, *"Hvergelmir"* (mãe de vários rios). Tornou-se o reino de Hel, (Hela) deusa dos mortos: "*Helheim"* (BULFINCH, 2013, p. 587).

Vale acrescentar que os mortos por doença e velhice, ou seja, a maioria, iriam para *Niflheim,* guiados por Hel. Já os heróis mortos em batalhas iriam para Valhala, guiados por uma Valquíria.

Ainda podemos relacionar a figura da Rainha da Neve à deusa nórdica *Skadi*, uma gigante que se tornou deusa ao casar-se com *Njord*, um *Vanir* (deus da fertilidade), uma personagem feminina ousada e corajosa.

Contudo, somente a partir da terceira história, "O jardim de flores da mulher hábil na magia", é que se inicia a jornada de Gerda. Kay desaparecera e ninguém sabia o que havia acontecido com ele: "Foram derramadas muitas lágrimas e a pequena Gerda foi quem mais chorou" (ANDERSEN, 2017, p. 114). Eis as primeiras lágrimas de Gerda, mas não as últimas.

A menina, como o eu-lírico de uma cantiga de amigo, pergunta à natureza, ao raio de sol, às andorinhas, pelo destino de Kay. Ela acredita que ele esteja vivo e, certa manhã, decide calçar seus sapatos vermelhos, que Kay ainda não havia visto, e oferecê-los ao rio em troca do amigo. Mesmo gostando muito dos sapatos, ela os atira ao rio, como uma oferenda... mas os sapatos retornam. Entra em um barco para jogá-los mais adiante, e acaba por navegar à deriva, seguida pelos sapatos flutuantes, para além dos muros de sua cidade, em plena primavera: "Talvez o rio me leve ao pequeno Kay", pensou ela, sentindo-se um pouco mais animada. Depois levantou-se e observou as belas margens verdes, hora após hora" (ANDERSEN, 2017, p. 115).

Os sapatos vermelhos de Gerda nos remetem ao conto homônimo de Andersen, publicado em 1845. Nele, a peque-

na Karen não poderia usar seus sapatos vermelhos em sua primeira comunhão, na igreja ou em um funeral. Ao usá-los, Karen é punida por sua vaidade.

A crueldade com que a menina é castigada nos impressiona: seus pés são amputados. Como redenção, recebe a misericórdia após sua morte: "A alma voou na luz do sol para Deus, e não houve ninguém que lhe perguntasse pelos sapatos vermelhos" (ANDERSEN, 2011, p. 260).

Para Wolfgang Lederer, professor da Universidade da Califórnia e psicanalista, em seu livro *The Kiss of the Snow Queen,* Karen era uma adolescente, entrando na puberdade, época em que se desenvolve a sexualidade. Vaidosa, a personagem se sentiria mais bonita e atraente. A cor vermelha seria uma representação simbólica da menstruação que remete tanto à fertilidade feminina, quanto à sensualidade e à libido. Karen cede à vaidade e é castigada, já Gerda, temente a Deus, prefere permanecer pura. Assim, ao se desfazer de seus sapatos, e o que eles simbolizam, é recompensada:

> Sobre seus sapatos vermelhos, ela disse que Kay nunca os havia visto. Em outras palavras, sua menarca, metaforicamente seu despertar para sexualidade ocorreu desde que ele partiu. Agora nós entendemos porque ela quis levá-los com ela, colocá-los em sua jornada em busca de Kay. [...]Mas quando ela chega ao rio, ela muda de ideia. Ela deve decidir: é correto e apropriado se aventurar no fluxo da vida usando os sapatos vermelhos - considerando a atenção que eles despertarão - e é correto e apropriado usá-los para atrair Kay? Gerda toma a decisão crucial e cristã de permanecer pura (LEDERER, 1986, p. 37. Tradução nossa).

Retomando o enredo, como vimos, era primavera e Gerda também florescia. Nada mais sugestivo do que encontrar porto seguro em um jardim de flores. Nesse lugar, há uma mulher

sábia, mágica, com um lindo chapéu de flores. Ela dá abrigo à menina, a consola e lhe oferece cerejas deliciosas. Enquanto Gerda as come, a velha penteia seus cabelos com um pente dourado e, nesse processo, a menina, gradualmente, esquece tudo sobre Kay e, como ele, também é enfeitiçada, passando vários dias em um estágio de plena alienação. Todas as flores estavam lá, menos as rosas, que foram escondidas pela mulher sábia nas profundezas da terra, para que Gerda não se lembrasse de Kay. As rosas, nesse caso, simbolizam a pureza das crianças, sua amizade e sua infância: "A velhinha tinha medo de que se Gerda as visse, lembrasse das suas próprias roseiras e do pequeno Kay, e por isso fugisse dela" (ANDERSEN, 2017, p. 117). Contudo, ela havia esquecido uma bela rosa em seu chapéu. Quando Gerda a viu, despertou do encanto e, mais uma vez, se pôs a chorar.

Mas quem seria essa velha do jardim? Capaz de controlar a morte e o nascimento das flores? Seus feitiços, as cerejas, ao invés de maçãs, e o uso do pente mágico nos rementem àqueles da bruxa /mãe/madrasta de Branca de Neve, nas versões dos Irmãos Grimm. Mas as intenções da velha são outras, ela queria que Gerda fosse mais uma flor em seu jardim. Quanto à cereja, na arte cristã medieval, se equivale à maçã como símbolo do fruto proibido (BECKER, 1999, p. 62).

Como Ceres, Demeter ou Sif, a velha do jardim é uma deusa do mundo vegetal e da fertilidade, a quem compete controlar a vida e a morte das flores. Como a Rainha da Neve, que controla as estações do ano, essa mulher do jardim controla a natureza vegetal. Retomando à simbologia que emana da terceira história, podemos considerar que Gerda, em sua jornada como heroína, vivencia ritos de passagem até atingir a maturidade. Ela passa boa parte desse episódio escutando as mais variadas histórias contadas pelas flores, melodramáticas e românticas, mas bem ao gosto das adolescentes, pois expres-

sam seus desejos e medos.

Mas Gerda tem uma missão a cumprir, já havia passado muito tempo e ela precisa prosseguir. Ela foge do jardim, desse mundo de sonhos, e precisa encarar o mundo real, um mundo amargo, quando já é outono.

A quarta história, "O príncipe e a princesa", é riquíssima em reminiscências à mitologia, à cultura nórdica e a outros contos de Andersen, possuindo vários elementos simbólicos, como a figura do corvo, as botas do príncipe, dentre tantos outros, o que mereceria uma análise à parte, devido aos variados diálogos intertextuais e simbologias.

Em pleno inverno, Gerda conhece um corvo a quem conta "toda a história da sua vida" e, como sempre fazia, pergunta por Kay. O corvo responde que talvez o tivesse visto e lhe narra a história de uma princesa e de um príncipe, a qual soube por sua companheira-corvo, habitante do palácio real. Havia uma princesa muito inteligente que queria se casar, mas seu futuro esposo deveria ser alguém que soubesse conversar e, principalmente, que soubesse ouvi-la. Pela descrição do pretendente escolhido, Gerda acredita ser Kay. Interessante observar a figuração de uma princesa tão peculiar, mais próxima de nossa contemporaneidade, em que dar voz às mulheres tornou-se um mote constante e cada vez mais necessário.

Os corvos, eventualmente, podem significar mal agouro, mas na mitologia nórdica são símbolos de conhecimento e sabedoria, animais livres. Odin, um dos principais deuses dessa cultura, possuía dois corvos conselheiros, chamados *Pensamento* e *Memória*, que sempre o acompanhavam.

Assim, esses mediadores inusitados levam Gerda para conhecer os mistérios do quarto da princesa e do príncipe, que revela não ser Kay. A ambientação onírica dessa passagem pode ser vista como uma analogia às descobertas sexuais, comuns durante a adolescência. Adiante, comovidos com a

história da menina, os príncipes lhe fornecem comida e roupas luxuosas, "um par de botas e um regalo"; empregados e uma bela carruagem para prosseguir sua jornada.

Com tanto luxo, Gerda tornou-se um chamariz para ladrões, os quais a raptam, matando seu séquito, logo no início da quinta história, "A pequena ladra". A ladra mais velha, tal qual uma ogra ou a bruxa do conto *João e Maria,* quer saborear a tenra carne da menina, mas é impedida por uma ladra jovem, sua filha: "É gordinha e tenra, como se tivesse sido alimentada com nozes!" Gritou a ladra mais velha, com a sua barba longa e emaranhada e enormes sobrancelhas. "Parece um cordeirinho gorducho. Vai ser um prato delicioso!" Depois sacou de uma terrível faca brilhante (ANDERSEN, 2017, p. 132).

Note-se a descrição da personagem, velha e feia, assemelhando-se ao estereótipo de uma bruxa, e a um homem pela barba longa e, simbolicamente, pela faca e sua conotação fálica. A pequena ladra salva Gerda, mas se apresenta de forma bastante dúbia, homem-mulher, protetora-ameaçadora. A conotação sexual, e quiçá homossexual, desse episódio é bastante evidente quando, por exemplo, a ladrazinha diz querer brincar com Gerda e "Ela tem de me dar o regalo e o vestido, e vai dormir comigo na cama" (ANDERSEN, 2017, p. 134).

Dentre os significados para "regalo" (um dos presentes dados pelos príncipes), podemos entender que era um acessório para aquecer as mãos, como uma estola. Mas regalo também significa *deleite*, *uma comida saborosa*, *um gozo*. Vê-se a possibilidade de várias interpretações para tão luxuoso objeto.Depois que Gerda, novamente se debulhando em lágrimas, conta a história de Kay, a ladra diz: "'Mesmo que eu me zangue com você, eles (os outros ladrões), não vão matá-la porque se for esse o caso, eu mesma a matarei!'

Depois enxugou as lágrimas que corriam dos olhos de Gerda e enfiou as mãos no regalo quente e macio de Gerda" (ANDERSEN, 2017, p. 135).

Como podemos observar mais uma vez, as atitudes da pequena ladra são sexualmente simbólicas, além do que, como a mãe, possui uma faca com a qual ameaça Gerda: "Fique quieta... ou espeto-lhe minha faca na sua barriga." (ANDERSEN, 2017, p. 136).

Essa curiosa personagem, provavelmente uma bruxa como sua mãe, vive em meio a vários animais, uma rena, de nome Béh, buldogues, corvos, gralhas, pombos, os quais a temem e obedecem. Teríamos, portanto, mais uma referência à mitologia, no caso a deusas caçadoras, como Diana, Artêmis e Skadi.

Lederer confirma nossas percepções, tanto em relação às referências mitológicas, quanto às analogias sexuais, e considera que essa experiência faz parte da adolescência, uma fase na jornada de autoconhecimento e amadurecimento de Gerda, como ritos de passagem da infância para a idade adulta:

> Grandes Deusas - a "Senhora das Coisas Selvagens", a deusa virgem como caçadora, mas também como protetora e íntima de todos os animais selvagens.... E assim, como a Velha do Jardim era, como Ceres, uma encarnação da natureza como vegetação, a Pequena Ladra é uma encarnação dos espíritos animais e da vida animal. Como muitas deusas da antiguidade (e como sua mãe, a velha bruxa), ela pode se dar bem sem um homem. Mas não sem sexo. Não é à toa que ela vive em um ambiente de paixões silenciosas, luxúria presidida por cabras e apetites perversos. Suas intimidades com Gerda são impetuosamente sensuais e físicas, e ela constantemente a abraça e a abraça, tirando proveito de seu próprio poder e força. (LEDERER, 1986, p. 56. Tradução nossa).

Nesse episódio, Gerda fica sabendo, por meio de pombos, que Kay havia sido levado pela Rainha da Neve, provavelmente para a Lapônia, terra natal da Béh, onde a rainha possuía uma tenda de verão, estando seu castelo mais além, próximo ao Polo Norte, em uma ilha chamada *Spitsbergen*.

A pequena ladra, em suas atitudes ambíguas, decide ajudar Gerda, dando-lhe a rena, comida, botas e luvas para seguir sua viagem ao encontro de seu destino. Como sempre, Gerda chora, mas suas lágrimas agora são de alegria.

Segundo Becker (1999), a rena "nas regiões nórdicas da Eurásia, era importante como animal-símbolo lunar, uma condutora de almas que estava associada com a noite e o mundo dos mortos (BECKER, 1999, p. 234). Tal simbologia nos leva a considerar que Gerda, assim como Kay, também estaria presa à morte, a um mundo invernal, ao qual deveria sobreviver.

Reforçando o protagonismo feminino nesse conto, na sexta história, Gerda conhece duas instigantes mulheres sábias que lhe ajudarão em sua caminhada: A Lapoa e a Finlandesa.

A Lapoa morava em uma cabana muito simples, mas deu abrigo e comida à menina e à rena. Disse-lhes que a Rainha estava na Finamarca (condado da Noruega) passando férias e lançando "fogos de artifício azuis todas as noites", a aurora boreal. Curiosa e comicamente, escreve uma mensagem em um bacalhau seco para a Finlandesa a quem Gerda deveria procurar.

A Finlandesa, por sua vez, morava em um lugar insólito em meio ao gelo, muito quente e sem portas, sendo que Gerda teve que entrar pela chaminé:

> Lá dentro era tão quente que a finlandesa estava quase despida. Era baixa e terrivelmente desleixada, mas ajudou Ger-

> da a descalçar as luvas e as botas (...). Ela leu tudo três vezes para decorar as palavras e a seguir enfiou o peixe (bacalhau) na panela da sopa, porque valia mais a pena comê-lo. Ela nunca desperdiçava nada. (ANDERSEN, 2017, p. 141).

A rena pede a essa mulher sábia, uma espécie de bruxa boa, que ajudasse a menina: "[...] eu sei que consegue atar todos os ventos do mundo com um simples fio de algodão. (...) não poderia dar a esta menina algo para beber, que dê a força de doze homens, para que possa dominar a Rainha da Neve?" (ANDERSEN, 2017, p. 141).

Sobre essas mulheres sábias e mágicas, típicas da cultura nórdica, Andersen ouviu muitas histórias durante sua infância, principalmente narradas por sua avó ou pelas idosas de um asilo, conforme ele mesmo relata. Em 1838, seis anos antes do conto *A Rainha da Neve*, ele escreve uma dessas histórias, *O jardim do Paraíso*[2], no qual há uma personagem semelhante à Finlandesa, denominada, "a mãe dos ventos", uma "mulher idosa, tão corpulenta e forte que poderia ter sido levada por um homem disfarçado" (ANDERSEN, 2019, p.157). Ela vive em uma caverna e controla seus quatro filhos, os ventos, colocando-os pendurados em sacos na parede quando se comportam mal. Como mãe dos ventos, essa personagem também nos remete à mitologia grega, a Gaia, a Mãe-Terra, aquela que, com Urano, gerou Bóreas, Zéfiro, Euro e Noto. Na versão de Hesíodo, os ventos eram apenas três, Zéfiro, Boreas e Noto, filhos de Astreu e Eos.

A Finlandesa, semelhante a mãe dos ventos, com pode-

2. Esse conto apresenta semelhanças consideráveis com "A ilha da felicidade" , de Madame D'Aulnoy, de 1691. Nele , o príncipe Adolfo também adentra uma caverna onde encontra uma anciã que lhe revela que ali é a morada Éolo, deus dos ventos. (D'AULNOY. Madame. **A ilha da felicidade**. Tradução Paulo César Ribeiro Filho. Edição independente. E-book. 2021. Disponível em https://amzn.to/3z0fhFr . Acesso em 12 Set 2021)

res mágicos e de estranha aparência, foi amistosa e prestativa com Gerda. Em resposta à rena, diz que a menina não precisa de sua ajuda:

> Nenhum poder que eu lhe possa dar é maior do que aquele que ela já possui. Não vê como os homens e animais se sentem impeli-los a servi-la, e quão longe ela conseguiu chegar desde que começou sua viagem com os pés descalços? Não lhe devemos falar desse poder. A força está no coração dela porque ela é uma criança doce e inocente. Se ela não conseguir chegar à Rainha da Neve e livrar o pequeno Kay dos pedaços de vidro, nada poderemos fazer para ajudá-la. (ANDERSEN, 2017, p. 142).

Na sequência, conduzida pela rena, como vimos, uma condutora de almas, Gerda parte para o castelo da Rainha da Neve, esquecendo suas botas e luvas. Observemos que seus pés novamente estão descalços e, para complicar a situação, a rena foi orientada a não entrar no castelo. Assim, sozinha e despida de qualquer vaidade, pura e inocente, nossa heroína só podia contar com sua fé. Para salvar seu amigo Kay, Gerda não mede sacrifícios, idealizada como uma mártir, quase uma santa.

A menina encontra o castelo cercado de guardas monstruosos em forma de flocos de neve vivos. Após muito rezar, vê surgir, dos vapores de sua respiração, inúmeros anjos ao seu redor, que, munidos de lanças e escudos destroem os flocos de neve. Eis o esperado milagre, a mediação divina, a recompensa que deixou a menina alegre e mais confiante: "Os anjos esfregaram as mãos e os pés dela para a aquecer enquanto ela, decidida, se aproximava do castelo da Rainha da Neve" (ANDERSEN, 2017, p. 143).

E, finalmente, na sétima história, "O que aconteceu no palácio da Rainha Neve e o que veio depois", Kay e sua mis-

teriosa sequestradora retornam ao enredo do conto. O castelo era imenso, bem iluminado e extremamente triste. No meio do grande salão havia um lago gelado ao qual a Rainha chamava de "Espelho da Razão", " Ela dizia que esse espelho era único e a melhor coisa do mundo" (ANDERSEN, 2017, p. 144).

Segundo Becker (1999), o lago simbolicamente pode ser visto como: "[...] o olho aberto da terra, a morada dos seres subterrâneos, fadas, ninfas, espíritos da água etc, que procuram atrair os homens para levá-los ao seu reino. Na simbologia dos sonhos frequentemente é símbolo de o feminino ou do inconsciente" (BECKER, 1999, p.160).

Sendo congelado, a simbologia se amplia para o fato de o lago ser realmente um espelho, denominado pela própria Rainha, um espelho da razão, um espelho feminino, uma oposição ao espelho do diabo, aquele que tudo distorcia. Kay recebe a oportunidade de se libertar: "Se você conseguir formar essa palavra (Eternidade), será dono do seu próprio destino, e lhe dou o mundo inteiro e um novo par de patins" (ANDERSEN, 2017, p. 146).

Vale dizer que a eternidade, no sentido cristão, relaciona-se à imortalidade, à ressurreição, à salvação da alma e do corpo pela comunhão em Jesus Cristo. Contudo, a pretensa imortalidade só pode ser alcançada, metaforicamente, a partir da perpetuação da raça humana, ou seja, da fertilidade que gera frutos, obtidos por meio da sexualidade, amplamente representada no mundo pagão e de certa forma oprimida por preceitos religiosos cristãos.

Retomando o enredo, sabemos que a Rainha da Neve precisa partir para administrar as gélidas paisagens, levar o equilíbrio à natureza e o faz antes de Gerda chegar, deixando Kay entregue à sua sorte, praticamente morto, azul de frio. Quando Gerda chega ao castelo, salva Kay com suas mornas

lágrimas e beijos, que quebram os feitiços, tanto do espelho quanto dos gélidos beijos da Rainha.

Ao final do conto já era verão, havia alegria, os campos estavam abertos, as rosas floresciam e as personagens retornam para suas casas, já adultos, mas ainda crianças em seu coração, em um clássico final feliz, não tão comum aos contos de Andersen: "E ali permaneceram sentados, crescidos, mas ainda crianças, crianças de coração. E era verão, quente e glorioso verão (ANDERSEN, 2017, p. 149).

Considerações finais

Como podemos observar, o protagonismo feminino no conto a *Rainha da Neve* sustenta-se, principalmente, por um núcleo mitológico de grande importância, deusas do mundo e do submundo, da terra e do ar, do mundo vegetal e animal, que controlam os fenômenos naturais e os destinos dos homens, entre o amor e a morte, vislumbradas em suas mágicas e misteriosas personagens. Por outro lado, há de se considerar a forte presença de preceitos cristãos, comuns tanto à obra andersiana quanto ao contexto do Romantismo, sendo as crianças, mais frequentemente as meninas, seres idealizados, puros e sagrados.

A Rainha da Neve nos remete à deusa Hella e seu gélido mundo dos mortos, mas também a Perséfone e Skadi, deusas da natureza duais, entre a morte e a fertilidade. A Mulher Hábil na Magia aproxima-se das deusas do mundo vegetal, como Ceres, Sif e Demeter, mãe de Perséfone. Já a pequena ladra às deusas caçadoras, como Diana e a própria Skadi. A Finlandesa, por dominar os ventos, dialoga com Eos ou mesmo a mãe terra Gaia.

Gerda, contudo, carrega consigo reminiscências distin-

tas. Pelo respeito que recebe da natureza e de seus seres, poderíamos considerá-la uma referência tanto à Skadi quanto à Perséfone, contudo, como a antagonista solar da Rainha da Neve, uma criança pura e inocente, nossa heroína se reveste da imagem de redentora, mártir, santa e salvadora, dentro do imaginário cristão.

A partir desse imaginário, é interessante observar como as lágrimas de Gerda perpassam simbolicamente por toda sua jornada, um verdadeiro vale de lágrimas. Com suas lágrimas manifestou tristeza, alegria, saudades, mas também fertilizou a terra para que as rosas renascessem, na terceira história, e com essas mesmas lágrimas libertou Kay.

Na Bíblia, encontramos várias referências às lágrimas, com simbologias diversas, ora purificação, humildade e o caminho para o perdão, para a redenção. Há, por exemplo, um episódio em que uma mulher "impura", uma prostituta, lava os pés de Jesus com suas lágrimas:

> E eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, sabendo que ele estava à mesa em casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; E, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-los com os cabelos da sua cabeça; e beijava-lhe os pés, e ungia-los com o unguento. (...)
> E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: Vês tu esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; mas esta regou-me os pés com lágrimas, e os enxugou com os cabelos de sua cabeça. (...) E disse-lhe a ela: Os teus pecados te são perdoados (BÍBLIA, LUCAS, 7: 38-48).

Como podemos observar, na concepção cristã, por meio das lágrimas é possível purificar seus pecados e alcançar a salvação.

A redenção pelo amor, tão cultuada pelos escritores ro-

mânticos, assume nesse conto um nível metafísico, constituindo-se na própria ressurreição de Kay e quiçá de Gerda, que, liberta da vaidade, dedicada e cheia de fé, é recompensada por todo seu sacrifício.

Por sua trajetória e suas possibilidades de aventuras e superação de obstáculos, Gerda poderia ter sido uma guerreira, nos moldes da cultura nórdica ou mesmo da cultura popular de raiz germânica, tão influente na Dinamarca de Andersen, mas torna-se a redentora, a mártir.

Para a Karin Volobuef, muitas narrativas de mulheres guerreiras apresentam traços e peculiaridades que, em alguma medida, as transformam em herdeiras de personagens do imaginário germânico ou nórdico:

> Enquanto o imaginário cristão é bastante marcado pela polarização entre Eva (transgressora) e Virgem Maria (santa) – sendo ambas sofredoras e, em boa medida, passivas –, o imaginário pagão germânico ou nórdico constrói um cenário em que a mulher pode ter a força e destreza da guerreira, ter senso de justiça e os profundos conhecimentos de sábia, assumir posições de governante ou ser vingativa a ponto de tornar-se a megera destruidora de todo um povo (VOLOBUEF, 2020).

Claramente Gerda não é passiva, pois transpõe seus obstáculos, é persistente em sua busca e forte o suficiente para derrotar a Rainha da Neve, pois tem fé, mas sofre do início ao fim de sua jornada. Podemos considerar que Andersen sobrepõe o espiritualismo cristão à cultura nórdica e pagã.

Ao final do conto, como dissemos, o confronto entre as protagonistas não se concretiza fisicamente, já que a Rainha havia partido. Mas, como um duplo, em um espelho, a Rainha e Gerda se contrapõem, entre o invernal e o solar, entre o divino e o humano, entre o sonhado e o vivido, a sedução e a

pureza, o pagão e o cristão, a deusa e a santa, o feminino em suas ambiguidades e múltiplas facetas.

Referências

ANDERSEN, Hans Christian. *Os contos de Hans Christian Andersen*. Edição de Noel Daniel. Direção artística. Andy Disl e Noel Daniel. Londres: Taschen.2017.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de fadas de Andersen.* Obra completa. Tradução Eugênio Amado. 2 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2019.

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos.* Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BIBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo. Paulus, 1990.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia*. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CHEVALIER e GHEERBRANT, Jean e Alain . *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números.) 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.

LEDERER, Wolfgang. *The kiss of The Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man's redemption by Woman.* Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1986.

MENNA, Lígia R M C. Uma beleza congelante: A morte e a sexualidade em A Rainha da Neve e suas refigurações. In *Re-*

vista LITERARTES, nº 11, 2019. Disponível em http://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/11341

VOLOBUEF, Karin. Deusas, sábias, guerreiras: do imaginário pagão germânico aos contos de fadas e outras narrativas populares. *In* CUNHA, Maria Zilda da; MENNA, Lígia. (Org) *Narrativas & Enigmas da Arte: fios da memória, frestas e arredores da ficção*. 2021, p. 280-299. Disponível http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/589

PRINCESAS DOS CONTOS DE FADAS E A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA

Beatriz dos Santos Feres
Regina Michelli

Introdução

Os contos de fadas acionam uma memória que, ousamos afirmar, está na base que constitui os seres, sejam crianças, sejam adultos. A narrativa faz parte da própria configuração identitária de cada ser. Para o sociólogo Anthony Giddens (2002, p. 55-56), a identidade de um indivíduo não reside em seu comportamento ou nas reações que provoca no outro, "mas na capacidade de manter em andamento uma narrativa particular", expressando continuidade biográfica, que é fruto de uma captação reflexiva, passível de ser comunicada a outrem. É como narrativa que nos engendramos como ser para si e para o outro. São as histórias tecidas entre um eu e um tu que conseguem fortalecer e manter o laço da convivência.

Originários de tempos muito antigos, com base na oralidade, os contos de fadas traduzem experiências e angústias humanas. Sentimentos como inveja, vaidade, rivalidade fraternas, raiva, ódio, amor, companheirismo, sacrifício, solidariedade, dentre tantos outros, emergem nas histórias. A psi-

canalista analítica Clarissa Pínkola Estés (1998), ao discorrer sobre sua formação familiar, ilumina o poder de cura que as histórias são capazes de propiciar, usadas "Para ensinar, para corrigir erros, para iluminar, auxiliar a transformação, curar ferimentos, recriar a memória. Seu principal objetivo consiste em instruir e embelezar a vida da alma e do mundo" (1998, p. 10). São bálsamos! Mas não apenas.

Pertencentes à humanidade e às suas ciências, os contos de fadas podem ser estudados por diversas áreas do conhecimento. A Psicologia, de base analítica junguiana, oferece o conhecimento acerca de arquétipos e imagens primordiais, como a figura do herói, do guerreiro, da princesa, clareando configurações que estão na base de muitas histórias.

Para além da importância dada pela Psicologia aos contos de fadas, outra abordagem, bastante frequente nos dias de hoje acerca da configuração das princesas em livros destinados preferencialmente às crianças, é a realizada por estudos de base sociológica, como aqueles que se desenvolvem inclusive na área da Análise do Discurso e que vão referendar, na interface com outras disciplinas, a reflexão aqui proposta. Com o intuito de problematizar a imagem da princesa na Literatura (dita) Infantil contemporânea, esta reflexão partirá, então, dos estudos da Psicologia arquetípica, das noções de revisionismo aos contos de fadas e da Análise do Discurso, propondo apresentar algumas reflexões sobre as princesas dos contos de fadas da tradição e de novos contos que integram a Literatura brasileira dos últimos tempos.

1 Contos de fadas ou histórias originárias

Começamos nossa reflexão sobre esse tipo de narrativa que, de certa forma, atravessa os tempos e continua alimentando um imaginário humano. Alguns questionamen-

tos merecem atenção. Como podemos definir o que seja um conto de fadas? O que caracteriza esse tipo de narrativa? Por que permanece?

Os contos de fadas nascem da tradição oral presente em tempos antigos, fruto da necessidade humana de fabular, de criar e de ouvir narrativas, ao redor das fogueiras ou nos alpendres das fazendas, nos salões das preciosas do século XVII, nas salas de aula, nas telas do celular. Estruturalmente são narrativas curtas, simples**.** Marina Warner (1999) assinala a origem ligada não à elite, mas ao povo iletrado, ao folclore, acumulando a sabedoria do passado. A passagem da oralidade para o registro escrito traz algumas implicações. Sobre esse aspecto, o estudioso americano Jack Zipes (2019), no texto "A evolução do folclore e dos contos de fadas na Europa e na América do Norte" (tradução nossa), chama a atenção para o processo de textualização, referendando o ensaio de Pertti Anttonen (em "Oral Traditions and the Making of the Finnish Nation"). A textualização assinala a transformação dos textos orais em documentos escritos, representações literárias da oralidade que serão lidas, interpretadas, analisadas por meio, agora, da leitura. A textualização referenda igualmente um processo de literalização. Para o pesquisador citado, o conto de fadas assinala uma apropriação textual e literária das narrativas orais maravilhosas (*folk tales*), recebendo a designação de contos de fadas literários, vindo a constituir um gênero com convenções específicas. Essa apropriação acaba incidindo sobre questões de classe social e gênero identitário, pois os camponeses iletrados e as mulheres não tinham acesso ao registro das histórias:

> Colocado de forma grosseira, pode-se dizer que a apropriação literária dos contos orais maravilhosos serviu aos interesses hegemônicos dos homens nas classes altas de co-

> munidades e sociedades particulares, e em grande parte isso é verdade. No entanto, essa afirmação crua deve ser qualificada, pois a redação dos contos também preservou grande parte do sistema de valores daqueles privados de poder (ZIPES, 2002, p. XX)[1].

Pode-se conceituar conto de fadas como um gênero narrativo, cuja origem advém do conto popular de tradição oral. Para Câmara Cascudo (2004), o conto popular é anônimo, não datado, assinalando igualmente antiguidade, divulgação e persistência como características:

> É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo." (2004, p. 13)

O conto de fadas literário traz a assinatura de um autor, de um tempo.

Distinguimos como principal característica dos contos de fadas a constituição de uma certa ambiência em que se respira o maravilhoso, a magia e o encantamento: a narrativa configura um mundo outro – o Belo Reino, no dizer de Tolkien (2006), que não pode ser descrito fria e objetivamente, embora seja perceptível. Na visão de Jack Zipes (2002), a maravilha causa assombro, estupefação, por se associar a uma ocorrência sobrenatural, um presságio, um prodígio. Há regras próprias de funcionamento desse mundo em que o acontecimento feérico irrompe sem qualquer explicação: "Ele é como é, como

1. Put crudely, one could say that the literary appropriation of the oral wonder tales served the hegemonic interests of males within the upper classes of particular communities and societies, and to a great extent this is true. However, such a crude statement must be qualified, for the writing down of the tales also preserved a great deal of the value system of those deprived of power.

aconteceu; o conto é como ele é, nem mais, nem menos"[2] (WARNER, 2018, p. XXVI).

Com relação a contos de fadas, com espanto e admiração - ou não – face ao sobrenatural, o maravilhoso implica a articulação de elementos que desenham o gênero. O começo com "Era uma vez", "Havia", "Há muito tempo atrás" projeta a história num tempo outro, diferente da atualidade, como um convite ao leitor para adentrar um cenário de castelos, florestas, aldeias, grutas, jardins e lagos mágicos, afastando-o da realidade prosaica. A emergência de acontecimentos insólitos ou sobrenaturais é percebida como integrante dessa paisagem, em que se veem animais falantes, objetos animados ou dotados de propriedades mágicas, metamorfoses.

Configura-se uma rede de personagens também afastados, geralmente, de um viver cotidiano, iluminando seres ligados a esse Outro Mundo, distante no espaço e no tempo: há aldeões, príncipes e princesas, rainha e reis, madrastas e toda uma coorte de seres sobrenaturais, como fadas, gigantes, ogros, anões, bruxas, elfos, gnomos... Ainda como na vida cotidiana, há obstáculos que serão ultrapassados, quase sempre com a ajuda mágica de seres ou objetos, ou interdições/proibições cuja transgressão traz alguma infelicidade inicial ao herói, compreendido como categoria da personagem masculina ou feminina. Vencidas as provas, o/a protagonista realiza uma trajetória iniciática que conduz ao amadurecimento, simbolicamente representado pela realização social (o encontro com o outro pelo casamento em que quase sempre uma das personagens do par pertence à nobreza) ou material (obtenção de riqueza). Marina Warner (2018), citando A. S. Byatt, aponta uma gramática desse tipo de narrativa, verificável não apenas pela construção de determinada tipologia de personagens,

2. This is as it is, as it happened; the tale is as it is, no more no less.

como pela recorrência a determinados motivos e elementos, como espelhos, maçãs, apontando para uma convenção.

Dentre todos esses aspectos que caracteriza o gênero narrativo conto de fadas, avulta a metamorfose, considerada tanto por Warner (1999) e Zipes (2002), como por Jacques Le Goff (1994) elemento definidor do maravilhoso. Nos contos da tradição, é frequente a mudança de forma, passando uma personagem ou ser de uma espécie ou de um estado a outro: personagens humanos são convertidos em animais, plantas, estátuas de mármore, acidentes da natureza, como lagos ou grutas, ou construções humanas, como igrejas; seres mortos são chamados à vida por arte da magia. Há metamorfoses também de animais, de objetos que ganham vida graças ao feitiço de algum ser mágico, e até mesmo de espaços.

Ao refletirmos nos desdobramentos que cercam a metamorfose, pensamos, em sentido amplo, que o processo de mudança e transformação assinala a ligação com o próprio dinamismo da vida em todo o planeta. Nos contos de fadas, há grande número, por exemplo, de narrativas do chamado Ciclo noivo/noiva animal (BETTELHEIM, 1980), cujo simbolismo igualmente aponta para o viver humano, por vezes alinhado a uma condição regressiva em que o ser se vê despojado de sua esfera numinosa, aprisionado em estágios evolutivos anteriores à condição humana. Além da metamorfose em sentido restrito, como mudança da forma implicando a passagem de uma espécie a outra, as narrativas quase sempre operam uma transformação do herói por vias do maravilhoso.

Em oposição ao dinamismo vital, na visão de Zipes (2002), o vilão é o que deseja parar a roda da vida, cristalizando o momento em seu próprio benefício, se a sorte lhe for favorável. Sem demonstrar respeito pela natureza e por outros seres humanos, o vilão utiliza a magia com o fim de

impedir a mudança, mantendo inalterado o *status quo*: a mãe/madrasta de Branca de Neve deseja manter-se eternamente bela; a bruxa de Rapunzel quer a "filha" aprisionada apenas para si; Barba Azul e a bruxa de João e Maria repetem sempre os mesmos comportamentos, até encontrarem um adversário que os conduza à morte.

A figura do príncipe ou da princesa se insere nesse universo de encantamento, despertando, ainda hoje, interesse, haja vista, por exemplo, a propaganda que reside em torno das "princesas da Disney" ou a imagem recorrente do "príncipe encantado". No *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, o verbete príncipe/princesa realça o simbolismo relacionado à distinção entre os iguais, como forma de um "vir a ser", de uma promessa, pois eles representam um estágio régio ainda embrionário: "O príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, no sentido da beleza, do amor, da juventude, do heroísmo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 744). O símbolo pode apresentar seu lado negativo, definindo o primado do mal, da morte.

Para Clarissa Pínkola Estés, "cada arquétipo possui suas próprias características que ratificam o nome que lhe damos: o da grande mãe, o da criança divina, o do deus-sol e assim por diante" (1999, p. 211). Pode-se pensar, assim, em príncipe e princesa como arquétipos, pois aglutinam as ideias de juventude, de ação, de excelência, além de nobreza – que pode ser entendida como classe social associada ao poder ou como magnanimidade, soberania moral.

Arquétipo, termo criado por Carl Gustav Jung (2007), assinala a existência de imagens primordiais ou universais cuja origem se liga a tempos muito remotos, mas se repetem em épocas diferentes e lugares distantes. Arquétipos configuram conteúdos do inconsciente coletivo, uma camada mais profunda onde se encontra o inconsciente pessoal. A origem

desses conteúdos, portanto, não é a experiência pessoal, pois pertencem à espécie humana, sendo de natureza inata ou universal: "Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo." (JUNG, 2007, p. 15). Para Jung, os mitos e os contos de fadas são expressão dos arquétipos.

Os arquétipos não devem ser confundidos, porém, com funções e estereótipos sociais: "Ambos são modelos. O primeiro, no entanto, é uma matriz original, uma forma ou um padrão" (MONTEIRO, 1998, p. 22). O estereótipo, para Roland Barthes (1997), é o monstro adormecido no signo, expressão de poder e lugar-comum, veículo da ideologia e, por vezes, do preconceito. Ao cristalizarem-se percepções especialmente ligadas a um gênero ou a uma classe social, cria-se o estereótipo, que indica uma mensagem única:

> O estereótipo é, claramente, uma espécie de síntese, um resumo, uma expressão emblemática de uma cultura, de um sistema ideológico e cultural. Estabelece uma relação de conformidade entre uma expressão cultural simplificada e uma sociedade: a promoção do atributo ao nível de essência exige o consenso sociocultural mais vasto que é possível obter. Portador de uma definição do Outro, o estereótipo é o enunciado de um saber dito coletivo que se quer válido seja qual for o momento histórico. O estereótipo não é polissêmico; em contrapartida é altamente policontextual, reutilizável a cada instante. (PAGEAUX, 2004, p. 141)

A Análise do Discurso também explora a noção de estereótipo, criticando, em alguma medida, o caráter quase sempre pejorativo que a recobre:

> esta noção é dependente do julgamento de um sujeito, e que, sendo este julgamento negativo, oculta a possibilida-

> de de que o que é dito contenha uma parte de verdade, a despeito de tudo. Esse mascaramento é ainda mais latente quando a caracterização concerne aos indivíduos ou grupos humanos: dizer que os intelectuais não gostam do exercício físico é talvez um estereótipo próprio dos esportistas, mas isso não significa que seja completamente falso; isso também se aplica aos julgamentos que os homens possuem sobre as mulheres e àqueles que as mulheres possuem sobre os homens, àqueles que os cidadãos possuem acerca dos políticos e vice-versa. Em outras palavras, deve-se conceder ao estereótipo a possibilidade de dizer qualquer coisa de falso ou verdadeiro, simultaneamente. (CHARAUDEAU, 2017, p. 572-573)

As narrativas contemporâneas direcionadas às crianças, quase sempre, mostram preocupação com a resistência em relação aos estereótipos construídos em torno da mulher em sua condição social e historicamente delimitada. Mais à frente esse ponto também será explorado.

2 As heroínas na tradição

É recorrente a afirmação de que as personagens femininas são belas e submissas nos contos da tradição. Belas são todas as heroínas dos contos de fadas, por vezes descritas em riqueza de detalhes, mas as personagens más podem ser igualmente inseridas nessa categoria.

Mariza Mendes (2000), analisando os contos de Perrault, evidencia o protagonismo feminino em meio à função secundária das personagens masculinas, ainda que estas representem o herói salvador, responsável pela realização da mulher e, por isso, surgindo apenas quando urge essa intervenção. A estudiosa distingue as fadas, como personagens femininas dotadas de poder, das princesas e das camponesas (que se trans-

formarão em princesas), sendo o segundo grupo símbolo da fragilidade da mulher e das crianças numa sociedade patriarcal: "O poder divino das fadas e o poder masculino dos príncipes deveriam comandar a sua vida" (2000, p. 124). Acrescenta Mariza Mendes (2000, p. 126):

> A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela inveja ou pela indelicadeza eram punidas, ou simplesmente esquecidas.

Encontram-se exemplos desse perfil submisso feminino nos contos da tradição, mas ele suporta, no entanto, uma outra visada. Cinderela, ainda que bondosa ao extremo, vai ao baile sozinha, usufrui da companhia do príncipe e, de certa forma, busca confirmação sobre sua própria beleza com as filhas da madrasta, fingindo uma inocência que, nesse momento, não possui. Pele de Asno não se submete aos ditames paternos, fugindo do incesto e parece ter agido intencionalmente para seduzir o príncipe, como deixa transparecer um narrador deveras ambíguo. A princesa mais velha do conto "Riquet do Topete" era bela, porém, estúpida, e contrasta com a irmã mais nova, feia, mas dotada de inteligência e espiritualidade, segundo preconiza a fada presente aos nascimentos das duas princesas; a filha mais bela, bafejada pelos dons do espírito recebidos de Riquet, segundo a profecia da mesma fada, assume relevância na corte: "O rei agia segundo suas opiniões, e ia

mesmo algumas vezes reunir o conselho em seus aposentos." (PERRAULT, 2016, p.227), concedendo liberdade à filha para se casar com quem desejasse. Destaca-se ainda, neste breve inventário sobre os contos de Perrault, a esposa desobediente de Barba Azul que, apesar disso, termina a narrativa como herdeira dos bens do marido, um *serial killer* assassinado por seus irmãos, casada em segundas núpcias com um homem de bem.

Contemporânea de Charles Perrault, Madame Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, mais conhecida como Baronesa ou Condessa D'Aulnoy (1650-1705), é a autora do conto "Bela Bela ou o Cavaleiro Afortunado" (BARNEVILLE, 2019, p. 67-127), narrativa que exemplifica o mito da donzela guerreira, estudado por Walnice Nogueira Galvão (1998), também encontrado nos contos portuguesas "A afilhada de Santo António", de Adolfo Coelho (1999, p. 95-98), e "A afilhada de São Pedro", de Consiglieri Pedroso (1985, p. 113-118). No mito, com registros na mitologia greco-romana, a personagem feminina performa aparência e ação masculinas a fim de poder penetrar o território da guerra, destacando-se por sua atuação e destreza nas batalhas. Para Galvão, a posição da heroína

> é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. (1998, p. 12)

O mito ratifica uma sociedade que impede a participação guerreira das mulheres e a burla a essas mesmas regras, evidenciando a flexibilidade, a astúcia e a capacidade femininas de transcender as limitações sociais impostas à mulher.

Nos contos dos irmãos Grimm, há igualmente heroínas que desempenham a função de salvadoras de seus príncipes, como se observa nas narrativas do Ciclo noivo/noiva animal (BETTELHEIM, 1980) ou nas que integram o ciclo denominado Caminho Psique (MICHELLI, 2020): são elas que realizam as tarefas, por vezes saindo mundo a fora para desencantar seus príncipes, como acontece, por exemplo, nos contos "A velha na floresta" (2012, p. 177-179, tomo 2), e "Os seis cisnes" (2012, p. 232-235, tomo 1), primeiro caso, e "Os Três Corvos" (2012, p. 135-136, tomo 1) e "O príncipe Cisne" (2012, p. 277-280, tomo 1), no segundo.

Ainda nos Grimm, há narrativas em que a supremacia intelectual feminina adquire relevo. Em "A esperta filha do camponês" (2012, p. 64-68, tomo 2) ou "A inteligente filha do camponês" (2010, p. 75-81), é graças à inteligência e à esperteza que a jovem camponesa se torna rainha, mantendo-se na função ao vencer o rei, seu marido. Em "Margarida esperta" (2005, p. 95-98), a heroína, como sugere o título, é esperta a ponto de ludibriar o patrão e o convidado, depois de beber vinho e comer as duas galinhas que preparara para o banquete das duas personagens. Pode-se citar igualmente "O noivo bandido" (2012, p. 200-202, tomo 1) ou "O noivo ladrão" (2005, p. 289-292), em que a heroína desmascara o noivo assassino a quem fora dada em casamento pelo pai. No grupo de histórias sobre fiandeiras, observa-se que a protagonista, por vezes caracterizada como preguiçosa e sem demonstrar o menor interesse pela atividade, consegue sair vitoriosa ao final da narrativa e se afastar desse trabalho pelo dano que causaria à sua beleza. Nessa linha incluem-se os contos "A Maldita Fiação do Linho" (2012, v.1, p.81-84), "As Três Fiandeiras" (2006, p.21-23). Em "A Fiandeira Preguiçosa" (2012, v.2, p.201-204) celebram-se duplamente a preguiça e a astúcia femininas.

Por último, gostaríamos de citar o elenco de narrativas sugeridas por Angela Carter (2007) em sua obra *103 contos de fadas.* A escritora destaca, na primeira parte, intitulada "Corajosas, ousadas e obstinadas", seis contos, dentre eles um semelhante a "O noivo ladrão", dos Grimm. Na segunda parte, composta por dezoito contos, o foco recai sobre "Mulheres espertas, jovens astuciosas e estratagemas desesperados". A quinta parte é reservada às "Feiticeiras", com quatro contos.

Assim, considera-se que, apesar do perfil desenhado para um feminino submisso nos contos da tradição, de acordo com a ideologia patriarcal reinante tanto na sociedade da França de Perrault, como na da Alemanha dos Grimm, transgressões a esse ideal subserviente escapam pelas franjas do tecido literário, obviamente também expondo as margens das sociedades de todos os tempos.

A tradição modulou um arquétipo de princesa tendo, como elemento chave, a beleza. Forjou-se, porém, um ideal de personagem conveniente à sociedade patriarcal, cujo maior desejo é a subordinação e o silêncio femininos. As vozes femininas das preciosas, escritoras que reuniam em seus salões a nata da intelectualidade da França do século XVII, foram apagadas, seus contos só recentemente estão sendo publicados no Brasil.

O arquétipo da princesa pode ser associado ao da donzela (Core), embora sejam diferentes. O arquétipo da donzela implica um duplo aspecto: a relação filial de Perséfone com Deméter, de quem fora raptada, e, por outro lado, a posição de rainha soberana do Hades. Para Jung:

> A figura correspondente a Core na mulher é geralmente uma figura dupla, ou seja, uma mãe e uma jovem; isto é, ora ela aparece como uma, ora como a outra. Deste fato eu concluiria por exemplo que na formação do mito Deméter-

> -Core, a influência feminina sobrepujou tão consideravelmente o masculino que este último praticamente ficou quase sem significado. O papel do homem no mito de Deméter restringe-se, por assim dizer, ao raptor ou violador. (JUNG, 2007, p. 184)

3 As princesas atuais e a busca de nova identidade

Em relação aos livros da contemporaneidade destinados preferencialmente às crianças, a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, interessada na relação entre forma e conteúdo delimitada pelo contexto situacional e histórico-cultural, auxilia não só na compreensão dos sentidos produzidos pela textualização e seus efeitos, incluindo a avaliação dos *modos* de dizer a realidade que nos cerca, sempre embasados em julgamentos socialmente partilhados, mas também no cálculo do leitor implícito (ou dos leitores implícitos) inscritos nas obras. *Como* dizer torna-se, quase sempre, bem mais potente do que aquilo que se diz, seja para a criança, que talvez veja de forma inaugural uma forma ou uma ideia, seja para o adulto, que se acha convidado a rever seus (pre)conceitos – para reafirmá-los, ou para (se envergonhar) e refutá-los. Por isso a relevância de se considerar os imaginários que, para essa teoria, são sociodiscursivos, ou seja, são partilhados socialmente, e se inscrevem discursivamente, na linguagem.

Para tratar da identidade feminina, toma-se, então, por base, perspectiva semelhante àquela escolhida por Mira em *O arquétipo da princesa: a construção social da feminilidade*. Nessa obra, embora ciente da "força psíquica das imagens e das representações" que "chamou a atenção da Psicanálise, surgindo o conceito de arquétipo" (2017, p. 24), a pesquisadora explora, sob uma "óptica culturalista", como ela denominou, a ideia de que as representações simbólicas são plurais e,

portanto, culturalmente variáveis. A esse respeito, assim Mira (2017) salienta a importância dos *contos de fadas*, ou *contos maravilhosos*, nos quais as princesas se consolidam como representação do feminino:

> São vários os estudos que salientam o valor lúdico-pedagógico desses contos (Cardigos, 1996; Sousa, 2007), fazendo "sonhar e alimentar a alma" (Traça, 1992:12) e transmitindo mensagens que ajudam as crianças a compreenderem melhor o mundo. A criança é introduzida numa certa ordem mental, aproximando-se da vida adulta, descobrindo – inicialmente de forma intuitiva e, posteriormente, de forma cognitiva e reflexiva – os elementos essenciais da condição humana, como a morte, o amor, o crescimento (Propp, 1992). Como mentiras que encerram profundas verdades (Discini, 2002), estes contos abordam problemas interiores dos indivíduos e apresentam, através do simbólico, soluções válidas de acordo com o referencial cultural da época, contribuindo para o desenvolvimento mental e emocional das crianças. Ao recordar a forma como o herói ou a heroína ultrapassou os obstáculos, a crianças acredita que é capaz dessa coragem, tendo um papel libertador e securizante (Bettelheim, 2008[1975]). (MIRA, 2017, p. 27)

Parece inegável, portanto, a capacidade atribuída aos contos de fadas tanto na compreensão da vida e do mundo, quanto na formação psicológica do indivíduo. Por outro lado, Mira afirma que, para além desse aspecto, "a literatura é também um instrumento ideológico, revelando valores e paradigmas sociais de um determinado contexto histórico" (MIRA, 2017, p. 27), captando "padrões normativos internalizados, desejados e reproduzidos, como também os que são rejeitados, transgressivos e subvertidos", isto é, as histórias veiculam modelos de comportamento ligados a uma historicidade.

Como exemplo dessa perspectiva, ela parte da ligação entre os contos de fadas *femininos* e os estágios de vida da mulher (puberdade, casamento e maternidade), explorada pelos estudiosos que tratam da psicanálise dos contos de fadas, entretanto também propõe refletir sobre "o aparelho ideológico que define a mulher através de sua função reprodutora" (MIRA, 2017, p. 28). Em outras palavras, apesar de serem excelentes auxiliares na internalização de possíveis soluções para conflitos humanos, os contos de fadas também carregam discursivamente um modo de *ser* e de *parecer* referendado pela cultura, por uma sociabilidade às vezes bastante rigorosa e "universalista".

Ainda segundo Mira, as imagens, como representações, funcionam como produtoras e transmissoras de ideologias. Sendo a *princesa* uma representação massiva de feminilidade, que aparece insistentemente nos produtos culturais para a infância (tendo as princesas "da Disney" Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida como as imagens mais recorrentes, de acordo com sua pesquisa), é ela que povoa os sonhos, "inscrevendo-se nalguns corpos e vigiando comportamentos e escolhas" (MIRA, 2017, p. 25). A princesa está, segundo sua pesquisa de campo,

> nos elogios dirigidos às crianças do sexo feminino, significando "que elas são muito importantes, muito preciosas, queridas, muito amadas, muito lindas e virtuosas" (Eva, mãe entrevistada) e que são "as melhores do mundo" (Maria, mãe entrevistada), remetendo para um modelo de identidade *desejável.* (MIRA, 2017, p. 25)

Assim, nos produtos destinados à infância – e os livros estão nesse conjunto cultural –, as "princesas padrão" materializam modelos de identidade e de comportamento, filiados

a valores quase sempre homogêneos e estereotipados de *feminilidade*.

> A figura da princesa está, desta forma, presente no nosso imaginário colectivo, envolvendo uma idealidade de prestígio social, uma concepção estética do corpo e de felicidade aliada ao discurso de amor romântico. Os significados que a cultura atribui a esta figura estão relacionados com a sua origem histórica que se mitificou na figura social ou imaginária, não se referindo unicamente ao título monárquico, mas também às figuras que fazem parte do imaginário e que apresentam um conteúdo mítico nuclear, relacionado com o seu corpo e com o seu modo de ser e viver. (MIRA, 2017, p. 29)

Em função de uma "realidade discursiva" proposta pela imagem de "princesa padrão" disseminada em nossa cultura, surgem, na Literatura destinada às crianças, muitas obras que questionam esse "único modo de ser princesa/mulher", aparentemente universal, cristalizado como idealidade exclusiva. É importante frisar, no entanto, que a crítica feita atualmente em relação à figura da princesa se apoia majoritariamente no estereótipo que reduz a identidade feminina a uma única possibilidade – e não em um "desprezo" pelas princesas e pelos contos de fadas, como afirma Hellen Reis Mourão, em *Por que o desprezo pelas princesas de contos de fadas? Personagens resgatam essência feminina e ensinam importantes lições* (s/d).

Segundo Mourão, o termo *princesa* teria se tornado pejorativo, "sugerindo que uma mulher é mimada, cheio (sic.) de vontades, passiva e que fica a espera de um príncipe encantado, ou seja, alguém sem atitude"; que haveria mulheres que desprezam as princesas dos contos de fadas e que haveria um movimento contra os contos de fadas, vistos como "vilões do imaginário infantil". A blogueira tenta explicar a importância

das figuras arquetípicas como modelos de comportamento humano, mas também afirma que, "com o advento do patriarcado, os contos de fadas se tornaram diversão para crianças. E com a Disney, os contos foram "açucarados" e alguns aspectos do feminino que não satisfaziam o patriarcado foram suprimidos". Além disso, menciona algumas adaptações da Disney mais atuais, nas quais as princesas heroínas são modelo de ativismo, de inteligência e de ousadia.

Em outras palavras, a autora, embora parta de um ponto de vista aparentemente equivocado em relação à crítica que se faz da imagem da *princesa* nos bens culturais destinados à infância, com o comentário, ratifica o que já mencionamos sobre a investigação sociológica de Mira (2017). Apesar de defender que as princesas da Disney atuais devem ser incorporadas ao universo da criança, como os contos da tradição, por ajudarem a consolidar uma *essência feminina*, ou um modelo de mulher que pode ir de encontro à agressividade, à misoginia, ao egoísmo e à distância de sentimentos, ao relacionar o padrão de comportamento dessas princesas e a *sociedade patriarcal*, Mourão evidencia uma análise muito mais contextualizada histórica e culturalmente do que apenas imbuída da prevalência de um inconsciente coletivo despregado do dado discursivo, ou seja, uma análise da historicidade, da ideologia que subjaz a construção dessas personagens.

Nesse sentido, cumpre evidenciar que a perspectiva adotada na reflexão aqui proposta compartilha da ideia de Colomer (2017) quanto à importância da Literatura Infantil (não só dos contos de fadas, claro) para o acesso ao imaginário coletivo, para a aprendizagem da linguagem e das formas literárias, para a ampliação das experiências da criança, mas, sobretudo, para a socialização cultural. Por sua inegável característica educativa (diríamos "formativa"), Colomer (2017,

p. 62) afirma que "não há melhor documento do que a literatura infantil para saber a forma como a sociedade deseja ver-se a si mesma". Essa ideia confirma, inclusive, a justificativa para tantos recontos, que questionam as narrativas de origem, acrescentam-lhes nuances, ou até mesmo as subvertem fortemente, de acordo com as mudanças que o sistema de pensamento vigente vai sofrendo. No artigo "A favor de las ninãs. El sexismo en la literatura infantil", Colomer (1994) assinala a transmissão cultural de modelos femininos e masculinos por meio da literatura destinada a crianças e jovens, ao longo de sua história, inclusive com a diferenciação de obras para meninos daquelas endereçadas a meninas. Alerta, em contrapartida, para a militância antissexista da chamada corrente antiautoritária, a partir dos anos 70, destacando que a literatura infantil e juvenil de qualidade aponta mudanças consubstanciais quanto à difusão de valores sociais não discriminatórios, citando personagens reconfigurados, como princesas intrépidas e dragões pacíficos.

Em *Do conto ao reconto: uma viagem ao presente*, Vera Aguiar (2012) afirma que o reconto apresenta, por desdobramento, o reforço do espaço simbólico que os contos tradicionais de origem ocupam:

> [...] a fantasia mantém-se nos recontos de hoje, não só porque príncipes e princesas continuam existindo nos textos, e a realeza ainda representa a globalidade das relações humanas, mas, e principalmente, porque os conteúdos mágicos se mantêm latentes nas criações atuais. Em outras palavras, elas só podem ser verdadeiramente fruídas, se lermos, nas entrelinhas, as histórias que lhes dão sustentação, pois as narrativas atuais são como um palimpsesto, na nomenclatura de Genette (1982), em sucessão de textos sobre textos. A descoberta de tal processo agrega outros tantos significados, porque os leitores podem ler o que está escrito e como

> isso se dá, ampliando seus horizontes culturais e criativos. (AGUIAR, 2012, p. 55)

Isso parece se confirmar em *Cinderela brasileira*, de Marycarolyn France, com ilustrações de Graça Lima (2006), cujo enredo da famosa Gata Borralheira passa a ser ambientado no interior do Brasil, com cores e referências culturais que mesclam a cultura tenetehara com a herança portuguesa, para mostrar uma heroína morena, de longos cabelos negros, acompanhada por um carneiro mágico que a auxilia a se livrar da situação triste e injusta que vive com a madrasta e as irmãs postiças. Na festa da igreja, enfeitada com bandeirolas coloridas e imagens de Nossa Senhora Aparecida, Maria ("nossa" Cinderela) perde seu sapatinho azul, que é encontrado por um soldado, com quem depois se casa na igreja onde tinham se conhecido. E, claro, foram felizes para sempre. Ela, então, supera sua condição injusta de vida, mas ainda se mostra susceptível ao amor romântico e à dependência como fatores de felicidade. A atualização presentifica a narrativa básica do conto fonte, ao manter sua estrutura, e obriga o leitor a fazer a relação entre o reconto e sua origem. É justamente o intertexto que permite pôr em destaque os elementos que subvertem a versão original e, simultaneamente, ilumina a brasilidade que recobre a história. Sem o reconhecimento do conto tradicional, nada disso seria possível.

Nesse livro, são mantidas algumas das "constantes das narrativas maravilhosas" elencadas por Nelly Novaes Coelho (2000), mesmo com as "adaptações culturais brasileiras", como a metamorfose e o uso do talismã mágico, concretizado no carneiro de estimação e na ponta de flecha que atingira seu coração e o matara, mas que se tornou amuleto para Maria e por meio do qual ela conseguiu um lindo vestido para ir à festa, além do cavalo negro que lhe serviu de trans-

porte. Além disso, Coelho cita qualidades exigidas à mulher, como "beleza, modéstia, pureza, obediência, recato... e total submissão ao homem (pai, marido, irmão, etc.)" (2000, p. 180), que, em certa medida, ainda podem ser verificadas na *Cinderela Brasileira*.

Para além do reconto, porém, são criadas histórias de princesas ou de "antiprincesas" (que negam totalmente, ou em parte, a figura da princesa) que dependem igualmente da estrutura básica do conto de fadas, ainda que não em todos os seus elementos. Pode-se dizer que há, então, uma intergenericidade (considerando-se, para tal, que *conto de fadas* seja um gênero discursivo), que garante a expectativa de um enredo previamente conhecido. Ainda que muitas delas não se organizem a partir de um conto da tradição específico, valem-se da ambientação da "realeza", das imagens de princesas e de príncipes, das magias (muitas vezes) e de finais felizes, mesmo que às vezes sejam bastante diferentes do modelo de amor romântico.

Além disso, as narrativas contemporâneas, no viés de uma metaficção historiográfica, revisitam a tradição sob um novo ponto de vista. Nesse aspecto, emerge também o revisionismo, que "atualiza os contos de fadas a partir de um prisma que busca desvelar criticamente (pre)conceitos cristalizados e estruturas culturalmente armazenadas, oriundos de uma sociedade patriarcal" (FERES; MICHELLI, 2020, p. 11). As histórias assumem um tom de transgressão e subversão às narrativas tradicionais, expondo, principalmente o caráter sexista e misógino.

Maria Cristina Martins (2006) sinaliza o interesse crescente da crítica feminista, nos últimos tempos, com relação aos contos de fadas e à possibilidade de se analisar seus efeitos culturais e sociais. A pesquisadora cita Linda Hutcheon

(1989) e sua advertência para o caráter prescritivo desse tipo de narrativa, orientando as mulheres quanto à aparência como forma de se tornarem desejáveis aos homens. Ainda segundo Maria Cristina Martins (2015), o revisionismo direciona o foco para textos do passado com a intenção de propiciar um novo olhar, partindo de ações como repetição, imitação e diferenciação.

A obra *História meio ao contrário,* de Ana Maria Machado (1982), com ilustrações de Humberto Guimarães, pode ser considerada um bom exemplo dessa estratégia de construção narrativa, estabelecendo o diálogo intertextual com os contos da tradição. O título já assinala uma oposição que não significa rompimento, pois é apenas "meio ao contrário", mas subverte vários aspectos dos contos de fadas da tradição, como a estrutura narrativa, iniciando pelo final feliz e encerrando com o célebre "era uma vez", o que ratifica a continuidade da história. Configurando um cenário e um tempo de castelos com rei, rainha, príncipe e princesa, dragão e gigante, a narrativa estabelece outras conexões. Das personagens, destacamos, neste texto, a princesa que não deseja se casar com o príncipe, que não é encantado, mas encantador, despertando o amor na pastora, com quem ele se casa.

A atuação inicial da princesa configura-a como extensão da mãe, pronta para repetir a mesma partitura: ela a segue da sala de banquete à varanda, para descobrirem a escuridão além dos muros do castelo. Seu destino está traçado: como lhe informa a mãe, "todas as princesas das histórias casam com os príncipes que vencem os dragões e os gigantes. E os dois vivem felizes para sempre" (1982, p. 38). A descrição do Dragão Negro provoca suspiros na princesa, que demonstra interesse na agitação instaurada na narrativa pela descoberta da escuridão típica do fim do dia. Quando o príncipe desiste de matar o dragão, mas assegura cumprir sua palavra e se casar com a

princesa, esta se recusa a seguir a tradição, transformando-se em artífice de sua história, capaz de mudar o rumo que lhe era imposto e engendrar novas histórias de princesas: ela anuncia que pretende viajar e descobrir novas terras, reinos e repúblicas, remetendo tanto ao local de residência de universitários, como a outra forma de governo. Abandonando os pais e as muralhas protetoras do castelo, a princesa pretende descortinar novas visões de mundo articuladas ao conhecimento que adquire: "A Princesa representa a nova mulher, fruto da revolução que ela opera nos paradigmas impostos pela tradição, buscando configurar uma nova identidade para si mesma" (CUNHA; MICHELLI, 2008, p. 441), consoante as conquistas auferidas pelo feminismo (HALL, 2001).

Uma, duas, três princesas, também de Ana Maria Machado (2013), ilustrações de Luani Guarnieri, apresenta um reino onde mulher não governa, e o rei e a rainha só concebem filhas mulheres. A rainha sugere a solução: "Vamos ser modernos e acabar com essa história de príncipe herdeiro" (2013, p. 6). Proposta a mudança pelo rei ao parlamento para que as filhas também herdem o trono, a exigência é a de que as princesas recebam a mesma educação dos príncipes, o que lhes abre a perspectiva de estudarem e adquirirem conhecimento. São princesas modernas, com computadores, tablets e acesso à internet; texto e ilustração oferecem perfis de princesas que dialogam com a diversidade racial: são todas lindas, moreninhas, cabelos cacheados, olhos escuros.

Nesse ponto da história, a metaficção se faz presente, com a referência ao próprio fazer narrativo, como também ocorre em *História meio ao contrário*. O narrador anuncia uma mudança – "Pois é, nas histórias tem sempre esse momento de um dia. É quando acontece alguma coisa que muda" (2013, p.12). O rei adoece e o desafio é lançado: cabe às filhas descobrir a cura para o feitiço ou encanto do pai.

Sobre a metaficção, o professor Gustavo Bernardo considera: "Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma" (2010, p. 9). A metaficção desvela a ficção como tal, afastando-se da convenção realista-naturalista, de pretensa veracidade dos fatos narrados, e enfatizando o valor da autoconsciência e da autorreflexividade ao suscitar o pensamento crítico sobre o processo de construção narrativo evidenciado na própria ficção. Ainda que não seja um procedimento novo, a pesquisadora Maria Cecília de Sousa Vieira assegura que "O modo como os textos contemporâneos dialogam com a memória literária, com distanciamento crítico, a profusão e a conjugação peculiar de estratégias metaficcionais e, sobretudo, a ênfase dada ao papel do leitor são aspetos que diferenciam a literatura metaficcional contemporânea da anterior" (2016, p. i).

A intertextualidade igualmente integra os processos metaficcionais: há a referência à convenção do gênero, em que a salvação do rei repousa na ação de filhos homens e a habilidade deles para encontrar determinados objetos mágicos. Igualmente respondendo ao cotejo com a tradição, a filha mais velha, de olhos de azeitona, parte em busca de algo que desconhece, mas que acredita reservado à caçula, consoante as muitas leituras que fez. Nos contos dos Grimm, é o filho caçula, por vezes tolo ou marcado pelo estigma do demérito paterno, quem consegue dar cabo da aventura em que os dois mais velhos falharam. Como desacredita de si mesma, ao chegar de carro numa hospedaria, a mais velha envia mensagem para que liberem logo a filha do meio, também fadada ao fracasso em sua perspectiva.

A segunda filha, distinguida por olhos de avelã, não tinha estudado tanto quanto a mais velha, mas tinha seus truques, embora parecessem não funcionar, segundo o narrador insi-

nua. Vários contos da tradição são trazidos à narrativa e suas personagens interagem com a princesa algo atrapalhada. O referencial continua sendo os contos da tradição, especialmente dos irmãos Grimm, como o anão com a barba presa numa pedra (lembrando o conto "Rosa Branca e Rosa Vermelha"), animais que funcionam como auxiliares mágicos (como "A serpente branca") e o beijo em um sapo ("O príncipe sapo"), cuja gosma adoece a princesa. O maravilhoso, embora referido como busca e possibilidade de acabar com o feitiço que acamara o rei, não se atualiza, não há seres mágicos, nem encantamentos a serem desfeitos.

É a vez da terceira princesa, a caçula com olhos de jabuticaba, que recorre à internet, como se fora o objeto mágico da contemporaneidade. Se a princesa do meio procurou acabar com o encantamento recorrendo ao inventário que possuída de contos tradicionais, a mais nova sai do castelo e interfere nos contos de fadas, abalando enredos conhecidos: adverte o lobo para não se aproximar da casa da avó numa cabana, quebra o espelho mágico de uma velha que vendia maçãs – "e acabou para sempre com a história dela" (2013, p. 31). Há ainda menções a "Cinderela" e "O Gato de Botas", de Charles Perrault; "João e o Pé de feijão", de Joseph Jacobs; "A princesa e a ervilha", de Hans Christian Andersen. Para que a intertextualidade se efetive na leitura, porém, é preciso que as narrativas integrem o repertório do leitor.

Um novo gênero textual é inserido no texto: cartas dos leitores reclamando da atuação das princesas, em especial da caçula. Quem finalmente vai dar a solução para o problema do rei – e também da filha do meio adoecida – é a mais velha, que recomenda consultar um especialista, coroando-se o conhecimento acadêmico e científico. Na obra, não há, de fato, feitiço, encantamento ou redenção mágica.

As três princesas atualizam perfis diferenciados, embora

possam ser considerados positivos. A mais velha é a mais sensata, aquela que se dedicou a ler e a adquirir um conhecimento que emprega em sua atuação, tanto quando nada faz para resolver o encantamento paterno, de acordo com os protocolos dos contos de fadas, ou quando sugere um especialista, afirmando o valor da ciência. A do meio estudara menos que a mais velha, mas ouvira as histórias dela, por conseguinte, continua respondendo às convenções do que se espera da função de herói nos contos maravilhosos: ela se empenha em encontrar auxiliares mágicos ou naturais que a ajudem a curar o rei seu pai, é persistente, criativa, exerce boas ações, tem "bom coração" (2013, p.24), embora não seja bem-sucedida em sua demanda. A mais nova é a que menos estudou, não lera nem tinha ouvido tantas histórias e, por isso, é a princesa que "desarruma" e embaralha os contos de fadas, que vão precisar se reinventar depois da ação dela, propiciando humor. O final da obra desconstrói o desfecho da tradição, o "felizes para sempre", insinuando a libertação de estereótipos e do cumprimento de ações repetitivas, celebrando um perfil de princesa "curiosa e inventadeira" (2013, p.39).

Valter Hugo Mãe (2018), no conto "A princesa com alma de galinha", também recupera a ambientação da realeza e apresenta uma princesa que é proibida pelo pai de ser enfermeira. Ela vivia mal arrumada e suja, despenteada, com as unhas cheias de terra, preocupada apenas em estar com os bichos:

> Metida para os seus luxuosos e solitários aposentos, a aprendiz de enfermeira choramingava. Tinha de entreter-se a bordar e a estudar piano, vinham afinar-lhe a voz, uma oitava e duas oitavas, mandavam-na nadar porque era importante ter os ombros definidos para os decotes e para o busto. Um bom busto era fundamental para as esculturas e para os retratos que se faziam dos nobres. Era imperioso

> ter belos ossos, belas linhas atribuindo o carisma e sugerindo confiança. Vai nadar, filha, dizia o rei todo convencido de que as boas tarefas eram suficientes para fomentar boas ideias." (MÃE, 2018, p. 41)

Ainda como ingrediente dos contos tradicionais, essa princesa não consegue se desvencilhar de um *modo de ser* imposto, moldado em outras princesas, que a limita em suas vontades. Mesmo assim, enfiada em seus aposentos, a princesa consegue cuidar de ovos de pássaros. Um dia, diante do público e do pai estupefatos, ela, linda e bem arrumada, ganha uma fileira de pássaros pousados em seus ombros: "Se algum dia alguém fizer o meu busto, que seja assim. [...] Desejo-vos a liberdade. E, por amor, estarei sempre aqui, como no coração tão alto dos pássaros, no coração de quem souber amar" (MÃE, 2018, p. 48). A mesma delicadeza e sensibilidade esperadas de uma princesa estão presentes em sua atitude, além da submissão à ordem de seu pai, isto é, são mantidas as tais "qualidades exigidas à mulher" de que fala Coelho (2000), porém, sua solução de felicidade não se limita mais a um casamento, mas ao respeito próprio, à demonstração de outra ordem das coisas, baseada na relação direta com os animais, com a natureza.

A importância da imagem de princesa/mulher construída na Literatura (especialmente aquela destinada às crianças), por conseguinte, ganha relevo por funcionar como um meio de consolidação ou de questionamento dos valores defendidos pela coletividade. Interessa-nos, nesse sentido, o processo de desconstrução de valores (em geral, mas que inclui a imagem de princesa/mulher) que se verifica na Literatura brasileira destinada à infância, como sublinha também Coelho: No Brasil, no período entre 1970 e 1990, há uma produção para crianças e jovens cada vez maior.

> Sopram novos ventos criadores, novas palavras de ordem: o *experimentalismo* com a linguagem, com a estrutura narrativa e com o visualismo do texto; substituição de uma literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. (COELHO, 2006, p. 52. Grifo da autora)

Ruth Rocha desponta como uma escritora que, nessa época, somando-se a outros nomes de referência, inicia uma fase de literatura crítica, como se comprova com *Procurando firme*, de 1984, com ilustrações de Ivan e Marcello. Nessa história divertida, repleta de interpelações ao leitor figurado como uma voz que interage com o narrador, há princesinha,

> irmã do príncipe, que era linda como os amores e tinha os olhos mais azuis que o azul do céu, e tinha cabelos tão dourados quanto as espigas do campo e que tinha uma pele tão branca como as nuvens nos dias de inverno..." (ROCHA, 1984, p. 8).

Ela vivia no castelo com o Rei, a Rainha, o tal irmão, muitos serviçais e súditos e resolveu trocar as aulas de bordado, tricô, pintura em cerâmica, iniciação à poesia de Castro Alves, piano, como fazer flores de marzipã, por aulas de berro (!) e outras lições necessária para "correr o mundo". De cabelo cortado à moda da Africolândia e vestindo calças compridas, para espanto de todos, um dia ela saiu bem cedinho, ainda madrugada, "procurando não sei o quê, mas procurando firme" (ROCHA, 1984, p. 32). Percebe-se, portanto, uma proposta que subverte a imagem da princesa, tornando-a sujeito de sua vida e protagonista de suas escolhas.

Vale ressaltar que, como na história de Valter Hugo Mãe, a expectativa coletiva para a imagem de princesa li-

mita-se a incluir algo diferenciado do "trabalho", que se reduz ao desenvolvimento de certas "prendas", ou habilidades "principescas":

> É, saber fazer coisas que não servem para nada, que é para todos saberem que a pessoa é rica... Só faz as coisas pra se distrair... Se uma pessoa estuda datilografia, por exemplo, tá na cara que ela vai trabalhar em alguma coisa... Ou se ela entra num curso de medicina, de engenharia, de confecção industrial... aí está claro que ela quer trabalhar, ganhar a vida, ganhar dinheiro, sacou?
> Agora, se ela estuda frivolité, por exemplo, tá na cara que ela está só se distraindo, deixando o tempo passar... (ROCHA, 1984, p. 11)

Linda Flor (que preferia ser chamada de Teca, Zaba, ou Mari, um nome mais "moderninho"), resistindo a essas frivolidades e assumindo seu desejo de realizar algo efetivamente, corporifica as discussões da época, bastante centradas na liberdade de a mulher trabalhar, ter sua profissão, buscar sua independência, isto é, em um novo modelo de mulher que não se prende mais ao ideal do amor romântico, nem à dependência do marido, muito menos a um padrão de beleza, atributos esses que a *identificariam* como uma princesa, como uma mulher fiel à sua imagem convencional.

A ilustração de Ivan e Marcello (ROCHA, 1984) oferece mais informações acerca dessa princesa "diferente", que não "performa" como uma "genuína" mulher, de acordo com Butler:

> o gênero é uma identidade tenuemente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito de gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como uma forma corriqueira pela qual os gestos,

> movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2017, p. 242)

A aparência da princesa Linda Flor é alterada e, logo na capa dessa versão, mostra-se uma pessoa sorridente, de cabelos curtos e eriçados, pulando alto, em um movimento corporal expansivo, nem sempre permitido às meninas. A imagem ali construída despe-se das "marcas de feminilidade" instituídas, como um modo de apagar restrições impostas para as mulheres. O leitor vê uma pessoa, e não uma menina.

Esse modo de mostrar uma feminilidade questionada não se repete em outras duas versões do livro, ilustradas por outros artistas. Nelas, reconhece-se a princesa a partir de índices óbvios, como coroa, bochechas rosadas e lábios vermelhos, por exemplo. Em outras palavras, a ilustração de Ivan e Marcello parece se ajustar bem ao propósito da narrativa de Ruth Rocha, cujo sentido global pretende liberar a imagem da mulher de alguns traços limitadores, em um movimento de conscientização do imaginário relacionado à feminilidade.

Ainda sobre as representações coletivas que estofam os imaginários e fornecem dados para a construção das identidades, vale citar Pondé:

> De acordo com a psicologia social, a representação supõe um processo de adesão e participação semelhante ao da crença. Partilhar uma ideia, uma linguagem, é também confirmar uma ligação social e uma identidade. As representações coletivas traduzem o modo pelo qual o grupo pensa a si mesmo e as relações com os aspectos que o afetam. Ao comentarmos o modo com que um texto trabalha as representações, inferimos suas intenções de reforço ou de contestação da ideologia dominante, para a inscrição social dos indivíduos: o lugar e a função que ocupam nas narrativas

> determinam os conteúdos representativos e sua organização. A representação social é, portanto, um modo de conhecimento que ajuda a interpretar os códigos sociais e as experiências do indivíduo. Por isso, sua estrutura de imagens se torna um guia de leitura e uma teoria da referência para compreender a realidade. (2018, p. 65)

A representação social da mulher, portanto, nas formas em que se materializa nas histórias escritas para crianças, costuma realizar uma proposta de compreensão da realidade que molda (ou questiona, como ocorre em *Procurando firme*) maneiras de ser, de agir e de se apresentar. Ainda acerca do questionamento que a sociedade costuma submeter certas imagens, ou certos imaginários, esclarece Charaudeau:

> os grupos sociais encontram-se em uma relação paradoxal: eles não cessam de produzir, de reinterpretar, na verdade, de questionar os imaginários, e , ao mesmo tempo, não podem se furtar a essencializá-los, pois esse imaginários só valem por sua pretensão à universalidade. (2006, p. 207)

Dessa maneira, entende-se que, para cumprir sua função de "espelho identitário", os imaginários apresentam uma tendência à simplificação com fins universalizantes, como ocorre com os estereótipos, por isso a necessidade da constante crítica àquilo que é tomado, quase sempre, como única via de acesso à "realidade". Ainda segundo Charaudeau (2006, p. 207), são os imaginários sociodiscursivos (materializados em textos, figuras, comportamentos, rituais, símbolos, *slogans*) que "dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais". Tomando a especificidade das narrativas oferecidas às crianças como meio de propagação de um imaginário re-

lativo à mulher, considera-se altamente saudável a exposição de princesas não tanto homogeneizadas, mais plurais e fora de um modelo exclusivo – pois é nessa diferença em relação às "princesas padrão" que são expostas as limitações e discriminações a uma parcela de meninas que não se encaixam no "modelito".

Ao tratar da violência simbólica sofrida pela mulher, Bourdieu esclarece:

> A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (2017, p. 96)

A condição feminina, portanto, promove a repressão de ações, gestos, comportamentos, em prol de uma imagem de mulher a ser construída paulatinamente de acordo com expectativas "gerais".

Em *Até as princesas soltam pum*, de Ilan Brenman e Ionit Zilberman (2008), por exemplo, uma menina pede explicações ao pai sobre a possível verdade de que as princesas soltariam gases – o que lhe parecia totalmente implausível. O pai lança mão do "livro secreto das princesas" para revelar o segredo: Cinderela, por exemplo, teria saído correndo do baile por causa das flatulências causadas por duas barras

de chocolate que ela comera. Quando o príncipe a apertou na dança, ela precisou sair correndo, colocando a culpa no horário, para não revelar seu problema. Branca de Neve também teve problemas gastrointestinais que causaram seu desmaio. O cheiro foi tão forte, que os anões a colocaram no caixão de vidro, para impedir que alguém mais sentisse. A Pequena Sereia resolvia esse tipo de caso "soltando bolhas" na água. A conclusão da menina é que, mesmo soltando pum, as meninas continuavam sendo lindas. A sociedade reforça seus imaginários repetindo que assim como meninos não podem chorar, meninas não podem soltar gases, pois essas ações esmaecem suas identidades. Como se comprova nessa narrativa, a Literatura, contudo, coloca em xeque "certezas", oferecendo um "escape" para certos limites comportamentais construídos socialmente.

A negação de uma imagem de princesa/mulher estereotipada e violentada em sua liberdade, como mostra Bourdieu, é explorada de maneira muito criativa em *Este não é um livro de princesas*, de Blandina Franco e José Carlos Lollo (2014). Resume-se seu propósito de descontruir a "estereotipia principesca" na quarta capa: "Você é princesa de verdade? Você usa coroa e tem castelo? Se você for, não leia este livro. Ele foi feito para pessoas que são especiais por outros motivos". Em todo o livro, as palavras aparecem bordadas, envoltas em molduras delicadamente ornamentadas: esse é o índice mais contundente de feminilidade em toda a extensão do texto. Não há ilustrações que figurativizem personagens, somente os bordados em pontos diversos. Na parcela verbal, distribuída em ritmo lento ao longo das páginas, lê-se, desde o título, a negação não só do estereótipo de princesa, mas também de toda estrutura de um conto de fadas – ainda que se valha dele para construir seu conceito acerca de como ser princesa/mulher:

> Este não é um livro de princesas. Nem um livro para princesas. Nem um livro escrito para uma princesa. Muito menos um livro ilustrado por uma princesa. Este é um livro que não começa com "Era uma vez". Ele começa com "Um dia desses, antes do amanhecer". Este é um livro que não se passa "Em um reino distante". Ele se passa "em uma casa ali perto, logo ali virando a esquina". (FRANCO; LOLLO, 2014, n.p)

A negação repetitiva sublinha a aversão à imagem da princesa. Abre-se, então, a oportunidade de se apresentar uma feminilidade mais "relaxada" (tal e qual à da princesa que queria ser enfermeira, mas acaba como uma chocadeira de pássaros, que gostava de viver à vontade, desarrumada, em busca de uma "utilidade" profissional) e mais próxima à realidade da criança, que quer liberdade e abertura. A parte da afirmação dessa nova norma de feminilidade começa justamente com "Ele se passa 'em uma casa ali perto, logo ali virando a esquina'", e trata de outro modo de parecer princesa: "Aqui não importa se as princesas são loiras, morenas ou ruivas. Nem se são altas, baixas, magras ou gordas" (FRANCO; LOLLO, 2014, n.p). Nas últimas páginas, delineia-se um modelo de menina diferente da expectativa social:

> Neste livro, naquela casa ali virando a esquina, um dia desses, antes do amanhecer, uma menina de cabelos desgrenhados e que não gosta muito de tomar banho estava debruçada na janela de seu quarto, sonhando com sua vida. E ela viveu feliz para sempre. (FRANCO; LOLLO, 2014, p. 30-32).

Princesas em greve, de Thaís Linhares, de 2018, segue a linha da desconstrução dos papéis limitantes impostos às mulheres, sejam elas princesas ou não. Iniciando por um manifesto, a obra apesenta "21 demandas muito justas registra-

das por Thaís Linhares" (segunda capa), espécie de subtítulo que traz a escritora para a cena narrativa. Propondo, ao final, uma nova era e uma nova literatura - "Pois 'era uma vez' já era!" -, a autora sugere que chegou a vez das princesas. Parafraseando de Simone de Beauvoir (1967, p. 9), princesa deixou de ser um *status* atribuído por nascimento para ser uma construção em liberdade. A última proposição do manifesto explicita: "E, finalmente, que fique claro que ninguém nasce 'princesa', mas sim torna-se 'princesa'". E que todo mundo pode ser princesa" (LINHARES, 2018, p. 26). A obra defende o *tornar-se princesa* alargando as margens decisórias sob a responsabilidade e o livre arbítrio da personagem, que pode ou não, por exemplo, se casar, permanecer em uma torre... A relativização conduz o "manifesto", propondo diferentes tipos de beleza, variadas formas de se vestir, igualdade de direitos, valores éticos, além da perspectiva de vencer ou perder, possibilidades que integram o viver humano. Não há simplesmente uma inversão de papéis, com as princesas assumindo valores masculinos, mas um abalar de estereótipos que abarcam meninas e meninos, desmascarando ideologias sexistas e discriminações de toda sorte.

A ilustração da própria Thais Linhares realça o colorido de imagens que ocupam a página quase toda, ampliando a leitura do texto. O maravilhoso se faz presente nas ilustrações: unicórnios, dragões e outros seres escutam a proclamação do manifesto por uma princesa, que se declara integrante de categoria profissional do "era uma vez". Essa categoria será devidamente diluída em seus atributos limitantes para anunciar a conquista de novos tempos, dando por encerrada a greve.

O que o conto de Thaís Linhares defende encontra-se em um outro, início da obra de Maria Nazareth Alvim de Barros (2001). A heroína, uma mulher feia e velha, encontra um jovem rei em apuros e obtém dele promessa de casamento, caso

ela o ajude a se livrar da morte. Alcançada a salvação, o rei, desgostoso, honra a palavra empenhada e se casa com a personagem feminina. Para sua surpresa, ela se metamorfoseia em um a linda jovem à noite. Inquirido pela esposa sobre como a prefere, se feia durante o dia e bela à noite ou o contrário, o rei deixa a decisão a critério dela. Nesse momento, a maldição cessa e ela se torna bela dia e noite: somente a autonomia pode conceder a plenitude ao ser.

Muitas outras obras contemporâneas poderiam ser citadas, todas direcionadas para o questionamento acerca da condição da princesa/mulher e para o alargamento de sua identidade, porém, em função das limitações próprias deste texto, pensamos que as narrativas usadas como exemplos formam um conjunto interessante para o objetivo traçado aqui.

Considerações finais

Por que os contos de fadas permanecem? Que encantamento eles possuem para, ainda hoje, nos debruçarmos sobre eles, criando novas releituras, analisando novos e antigos textos? Movidas por esses questionamentos, retornamos a Jack Zipes. Para o estudioso, a maioria dos heróis – e, por extensão, dos seres humanos – precisa de algum tipo de transformação (maravilhosa) para sobreviver. Os contos de fadas oferecem um caminho que aponta para oportunidades inesperadas, estratégias que simbolizam o desafio diante do novo, a reação do protagonista, geralmente, face a eventos maravilhosos e o decorrente crescimento pessoal fruto dos enfrentamentos na narrativa. Além disso, é preciso não esquecer que os contos de fadas alimentam o espírito do leitor com esperança, não só pela superação dos obstáculos, como pelo clima utópico dos contos:

> a metamorfose mágica não envolve apenas a transformação do protagonista, mas também a realização de um cenário mais ideal em que o herói / heroína possa cumprir seu potencial. Nos contos de fadas, o lar é sempre um lar transformado, abrindo caminho para um futuro ou destino diferente do que o herói ou heroína previra.[3] (ZIPES, 2002, p. xix)

Pode-se afirmar que algumas mudanças já configuram os novos contos de fadas. O maravilhoso cede espaço às atitudes mais centradas na autoconsciência e na responsabilidade do próprio eu: a personagem desvenda seus mistérios, enfrenta os obstáculos com recursos próprios, interpela as convenções na busca de autonomia. Por autonomia, resgata-se a conceituação de Zygmunt Bauman (2000): os agentes são autônomos quando formulam os parâmetros que guiam sua vida por escolha própria, o que significa que podem seguir, mas conscientemente, as convenções sociais. Para o sociólogo, os seres tornam-se responsáveis por estabelecerem "o leque de alternativas que podem perfilar e examinar ao tomar suas grandes e pequenas decisões" (2000, p.85). A falta de liberdade implica a heteronomia, "situação em que seguimos regras e comandos impostos por outros, uma condição agenciada, na qual a pessoa que age o faz por vontade de outra." (2000. p.85).

Sobre o protagonismo feminino nas histórias de Literatura Infantil e Juvenil, Teresa Colomer (1994) ilumina o trabalho de Orquín (1989), "La nueva imagem de la mujer", e sua concepção de etapas aplicadas à literatura infantil: feminina, feminista e da mulher. Na segunda etapa, Colomer insere as obras da década de 70 do século passado, em que

3. the miraculous transformation does not only involve the transformation of the protagonist but also the realization of a more ideal setting in which the hero/heroine can fulfil his or her potential. In fairy tales home is always a transformed home opening the way to a different future or destiny than the hero or heroine had anticipated.

pontua a reivindicação das mulheres por atuação em papéis sociais tradicionalmente masculinos, sem questionamento dos valores inerentes a essas funções. Sobre as princesas, declara a inversão dos estereótipos tradicionais, lembrando que a subversão dos tópicos só funciona na vigência e durante a atualização dos modelos transgredidos, implicando, minimamente referência a esses modelos:

> Em outras palavras, uma princesa ativa e inteligente é literariamente sustentada pela ativação da consciência do leitor de que as princesas são, como padrão de referência, filhas e noivas passivas dos protagonistas autênticos.[4] (1994, p. 19)

A terceira etapa define-se por características encontradas nas obras analisadas por nós: desaparece a defesa da atribuição diferenciada de papéis. Colomer adverte, porém, que ainda há muito a mudar no que diz respeito à igualdade da mulher, detectando o número bem menor de narrativas em que ela desempenha o protagonismo com exclusividade (comparadas àquelas protagonizadas por meninos); atuação profissional qualificada nas obras literárias (onde aparecem frequentemente como figuras maternas ou artesãs) e emancipação de estereótipos masculinos, sugerindo que as meninas carecem de novos modelos positivos de mulheres na literatura.

Soma-se a essa advertência o problema da mulher negra, subalternizada duplamente em nossa sociedade, que somente agora começa a encontrar alguma representatividade nos contos para crianças, incluindo aqueles que problematizam a imagem mesma de princesa, como *Uma princesa nada boba*, de Luiz Antônio e ilustrações Biel Carpenter (2011), centralizado nessa questão, ou aqueles que trazem, na ilustração,

4. Es decir, uma princesa activa e inteligente se sostiene literariamente activando la consciencia del lector de que las princesas son, como norma de referencia, hijas y prometidas passivas de los autênticos protagonistas.

personagens negras, como o já mencionado *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado (2013), o que não deixa de ser também uma forma de representatividade.

A pluralidade parece ser a tônica das histórias "de princesa" da atualidade, assim como a de um sistema de pensamento que se renova, movimentando-se em uma onda inclusiva que pretende desconstruir estereótipos efetivamente pejorativos e bastante preconceituosos no que diz respeito à condição da mulher.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. In: ____; MARTHA, Alice Áurea Penteado (orgs.). *Conto e reconto*: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 47-56.

ANTONIO, Luiz. *Uma princesa nada boba*. Ilustração de Biel Carpenter. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARNEVILLE, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Condessa D'Aulnoy. Bela Bela ou o Cavaleiro Afortunado. In: VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia. *Na companhia de Bela*: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII. Londrina: Folhear Livros, 2019, p. 67-127.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja*: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo - 2.* A experiência vivida. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção.* Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. 5.ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

BRENMAN, Ilan; ZILBERMAN, Ionit. *Até as princesas soltam pum*. São Paulo: Brinque Book, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 13.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARUADEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil brasileira*. 5.ed. ver. e atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COLOMER, Teresa. "A favor de las niñas: El sexismo en la literatura infantil". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Barcelona, 57(1), 1994, 7-24. In https://www.academia.edu/38052063/A_favor_de_las_ni%C3%B1as_El_sexismo_en_la_literatura_infantil?auto=download Acesso em 5.Fev.2020.

COLOMER, Teresa. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.

CUNHA, Antonio Sérgio Cavalcante da; MICHELLI, Regina Silva. A polissemia e a intertextualidade em *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (org). *Múltiplas Perspectiva em Linguística*. Edufu, Uberlândia, 2008. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_234.pdf Acesso em 10.Set.2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O dom da história:* uma fábula sobre o que é suficiente. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro:

Rocco, 1998.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FERES, Beatriz dos Santos; MICHELLI, Regina. Ser e parecer princesa usando ervilhas: protagonismo feminino em Andersen e Orthof. *Anais do II Seminário Internacional de Língua e Literatura* - Conversas remotas. Passo Fundo - RS: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2020. v.1- AaD. p. 1-14.

FRANCE, Maricarolyn. *Cinderela brasileira*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Paulus, 2006.

FRANCO, Blandina; LOLLO, José Carlos. E*ste não é um livro de princesas.* São Paulo: Peirópolis, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira*: um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Editado, selecionado e prefaciado pela Drª Clarissa Pinkola Estés; ilustrado por Arthur Rackham; tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GRIMM. *Branca de Neve e outras histórias*. Tradução e comentários de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

GRIMM, Irmãos. *Contos de Grimm*. Ilustrações de Elzbieta Gaudasínska; prefácio de Marc Soriano; tradução de Heloisa

Jahn. 20.reimp. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815). Ilustrações de J. Borges, tradução de Christine Röhrig; apresentação de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tomo 1 e II.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval.* Lisboa: Estampa, 1994.

LINHARES, Thais. *Princesas em greve*. São Paulo: Cortez, 2018.

MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário.* Ilustração Humberto Guimarães. São Paulo: Ática, 1982.

MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas.* Ilustração Luani Guarnieri. São Paulo: Ática, 2013.

MÃE, Valter Hugo. A princesa com alma de galinha. In: __. *Contos de cães e maus lobos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018, p. 37-48.

MARTINS, Maria Cristina. *Histórias que nossas mães não nos contaram*: o revisionismo feminista dos contos de fadas. *Em*

Tese, Belo Horizonte, v. 10, p. 157-163, dez. 2006. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3699 DOI: http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.10.0.157-163. Acesso em 10.Mar.2019.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras:* gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Jundiaí: Paco, 2015.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MICHELLI, Regina. Navegar pelos mares do maravilhoso é preciso: a metamorfose por mãos femininas nos contos da tradição. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCIA, Flávio (Org.). *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores*: reflexões críticas e práticas leitoras. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 279-310, 2020. Disponível em http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/aLIJ_E ntreTextoseLeitores.pdf. Acesso em 12 out. 2020

MIRA, Rita. *O arquétipo de princesa*: a construção social da feminilidade. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise.* Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1998.

MOURÃO, Hellen Reis. *Por que o desprezo pelas princesas de contos de fadas?* Personagens resgatam essência feminina e ensinam importantes lições. Disponível em: https://www.personare.com.br/conteudo/por-que-o-desprezo-pelas-princesas-de-contos-de-fadas-m7158. s/d. Acesso em 20.Set.202

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004, p. 133-166.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses.* 3.ed. Lisboa: Vega, 1985.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Ilustrações de Gustave Doré; tradução, prefácio e notas de tradução por Eliana Bueno-Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 2016.

PONDÉ, Glória. *O nascimento de Vênus*: a mulher na literatura infantil. São Paulo, SESI-SP Editora, 2018.

ROCHA, Ruth. *Procurando firme*. Ilustrações de Marcello Barreto e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

VIEIRA, Maria Cecília de Sousa. A metaficção em Mário de Carvalho. Universidade Aberta. Doutoramento em Estudos Portugueses, 2016. Disponível em: hgatam essência feminina e ensinam importantes lições. Disponível em: https://www.personare.com.pdf Acesso em 10.Set.2020.

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

WARNER, Marina. *Fairy tale*: a very short introduction. OUP Oxford, 2018. Edição do Kindle.

ZIPES, Jack, ed. "Introduction: Towards the Definition of the Literary Fairy Tale." *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University, 2002, p. xv-xxxii.

ZIPES, Jack David. The Evolution of Folk and Fairy Tales in Europe and North America. In: CANEPA, Nancy (Ed). *Teaching Fairy Tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2019, p. 34-53.

PARTE II
CONTOS DE FADAS E QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS

DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE EM *UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS,* DE ANA MARIA MACHADO

Mônica Cardoso Silva

Introdução

A história da literatura infantil, no ocidente, começa a ser delineada quando a criança passa a entendida como um ser diferente do adulto; e isso acontece entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Naquele contexto, a sociedade começa a buscar uma literatura adequada para educar a infância e a juventude e, nessa perspectiva, Cunha (2006), destaca duas tendências: as adaptações de clássicos e a apropriação de contos oriundos do folclore até então voltados, em sua maioria, para o público adulto.

No Brasil, somente com a implementação da Imprensa Régia, nos anos de 1800, é que os primeiros livros infantis começaram a ser publicados. Desde o início da colonização e, principalmente, depois da vinda da Família Real, as crianças liam obras importadas da Europa e traduzidas para o português, de acordo com Chicoski (2010).

Ao longo do século XX, a literatura infantil inteiramente brasileira vai sendo produzida por meio de um diálogo entre passado e presente, o que cria um universo literário multifacetado, capaz de encantar leitores de todas as idades. A tradição, representada por contos populares, mitos e lendas, serve como alicerce sólido para muitas obras da literatura infantil brasileira. Na contemporaneidade, o diálogo continua, mas os autores inserem o que é tradicional em novos contextos, moldando personagens, lendas e espaços. Dessa forma, personagens tradicionais reaparecem: reis, rainhas, princesas, príncipes, bruxas etc., mas ressignificados, questionando valores, papéis sociais e o poder masculino, como em *Uma, duas, três princesas* (2014), de Ana Maria Machado, obra que estudaremos neste capítulo.

Veremos, por meio da análise da obra citada, que o diálogo entre tradição e contemporaneidade na literatura infantil brasileira se manifesta tanto no conteúdo como na forma como histórias são contadas. Muito do que se conta e aparece como inovação, é contraponto do que foi feito anteriormente. Atualmente, as obras voltadas para o leitor infantil e juvenil possibilitam, por exemplo, diferentes modos de resolver conflitos ao invés de já trazer uma solução pronta, como no passado, o papel do narrador também tem mudado; tradicionalmente onipotente, passa a ser o responsável por estabelecer um diálogo entre o texto e o leitor, levando este para dentro da trama. É, pois, sobre esse diálogo entre tradição e contemporaneidade que discutiremos com mais vagar neste trabalho.

1 Um breve olhar para os contos de fadas e sua importância

As primeiras histórias clássicas infantis, tais como conhecemos, têm sua origem nas narrativas populares da Idade Média que, por sua vez, se originam de narrativas orientais.

É a mistura dessas duas fontes de narrativas que cria encanto e nos faz sonhar com príncipes, princesas, reis, bruxas, desertos, castelos e todo o mundo maravilhoso presente nos contos de fadas.

Autores como Charles Perrault, na França, Hans Cristhian Andersen, na Dinamarca, e os irmãos Grimm, na Alemanha, de acordo com Coll e Teberosky (2000), não hesitaram em voltar às raízes folclóricas medievais e, por isso, estão assim ligados à gênese da literatura infantil ganhando prestígio por serem colecionadores e adaptadores as histórias que caíram no gosto do público infantil. Os contos de fadas foram o gênero escolhido por alguns desses autores pela presença do mágico e de fácil assimilação pelo público leitor.

> Charles Perrault, no século 17, [na França] e os irmãos Grimm, no início do século 19, [na Alemanha] se apropriam dos contos de fadas. Estes relatos fundam-se preferencialmente numa ação de procedência mágica, resultante da presença de um auxiliar com propriedades extraordinárias que se põe a serviço do herói: uma fada, um duende, um animal encantado (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1984, p. 15).

O primeiro contato que se tem com a literatura infantil é através dos contos de fadas, afinal, histórias de princesas, príncipes e final feliz estão consagradas nas diversas obras destinadas a esse público e carregam consigo uma herança mítica, apresentando características herdadas dos contos folclóricos.

Os contos de fadas partilham de uma narrativa na qual o personagem central deve enfrentar grandes obstáculos passando por diversas provações antes de triunfar contra o mal. Tais narrativas transferem o leitor para um mundo imaginário, mas ainda assim pautado em elementos do seu cotidiano, como os valores morais e os ideais de bondade e maldade.

Historicamente, os contos de fadas oferecem informações sobre a sociedade em diferentes aspectos, como as relações de poder, de afeto, as concepções familiares e a moralidade. Além disso, para Bastos e Nogueira (2015), os contos de fada evocam sentimentos como medo, amor, ódio e simpatia através de uma jornada que envolve conflitos, rivalidade e superação, convidando o leitor a experimentar a sensação de um final feliz, transferindo essa expectativa para sua experiência individual.

Segundo pesquisadores como Mendes (2000), Bettelheim (2007) e Corso (2006), tal experiência acontece porque os contos de fadas expressam conteúdos ligados à psiquê, evidenciando problemáticas humanas que atravessam os tempos, como rivalidades e alianças fraternas, inseguranças quanto à identidade, rejeição e preferência parentais, ingenuidade e trajetória de amadurecimento emocional, temas que terminam por garantir a perenidade dessas histórias ao focalizar, sob a forma de linguagem simbólica, os dramas da existência humana: "um conto convida a psique a sonhar com alguma coisa que lhe parece familiar, mas em geral tem suas origens enraizadas no passado distante" (CORSO, 2006, p. 58).

Fanny Abramovich (2009, p. 16) destaca "como é importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas, muitas histórias. Escutá-las é o início da aprendizagem para ser um leitor, e ser leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descoberta, de compreensão de mundo". Os contos de fadas têm uma estrutura facilmente compreendida e, por isso, tornam o ouvir ou o ler prazeroso. Ao mergulhar nos contos, os ouvintes reveem seus significados, leem com o coração conselhos metafóricos sobre a vida da alma" (ESTÉS, 1999, p.12-13). A realidade psíquica ganha forma através da linguagem simbólica.

Os contos de fadas são narrativas com características bastante específicas. A presença de fadas não é o que caracteriza esses contos; podemos encontrar contos de fadas sem a figura dessas personagens. As qualidades que cercam os contos de fadas e os distinguem de outros gêneros literários são, segundo Ana Maria Machado (2012), sua universalidade e sua vizinhança com a infância. De acordo com a autora: "Falar em conto de fadas é evocar histórias para crianças, lembranças domésticas, ambiente familiar. Equivale também a uma filiação ao maravilhoso, em que tudo é possível acontecer" (MACHADO, 2012, p. 10).

Os contos de fadas tradicionais pela sua própria gênese estão ligados aos valores comportamentais das novas gerações surgidas, como já enfocado, com a ascensão da burguesia, têm-se então nos contos de fadas modelos de conduta repassados aos leitores através das histórias que liam.Bruno Bettelheim acredita que tais narrativas agem no nível do consciente e do inconsciente e que as vivências apresentadas nos contos tradicionais permitem que se manifestem variados níveis de apreensão do mundo tanto narrado quanto o real: refletir, descobrir, vivenciar através do medo, da superação, do riso (BETTELHEIM, 2007).

Ainda conforme Bettelheim (2007, p. 13), "a criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões (existenciais) e crescer a salvo para a maturidade". O final feliz, nessa concepção, oferece ao receptor a certeza de que aconteça o que acontecer o mal será castigado e a justiça prevalecerá.

A leitura do conto de fadas, no entanto, não é importante somente no âmbito da infância. Com base nos estudos de Jung (2008), as narrativas fantásticas seriam uma forma de o

homem se reencontrar com o maravilhoso, os símbolos e o inconsciente, o que permitiria conhecer-se melhor, já que, segundo o psicanalista, o homem moderno está tão absorto em seu racionalismo que perdeu seus valores espirituais, fazendo com que nada seja considerado sagrado e deixando de reagir aos símbolos que o cercam e significam a vida.

Passando-se em um mundo imaginário, os contos de fadas refletem, no mundo consciente, o que se dá no domínio do inconsciente. Como afirma Marie Louise Von Franz:

> O conto se passa num mundo imaginário e as personagens e os eventos que nele se desenrolam pertencem a um universo que é o domínio do Inconsciente. É um 'outro mundo', que contrasta com o da vida e das pessoas comuns. Assim, se estabelece espontaneamente um movimento de vai e vem entre o Consciente e o Inconsciente (FRANZ, 1990, p. 20).

Os contos de fada ganham destaque e caem no gosto popular porque dão expressões a problemáticas diferentes, mas que acaba por pertencer ao mundo maravilhoso e mesmo assim tornando visíveis as atitudes e comportamentos humanos como a luta do eu, empenhado com a realização interior. Para isso, a narrativa dos contos de fadas tem como eixo gerador uma problemática existencial.

> Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher. A efabulação básica dos contos de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidos, como um verdadeiro ritual iniciático para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado (COELHO, 2003, p. 13).

As narrativas dos contos de fadas são ligadas ao maravilhoso e à fantasia, na qual, mesmo sem a presença de fada, reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos buscam interpelar a realidade para, a partir dela, fazer-se interessante ao leitor. Para muitos psicanalistas, os contos de fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo, seu material é de grande valor para a investigação científica do inconsciente. Para os estudiosos das teorias dos contos de fadas, como Franz (1990), esse gênero possui um material cultural que espelha mais claramente as estruturas básicas da psique. Eles representam os arquétipos nas formas mais simples plena e concisa.

> Depois de trabalhar muitos anos neste campo, cheguei à conclusão de que todos os contos de fadas tentam descrever apenas um fato psíquico, mas este fato é tão complexo, difícil e distante de se representar em seus diferentes aspectos, que centenas de contos e milhares de versões (como variações musicais) são necessários até que este fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema (FRANZ, 1990, p. 10).

Por isso, os contos de fadas sobrevivem até hoje, mesmo que em novas versões que acompanham o desenvolvimento da sociedade. Eles enfatizam experiências e valores, proporcionando assim várias formas de vivenciar a realidade.

Nos contos de fadas mais tradicionais, percebemos que a figura arquetípica traz, dentre suas principais características, a beleza e a marca da sua submissão ao masculino. As personagens tradicionais, em sua maioria, possuem um comportamento passivo, generoso e humilde, são belas e quase sempre boas.

Nessa perspectiva, para Aguiar e Barros (2015, p. 4), "o

conceito de feminilidade estaria atrelado à vontade insuperável de atingir um ideal impossível de beleza, impondo à mulher um pesado ônus de buscar o inatingível, causando uma obsessão pelos padrões de beleza considerados socialmente aceitos em um determinado período". Segundo Sonia Salomão Khéde (1986, p. 32), as princesas dos contos de fadas tradicionais são passivas "na medida em que refletem as relações codificadas entre homens e mulheres, e, em outro nível, revelam que essas relações começaram a ser modificadas com a valorização da virtude e da beleza no lugar do dote".

Coelho (1991, p. 147) distingue como "qualidades exigidas à Mulher: Beleza, Modéstia, Pureza, Obediência, Recato... total submissão ao Homem (pai, marido ou irmão)", ainda que realce a ambiguidade da natureza feminina, perspectivada como causadora tanto de bem, quanto de mal à figura masculina.

Sabemos que os contos de fadas se originam de muitas fontes como de mitologias, religiões pagãs, alegorias políticas e histórias orientais e permearam em séculos de cultura patriarcal, por isso se vislumbra as questões de subordinação da mulher.

> A função feminina usual nessas histórias é ser decorativa. Moças sem beleza são também automaticamente destituídas de virtude, felicidade, sorte ou amor. A mensagem que essas histórias passam às moças é clara: sua aparência é seu único bem. Qual quer outra coisa que você possa ser ou fazer não conta (CAMPELO, 2001, p. 9).

Princesas são, há décadas, as primeiras referências de feminilidade para muitas meninas. E estabelecem ou perpetuam certos padrões do que é ser mulher. "Existe, ou costumava existir, uma concepção errônea entre as mulheres de que as heroínas de contos de fadas são bonitas, mas são vítimas

impotentes que não fazem nada a não se esperar para serem resgatadas por heróis" (GOULD, 2007, p. 15). Em virtude do antagonismo no trato do feminino e do masculino, a relação entre contos de fadas e gênero é conflituosa e pode ser determinante na formação de estereótipos sobre o "ser princesa". Inconscientemente, esses estereótipos podem ser referência para o feminino, interferindo no modo como se dão as relações sociais, em especial entre as crianças. (JUNGES, 2011).

Percebemos que a maioria dos contos de fadas tradicionais está repleto de posicionamentos estereotipados, com relação à representação das princesas, enfocando a passividade da mulher, a subserviência e o poder ligado à figura masculina. Dessa forma, é comum, nos contos de fadas clássicos, a figura da mulher obediente ao pai (o rei) e a espera do príncipe como garantia de um final feliz.

Os estereótipos, de acordo com Freire Filho (2005), reproduzem relações de poder, desigualdade e exploração, impedindo qualquer flexibilidade de pensamento na avaliação e comunicação de uma determinada realidade, reduzindo as características de um grupo a poucos atributos considerados essenciais, com a falsa justificativa de que seriam fixados pela natureza, por exemplo, traços da personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal etc. Assim, encorajam "um conhecimento intuitivo sobre o Outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso comum" (FREIRE FILHO, 2005, p. 23).

Nos contos de fadas tradicionais, podemos perceber que as protagonistas têm uma personalidade em comum, que consiste em serem boas e generosas, frágeis, talentosas para as tarefas domésticas, lindas e delicadas e, por esses adjetivos, conseguem encantar as pessoas e até mesmo os animais.

Em muitas dessas narrativas, tem-se a presença da heroína marcada, inicialmente, pelo descrédito, vivendo em confli-

to com uma vilã, frequentemente uma bruxa malvada, ou um vilão, e esperando pela chegada de seu príncipe, um homem belo, corajoso e forte, que surge no meio do conflito para salvá-la e tornar-se imediatamente seu amor verdadeiro.

O papel da princesa tradicional, segundo Ribeiro (2004), passa a ser a de representação de um prêmio, o objeto a ser ganho pelo homem forte e corajoso que vê, em sua prensa, o protótipo da fragilidade, visto que, sem a ajuda masculina, ela não poderia se desprender das garras do mal.

As personagens tradicionais, como Branca de Neve, Bela Adormecida, e Ariel, em suas narrativas, tem que se separar de seus pais ou de seu lar com um propósito que, talvez, como aborda Gould (2007, p.25), é escondido até dela mesma. "Ela deixa uma casa apenas para encontrar ou para fundar outra". E esse comportamento vem marcando a passividade e a função social de organização familiar que constrói um imaginário de felicidade atrelado à realização matrimonial. Observa-se nessas histórias que há sempre uma busca de realização interior pelo amor, essa busca parece ser a problemática existencial, e sempre aparece com um final feliz.

As protagonistas dos contos de fadas, de acordo com Silva (2016), em nenhum momento representaram a diversidade e nem favoreceram atitudes mais inclusivas e a aceitação das diferenças.

> Dessa forma, essas histórias acabam por induzir crianças a um padrão estético que nem sempre ela atende. As crianças podem se sentir, muitas vezes, desvalorizadas, o que não contribui em nada para a sua autoestima e para a aceitação das diferenças, excluindo, dessa forma, as crianças que não estão inseridas nesse tipo de padrão social. Diferenças no qual incentiva, a exclusão de determinadas classes sociais, portadores de deficiências, etnias e até mesmo outros grupos na sociedade (SILVA, 2016, p. 4346)

Dessa forma, as personagens clássicas representam um grande silenciamento com relação à segregação da mulher em um discurso monológico e não abre brecha para as indagações, para o choque das verdades e para os desafios das diversidades.

Os contos de fadas contemporâneos atualizam e reinterpretam questões que hoje são consideradas circunstanciais tais como: conflito do poder e formação de valores. O conto deste estudo busca construir imagens femininas mais independentes das apresentadas pela tradição. Dessa forma, percebemos as mudanças ocorridas no perfil feminino nos contos de fadas contemporâneos, reconhecendo a importância da ressignificação do papel social desempenhado pelas protagonistas, tendo em vista a mudança de conceitos e comportamento feminino.

2 A descentralização do papel masculino nos contos de fadas contemporâneos

As obras de Ana Maria Machado se apresentam como uma leitura desafiadora e bem delineada em vias estruturais e temáticas. Suas obras resgatam, por via da intertextualidade, narrativas clássicas, redimensionando o papel do feminino na sociedade moderna e refletida no contexto literário.

A narrativa *Uma, duas, três princesas* (2013), lançada pela editora Anglo, faz parte do acervo distribuído às escolas públicas pelo Ministério da Educação no âmbito do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) em 2014. A autora recorre aos contos de fadas clássicos, utilizando-se de um tempo indefinido, contando com a presença de reis, rainhas e princesas, estabelecendo assim uma relação de proximidade existente entre a obra e as histórias de contos de fadas.

Inicialmente, a narrativa traz um reino que parece ser comum tal qual conhecemos nos contos de fadas tradicionais, mas há um fato que surpreende o leitor acostumado aos contos habituais como percebemos no trecho:

> Era uma vez um rei que tinha uma filha...
> Não foi mais que isso.
> Eram duas vezes um rei que tinha uma filha?
> Três vezes?
> O rei era o mesmo. A rainha também. Num só e único reino. Mas tiveram três filhas. Três filhas (MACHADO, 2013, p. 4.)

Podemos perceber que na repetição do fato narrado, o nascimento de três princesas já encaminha o conto para um rumo diferente, tendo em vista que os contos tradicionais sempre apontam e comemoram o nascimento da figura de um herdeiro que, ao longo da história, se porta como salvador do reino.

Como era comum se esperar por um príncipe, o reino todo fica desapontado porque só nasciam princesas e essas, como bem afirmou Khéde (1986), eram figuras frágeis cuja função consistia em aprender as prendas do lar caracterizadas pela beleza e a marca da sua submissão ao masculino.

> O reino todo queria um herdeiro para o trono, um príncipe. E só nascia princesa. Num lugar e num reino em que mulher não podia governar.
> Era uma vez um rei e uma rainha que tinham três filhas?
> Pode ser
> Uma, duas, Três princesas (MACHADO, 2013, p. 4).

Nesse conto, o reino é apresentado como um lugar onde só os homens governam. Ana Maria Machado, ao criar uma narrativa na qual existem somente princesas para suceder

ao trono, colabora com o descortinamento das representações de identidades femininas silenciadas e construídas pelo modelo patriarcal, apresentando-nos um reino diferente das histórias tradicionais e esta mudança de postura irá auxiliar na difusão dos progressos sociais ressignificando o papel da figura feminina.

Para Bastos e Nogueira (2015), diante dos binarismos que se apresentam como raízes sócio-históricas das questões de gênero, como homem/mulher, cultural/natural, faz-se necessário redefinir os discursos disseminados nos contos de fada que cooperam para a legitimação do estereótipo feminino destacando o papel da mulher em uma posição de submissão.

A rainha, no entanto, foge dessa posição submissa e possui um papel preponderante ao convencer o rei de que as meninas podiam ter tanta capacidade para resolver os problemas do reino quanto um príncipe teria.

[...] A rainha sorriu mais ainda e respondeu ao rei:

> - Agora, meu querido, só tem um jeito.
> -Qual?
> -Vamos ser modernos e acabar com essa história de príncipe herdeiro.
> Foi isso mesmo que o rei fez.
> Mandou um projeto para o parlamento, propondo que as princesas também pudessem herdar o trono e mandar em tudo um dia, como já acontecia em alguns países (MACHADO, 2014, p. 8-9).

Ao propor para o rei que a modernidade chegasse, a rainha descontrói alguns conceitos enraizados desenvolvendo um processo mais abrangente de caráter social no qual o papel das personagens femininas ganha uma nova concepção, protagonizando uma nova estrutura cultural em que as mulheres também passam a ter o direito a herdar o trono.

Embora o comportamento dos sábios e ministros confirme o poder do patriarcado, o conto cumpre o papel de desfazer estereótipos desenvolvendo uma estrutura na qual a relação com o outro não signifique uma hierarquia e sim uma conquista à igualdade entre homens e mulheres. Segundo Sonia Salomão Khéde: "[...] De modo geral, as histórias de fadas da literatura infanto-juvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos que aprisionem as atitudes comportamentais das crianças. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social" (KHÉDE, 1990, p. 33).

Tendo hoje uma potencialidade de riqueza a literatura infantojuvenil nos traz obras inquietadoras lançando mão de diversos recursos estruturais que transformam a narrativa em um repertório que contempla as mais diversas questões sociais e culturais. As três princesas de Ana Maria Machado, por exemplo, representam uma coletividade no sentido de serem consideradas pelo reino competentes e capazes de executar qualquer função mesmo àquelas que nas histórias tradicionais eram delegadas somente aos homens:

> Então, fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito.
> Sem príncipes, mas com as três princesas, que jeito?
> - Precisamos resolver acabar logo com isso
> -Dar um jeito no mistério, livrar o rei do feitiço
> (MACHADO, 2014, p. 17).

Ana Maria Machado traz para discussão uma nova perspectiva para os contos de fadas que destoa das antigas convicções sobre o comportamento feminino, inserindo na literatura infantil e juvenil princesas adeptas da força e da capacidade de tomar decisões levando em consideração ainda a questão das identidades, que, para Carrijo e Martins (2014), têm sido

reinventadas para atender às demandas de uma sociedade em que as mudanças têm ocorrido de forma bastante intensa, seja ao se referir a informações na velocidade em que são disseminadas, seja na aceitação de diversas configurações familiares ou na não exigência de um casamento por convenção, entre outros fatos.

Igualmente as outras histórias encantadas, o reino das três princesas fora atingindo por um feitiço que deixou o rei acamado. Então, ao se deparar com a doença que assola um reino sem príncipes a solução foi a de contar com a inteligência e perspicácia das princesas:

> Até que um dia chegou a hora.
> Pois é, nas histórias tem sempre esse momento de um dia.
> É quando acontece alguma coisa que muda
> E o que andava certinho, tudo igual, de repente vai embora.
> Pois é, esse dia chegou agora (MACHADO, 2013, p. 12).

Como enfrentar o mal que recaiu sobre o reino já que nessa narrativa o rei tem apenas filhas? As Três princesas surpreendem a todos deixando o papel secundário para o príncipe. Destacamos o papel importante sobre os rituais de passagens pelos quais, nas sociedades primárias, conforme Ramos (2017), os meninos passavam e assim inauguravam a vida de adulto. Normalmente, esses rituais envolviam deixar a casa, a proteção materna, para passar por provas que comprovassem sua capacidade de iniciar-se no mundo dos homens, sob a aprovação paterna. Isso justifica o fato de que somente os príncipes nos contos tradicionais saiam em suas aventuras a fim de salvar o reino.

O natural, em alguns contos, é a personagem feminina ter seus medos e fragilidade, características tradicionalmente ligadas ao feminino. Todavia, o comportamento que está

presente na obra estudada revela o contrário ao deslocar a ordem trazendo personagens femininas fortes e em permanente atuação.

Ana Maria Machado foge a esse ritual em que as princesas esperam passivamente e inclui em sua narrativa a aquisição de conhecimentos variados através de livros, revistas e *internet* para as três princesas de modo que elas permanecessem em permanente atividade intelectual:

> Por conta disso as meninas ganharam computadores.
> Jogaram jogos empolgantes.
> Aprenderem muitas coisas diferentes
> Viram vídeos emocionantes, de muitas terras e gentes.
> Ouviram histórias, viram fotos, por tudo se interessaram.
> Leram até algumas revistas e livros quando encontraram (MACHADO, 2013, p 10).

Toda essa estratégia utilizada pela autora contradiz os contos tradicionais em que as princesas agem passivamente e, de acordo com Ramos (2017), apesar de inicialmente configurar-se como uma polarização entre masculino /feminino, ação/imobilidade, espera/jornada, um olhar atento nos indica que a *ação* e a *imobilidade* estão presentes na *metáfora feminina de iniciação à vida adulta,* posto que o príncipe salvar a princesa é parte da disposição dos fatos para romper sua condição de espera.

Na busca de uma solução para livrar o reino de um feitiço terrível que faz o rei adoecer, as filhas colocam em prática tudo o que aprenderam durante anos. Elas representam as novas perspectivas e mudanças nos temas, mostrando que não temos mais princesas que, como afirma Gould (2007, p.25), "saem do lar para construção de outro", mas sim personagens que partem para ajudar o seu reino de origem participando ativamente das decisões.

Então, fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito.
Sem príncipes, mas com as três princesas, que jeito?
- Precisamos resolver, acabar logo com isso.
- Dar um jeito no mistério, livrar o rei do feitiço.
Não foi nenhuma surpresa
Sobrou para a primeira princesa.
A de olhos de azeitona, a que lia na poltrona
(MACHADO, 2013, p. 17).

Como se nota, as princesas de Ana Maria Machado substituem, como destaca Ribeiro (2004), a imagem fragilizada, do choro, das bonecas e casinhas, da submissão e do silêncio tão difundidos em contos de fadas, como nos compilados por Charles Perrault, numa tentativa de desmistificar a figura feminina.

Geralmente posta em perigo e pronta para ser resgatada pelo herói, a imagem da princesa durante toda a narrativa estabelece uma ruptura com as características das personagens femininas dos contos tradicionais.

[...] Por isso, fez a mochila, entrou no carro e partiu.
Pegou a estrada e sumiu.
Assim que pôde, se hospedou numa estalagem.
Entrou na internet e mandou uma mensagem
Disse que não achara nada, mas que estava preocupada.
Não podiam perder tempo, o pai podia piorar.
Era melhor descobrir logo como podia se tratar.
Que enviassem logo a outra irmã. A de olhos de avelã
(MACHADO, 2013, p 19).

Elementos como o uso da *internet* faz com que estes contos ganhem ares de modernidade e atraiam ainda mais seu público para a leitura e mudando seu paradigma. Agora, a jor-

nada do herói já não é, como dizia Campell (1990), "sempre a mesma estória que se conta de diferentes maneiras". No conto de fadas tradicional, o herói é sempre o príncipe, ou seja, o filho tem uma missão a cumprir e seu mérito é a vitória. Nas novas estórias, o mérito é a inteligência e a persistência tanto de príncipes como de princesas. Os contos atuais valorizam a determinação de atingir metas, a coragem de enfrentar desafios e a capacidade de adaptação tal qual acontece em *Uma, Duas, Três princesas*, em detrimento dos valores consagrados no conto tradicional.

Nesses novos contos, a princesa não é mais é uma figura decorativa, tem a opção de escolher seu destino pondo em questão a aquisição da felicidade eterna através do casamento, assumindo seu lado individual e criativo.

> O rei e a irmã ficaram bons.
> A caçula foi para a escola
> E a mais velha?
> Viveu feliz para sempre? Quase.
> Mas ficou sempre livre da obrigação de seguir tudo igualzinho a como já está escrito. E de fazer 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, 2013, p. 39).

Ao investigar a representação que é feita acerca das princesas tradicionais e ao nos deparar com o destino escolhido, percebe-se que, da mesma forma que as mudanças acontecem na realidade concreta, a narrativa de Ana Maria Machado se propõe a alcançar esses avanços mostrando que a mulher, ao contrário de um passado tortuoso e massacrante, tem sua voz e vez respeitadas, e que elas têm total capacidade de refletir, ponderar, estudar e alcançar seus objetivos.

O desígnio das princesas não era o de conquistar o acesso ao trono, mas o de provar serem competentes em uma posição que, tradicionalmente, era masculina. O desafio estava em *tomar consciência* de seu novo papel social, abandonando a necessidade de seguir os modelos e passando a fazer suas próprias escolhas.

Considerações finais

Os contos de fadas podem ser considerados um dos instrumentos-chave para se refletir sobre o mundo, pois embora as narrativas antigas sejam adaptadas ao momento presente, esses contos mantêm, geralmente, seu cerne original, explicitando discursos sobre ações e sentimentos humanos, o que os torna atemporais e independentes de universos culturais específicos.

Nos caminhos trilhados pelos contos de fadas, observamos a influência que eles exercem na vida dos seres humanos, desde suas origens até os dias atuais, tendo em mente que uma narrativa não é apenas um texto ou fala, mas que se concretiza da manifestação verbal à imagem, disseminada em diferentes mídias, adaptando-se às funções socioculturais de sua época.

Percebemos neste estudo que, ao analisar a obra de Ana Maria Machado, muitos contos de fadas contemporâneos têm assumido um papel de vanguarda ao romper as soluções mágicas, fazendo com que as protagonistas recebam um tratamento mais realista. Elas deixam de ser retratadas em torres de castelos inacessíveis e passam a buscar a própria realização seguindo por rotas tortuosas e enfrentando conflitos.

Transfigurando o real de maneira crítica, o texto analisado recria a realidade em um plano que não propriamente o do real, mas apresenta sempre um referente que faz identificar uma determinada realidade, no nosso caso, a realidade das

mulheres de outrora, numa linguagem simbólica disseminando ideologias e funcionando como um inconsciente cultural.

A literatura infantil contemporânea traz uma nova proposta em termos de ideias, formas e temas com personagens mais realistas e humanizados em que a solução dos problemas é dada pelas próprias personagens.

Confrontando os modelos comportamentais nos contos tradicionais e contemporâneos, percebemos ao longo deste trabalho uma multiplicidade de informações que nos levam a crer que assim como a papel social das mulheres vem mudando com o tempo, as protagonistas desse gênero também sofreram alterações ao representar a realidade promovendo com criatividade a reelaboração do real.

Acreditamos que este seja o papel da Literatura: ampliar e enriquecer a nossa visão da realidade em um momento específico. Sendo uma forma de vivência intensa e ao mesmo tempo de contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana. Literariamente, não podemos dizer qual é a forma melhor ou pior, na verdade são diferentes formas e dependem das relações de conhecimento que se estabelecem entre as pessoas e o mundo em que vivem. A realidade concreta e a realidade imaginada, onde os sonhos e fantasias estão presentes.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil:* gostosuras e bobices**.** São Paulo: Scipione, 2009.

AGUIAR, Eveline Lima de Castro; BARROS, Marina Kataoka. *Representação feminina nos contos de fadas das animações de Walt Disney: a ressignificação do papel da mulher*. XVII Congresso de comunicação na Região Nordeste- Natal- RN, 2015.

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo; NOGUEIRA Joanna Ribeiro. Estereótipos de gênero em contos de fada: uma abordagem histórico-pedagógica. *Dimensões*, v. 36, jan.-jun. 2015, p. 12-30.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas.* Tradução Arlene Caetano. Rio de janeiro: Paz e terra, 2007.

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

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa e MARTINS, Fabrícia dos Santos Silva. *Uma, Duas, Três Princesas* (2013): umas e outras vozes femininas em Ana Maria Machado. *Todas as Musas.* Ano 06, Número 01, Jul-Dez 2014. p.174 – 176

CHICOSKI, Regina. *Literatura infantil.* Guarapuava: Unicentro, 2010

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas:* símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: DCL 2003.

COLL, César e TEBEROSKY, Ana. *Aprendendo personagens:* conteúdos essenciais para o ensino fundamental. São Paulo: Ática, 2000. p.119- 121

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

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil:* teoria e prática. 18. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos:* mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista Famecos,* Porto Alegre, n. 28, dezembro de 2005.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada.* Tradução Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

GOULD, Joan, *Fiando palha, tecendo ouro*: o que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos***.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNGES, S. H. M. *Tiana, uma princesa às avessas?:* a representação da personagem feminina no filme de animação "A princesa e o sapo" de Walt Disney**.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Pelotas, Mestrado em Letras, Pelotas (RS), 2011.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil.* São Paulo: Ática, 1986.

MACHADO, A. M. *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* / apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. –Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas.* São Paulo: Anglo, 2013.

MENDES, Mariza B.T. *Em busca dos contos perdidos.* O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

RAMOS, G. *Habitar a Infância:* Como Ler Literatura Infantil. Brasília: Tema Editorial, 2017.

RIBEIRO, Edilene. *Fragilidade e força:* personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Tese (Doutorado)- Universidade de Brasília, 2004.

SILVA, Luiza Bernadete Faria da. *Heroínas e vilãs nos contos de fada: metamorfoses literárias e cinematográficas*. XV ABRALIC. Experiências literárias textualidades contemporâneas, 2016. p. 4346.

ECOS DO IMAGINÁRIO MÍTICO-SIMBÓLICO NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS: UMA ANÁLISE DO CONTO *UM CANTAR DE MAR E VENTO*, DE MARINA COLASANTI

Lívia Maria Rosa Soares

Atualmente, um novo perfil literário tem conquistado espaço no mercado editorial e na crítica acadêmica, comunicando-se com outras áreas do conhecimento. A literatura infantojuvenil contemporânea correlaciona temáticas tradicionais e modernas, (re)visitando o passado e suas estruturas psicossociais, num entrecruzamento de temáticas e teorias críticas relacionadas à matéria que os fundamentam: Identidade, Memória e Cultura, que na literatura se relacionam de forma interdisciplinar.

Com base nessas considerações, este artigo intenciona analisar a incidência das influências mítico-simbólicas e arquetípicas no conto *Um cantar de mar e vent*o que compõe a coletânea *Longe como meu querer*, publicado em 1999, verificando em que medida as representações femininas, na narrativa analisada, se fundamentam em mitos e arquétipos do

feminino e ao mesmo tempo permitem (re)leituras sobre as representações sociais marcadas historicamente.

Marina Colasanti é uma escritora muito atuante na atual literatura brasileira, em vários depoimentos e entrevistas, a escritora assume a intencionalidade de suas narrativas fugirem à linguagem comum: "Eu nunca trabalho com realismo e nem com linguagem coloquial. Gosto da linguagem inventiva, que é a linguagem poética" (COLASANTI, 2008, p.1), "E me ajoelho diante de uma bela metáfora." (COLASANTI, 1997, p.129). Ao falar sobre a predileção por contos de fadas, deixa clara a associação que existe entre este tipo de texto e o mergulho no 'humano profundo': "Quando escrevo poesia ou conto de fadas – que são farinha do mesmo saco, vou buscar a matéria-prima no fundo, bem no fundo da alma." (COLASANTI, op. cit., p.128). Em todos os contos selecionados para este estudo, as protagonistas são mulheres e estas sempre tiveram um papel de destaque nas narrativas míticas: sacerdotisas, feiticeiras, bruxas. Muitas vezes, buscavam subverter a ordem estabelecida e se emancipam das amarras da interdição.

As abordagens sobre o imaginário simbólico estão fundamentadas nas teorias de C. G. Jung, que considera as representações mentais concretas ou abstratas das coisas e os significados atribuídos às imagens de motivação e produção em níveis consciente e inconsciente, a partir dos arquétipos do inconsciente coletivo e dos esquemas de imagens compreendidas como símbolos redundantes e recorrentes ao pensamento original da espécie humana reveladoras da totalidade e da complexidade dos níveis da personalidade. Assim, os mitos e contos de fadas são textos que permitem a expressão da alma mesmo em tempos bem distantes. Essas narrativas priorizam as representações femininas e ajudam a entender o processo de dinamização de construções simbólicas e po-

dem auxiliar no entendimento acerca das representações de gênero. Ressalte-se que as imagens representadas nas obras e a sua dinâmica estão associadas a símbolos, cujas formas contêm sentidos psicológicos universais e remetem para as estruturas biopsicológicas e socioculturais, construções do pensamento que representam o mundo exterior através dos recursos da linguagem como a metáfora, que é responsável pela poeticidade.

É importante considerar que os arquétipos presentes nos mitos e nos contos de fadas remontam imagens primordiais e universais, representativas de imagens simbólicas. Diante disso, analisaremos em que medida a representação feminina nos contos selecionados abrem-se a reflexões existenciais, além de recuperar heranças arquetípicas do inconsciente coletivo, cujas formas possuem sentidos universais que se atualizam com o contexto sociocultural de cada época, representando o mundo exterior através de recursos da linguagem e da memória.

O conto *Um cantar de mar e vento* apresenta como protagonista uma moça pescadora, que, com delicadeza e empenho, realizava seu ofício: "Desfraldava a vela com os mesmos gestos amplos com que outras abrem a toalha sobre a mesa ou o lençol da cama. Vela branca com uma branca lua bordada" (COLASANTI, 1997, p. 60).

A jovem pescadora não levava redes ou anzol no barco pequeno, somente cestos grandes. Em silêncio, navegava até chegar onde o mar é fundo como a noite. Porém, aquela pescadora ao chegar em mar aberto, começava a cantar. Cantava baixinho, e atraídos pelo seu doce canto, os peixes pulavam para dentro de seu barco.

Durante toda a noite a moça cantava. Seu primeiro silêncio despertava o sol. Outro fato curioso é que sempre, ao chegar ao pequeno porto da aldeia, sua pescaria revelava-se

maior que a dos outros barcos. Desembarcava cestos cheios, transbordantes, mesmo quando os demais não precisavam retirar sequer seus cestos vazios. O mar nunca era avaro para ela. Avaros faziam-se, contudo, os olhares dos outros pescadores.

Porém, em uma noite de farta pescaria, um brilho diferente surpreendeu seu olhar: um dos peixes que caiu no barco trazia um anel na boca. Um precioso anel que a ninguém podia devolver. Um pouco largo para sua mão delicada, só coube no dedo médio. Logo aquele brilho em suas mãos chamou a atenção dos habitantes daquela aldeia, o único brilho de ouro era o seu, outro brilho, escuro, acendeu nos olhos daqueles pescadores. Ela era mais feliz no mar do que na terra. Neste trecho, esse contraste de cores, descreve a maneira hostil que a pescadora era tratada. Em seguida, outro brilho apareceu em seu barco: mas desta vez um peixe lhe trouxe uma rica chave de ouro, sem a identificação do dono ou fechadura.

O anel e a chave logo despertaram nos demais pescadores mais olhares invejosos. Estes então decidiram arrumar uma forma que fizesse a pescadora desaparecer. Os demais pescadores cortaram o mastro de madeira do barco da jovem mulher, quando chegou a alto mar, a personagem percebeu que seria impossível retornar. Poderia chorar, mas não chorou, percebeu atônita que navegava novamente em direção a terra. Os peixes a empurravam. Dessa vez, os pescadores furaram todo o casco do barco, cobriram os buracos com miolo de pão e mais uma vez os peixes ajudaram a tapar os buracos. Os pescadores ficaram mais enraivecidos ao ver que o mar favorecia a moça, tentaram outras formas de devolvê-la. Logo depois retiraram o leme para que o barco não voltasse, porém um golfinho segurando uma corda começou a puxá-la, todavia não levava em direção à aldeia.

Assim, os pesadores não conseguiram matar a moça, pois com a ajuda dos seres marinhos conseguiu sobreviver e navegar até um lugar seguro. Os peixes a levaram a uma pequena ilha desconhecida, e, ao amarrar o barco sobre uma pedra, a moça avistou uma longa escadaria que levava a um suntuoso palácio. Ao adentrar o lugar, viu que ninguém habitava ali. Entretanto havia um quadro bem grande com a imagem de um homem que usava o mesmo anel encontrado pelo peixe em uma de suas pescarias. A trama ainda segue misteriosa, mas os fios começam a entrelaçar-se. Ao anoitecer escolheu um dos quartos para dormir. Ao adormecer, sonhou com o mesmo homem da fotografia da parede do palácio, portava o anel de ouro com uma linda pedra verde. Falava algo que não conseguia ouvir.

Passaram muitos dias, a moça preferiu ficar mais um pouco sempre que lembrava do sonho com aquele lindo rapaz, que todas as noites dizia-lhe palavras ainda indecifráveis. Porém, com a chegada do inverno e os alimentos escassos, a moça não teve escolha senão voltar à aldeia. Consertou seu barco e partiu.

Mais uma vez, esse retorno é apresentado cheio de obstáculos. Não havia vento, a noite era escura. A personagem então, no meio do mar, para afastar a tristeza, resolveu cantar e seu doce canto despertou o homem do quadro que antes só aparecia em seus sonhos. O belo rapaz aparece, não mais só no sonho da moça. O belo príncipe abria os braços e um casaco de espuma. Ela própria deixou-se deslizar para aqueles braços "enquanto o vento encobria as palavras que ele dizia, as palavras todas que pela primeira vez ela conseguia entender" (op. cit. p. 62). Agora, era um canto de mar e vento.

A partir do enredo desse conto, nota-se a intensa presença de elementos pertencentes ao imaginário, cuja aborda-

gem provavelmente procura esclarecer "aspectos referentes à organização das identidades pessoal e de gênero" (ZINANI, 2006, p. 123). No conto analisado, isso emerge como elemento orientador e organizador da subjetividade, o que contribui para explicitar a situação da mulher. Historicamente, sabe-se que o poder sempre foi do homem que para afirmar-se, necessita do "outro" que o limita e o nega, restando à mulher condição subalterna, o inessencial que nunca se torna o essencial. (ZINANI, 2006, p. 123).

Essa configuração política e social durante séculos foi incorporada às obras literárias de uma forma geral, e nos contos infantis e juvenis tradicionais não foi diferente. Na construção da narrativa, Marina Colasanti consegue resgatar as imagens arquetípicas do amor, dos ritos de iniciação, das imagens míticas, simbólicas, da mulher que "encantava" os seres marítimos com seu doce canto, mas com uma conduta corajosa e altiva.

As provações pelas quais a protagonista precisa passar dialogam com o mito de Psiquê. Passados muitos séculos depois, a história aparece atualizada, porém com algumas mudanças no desfecho do conto que ora apresentamos. Psique teve a infelicidade de ser a mais bonita do que qualquer humano tinha o direito de ser. Vênus impôs a ela algumas tarefas, que só foram superadas com a ajuda de seus auxiliares mágicos. Sobre a influência mítica nessas obras, Cecil Zinani (2006, p. 152) afirma ainda:

> Para as sociedades arcaicas, o mito é o paradigma das ações humanas relevantes, cuja vivência constitui-se numa experiência de caráter religioso. Dessa maneira o ser humano dessas sociedades se considera o resultado de eventos míticos, uma vez que a vida é a perpétua repetição de gestos realizados por outros, já que tudo o que ele faz já foi feito antes.

O conto *Um cantar de mar e vento* retoma influências míticas, pois há a presença de auxiliares mágicos, que eram os seres marinhos, pois impediam que o barco da pescadora afundasse, em seguida, a guiaram para um lugar distante dos olhares invejosos de todos os moradores daquele reino.

Em ambas as histórias (o mito e o conto) as mulheres precisavam passar por provações para renascer com uma humanidade e consciência integrais. Porém, Psiquê precisou do perdão de Vênus e do consentimento de Júpiter para unir-se ao seu amado. No conto colasantiano, a união ocorre quando o homem, que só aparecia nos sonhos da personagem, atraído pelo canto da amada, é resgatado do fundo do mar. Logo depois, o encontro se eternizou de forma mágica e simbólica.

A intertextualidade é visível, uma vez que assim como o mito, cada conto de fadas herdou motivos e são transmitidos de geração em geração. Entretanto, alude-se que na narrativa mítica há a definição de papéis sociais marcados, cabendo à mulher a passividade e obediência. Na narrativa tradicional, Psique só conseguiu casar-se após obter o perdão de Júpiter e ser transformada em deusa. Sobre a análise da representação da mulher nessas narrativas clássicas, Joan Gould afirma que (2007, p. 13):

> As mulheres são transformadoras por natureza. Os contos de fadas oriundos dos mitos ajudam a entender a maneira como as metamorfoses ocorrem em suas vidas. Essas transformações são um trânsito do conhecido para o desconhecido, corroboram a ideia de que chega um dia em que as mulheres devem despertar para uma nova realidade.

Compreende-se que as transformações restringiam-se a transições entre fases da vida das personagens, principalmente a passagem entre infância e adolescência ou a partir do casamento. Na modernidade, as mudanças repercutem na

representação das personagens enquanto sujeitos sociais, ou seja, cada época atualiza as narrativas da antiguidade com as luzes de sua cultura, como demonstrado a partir da ideia de Mariza Mendes (2000, p. 15): "Em vez de manter uma forma fixa, os contos de fadas mudam de um país, de um século, ou de um grupo social para outro. Quanto mais patriarcal e estratificada a sociedade, mais claramente espera-se que a heroína conte com o herói para salvá-la."

Em *Um cantar de mar e vento*, percebe-se que é a mulher que soluciona os conflitos apresentados a partir de suas próprias experiência e lutas. Ademais, as dificuldades pelas quais as protagonistas passam aparecem como uma sequência das provas. Dando indícios da realidade social, seus costumes e suas crenças, isso ajuda a entender as razões que explicam a permanência desses gêneros até aqui. Conforme a ideia apresentada Mariza B. T. Mendes (2000, p. 24-25):

> E o sentido da vida continua sendo tão necessário ao homem hoje como há milênios pois, apesar dos avanços tecnológicos, a alma humana continua a mesma, os homens continuam hoje com a mesma necessidade de acreditar nos deuses, em forças mágicas, em espíritos bons e maus, para poder explicar o que acontece a cada um em particular e a todos em geral.

Conforme descrito, o conto *Um cantar de mar e vento* ao tematizarem as relações homem/mulher, trata-as metaforicamente, pois a união entre os personagens fica sugerida. A autora não dá indicação se eles voltaram para a aldeia ou outra possibilidade de desfecho para a história, isso fica apenas sugerido, ao leitor caberá preencher esses espaços.

Assim, através da imagem da mulher pescadora e de um príncipe que habitava o fundo do mar, que é "despertado" pelo canto mágico da amada, a autora se aproxima do imaginário infantil, permitindo ao leitor o fascínio de ver-se trans-

portado, junto com sua vivência, para o mundo encantado do conto de fadas, a partir de uma linguagem artisticamente trabalhada "Cantava baixinho, mas logo, trazido pelas malhas invisíveis da sua voz, os peixes começaram a saltar fora d'água [...] luzidias estrelas que iam se perder entre as pregas da saia [...](COLASANTI, 2001 p. 62).

Ao longo da história as repetições, as imagens poéticas são recorrentes: "Noite debaixo das nuvens negras, noite sobre o negro mar. Raros relâmpagos. E o gelado alfanje do vento cortando o ar e a carne, ferindo o casco que o leme a custo continha, borrifando de água" (COLASANTI, 2001, p. 70). Além do viés estético, percebemos que a representação da personagem feminina é feita também de forma diferenciada em relação às histórias infantis tradicionais. A pescadora, quando se vê perdida, enfrenta essa dificuldade com suas próprias forças: "Tão frio estava que para aquecer-se a pescadora começou a cantar. Fio de voz na tempestade, que a ninguém chegaria [...] mas como se ouvisse o eco de sua própria voz, uma canção pareceu chegar-lhe no vento. [...] Ela própria deixou-se deslizar por aqueles braços." (2001 p. 70). Nesse sentido, essa postura independente e atuante das mulheres aparece como um fio condutor em mais este conto, pois a linguagem é revestida de magia e encantamento. Este recurso, segundo Sonia Salomão Khéde (1990, p. 33) permite novas visões para padrões e certezas historicamente legitimadas em relação à representação feminina: "[...] De modo geral, as histórias de fadas da literatura infantojuvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos que aprisionem as atitudes comportamentais das crianças. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social."

De maneira similar, essas transformações são visíveis no enredo do conto que ora apresentamos. A partir da referência

feita ao cantar da moça que a ajuda a vencer as dificuldades que se impõem: a inveja dos demais pescadores, ao ver que o mar a favorecia, e depois por despertar o príncipe que habitava seus sonhos.

Nesse sentido, os contos *A mulher ramada* e *Um cantar de mar e vento* propõem a desconstrução de estereótipos. O "natural", para alguns, seria que a personagem feminina tivesse seus medos e fosse frágil, características tradicionalmente ligadas ao feminino. Comportamentos que estão presentes nas obras apresentadas neste estudo: personagens femininas fortes quanto personagens masculinos frágeis. Essas abordagens permitem aproximações com as teorias críticas feministas, conforme as ideias de Zinani (2006, p. 25):

> Como ocorre com as minorias, a voz da mulher sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria. Desse modo, para poder expressar-se, precisa utilizar a linguagem do gênero dominante, através do desenvolvimento de uma modalidade de articulação de sua consciência por meio de ritos e símbolos que se configuram num espaço próprio. Dessa maneira, a conquista do espaço feminino acontecerá, de acordo com Showalter, na medida em que a mulher assumir seu discurso e, consequentemente realizar uma arte e uma crítica centradas na figura feminina, de modo que ela adquira visibilidade e voz, subvertendo o silêncio milenar a que sempre foi submetida. Esse rito de passagem se opera na medida e que acontece a travessia do invisível para o visível, e que o silêncio se transforma em fala.

Conforme exposto, no discurso ficcional de autoria feminina, percebe-se uma recorrência de temas, as autoras procuram mostrar novas verdades, muitas vozes e silêncios. Nessa perspectiva, antevê-se uma mudança na construção dos personagens nos textos infantojuvenis, revelando na modernidade uma evolução no gênero. Ainda segundo Khé-

de (1986), o estudo dos personagens constitui dois grandes desafios: o primeiro ligado à "crise teórica" que se atravessa e à crise do próprio personagem consagrado pela tradição a partir de uma hierarquia que o levava de herói a vilão, identificando-o com a pessoa humana. O segundo, decorrente da própria natureza do trabalho: ampla e diferenciada.

> Isso significa que em um nível mais primitivo e inconsciente, a imagem da mulher e do homem se confunde numa mesma realidade psicológica. Esta vem sofrendo uma lenta transformação no decurso dos séculos. A atual evolução é plausivelmente a soma de milhares de reações individuais que se produziram em particular durante os três ou quatro últimos séculos [...] Tais movimentos de massa são o resultado de inúmeras experiências individuais e desenvolvem-se lentamente de maneira subterrânea, antes de explodirem na superfície. Essas correntes subterrâneas reaparecem na obra moderna de Marina Colasanti, que revisita essas tendências históricas ao sugerir nos conto "A mulher ramada" e "Um cantar de mar e vento" posturas diferenciadas e atuantes das protagonistas, que constroem novos paradigmas sem as interdições impostas às mulheres por vários séculos.

Com base nessas considerações, afirma-se que as estruturas e a temática abordada nos dois contos apresentam muitas aproximações: retomam uma herança mítica (o cantar da pescadora, a solidão do jardineiro que precisava de uma companheira), os ritos de passagem que representaram a transformação de uma realidade adversa. Porém, os "finais felizes" são construídos pela perseverança e persistência das protagonistas, que buscam uma nova identidade a partir das quebras de estruturas que reservavam à mulher sempre a função de "dominada". Nas duas histórias apresentadas, a liberdade e a independência foram alcançadas, permitindo ao leitor releituras e novas interpretações em relação aos contos de fadas tradicionais.

Considerações finais

A partir da análise do conto, verificou-se sua filiação às narrativas clássicas, a relação com os mitos e imagens arquetípicas e ainda as peculiaridades da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea, pois busca tratar de temas que circundam a realidade dos leitores. Nessa perspectiva, percebeu-se como as representações da mulher são construídas no plano ficcional e de que maneira despertam transformações e discussões em torno dos embates sociais e políticos observados na atualidade.

Na aproximação entre o conto clássico e a narrativa de Marina Colasanti, observamos a presença de elementos da tradição medieval, como a ocorrência do maravilhoso, o imaginário mítico, os rituais de iniciação e arquétipos, além de conflitos nas relações com a imagem masculina ou os membros do meio social, que, no conto clássico, representam ritos de passagem na transição das fases da vida da personagem, já no conto analisado, os obstáculos que são superados pelas protagonistas propõem mudanças nos papéis sociais representados. As transformações aparecem a partir de imagens poéticas, por meio da superação de provas ou obstáculos impostos às protagonistas. A pescadora, em *Um cantar de mar e vento*, resiste aos olhares invejosos dos demais habitantes daquela aldeia, que não se conformavam com o favorecimento que a mulher tinha do mar e dos seres que nele habitavam, por várias vezes tentaram afundar seu barco, mas a personagem sempre contava com uma "ajuda inesperada". No fim, quando estava perdida no mar, seu doce canto desperta seu companheiro, e ela rende-se àquela paixão, antes só possível em seus sonhos.

Dessa forma, o fantástico, o mágico, o maravilhoso e o poético se entrelaçam na configuração do enredo e dos per-

sonagens, levando o leitor a perceber as implicações sociais desses seres imaginários, valores e sentimentos que provavelmente ainda não foram vivenciados. Portanto, como fio condutor dos enredos, verificou-se nas personagens das obras a busca pela construção da identidade. Esta configuração traz a marca da cultura contemporânea que ainda vivencia embates políticos e a busca pela igualdade de gênero.

Nesse sentido, apesentaram-se algumas considerações sobre a crítica feminista e suas contribuições para o aprofundamento de estudos sobre a produção literária das mulheres, que por vários séculos não apareciam nos manuais literários e não figuravam entre as obras clássicas.

A escrita feminina e feminista de Colasanti ao questionar padrões de comportamento socialmente estabelecidos, principalmente voltados para a manutenção do controle exercido pelas mulheres, subverte estereótipos históricos, sem necessariamente apontá-los. Dessa forma, através do discurso literário, a autora demonstra sensibilidade e compromisso com uma nova geração de leitores, já que por transmitir experiências de vida, o texto literário reveste-se naturalmente de um teor formativo sem que isso diminua seu efeito estético.

Nos contos de fadas modernos analisados, a autora associa as influências do imaginário coletivo com as abordagens contemporâneas fundamentadas a partir do desenvolvimento dos Estudos culturais principalmente após a década de 1960 de século XX. Esse discurso nas obras descritas aparece de forma simbólica, construindo um paralelo entre os mundos imagético e real.

Referências

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos**.** In: SHARPE, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se*: para uma

teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 1997. p. 08-27

COLASANTI, Marina. Um cantar de mar e vento. In: *Longe do meu querer*. São Paulo: Ática, 2008.

GOULD, Joan. *Fiando palha, tecendo ouro. O que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher.* Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infantojuvenil.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

MENDES, Mariza. B. T. *Em busca dos contos perdidos:* os significados das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP, 2000.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero.* Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

CURIOSIDADE E LIBERDADE: O FEMININO EM *BARBA AZUL*, DE CHARLES PERRAULT, E *LA LLAVE,* DE LUISA VALENZUELA

Hanna Gabriela da Silva Pires
Paula Fabrisia Fontinele de Sá

Introdução

Os contos de fadas surgiram como narrativas orais e apresentam histórias que estão presentes na sociedade há muitos séculos. Segundo Coelho (2000, p.173), "o conto de fadas originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam à realização interior do ser humano."

Sabe-se que os contos de fadas fazem parte da raiz da literatura infantil, ainda que algumas das narrativas tenham cenas de violência como ocorre no conto *Barba Azul* (1697), do autor francês Charles Perrault. Os contos de fadas, publicados na França por volta do final do século XVII, tinham como finalidade, sobretudo, transmitir valores morais, conhecimentos, atitudes e comportamentos como exemplo

para crianças e jovens. No século XVIII, esses contos passaram a ser destinados às crianças e visavam à sua educação, ou seja, começaram a representar modelos de comportamentos para serem imitados por esse público. Apesar desse caráter pedagógico na construção do gênero contos de fadas, ressaltamos que esses contos aparecem em uma obra literária e, enquanto literatura, possibilita o leitor entrar em contato com a arte. Ao leitor é possibilitado uma experiência estética provocada, em especial, por essa literatura oferecer espaços para a imaginação e para o mítico que tanto seduz leitores crianças e também adultos.

Para Jesualdo (1993, p. 36-37), o interesse e o sucesso dos contos de fadas (literatura infantil) se devem, em especial, por apresentar um caráter imaginoso "ou em forma mais ou menos realista e livre de toda lisonja idiomática, dito em largas tiradas subjetivas, ou em poucas e simples expressões que completam sua expressividade com desenhos ou ilustrações que mais sugerem do que dizem". Logo, são atrativos por apresentarem narrativas com uma linguagem simples, quase sempre ilustradas e com temas que fazem parte da realidade, em particular, da criança de todas as épocas. São obras lidas desde o século XVII e, assim, consideradas clássicas.

Conforme Calvino (1993, p. 10-11), "os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual." Dessa forma, ler e discutir livros clássicos, em especial, contos de fadas, é sempre relevante, pois são histórias que estão em nosso imaginário coletivo, são passadas de geração a geração, são reformuladas e recontadas por outros autores que criam variadas versões. Isso acontece, acreditamos, que se deve ao fato de essas histórias sempre levarem o

leitor a discussões e críticas de temas caros ao interesse humano, como aqueles que buscam desvendar e refletir sobre as ações e emoções das pessoas.

O francês Charles Perrault, no século XVII, estabeleceu as bases para o que conhecemos como conto de fadas. Em 1697, ele publicou a obra *Contes de ma mère I´Oye,* em português *Contos da Mamãe Gansa*. Trata-se de oito contos coletados do folclore popular em um momento em que somente os elementos clássicos tinham valor. Suas histórias tinham a intenção de divertir a população e continham a ideia de moralizar e instruir ensinamento ao sujeito. Ao escrever esses contos, Perrault adicionava, aos finais das narrativas, algumas morais, mas "em alguns casos, sequer eram condizentes com o conto narrado" (PAULINO, 2015, p.10). Porém, ficou marcada historicamente a sua tentativa de moralizar por meio desses contos.

O conto *Barba Azul* está presente na obra *Contos da Mamãe Gansa* e, assim como vários outros contos, o seu tema aparece também na literatura oral. Nessa narrativa de Perrault, existem cenas de terror e suspense por meio da história de um personagem que é descrito fisicamente como grotesco, devido a sua barba azulada, aspecto que dá nome ao conto. Por esse motivo, "trata-se de um homem que é justificadamente rejeitado como marido, apesar de sua fortuna e poder" (TATAR, 2013, p.160). O início da história, é narrado da seguinte maneira:

> Era uma vez um homem que possuía casas magníficas, tanto na cidade quanto no campo. Suas baixelas eram de ouro e prata, as cadeiras, estofadas com tapeçarias, as carruagens, recobertas de ouro. Mas, por desgraça, esse homem tinha também a barba azul. Este homem tinha a barba azul: isso o tornava tão feio e tão terrível, que não havia nem mu-

> lher nem menina que não fugisse diante dele (PERRAULT, 2020, p. 9).

Apesar dessa rejeição das moças da narrativa, como afirma o narrador de Perrault, Barba Azul consegue se casar e, a partir do casamento, o leitor conhece outros aspectos do seu lado grotesco. Aspectos esses que encontram lugar para denunciar vícios femininos.

No século XX, no mundo ocidental, alguns contos de fadas são recuperados e algumas releituras surgem, apresentando narrativas em que veiculam novas ideias como, por exemplo, aspectos do feminismo. A obra brasileira *O Fantástico Mistério de Feiurinha,* de Pedro Bandeira, a inglesa *Príncipe Cinderelo,* de Babette Cole, e argentina *La Llave,* de *Luisa Valenzuela*, são narrativas ousadas que trazem um novo olhar para o gênero em estudo e, por isso, apresentam a possibilidade de discutir a representação dos papéis sociais estereotipados na literatura, como, por exemplo, os que envolvem a figura feminina.

As discussões em torno dos papéis femininos presentes nos contos de fadas são muito presentes atualmente. Neste trabalho, desejamos continuar promovendo essa discussão ressaltando a representação feminina em uma escrita de autoria feminina. Para isso, escolhemos um conto de Luisa Valenzuela que, em sua obra, visa criticar a maneira pela qual as personagens mulheres eram representadas, sendo elas vistas de forma inferior e excluída pelo sistema de poder patriarcal.

A escritora Luisa Valenzuela tem bastante representatividade na contemporaneidade com contos que nos fazem refletir e repensar o papel feminino dentro da literatura. Suas obras têm como tema a denúncia da relação patriarcal que oprime as mulheres. Em suas narrativas existe uma clara intenção de dar voz às mulheres, revelando o papel da submissão imposta

pelo masculino sobre o feminino. Suas histórias mostram o lado da história a partir do discurso feminino.

Diante do exposto, este estudo fará uma análise comparativa de *Barba Azul*, de Charles Perrault, e *La llave*, de Luisa Valenzuela, estabelecendo confrontos entre elas. A escolha desses contos se deu pelo fato de *La llave* ser uma reescrita do conto *Barba Azul,* mas, apesar de terem elementos estruturais comuns, apresentam fatos distintos que levam a reflexões diversificadas em torno dos estereótipos femininos. Por meio dessa análise, podemos refletir sobre a cultura e o contexto histórico-social de um texto e de um escritor, relacionando-os com outros escritores.

1 *Barba Azul e La Llave*: o feminino na escrita de conto de fadas

A mulher sempre foi alvo de discriminações. Em suas representações construídas pelo Outro (o homem), quase sempre, ela é submissa ao homem e parceiros devido a uma sociedade que, mesmo no século XXI, ainda é machista. Ao longo da história da humanidade, o patriarcalismo determinou o comportamento das mulheres, estabelecendo seus papéis sociais tanto no ambiente familiar como nas outras relações.

Zolin (2005, p.183) aponta que o patriarcalismo é "uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável." Tal configuração social que se estende até hoje, século XXI, afeta a vida da mulher que ainda sofre com a opressão cotidianamente. De acordo com as ideias patriarcais, ressaltadas por Zolin (2005), a figura feminina é entendida como inferior à masculina, sendo dependente do homem para ser reconhecida. É o que vemos, pois, em Perrault.

O escritor Charles Perrault, no século XVII, observando os gostos literários da burguesia parisiense, resgatou do imaginário popular algumas histórias que eram contadas e repassadas por gerações. Tratavam-se de histórias da literatura oral e de alguns livretos de cordel. Esse autor francês transformou essas histórias em literatura e criou, em 1697, os *Contos de Mamãe Gansa,* obra que traz, em especial, as histórias do gosto popular, mas com morais, moral que agradava e correspondia aos valores que a sociedade francesa do século XVII desejava veicular.

Por causa de suas histórias, Charles Perrault se consagrou na literatura infantil como "pai dos contos de fadas". Eles viraram legados, histórias que ainda hoje são lidas, narradas, filmadas, ilustradas e, principalmente, recriadas por meio de novas leituras e apropriações. São histórias que passeiam pelo imaginário coletivo, herança cultural de toda a humanidade que consagra o gênero dos contos de fadas.

Na época de Perrault, o absolutismo estava no auge. O rei Luís XIV tinha poder absoluto, o iluminismo era o movimento que, acima de tudo, acreditava na razão e na liberdade, demoraria algumas décadas para trazer luz ao pensamento europeu. Mas, ainda assim, houve algumas mudanças na sociedade francesa da época, a burguesia que ascendia socialmente promovia um novo modelo de educação infantil. Os contos de Perrault, com seus enredos fantasiosos e simples, foram utilizados na educação das crianças, sobretudo das meninas.

As histórias construídas por Perrault eram modelos para o papel da mulher na sociedade francesa do século XVII, tanto na fase da infância quanto adulta, destacando sempre a importância do casamento e da constituição de uma família como a chave para uma vida feliz. Coutinho e Menandro (2004, p. 9), ao falar sobre a instituição casamento na história

social, afirmam que "há um conhecimento socialmente partilhado sobre o que o casamento representa, sobre como deve e como não deve ser, que exerce evidente função na dinâmica social. Assim, a condição de ser mulher parece estar ancorada no casamento".

Teles (1993) também compartilha dessa compreensão e afirma que, até antes do século XIX, a mulher estava sempre atrelada ao casamento, vista apenas como mãe e membro da sociedade. Assim, praticamente não tinha posição de destaque social ou intelectual e, quando tinha, seu papel estava ligado ao pai ou marido.

A mulher no século XVII era estereotipada como ser submisso ao patriarcado, como dissemos. Os padrões comportamentais eram estabelecidos pela sociedade da época e as mulheres tinham papéis sociais bem definidos, elas eram categorizadas como "rainha do lar" e a família representava o "lugar de excelência do feminino", como ressaltou Coutinho e Menandro (2004). Aguiar (2015) ressalta que as mulheres, nas sociedades patriarcais, estão em patamar de desigualdade tendo uma série de obrigações em relação ao homem, tais como manter relação conjugal mesmo contra sua vontade, além de viver um grande controle sobre sua sexualidade e sua vida reprodutiva.

Entre tantos contos de Perrault que trazem essa representação tradicional e patriarcal sobre o feminino, a obra *Barba Azul* foi escolhida para debate por apresentar nitidamente aspectos da dominação masculina. Essa obra traz a mulher na condição de dominada, ressaltando, assim, a sua fragilidade e a felicidade depositada no matrimônio além de outros padrões veiculados. Segundo o narrador, diante de uma situação de desespero, a mulher de Barba Azul "se lançou aos pés de seu marido, chorando e pedindo perdão, com todos os sinais de um verdadeiro arrependimento por não ter sido obedien-

te" (PERRAULT, 2020, p. 15).

Nessa fala, o narrador destaca que a mulher fez "algo errado" e se arrepende verdadeiramente disso, pois ela compreende sua desobediência. Pierre Bourdieu (2002) defende a ideia de que a dominação masculina é justamente uma cultura que o homem aprende e a mulher absorve inconscientemente. Segundo esse autor, algumas instituições sociais, como o Estado, a igreja e a família, impõem valores que dominam e determinam comportamentos, gostos e, até mesmo, pensamentos. E a mulher, assim como outras minorias, aprende organicamente e inconscientemente essa posição de dominada.

Aspectos dessa dominação masculina, que determina como a mulher deve viver, são representados em *Barba Azul*. Temos o casamento como uma instituição necessária, tanto o homem quanto a mulher precisavam desposar para que a história pudesse acontecer. A partir do casamento, a personagem feminina, que não recebe nome, ganha destaque por sua posição em relação ao homem: o narrador a chama de "a esposa" e, no conto, ela passa a ser a antagonista.

O conto *Barba Azul* vai além do "felizes para sempre apresentando ao leitor um pesadelo pós-marital" (TATAR, 2013, p. 160). Nos contos de fadas, em geral, o desfecho é com o casamento, todavia, nesse conto de Perrault temos uma narrativa fora dos "padrões" dos contos de fadas, pois o casamento ocorre no início da história. A narrativa possui como personagem principal um viúvo de barba azulada que se casou várias vezes, mas, nessa história, procura uma nova esposa entre as filhas de uma nobre vizinha. Porém, como afirmamos, a cor da sua barba o tornava fisicamente feio e terrível, nos dizeres do narrador de Perrault, tornando-o não atraente para as moças da história: "este homem tinha a barba azul: isso o tornava tão feio e tão terrível, que não havia nem mulher nem menina que não fugisse diante dele." (PERRAULT, 2020, p.9).

As filhas de uma vizinha o rejeitam por causa de sua barba estranha: "Elas não o queriam, empurravam-no uma para a outra, não podendo decidir quem tomaria por esposo um homem que tinha a barba azul. O que as desgostava, ainda, era que ele já desposara várias mulheres e não se sabia o que fora feito delas" (PERRAULT, 2020, p. 9-10).

Ele, a fim de envolver e conquistar essas moças, as levou para um passeio no campo:

> Barba Azul, para se conhecerem, levou-as com a mãe, juntamente com três ou quatro de suas melhores amigas e alguns rapazes da vizinhança, a uma de suas casas de campo, onde permaneceram oito dias inteiros. Eram passeios, caçadas e pescarias, danças e festas, comidas finas: as pessoas quase não dormiam e passavam toda a noite fazendo brincadeiras uns com os outros. [...] Assim que retornaram à cidade, o casamento foi concluído (PERRAULT, 2020, p. 9-10).

Os dias se passaram, Barba Azul apresentou-se como um homem agradável, e a filha caçula demonstrou interesse pelo viúvo: "tudo ia tão bem que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul assim e que era um homem muito honesto" (PERRAULT, 2020, p. 9-10). Com a narração desse envolvimento que leva os personagens ao casamento, o narrador denuncia muitas ações que encontram espaços nas literaturas que representam o feminino. Primeiramente, temos um homem descrito como grotesco fisicamente, tanto que nem suas riquezas o tornam atraente, porém, sabendo dessa sua condição, o personagem busca outras estratégias para envolver as mulheres e conseguir o que deseja.

Barba Azul, entendemos, já no início do conto, durante esse plano de conquista do que deseja, apresenta aspectos de perversão, visto que, pode-se entender que o casamento e a futura morte da esposa são ações planejadas.

Conforme a psicanalista Roudinesco (2008), a perversão é um fenômeno sexual, político, social, físico, estrutural que está presente em todas as sociedades ocidentais. Segundo a autora, "embora a perversão seja uma experiência universal, cada época a define e encara de um modo diverso. Pois cada época a considera e trata à sua maneira" (ROUDINESCO, 2008, p. 248). Esse tema entrou para o debate das discussões sociais e psicanalíticas sobre o homem a partir de Sigmund Freud. Freud, em 1896, coloca a perversão ao lado da neurose e da psicose, e mostra que o termo perversão tornou-se um conceito para a psicanálise.

Uma das vertentes sobre o conceito de perversão, pontua Roudinesco (2008, p. 252), informa ela pode ser identificada por seu lado sexual e social. Logo,

> a perversão social se dá no momento em que o perverso vê o outro como objeto, assim existe sujeitos que não vivencia os limites no social, o perverso é sempre pedaço de alguma coisa, ele está sempre movido pelo desejo de alguma coisa, por ser um sujeito que não se constitui plenamente, que sempre se vê acima do outro por não ter passado pela castração, e desse modo o perverso passa a entender que se não foi introjetada a primeira lei (justamente os limites da castração), ele poderá fazer todos os demais atos que eles quiserem, se colocando assim como a própria lei.

Barba Azul envolve a filha caçula da vizinha e se casam. A partir do casamento, o mal, por meio do homem perverso, aparece, revelando os planos de morte e sofrimento da figura feminina. O conflito começa quando, ao informar que precisa fazer uma viagem a trabalho, o personagem deixa a moça cuidando de tudo. Entregou-lhe todas as chaves do castelo, ela poderia ter acesso a todos os cômodos, mas deixou a ordem de que não poderia entrar em dos quartos:

> Quanto a esta pequena chave, é a do quarto no final da grande galeria dos aposentos inferiores: abra tudo, vá a qualquer lugar, mas nesse pequeno gabinete, eu a proíbo de entrar, e a proíbo de tal maneira que, se você o abrir, não há nada que possa impedir a minha cólera (PERRAULT, 2020, p. 11).

Levada pela curiosidade, a moça adentrou o gabinete proibido:

> Ela estava tão curiosa, que, sem considerar que era indelicado deixar suas amigas, desceu por uma pequena escada escondida, e, com tanta precipitação, pensou que ia quebrar o pescoço duas ou três vezes. Chegando à porta do gabinete, ela parou por um tempo, pensando na proibição que seu marido lhe havia feito e considerando o que lhe poderia acontecer por ser desobediente, mas a tentação era tão forte, que não podia suportar (PERRAULT, 2020, p. 12).

A curiosidade da mulher foi entendida, historicamente, como um causador de males, pois "foi atribuída à curiosidade feminina uma conotação negativa, enquanto que a masculina era chamada de curiosidade investigativa. As mulheres eram abelhudas, enquanto os homens eram indagadores" (ESTÉS, 1994, p. 72).

No século XVII, as mulheres que desafiavam ou que agissem de maneira diferente da imposta pelo homem eram vistas como desobedientes, característica essa que deve ser denunciada, como fez o narrador de Perrault. Nessa história, o narrador, por meio do personagem, veicula a ideia de que a mulher deve obedecer ao marido para não sofrer consequências penosas. Com esse tipo de representação, o autor mostra como foi construída a dominação masculina sobre a feminina nessa época.

Costa (2007) afirma que a mulher no século XVII é vista como ser frágil e submisso. Isso reforça os estereótipos desse período do patriarcalismo. Caso essas mulheres desobedientes fossem contra as regras e imposições, elas seriam vistas como um problema para a sociedade que poderia levá-las a punições ou até mesmo a morte. Ou seja, nesse momento, a desobediência era algo condenável diante das instituições sociais. E Perrault, visando ensinar, constrói por meio da personagem o que não deve ser feito, pois é moralmente condenável.

Perrault tinha um discurso pautado em uma lógica patriarcal e isso se apresentava, principalmente, nas morais de seus contos de fadas que, ao exaltar as virtudes femininas, destacavam a submissão, passividade e condenava, por exemplo, a curiosidade.

Os contos de fadas tradicionais permitem um resgate de aspectos sócio-históricos que discutem o feminino e as consequências da dominação masculina ao longo da história ocidental. Essa condenação da personagem nos lembra que a inquisição, durante os séculos XVI e XVII, tinha o intuito de sacrificar hereges, dentre eles mulheres que iam contra as imposições do patriarcalismo. Aparentemente de forma leve, uma vez que Perrault adota uma linguagem simples e aproximativa, por meio do personagem Barba Azul, ele condena uma mulher a morte porque ela foi contra a ordem masculina.

A história prossegue e Barba Azul chega ao castelo. Ao perceber o nervosismo da esposa, observa que algo aconteceu. A mancha de sangue na chave do gabinete denunciava a desobediência da esposa, ou melhor, que ela havia caído na armadilha, possivelmente arquitetada por Barba Azul. Diante da desobediência, o marido a sentenciou: "Eu sei muito bem. Você quis entrar no gabinete! Pois bem, senhora, você entrará e tomará seu lugar com as outras damas que viu lá" (PERRAULT, 2020, p. 14).

Nessa obra, o personagem Barba Azul representa o mal. Jung (2000) afirma que a formação do mal nos contos é frequentemente explorada, já que o mal é inerente a condição humana e extremamente necessária para a existência do bem. O mal, com sua figura intimidadora, impositora e marcante, impõe-se nos contos de fadas como um ente sem causa, mas destinado ao extermínio, ou seja, se apresenta como aquele que causa desordem, desconforto, conflitos e desgastes.

Segundo Von Franz (2020), o mal pode ser exteriorizado de duas formas nos contos de fadas: ou há uma possessão do mal, quando o ser humano passa a comportar características metafísicas ou sobrenaturais, ou o mal simplesmente aparece como forma demoníaca, como ocorre no conto Barba Azul, pois ele matou suas esposas por não terem cumprido uma ordem dada.

> Depois de alguns momentos, ela começou a ver que o chão estava todo coberto de sangue coagulado e que neste sangue se refletiam os corpos de muitas mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes – eram todas as mulheres com as quais Barba Azul havia se casado e que tinham sido degoladas uma após a outra (PERRAULT, 2020, p. 12-13).

Ao saber que a atual esposa abriu um gabinete proibido, "Barba Azul se pôs a gritar tão forte que toda a casa estremecia. A pobre mulher desceu e lançou-se aos seus pés, toda chorosa e desgrenhada. – Isso não adianta – disse Barba Azul – você deve morrer. [...]" (PERRAULT, 2020, p.17-18). Há muitas formas de se violentar uma mulher. Nas sociedades em que se veiculou(a) essa ordem masculina, viu-se a presença da violência física (na literatura, por vezes, aparece representada pela morte) como também a violência psicológica que, entre tantas possibilidades, traz o discurso da coação, do medo, da inferioridade, da opressão etc.

No conto *Barba Azul* em estudo, a violência física é sugerida, posto que Barba Azul diz que matará a esposa atual como fez com as outras. Além disso, um quarto com mulheres mortas é descrito. Ou seja, mesmo sem citar o termo, o narrador de Perrault apresenta um personagem assassino. Já a violência psicológica encontra lugar no primeiro plano da narração, pois o personagem cria armadilha, ameaça, coage, provoca medo e oprime a personagem feminina, como se viu nos trechos citados.

A esposa de Barba Azul, no entanto, não morre. Porém, lembrando-se que os contos de Perrault traziam ensinamentos, possivelmente, a mulher é salva para não chocar o leitor de modo excessivo, visto que os contos são direcionados para crianças e jovens, mas, ainda assim, consegue ensinar e mostrar às outras mulheres qual destino terão diante da desobediência. Além disso, a personagem só não morreu porque outros homens, seus irmãos, personagens heróis e virtuosos, a salvaram.

> Neste momento, bateram tão forte à porta, que Barba Azul se deteve no ato. A porta abriu-se e imediatamente entraram dois cavaleiros que, empunhando a espada, correram diretamente para Barba Azul.[...] Os dois irmãos, porém, o perseguiram tão de perto que o apanharam antes que ele pudesse chegar à escada externa. Atravessaram-no a fio de espada e o deixaram morto (PERRAULT, 2020. p. 17-18).

Por muitos anos, como dissemos, os contos de fadas, assim como toda a literatura produzida para criança, serviram de instrumento para disseminar valores patriarcais vigentes. O conto encerra, portanto, apresentando duas morais para a história.

A primeira moral:

> A curiosidade, apesar de atraente, custa sempre muitos incidentes; vemos todos os dias muitos exemplos. Trata-se, sem a ninguém ofender, de um momentâneo prazer. Assim que o temos, deixa de ser, E sempre custa demasiado caro (PERRAULT, 2020, p. 19).

A segunda moral:

> Por menos que se tenha um espírito sensato, Do mundo pouco entendendo os fatos
> Essa história, veremos de imediato, É um conto de tempos passados Não há mais esposo tão terrível, Nem que exija o impossível:
> Mesmo estando descontente e desconfiado, Perto de sua esposa, ele é sempre delicado;
> E qualquer que seja de sua barba a cor,
> É difícil julgar, dentre os dois, qual
> é o senhor (PERRAULT, 2020, p. 19).

Mendes (2000), na obra *Em busca dos contos perdidos*, afirma que

> uma moral em versos acoplada ao fim de um conto em prosa evidencia, em primeiro lugar, a intenção de mostrar que contar uma história e acrescentar- lhe uma lição de moral são coisas distintas. Separadas estruturalmente do conto, a moral não o contamina e pode mesmo ser suprimida, sem que se altere o texto da narrativa (MENDES, 2000, p. 119).

A moral construída por Perrault mostrava os resultados dos comportamentos desregrados e, em relação à mulher, destacava os resultados negativos quando suas ações fogem do padrão estabelecido. Ele afirma ainda que, mesmo que no século XVII não tenha mais esposos tão terríveis, é preciso desconfiar mesmo dos que parecem delicados. Logo, direcionando-se para as mulheres, ele aconselha que elas tenham cui-

dado, pois é difícil saber qual é o senhor que se apresentará; na dúvida, seja sensata e não se deixe dominar pela curiosidade, pois ela custa a vida.

Hoje, os contos de fadas continuam sendo literaturas relevantes para discutir e repensar os papéis femininos estereotipados. Por volta do século XX, surge no mundo ocidental a corrente feminista que visava conscientizar os indivíduos da necessidade de descontruir a opressão e a marginalização da mulher construída ao longo da história. De acordo com Perrot (1991), algumas transformações sociais e econômicas foram iniciadas com a Revolução Francesa até a Primeira Guerra Mundial e afetaram o mundo fazendo com que surgissem movimentos socialistas, dos quais emergiam novas maneiras de pensar, como as ideias feministas, fazendo surgir com isso uma nova mulher.

No século XX, essas discussões passaram a estar presentes em escritas femininas. As escritoras questionam o papel da mulher veiculado nos contos de fadas, já que eles reproduzem a dominação masculina. Como consequência de estudos e debates sobre o assunto, algumas escritoras começaram a reescrever os contos de fadas tradicionais que podem ser lidos a partir das teorias de gênero.

É válido destacar que essas reescritas de contos de fadas só se tornaram possíveis a partir do século XX com as discussões sobre gênero, cuja finalidade principal foi a desconstrução sobre os conceitos dos papéis sociais de homens e mulheres na sociedade. Com base nos estudos de gênero, buscou-se a necessidade de construir uma representação que desse visibilidade ao sujeito feminino e que partisse de sua própria visão.

> Estudar Gênero significa estabelecer um recorte sobre aspectos da realidade social existente – no presente e/ou no passado – que têm como peça fundamental a organização de papéis sociais ba-

> seada numa imagem socialmente construída acerca do que foi consolidado como sendo masculino ou feminino por exemplo. Portanto, procura compreender como a ideia de uma masculinidade hegemônica influencia nas relações e restringe as opções sociais de mulheres, de crianças e dos próprios homens, e propor estratégias de libertação (VÁZQUEZ, 2017, p. 1)

Estudar gêneros não se trata de negar diferenças biológicas entre homens e mulheres, mas de compreender que essas diferenças, apesar de determinadas pela natureza, não podem ser utilizadas como hierarquia, dominação e poder. Através da teoria de gêneros, a crítica feminista apresentou para esse debate que as representações femininas nas narrativas eram controladas por quem tinham poder, ou seja, os homens tinham domínio de representar as mulheres. Dessa forma, as teorias perceberam que a representação das figuras femininas era imposta por práticas culturais que estavam relacionadas às pressões sociais que transmitiam atitudes, qualidades e identidades que caracterizam a natureza de homens e mulheres. Portanto, o sujeito-mulher era construído e inferiorizado e excluído pelo sistema do poder patriarcal que dizia representá-lo.

> Así, considero que la organización de la diferencia sexual se debe a factores sociales, culturales, históricos, económicos y políticos complejos que no pueden reducirse a una visión determinista de la diferencia de género como signo biológico. Tampoco puede verse como un elemento sectorial aislado de las dinámicas socioculturales de una determinada sociedad. Representa, por el contrario, una construcción social y cultural que se forma a partir de un entramado complejo de roles, expectativas, entramados sociales, formas de sociabilidad y procesos de socialización (NASH, 2001, p. 24).[1]

1. Tradução livre: "Assim, considero que a organização da diferença sexual se deve a fatores sociais, culturais, históricos, econômicos e políticos complexos

Ao associar questão de gênero à literatura, muitas escritoras, sobretudo a partir do século XX, consideraram fundamental em suas narrativas uma mudança nos códigos culturais e sociais em que a sociedade se organizava. Elas, então, passaram a publicar narrativas que contestavam a visão do patriarcalismo que designava a mulher como um sujeito submisso ao homem. Luisa Valenzuela, autora de *La llave*, é uma das escritoras da modernidade que faz da literatura um meio de revisão dos papéis femininos. É considerada uma das autoras mais importantes da Argentina, país que, no século XX, passava por vários momentos políticos conturbados marcados por golpes militares e ditatura (1966-1973).

Valenzuela é autora de histórias diversas. Em suas narrativas há uma clara intenção de desafiar as estruturas de poder para dar voz às mulheres. A autora encontrava-se no contexto político da ditadura militar, no século XX. Luisa Valenzuela buscou, particularmente entre as décadas de 70 e 90, exercer o que ela mesma tratava como compromisso ético do escritor: denunciar o que os outros nem sequer ousavam mencionar. Segundo Bourguignon,

> Valenzuela exercitou uma narrativa de resistência, seja tomando-a como tema, seja, destacadamente, como processo inerente à própria escrita. Para isso, valeu-se daquilo que denominamos estratégias de resistência: contra o monopólio do discurso, adotou a pluralidade de vozes, a relativização da realidade e a exposição do discurso literário (logo, de qualquer outro) como construção (BOURGUIGNON, 2016, p. 8).

que não podem ser reduzidos a uma visão determinista da diferença de gênero como signo biólogo. Tampouco pode ser vista como um elemento setorial isolado da dinâmica sociocultural de uma determinada sociedade. Representa, ao contrário, uma construção social e cultural que se forma a partir de uma complexa rede de papéis, expectativas, enquadramentos sociais, formas de sociabilidade eprocessos de socialização" (NASH, 2001, p.24).

Sob essa perspectiva, encontra-se seis contos presentes em seu livro *Simetrias*, publicado pela primeira vez em 1993, e reunidos sob o título *Cuentos de Hades*[2]. Os contos são relatos intertextuais que retomam temas, os motivos e os personagens dos contos tradicionais, como *Barba Azul, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela,* de Charles Perrault. Ela os reescreve, apresentando outra visão, ou seja, do ponto de vista feminino e não mais de narrador masculino que conta uma história que viu ou ouviu.

Valenzuela (2001) deixa claro que sua intenção ao reescrever tais contos de fadas deveu-se pela interpretação simplista dos sentidos que, geralmente, são atribuídas a esses contos. Entretanto, para a autora, esse não foi o ponto que considerou mais problemático nos contos de fadas do século XVII, mas sim o modelo de conduta social que são apresentados. Ou seja, a supremacia do masculino sobre o feminino, criando um ambiente de subordinação feminina ao impor papéis e atitudes tradicionalmente aceitos como corretos pela sociedade patriarcal:

> Algo está mal en el corazón de estos cuentos, pensé. Se supone que son relatos ejemplares, "warning tales", como dicen los ingleses, destinados a preparar a los niños y especialmente a las niñas para su entrada en el mundo de los adultos. ¿Y eso qué les enseña a las niñas? Enséñales a salirse del camino trillado, a no ser curiosos (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse dominar porque un día el príncipe azul vendrá a rescatarlos, a esperar cien años el beso que despierte., en definitivamente ser sumiso y dependiente del otro, generalmente masculino por cierto[3] (VALENZUELA, 2001, p. 212)

2. Tradução livre: Contos de fadas

3. Tradução em seu socorro, a esperar cem anos pelo beijo que desperta eles, em ser definitivamente submissoe dependente do outro, geralmente masculino por sinal." (VALENZUELA, 2001, p. 212).livre: "Algo está errado no

Em seu conto, *La llave* (1999), Valenzuela representa a mulher não apenas como personagem, mas também como escritora e narradora de sua própria história. Nesse conto, ela apresenta a história da esposa do Barba Azul que apresentará sua visão sobre a narrativa que traz como debate a curiosidade menina. A narradora-personagem inicia o conto da seguinte maneira:

> Uno muere mil muertes. Sin ir más lejos, muero casi todos los días, pero reconozco que si todavía estoy aquí para contar la historia (o para que la historia sea contada) se lo debo a lo que fui tantas veces y todavía estoy condenado[5] (VALENZUELA, 1999, p.1).[4]

Nessa versão, a personagem é uma mulher palestrante que retrata momentos de sua vida após o casamento e a morte de Barba Azul, incentivando as mulheres a serem curiosas:

> Hablo de esto especialmente en mis seminarios: cómo ignorar las voces que vienen de afuera y condenarlas. Hay que ser fuerte para hacerlo, pero si lo hice, era una niña inocente, una niña de su casa, mimada, elegante, cuidada, peinada, siempre vestida con faldas largas con encaje claro, muchas pueden. Y más en estos tiempos que producen seres tan valerosos. Mis seminarios los doy con un gran número de personas, casi todas mujeres, como siempre casi todas mujeres.

---

coração dessas histórias, pensei. Devem ser histórias exemplares, "contosde advertência", como dizem os ingleses, destinados a preparar os meninos, e principalmente as meninas, para sua entrada no mundo dos adultos. E o que isso ensina às meninas? Ensine-os a sair do caminho batido, a não ser curioso (quando a curiosidade é a mãe de todas as descobertas), a se deixar dominar porque um dia o Príncipe Encantado virá.

4. Tradução livre: "Um morre mil mortes. Sem ir mais longe, morro quase todos os dias, mas reconheço que se ainda estou aqui para contar a história (ou para que a história seja contada) devo isso ao que tantas vezes fui e ainda sou condenada." (VALENZUELA, 1999, p.1).

> Pero al menos ahora puedes decir que atraje multitudes. Me siento necessitado[5] (VALENZUELA, 1999, p. 1).

Dessa maneira, o conto de Luisa Valenzuela desconstrói as ideias patriarcais existentes no conto *Barba Azul*, de Perrault. Em sua releitura, a curiosidade feminina não é um defeito, mas uma qualidade e uma ação que manteve a personagem viva, visto que, certamente por ter entrado no gabinete proibido, ela teve tempo para fugir do destino que a esperava. A curiosidade é ressignificada, e, em *La llave*, apresenta-se como uma virtude feminina: "Confieso que me salvé gracias a esta virtud, como aprendí a llamarla aunque todo el mundo lo llama feo vicio, y gracias a cierta capacidad deductiva que me permite ver a través de las trampas e incluso transmitir lo que vi, lo que entendo"[6] (VALENZUELA, 1999, p. 1)

A personagem informa às demais mulheres que assistem a sua palestra, bem como para os leitores, que ser uma mulher curiosa causa dor e conflitos, mas essa característica pode ser um caminho para a liberdade. "A pesar de todos sus encantos, la curiosidad a menudo causa mucho dolor. Miles de ejemplos se ven todos los días. Que el bello sexo no se enoje, pero es un placer pasajero. siempre es muy caro"[7]

5. Tradução livre: "Falo sobre isso sobretudo em meus seminários: como desconsiderar as vozes que vêm de fora e condená-las. É preciso ser forte para consegui-lo, mas se eu consegui, que era uma menina inocente, uma menina de família, mimada, graciosa, cuidada, escovada, sempre vestida de saias compridas com renda clara, muitos conseguem. E mais nestes tempos que produzem seres tão corajosos. Eu dou meus seminários com um grande número de pessoas, quase todas mulheres, como sempre quase todas mulheres. Mas pelo menos agora você pode dizer que arrastei multidões. Eu me sinto necessária" (VALENZUELA, 1999, p.1).

6. Tradução livre: "Confesso que me salvei graças a essa virtude, como aprendi a chamá-la embora todos a chamem de vício feio, e graças a uma certa capacidade dedutiva que me permite ver através de armadilhas e até transmitir o que vi, o que entendo" (VALENZUELA, 1999, p. 1).

7. Tradução livre: "Apesar de todos os seus encantos, a curiosidade muitas

(VALENZUELA, 1999, p. 2).

Valenzuela, a partir de um tema presente em um conto de fadas tradicional, busca mudanças na representação feminina, lutando por voz e protagonismo, mesmo no contexto da ditadura militar na Argentina, um espaço restrito e periférico marcado pela violência, autoritarismo e censura que tanto interferiram no processo de emancipação das mulheres. Nesse contexto, Gwendolyn Díaz (2009, p.29) observa que "[...] o tema de la mujer y poder es tan completo y variado como fascinante, sobretudo en uma sociedade como la Argentina"[8]. Ou seja, é, certamente, fascinante porque é potente e, mesmo em contexto de ditadura, mulheres argentinas, como Valenzuela, não silenciaram na busca por empoderamento. Não é possível ainda destruir a ordem masculina, infelizmente, e nem todas as forças de opressão, mas, por meio da literatura, as mulheres podem apontar comportamentos e ideias que sempre despertaram dor e afirmar o que não aceitamos mais.

O conto dura o tempo de uma palestra, a da narradora personagem. No final de sua palestra, ela entrega às participantes um molho de chaves imaginário que tem uma pequena chave de ouro. Ela diz:

> Antes de terminar el trabajo del sábado, vuelvo al tema clave, y así como mi ex esposo me dio un gran manojo de llaves de gran tamaño en un día remoto, les doy a los participantes un gran manojo de llaves imaginarias de gran tamaño y dejo que se las queden. Llévalos a casa y duerme con las llaves y sueña con las llaves, y que entre las grandes llaves permitidas encuentren la llave prohibida, la dorada,

vezes causa muita dor. Milhares de exemplos são vistos todos os dias. Que o belo sexo não fique com raiva, mas é um prazer passageiro. É sempre muito caro." (VALENZUELA, 1999, p.2).

8. Tradução livre: "O tema do poder e das mulheres é tão completo e variado quanto fascinante, especialmente emuma sociedade como a Argentina" (Díaz, 2009, p.29).

> y averigüen en qué cuarto prohibido cierra esa llavecita, y averigüen sobre todo si con la llave en su mano le da la espalda a la habitación prohibida o la enfrenta de frente[9] (VALENZUELA, 1999, p. 3).

Fazendo uma alusão à chave existente no conto de Perrault, cuja esposa de Barba Azul era proibida de usar, a narradora palestrante informa que os ouvintes, diante do molho de chaves, devem encontrar as chaves de ouro, aquelas que abrem portas proibidas. Nessa narração, a chave é uma metáfora para afirmar que as portas fechadas pelos homens devem ser abertas pelas mulheres. A personagem acredita que essa ação, o seu abrir portas, a salvou da opressão masculina e, por isso, deve ajudar a outras mulheres a se salvarem também. Com esse discurso, ela perpassa a luta e as reivindicações dos movimentos feministas por emancipação feminina e equidade de todas as mulheres negras, pobres, transexuais etc., pois

> o movimento feminista transformou profundamente a condição das mulheres em diversos países e permanece mobilizando lá onde a dominação masculina ainda conserva sua força. É cada vez mais raro que o reconhecimento de suas conquistas e de suas lutas a favor da liberdade e da igualdade não seja reconhecido. Entre os cidadãos dos países ocidentais, somente um pequeno número rejeita as conquistas e as ideias do feminismo (TOURAINE, 2007, p. 19).

9. Tradução livre: "Antes de terminar o trabalho no sábado, volto à questão da chave, e assim como meu ex-marido me deu um grande molho de chaves grandes em um dia remoto, eu dou aos participantes um grande molho de chaves imaginárias grandes e os deixo ficar com elas. Leve-as para casa e durma com as chaves e sonhe com as chaves, e que, entre as grandes chaves permitidas encontrem a chave proibida, a de ouro, e descubram qual quarto proibido essa pequena chave fecha, e descubram, com a chave na mão, se vocês viram as costas para o quarto proibio ou o encara de frente (VALENZUELA, 1999, p. 3).

Valenzuela, com muita sutileza, mostra uma personagem livre, livre para falar e discursar novas ideias, ressaltando assim as conquistas do feminismo. Porém, com a ditadura e a tentativa de silenciamento, a luta das mulheres tornou-se ainda mais desafiadora, por isso, ela se utiliza de uma história conhecida para difundir outros discursos, mostrando didaticamente que a ordem masculina naturalizada precisa ser modificada.

Dessa forma, a partir desse conto, o leitor tem a possibilidade de ampliar o seu olhar em torno da história de Barba Azul, personagem que faz parte do imaginário coletivo de muitas sociedades, inclusive a brasileira. Por meio de *La llave*, Valenzuela mostra como as mulheres podem passar de submissas a independentes. Ela promove o discurso de que as mulheres podem escolher seus caminhos, fazer suas escolhas, sem temor de estar desobedecendo aos papéis sociais impostos para elas.

Entende-se que as mudanças na representação tradicional da figura feminina devem-se, sobretudo, ao movimento feminista literário que vai aos poucos mudando a visão consolidada pelo patriarcalismo. Bonnaci (2007) afirma que "a finalidade da crítica literária e da leitura feminista é focalizar a constituição do estilo, da imagística e das características do patriarcalismo numa determinada obra" (BONNACI, 2007, p.49). A crítica feminista, durante as décadas de 1960 e 1970, chega para descontruir os escritos masculinos, que induziam os leitores a ler as obras apenas do ponto de vista do homem branco, classe média e, por vezes, europeu. O empoderamento feminino é entendido, portanto, como o ato de conceder às mulheres o poder de participação social, garantindo a elas a possibilidade de lutar por seus direitos, tendo, por exemplo, voz para retratar e informar sua história e inquietações.

Nos contos atuais, como *La llave*, vemos a mulher não mais voltada para o casamento, ela se torna a protagonista sem a necessidade do príncipe encantado. É interessante observar que as mulheres escrevem e são figuras principais dentro das suas próprias histórias. Segundo Rossini (2004), a literatura de autoria feminina suscita um novo olhar sobre a produção literária produzida desde meados do século passado até os dias de hoje. O cânone literário ocidental, historicamente representado por homens, brancos e da elite social, possuidor de um caráter impregnado por ideologias, excluía qualquer tipo de produção literária que não correspondesse aos modelos propostos pela hegemonia masculina (ROSSINI, 2014, p.3). Assim, produções literárias femininas que levam voz e promovemo rompimento com os padrões sociais impostos nas épocas passadas são necessárias como objetos de discussão para romper limites e ultrapassar fronteiras.

Considerações finais

Este trabalho apresentou um estudo sobre a representação feminina em duas versões do conto *Braba Azul*. Tendo como base as teorias sobre o patriarcalismo do século XVII e os movimentos feministas do século XX, realizamos uma análise comparativa dos contos *Barba Azul*, de Charles Perrault, e *La llave*, de Luisa Valenzuela, destacando a condição da mulher em épocas diferentes, mostrando, assim, aspectos marcantes do feminismo que revelou a luta das mulheres, primeiramente, por igualdade e, hoje, por equidade.

Diante do que foi lido, observou-se que a mulher na esfera patriarcal era submissa e inferiorizada por sua fragilidade, uma condição entendida como biológica. Era criada para obedecer, aprender e realizar atividades domésticas e, por fim, ser uma esposa dedicada à casa, ao marido e aos filhos.

Mas, a partir do final do século XIX e início do XX, no ocidente, a mulher começou a se destacar pela luta que travou e que ainda hoje trava em busca do seu espaço na sociedade, pois a história mostra a longa trajetória de dor, sofrimentos e dificuldades para realizar atividades como votar, trabalhar, realizar produções literárias e, principalmente, tornar-se sujeito de si.

A comparação dos contos *Barba Azul* e *La llave* possibilitou a oportunidade de debate e ressignificação do feminino dentro da reescrita de conto de fadas. Por meio desse conto do século XX, o leitor contemporâneo é transportado para às questões que envolvem as primeiras lutas dos movimentos feministas e para as percepções de como a mulher possui novas representações na literatura, sobretudo naquela de autoria feminina.

Em *Barba Azul*, encontramos uma mulher submissa, doce, virtuosa, mas que possui uma curiosidade que é vista como desobediência. Em *La llave*, vemos uma mulher independente, sendo narradora de sua própria história, mas somente depois de ter conseguido se afastar da dominação masculina do personagem malvado, aquele que reprime a mulher. Ao escrever esse conto, Valenzuela apresenta uma reescrita do conto Barba Azul difundindo um novo modelo de mulher livre dos estereótipos e da subjugação masculina.

Por fim, conclui-se que, ao longo dos séculos, as representações femininas nos contos de fadas foram ganhando novas versões e interpretações porque as sociedades foram se modificando e novas ideias e necessidades surgiram. Com isso, temos dois contos muito importantes para alargar questionamentos sobre gêneros e para nos fazer refletir sobre liberdade e independência feminina.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina***.** Trad. de Maria Helena. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURGUIGNON, Vitor. *Valenz(h)uel(l)as: marcas de resistência, memória e cicatriz da ditadura militar argentina na narrativa de Luisa Valenzuela.* Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3322/1/tese_9608_. Publicado em: 09 março. 2016. Acesso: 21 de abril 2022.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil;* teoria, análise, didática. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

COSTA, Patrícia Ávila. *Janela das Andorinhas:* a experiência da feminilidade em uma comunidade rural. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10160/10160_4.PDF>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

COUTINHO, S. e MENANDRO, P. *Relacões Conjugais e familiares na perspectiva de mulheres de duas gerações:* que seja terno enquanto dure. Rio de Janeiro: Revista Psicologia Clínica, vol 22, n. 2, 2010.

DÍAZ, Gwendolyn. *Mujer y poder enla literatura Argentina:* relatos, entrevistas y ensayos críticos. Trad. Cristina Piña. Buenos Aires: Emecé, 2009

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos.* Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JESUALDO. *A literatura infantil.* Trad. James de Amado. São Paulo: Cultrix, 1993.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MENDES, Mariza B.T. *Em busca dos contos perdidos*: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NASH, Mary. Diversidad, multiculturalismos e identidades: perspectivas de género. In: NASH, Mary; MARRE, Diana (Eds.) *Multiculturalismos y género:* perspectivas interdisciplinarias Barcelona: Edicions Bellaterra, 2001. p. 21-47.

PAULINO, Simone Campos. *Nos fios das narradoras:* tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti. Saarbrüken, Novas edições acadêmicas, 2015.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: PERROT, Michelle. *História da vida privada:* da revolução francesa à primeira guerra. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.

PERRAULT, Charles. *Barba Azul.* Tradução de Elisângela Maria de Souza. 1. ed. Rio de Janeiro. Dialogarts, 2020.

ROSSINI, T. *A construção do feminino na literatura: repre-*

sentando a diferença. Brasiliana: Journal for Brazilian Studies, 3(1), 288-312. 2014. Retrieved from https://tidsskrift.dk/bras/article/view/16761.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos.* Uma história dos perversos, São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

TELES, M.A.A. Breve história do feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993. THORPE, C. et al. *O livro da Sociologia***.** São Paulo: GloboLivros, 2016.

TOURAINE, Alain. *O mundo das mulheres.* Tradução de Francisco Morás. Petró- polis, RJ: Vozes, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 2. ed. Maringá: Eduem, p. 181-203, 2005.

VALENZUELA, Luisa. *Em Cuentos Completos y uno más.* México 1999.

VALENZUELA, Luisa. Ventana de hadas. In: *Peligrosas palabras.* Reflexiones de una escritora. Argentina: Temas Grupo Editorial SRL, 2001. p. 211-216.

VÁZQUEZ, Georgiane Garabely Heil. Gênero não é ideologia: explicando os Estudos de Gênero. (Artigo) In: *Café História – história feita com cliques.* Disponível em: https://www.

cafehistoria.com.br/explicando-estudos-de-genero/. Publicado em: 27 nov. 2017. Acesso: 21 de abril de 2022.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A Sombra e o mal nos contos de fada*. [tradução] Maria Christina Penteado Kujawski São Paulo: Paulus, 2020.

ESPELHO, ESPELHO MEU, UMA PRINCESA AFRICANA SERIA EU?[1]

Daniela Maria Segabinazi
Jhennefer Alves Macêdo

Introdução

Uma obra literária passa por metamorfoses no processo de cada tradução, reedição ou adaptação. Essas transformações ocorrem seja em seu suporte físico, no qual é revisado todo o projeto gráfico, para atualizá-lo não só conforme as tendências mercadológicas, seja em seu suporte conceitual, mas, partindo, assim, para uma reformulação dos modos de dizer do texto.

Essa segunda alteração, à luz dos princípios da Estética da Recepção, justifica-se pela valorização na receptividade da obra, ou seja, na relação entre o texto e seu leitor. Zilberman (1989), ao propor um estudo sobre as concepções formuladas pela teoria da Estética da Recepção, ressalta o diálogo que existe entre obras e leitores, pois essa primeira, no decorrer dos séculos e estando relacionadas às mudanças nas mais variadas

1. O presente artigo apresenta um recorte das discussões teóricas e das análises literárias realizadas na dissertação intitulada *Princesas negras: as adaptações dos contos europeus na literatura infantil afro-brasileira* (2018), escrita por Jhennefer Alves Macêdo e orientada por Daniela Maria Segabinazi, as duas autoras deste artigo.

esferas, se atualiza constantemente para atender aos novos horizontes de expectativas dos seus leitores, respondendo, assim, às suas perguntas. Para Darnton (1986), essas transformações são justificadas na medida em que consideramos as constantes mutações da mentalidade nas distintas sociedades, variações que repercutem nos anseios literários do leitor, modificando seus horizontes de expectativas, de modo que precisam ser novamente alcançados. A título de exemplo, dos gêneros literários que estão inseridos nesse processo, destacamos os contos populares, os quais surgiram há muitos séculos e passaram por inúmeras transformações, em diferentes tradições culturais.

Ainda nesse campo de discussão, Jauss (1994) ressalta que o valor da literatura, especificamente de uma obra literária, não está somente atrelado a acontecimentos históricos ou ao seu percurso biográfico, ao contrário, a categoria de uma obra literária está relacionada à recepção, os efeitos que essa causa em seus leitores, efeitos esses que são determinantes para a sua permanência, valorização e circulação ao longo dos séculos, ainda que seja em diferentes culturas.

Partindo desses pressupostos, de que a valorização de uma obra está relacionada à interpretação que o leitor faz sobre ela, considerando que nenhum leitor se ausenta de sofrer interferência das obras as quais recebe, compreendemos o porquê da sobrevivência dos contos populares, mesmo depois de muitos séculos desde o seu surgimento. Esse gênero literário reflete aspectos das diferentes sociedades pelas quais transitou ao logo dos tempos, o que nos permite afirmar que perpassou por constantes processos de adaptação. Além disso, apresenta múltiplas variantes de recriação, atualizando-se, temporalmente, em cada nova proposta de releitura.

Ancorados nesses processos de adaptação e de perpetuação dos contos populares é que fundamentamos nossa discussão. Originariamente, o conhecimento inicial do que resulta-

ria na discussão formulada neste artigo iniciou-se com a leitura de "Princesas Africanas" (MAIA, 2009), da revista *Leituras Compartilhadas;* uma edição que reúne textos e contos sobre princesas e rainhas denominadas de africanas. Durante a leitura de um dos contos intitulado de "A donzela, o sapo e o filho do chefe", de Maria Clara Cavalcanti de Albuquerque, algo especificamente nos inquietou: não é essa a mesma história da Cinderela, escrita pelos irmãos Grimm? A partir desse questionamento começaram a ser trilhados alguns estudos acerca dessa problemática.

As investigações realizadas resultaram na localização de narrativas, tanto em acervos distribuídos por políticas públicas de leitura, a exemplo do PNBE, quanto em catálogos de editoras nacionais, com princesas negras e, entre eles, duas temáticas ficaram mais evidentes: de um lado estavam publicações que recontavam histórias de princesas guerreiras africanas – recuperando suas biografias; e, do outro lado, estavam releituras dos clássicos infantis, substituindo as princesas europeias por africanas. Referente à última temática citada, entre os títulos que localizamos estava *Pretinha de neve e os sete gigantes* (2013). Essa narrativa é uma releitura da versão primária do conto popular adaptados por Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), popularmente conhecidos como os irmãos Grimm.

A partir da localização e das leituras iniciais dessa narrativa, percebemos o quanto os contos populares foram adaptados – não só nesse título encontrado, mas no decorrer dos séculos, para públicos específicos. No entanto, já nas leituras iniciais, alguns questionamentos tornaram-se persistentes: Por que adaptar para uma cultura afro-brasileira um conto advindo de uma cultura europeia? Em que aspectos essa adaptação se diferencia de suas versões primárias? Quais os elementos utilizados em sua construção que contribuem, de alguma maneira,

para a propagação da cultura afro-brasileira? O aporte temático, o texto verbal e visual, estariam adequados às características de uma literatura contemporânea que se denomina como afro-brasileira? Essas princesas são africanas?

Visando encontrar respostas para esses questionamentos, analisamos a publicação contemporânea *Pretinha de neve e os sete gigantes* (2013), averiguando o seu conteúdo temático e estético em sua materialidade verbal e visual, além de verificar as progressões e/ou repetições que a narrativa apresenta frente ao conto europeu.

A obra *Pretinha de neve e os sete gigantes:* desdobramentos da adaptação

Pretinha de neve e os sete gigantes (2013), adaptada e ilustrada por Rubem Filho, e publicada pela editora Paulinas, reconta a clássica história de "Branca de Neve", em uma bem-humorada versão, que transita no que a teórica Hutcheon (1985) chama de paródia e *pastiche***.** Para isso, o adaptador reúne elementos de diversos outros contos, a exemplo de "Chapeuzinho Vermelho", "Cachinhos Dourados", "O patinho feio", entre outros, para apresentar Pretinha de neve, uma menina triste e solitária, que vive isolada em um castelo muito frio na África, com um padrasto mal-humorado e uma mãe que só trabalha. A menina, inquieta para descobrir o mundo que existe para além das fronteiras geladas, resolve sair pela savana africana em busca de novas aventuras; como resultado, acaba por encontrar sete amigos gigantes. Essa adaptação, além de ora romper e ora reforçar alguns estereótipos relacionados à cultura africana, bem como o papel da mulher, insere em seu enredo discussões que estão presente na sociedade desde as mais tenras épocas.

Assim, ao realizarmos a análise da obra, iniciando pela

capa (Fig. 1), constatamos uma escolha de paleta de cores bastante expressivas: vermelha e amarela. Inicialmente, assim como mencionado nos estudos de Biazeto (2008), essas cores selecionadas para compor a ilustração da capa, não só reforçam o aspecto vibrante, como também estão relacionadas a fatores fisiológicos, psicológicos e culturais, pois considera-se que os jovens percebem melhor as cores vibrantes. Além disso, essa escolha também está relacionada ao tempo e ao clima em que a ação transcorre, pois o amarelo selecionado para a cor da fonte das letras que compõem o título também pode ser percebido no dia ensolarado que surge quando a menina está abrindo a porta.

Somado a isso, a capa ilustra (Fig. 1) a cena em que uma menina negra, muito pequena, com olhos bastante arregalados - ressaltando uma expressão de apreensão-, cabelos curtos e crespos, vestida, aparentemente, com um vestido azul e amarelo (a mesma roupa usada pela Branca de Neve criada pela Disney) está abrindo uma porta para adentrar em uma cabana – pelos detalhes das paredes que lembram troncos de madeiras - muito maior que ela. Nesse caso, a perspectiva da ilustração contribui muito para que o leitor tenha a noção da dimensão desse espaço diante da pequena menina. Além disso, assim como reforçado por Biazzeto (2008), o ilustrador pretende conduzir a visualização da imagem, apresentando as áreas de maior interesse, para que seja alcançada a leitura desejada. Sendo assim, conforme mencionado por Ramos (2013), as ilustrações permitem uma visualidade para o que está dito pelas palavras, ou seja, Pretinha, no diminutivo, relaciona-se à pequena estatura da menina, enquanto os sete gigantes são representados pela proporção do ambiente. Vejamos, então, a mencionada capa da obra:

Figura 1 - Capa e contracapa de *Pretinha de neve e os sete gigantes* (2013)

Fonte: FILHO, Rubem. **Pretinha de neve e os sete gigantes**. São Paulo, Paulinas, 2013.

Examinando ainda esse paratexto, percebemos que o ilustrador explora os elementos visuais, pois usa tanto uma superfície alta quanto reforça a ideia de volume por meio do uso da perspectiva, escolhas essas que reforçam a grandiosidade do lugar quanto também ressalta a pequenez da menina diante do espaço. Ademais, essas seleções também permitem que o próprio leitor faça essa relação e também se sinta, por meio do ângulo em que está visualizando, alguém muito maior que a menina.

Adicionalmente, a luz da ilustração presente na capa é constituída pelo contraste entre claro-escuro. Essas diferenças, assim como explicado por Biazzeto (2008), proporcionam ritmo à imagem, pois enquanto a cor amarela, tonalidade clara, expressa o avançar da menina, reforçado pela abertura da porta, as zonas vermelhas, presentes dentro da casa, simbolizam a ideia de recuar, um sentimento de indecisão que está evidente na expressão facial da personagem. Seguidamente, a

dramaticidade desperta a curiosidade do leitor para descobrir o que aconteceu quando a menina entrou na casa. Nesse caso, recordando os dizeres de Jauss (1994), acionam-se os horizontes de expectativas dos leitores, que poderão ser confirmados ou rompidos no decorrer da leitura.

Ainda compondo o cenário mostrado na capa, embora apareça de forma bastante discreta, encontramos uma máscara pendurada na parede, um importante elemento de identidade africana, comumente usada para proteção, assim como para venerar os antepassados ou para representar o espírito de um determinado animal e servir de meio para transmitir-lhe uma mensagem ou um pedido, além de também ser usada para venerar a beleza feminina ou ressaltar a bravura dos guerreiros. A presença desse elemento juntamente com a cor da menina dá pistas quanto aos caminhos da narrativa, a qual, aparentemente, já se mostra destoante do contexto europeu. Essas pistas, retomando os dizeres de Chartier (1990; 2011), estão relacionadas ao suporte em que a narrativa está inserida, pois, se considerarmos os contos europeus, particularmente a versão do conto "Branca de neve" editado pelos irmãos Grimm (1989), por não ter uma capa específica para a história, já que foi publicado em coletânea, essas conexões e inferências iniciais possivelmente não podem ser realizadas.

A partir da leitura da capa (Fig. 1), algumas intertextualidades são permitidas ao leitor - claro, se esse tiver um arcabouço de leitura prévia-. A primeira e mais nítida refere-se à semelhança com o texto fonte "Branca de neve" (1989), o qual se propõe adaptar, mas com um tom de humor que permite que essa adaptação já não se torne uma cópia fiel ao referido conto. O título "Pretinha de neve e os sete gigantes" permite fazer referência ao conto europeu da "Branca de neve", contudo, as diferenças existentes despertam certa inquietação, pois a Branca de Neve é substituída por Pretinha de neve, escolha

logo explicada pela imagem da menina que aparece ilustrada, e sete anões, companheiros da Branca de Neve, também são substituídos por sete gigantes.

A partir dessas mudanças, se o leitor a entender como um tom de paródia, logo terá curiosidade para conhecê-la, no entanto, se enxergá-la como uma transgressão ao texto fonte, poderá desconsiderar essa adaptação. A outra intertextualidade é feita por meio da conexão com o conto "Cachinhos dourados", afinal, na cena ilustrada temos uma menina adentrando em uma casa com três lugares a mesa, com apenas três pratos, algo que rememora os três pratos de comida na história citada. No mais, o nome Pretinha de neve, considerando somente a leitura da capa, também desperta outra curiosidade, pois a história contada pelos irmãos alemães (1989) explica a semelhança existente entre o nome Branca e a cor da neve:

> Era uma vez em pleno inverno, os flocos de neve caíam do céu como penas. Uma rainha estava sentada costurando, ao lado de uma janela que tinha esquadrias de negro ébano. E quando ela costurava assim, lançou um olhar para a neve e picou o dedo com a agulha, e três gotas de sangue pingaram na neve. E porque o vermelho do sangue na neve ficava tão bonito, ela pensou: "Ah, se eu tivesse uma filha tão alva como a neve, tão rubra como o sangue e tão negra como a madeira da janela!" Pouco tempo depois ela ganhou uma filhinha, que era tão branca como a neve, tão corada como o sangue e de cabelos tão negros como e ébano da janela, e por isso foi chamada Branca de Neve. (GRIMM, 1989, p. 48).

Todavia, considerando a cor de Pretinha, qual seria essa possível semelhança? Esse questionamento pode começar a ser explicado a partir da leitura da contracapa (Fig. 1), na qual encontramos uma paleta de cores mais suaves, com diferentes tonalidades de azul e branco, expressando sentimentos mais plácidos, algo mais calmo. Além disso, há uma imagem

de uma menina, sozinha, caminhando pela neve, com uma capa vermelha.

Outras intertextualidades também podem ser feitas tanto com a história de Branca de Neve, reforçada, sem dúvida, pela indústria cinematográfica, em que ela acaba fugindo para salvar a sua vida, como também com o conto de "Chapeuzinho vermelho", pela referência do capuz vermelho. Contudo, é válido ressaltar tanto os escritos de Biazeto (2008) quanto os de Hutcheon (2013), pois ambas reforçam o quanto a relação do leitor com a obra pode alterar o modo como ele a percebe e compreende, porque, se esse leitor conhecer os textos fontes dessas adaptações, sempre olhará fazendo a relação entre as suas semelhanças. No mais, nessa ilustração, através da presença da neve, resolve-se a inquietação despertada pela leitura do nome da menina.

A partir da leitura do livro aberto, podemos perceber uma completude entre as ilustrações presentes na capa e na contracapa (Fig. 1), com relações de espacialidade, ritmo e movimento. Nesse caso, para a questão espacial das imagens foram utilizadas as cores frias (azul e branco) e quentes (vermelho e amarelo). As cores frias presentes na contracapa apresentam características de distanciamento e de ampliação; ampliação do cenário, pois a neve e o céu estão em evidência, e distanciamento da menina, reforçado por suas pegadas que vão ficando na neve.

Ainda, também foram selecionadas para compor o clima as cores baixas (dessaturadas), que vão representar uma noite fria. Em questões mais técnicas, Biazeto (2008, p.86) explica que "[...] a ilustração será melhor visualizada se for constituída por uma mescla de áreas detalhadas com outras mais "simples". Essa alternância chama a atenção do nosso olhar, e as zonas com menos detalhes servem como áreas de descanso para os olhos.

Outro elemento visual que prende a atenção do leitor e evidencia a relação entre capa e contracapa está presente na linha, pois ela imprime ritmo e movimento à imagem. No caso da contracapa, ela funciona como indicadora da direção que o olhar do leitor deve seguir. Sobre isso, Ramos (2013, p. 146) afirma que "[...] a imagem torna-se mais rica quando explora as potencialidades expressivas da linha, cor, forma, criando ritmos visuais. Esses elementos plásticos contribuem para estruturar a narrativa.".

Dando continuidade, analisando ainda o paratexto contracapa (Fig. 1), a imagem da menina próxima à borda da página dá a ideia de que o movimento continua na página seguinte, ou seja, na capa, momento em que ela chega até a casa. Nesse caso, observamos que a narrativa já começa a ser contada antes mesmo que o livro seja aberto. Ademais, o uso das cores na capa e contracapa criam zonas, assim como mencionado, que avançam e recuam, pois enquanto as cores da contracapa ampliaram a cena, as cores usadas na capa permitiram que o espaço fosse bastante reduzido.

Além das questões citadas, também nos atentamos aos detalhes que marcam o passar do tempo. Na contracapa (Fig. 1), o cenário reforça a ideia de noite, enquanto a capa já mostra um dia ensolarado, ou seja, essa menina possivelmente passou longas horas caminhando. Essa percepção desperta curiosidade do leitor para saber o porquê de uma menina estar caminhando sozinha em um lugar tão solitário. Nesse viés, ressaltamos que todas essas características contribuem para que o leitor faça inferências do que poderá acontecer durante a narrativa, todavia, essas inferências podem ser afirmadas ou negadas no decorrer da leitura.

Para Chartier (1990) "[...] a imagem, no frontispício ou na página, classifica o texto, sugere uma leitura, constrói um significado. Ela é protocolo de leitura, indício identificador"

(p. 133). Então, como podemos perceber, atualmente não podemos mais negar a leitura dos paratextos, pois a história cultural nos indica como as representações são construídas por esses outros textos que circundam a leitura principal e também como influenciam o leitor no percurso da descoberta e do desvelamento do texto/da leitura.

Por fim, na contracapa (Fig. 1) há uma pequena sinopse da narrativa, em que o adaptador afirma tratar-se de uma paródia sobre um clássico dos contos de fadas. Além disso, adianta que a narrativa se passará na África – confirmando as pistas dadas na capa, como a razão da busca da menina – por amizade e carinho, assim como antecipa a amizade existente entre a menina e os "pequenos" amigos – referindo-se aos gigantes. No mais, há uma foto do autor com seu filho, acompanhado de uma breve apresentação feita sobre ele próprio. Nessa apresentação, o autor já deixa claro o objetivo que o fez escrever essa paródia: divertir. Todavia, também percebemos que ele possui um leitor/ouvinte como referência: seu filho. Ao contrário do que observamos nos livros da coleção da Mazza Edições, inicialmente, não há nessa obra qualquer informação explícita por parte do adaptador de que objetiva apresentar uma obra com temática afro-brasileira ou voltada para esse público em específico.

Na continuidade do estudo dos paratextos, ao abrirmos o livro encontramos uma folha de rosto (Fig. 2) que possui conexão com o cenário apresentado na contracapa (Fig. 1). No que concerne a uma avaliação mais técnica, verificamos que o ilustrador continua a optar pela predominância das cores azul e branco para criar um cenário em que estão destacados o céu e a neve. No tocante à interpretação, a posição em que se encontra o castelo – recuperando os cenários dos contos de fadas - denota um sentimento de solidão, pois este é completamente isolado no alto de um monte de neve. Retomando a leitura

prévia realizada na capa e contracapa (Fig. 1), é possível associar que a criança que estava andando na neve, possivelmente saia desse castelo. A partir disso, algumas expectativas podem começar a ser feitas: estaria Pretinha fugindo de sua madrasta? Do caçador?

Figura 2 – Ilustração inicial

Fonte: FILHO, Rubem. **Pretinha de neve e os sete gigantes.** São Paulo, Paulinas, 2013.

As duas páginas seguintes quebram completamente essa sequência narrativa que estava sendo construída desde as leituras da capa e da contracapa, pois apresentam páginas com tons em amarelo com algumas flores coloridas, talvez fazendo conexão com o dia ensolarado que aparece nas frestas da porta que está sendo aberta pela menina ainda na capa, acompanhada de informações mais técnicas, como a ficha catalográfica, detalhes sobre a editora, agradecimentos etc.

Retomando o clima de inverno, a narrativa se inicia com ilustrações em páginas duplas (Fig. 3), sendo a primeira bastante aproximada à borda da página, reforçando não só a ideia

de continuidade como também de altura. Inicialmente, atentando-se somente às ilustrações, verificamos que se trata do mesmo cenário apresentado na folha de rosto, apenas mais centralizado. Ainda, podemos verificar que somente há sinal de habitação no castelo em razão das luzes estarem acesas, fora isso aparenta ser um lugar solitário, não havendo nem mesmo a presença de guardas que costumam vigiar esses castelos.

Figura 3 – O castelo

Fonte: FILHO, Rubem. **Pretinha de neve e os sete gigantes.** São Paulo, Paulinas, 2013.

Observando mais detidamente o cenário, sob um olhar mais técnico, vamos constatar, segundo Ramos (2013, p. 146), que de fato "[...] a posição das personagens nas páginas contribui para a leitura da história. Imagens em página par tendem a ter menos importância que aquelas situadas em página ímpar. Imagens acima do meio da página costumam ser mais relevantes que aquelas inseridas abaixo." No que concerne à interpretação tão somente da ilustração, realizamos uma intertextualidade com os cenários dos contos europeus, principalmente de "Branca de Neve", situado em um lugar frio: "Era uma vez em

pleno inverno, os flocos de neve caíam do céu como penas." (GRIMM, 1989, p. 48).

Outro aspecto do texto verbal, articulado ao visual, é o uso de letras capitulares, que nesta obra pode nos remeter à recuperação de uma história antiga, já que se vincula a um tipo de escrita da Idade Média. Além disso, o narrador conduz seu leitor a essa aproximação ao realizar a seguinte indagação: "Vocês sabiam que na África também cai neve? Isso acontece no Monte Kilimanjaro, que fica no coração do continente. Ele é muito, muito alto, e lá em cima sempre faz frio." (FILHO, 2013, p. 5).

Nesse momento, verificamos outra quebra dos horizontes de expectativas, tanto em relação ao cenário quanto ao lugar, pois, comumente, a imagem passada sobre a África remete a um clima quente e castelos raramente são apresentados, em razão da imagem do continente ser associado a diversas mazelas estabelecidas por discursos homogeneizantes e imagens estereotipadas. Ademais, atestamos que o adaptador não cria esse cenário somente em um plano ficcional, pois o Monte Kilimanjaro ou monte Quilimanjaro é realmente localizado, no norte da Tanzânia, junto à fronteira com o Quénia.

No que se refere ao entrelaçamento entre o texto verbal e visual, o segundo concorda e expande o que está dito pelo primeiro, proporcionando, assim, uma maior visualização. No restante, entendemos que as informações dispostas nessa página inicial assumem uma função informativa sobre o local em que a narrativa acontecerá, revelando, assim, uma quebra frente ao conto popular tradicional, já que esse último não aponta espacialidade.

Na página seguinte, o adaptador apresenta Pretinha, uma menina espoleta e bastante curiosa, que vive indagando ao seu padrasto. O texto ocupa toda uma página e nesse primeiro momento localizamos algumas quebras em comparação

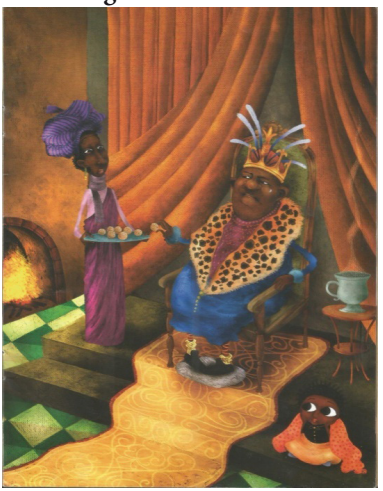
ao conto dos Grimm (1989). A primeira refere-se à estrutura da família constituída pela menina, Pretinha, sua mãe e seu padrasto. Nessa adaptação afro-brasileira, o pai de Pretinha morre enquanto ela ainda era bebê e sua mãe acaba por se casar com o Rei, enlace realizado, assim como afirmado no texto, somente em razão da mulher preparar bons doces e ser boa dona de casa.

Havendo uma inversão do conto publicado pelos Irmãos Grimm (1989), pois a madrasta é substituída por um padrasto, a relação entre Pretinha de neve e o padrasto é bastante problemática, mas não em razão de inveja, assim como acontece em Grimm (1989). Na narrativa afro-brasileira, o adaptador opta por abordar discussões contemporâneas que enfatizam o desprezo das relações entre adultos e crianças, em que os adultos não têm paciência com os infantes em relação à diferença de idade e maturidade de pensamento. Somado a isso, o narrador, por meio do escrito, enfatiza a solidão em que a menina está inserida, pois o padrasto não demonstra afetividade e a mãe está sempre ocupada com trabalhos domésticos.

No que concerne às confirmações ou negações das inferências realizadas por meio das pistas disseminadas pela capa e contracapa (Fig. 1), verificamos que se confirma o aspecto solitário enfatizado na ilustração da contracapa. Já no tocante ao nome Pretinha, a hipótese levantada anteriormente só é confirmada por meio da ilustração que ocupa toda a página seguinte, pois no texto verbal não há explicação que a confirme, a não ser, mais uma vez, pela associação reforçada entre a África e a cor negra.

A ilustração apresentada na página seguinte (Fig. 4), embora concorde com o que está dito no texto verbal, expande a linguagem verbal e torna-se continuidade da narrativa, pois apresenta o momento em que a mãe de Pretinha vai servir doces para o Rei, seu marido. Vejamos:

Figura 4 – A família



Fonte: FILHO, Rubem. **Pretinha de neve e os sete gigantes.** São Paulo, Paulinas, 2013.

Por meio da expressividade das ilustrações, concluímos que se trata de um homem que menospreza sua mulher, estando essa cumprindo basicamente a função de serviçal, enquanto a menina apenas observa toda a cena. Ainda, em completude, constatamos que apenas ao homem é destinado o título de rei, enquanto Pretinha de neve e a sua mãe não recebem o mesmo tratamento real, ao contrário do que é apresentado em Grimm (1989), já que se atribui à mãe de Branca de Neve o título de rainha.

De modo geral, na Fig. 4, o ilustrador selecionou uma paleta de cores fortes, proporcionando, mais uma vez, um foco maior no cenário ilustrado. Atentando-se aos detalhes que compõem a ilustração, verificamos que a lareira, assim como a composição do figurino, com roupas fechadas, de modo a proteger todo o corpo, contribui para a permanência de um nexo com o clima frio evidenciado nas páginas anteriores.

Além disso, há predominância da cor amarela/dourado, que pode relacionar-se ao ouro, já que se trata de um rei. Quanto às representatividades dos personagens constatamos que há a manutenção do estereótipo de rei presente nos contos clássicos, sendo aquele que usa coroas e capas e está sempre sentado em um trono real, algo que não se repete com as mulheres, que pela caracterização, com exceção da capa usada pela menina, não apresentam uma caracterização real.

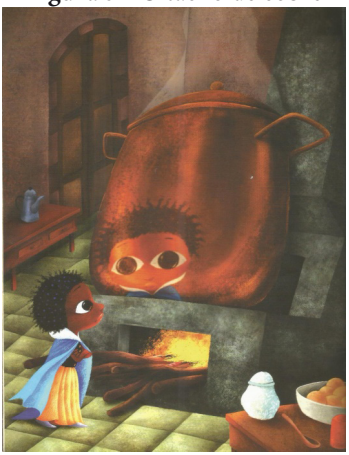
Ademais, nessas ilustrações, as posições em que os adultos se encontram em relação à menina, sempre em um degrau acima, também reforça uma relação afetiva praticamente inexistente. Em relação a essa ordem hierárquica familiar, o texto verbal apresenta outra evidência da permanência das marcas sociais disseminadas nos contos clássicos, a qual pode ser observada na ordem hierárquica na família retratada nessa adaptação: o padrasto no cume, em seguida a mãe, depois a filha menina.

No tocante ao cenário apresentado pelo texto visual, não conseguimos localizar especificidades que remetam à cultura africana, especialmente da Tanzânia, local em que a narrativa se passa. Muito embora saibamos que uma obra ficcional não precisa ter compromisso em representar a realidade, nos indagamos o porquê existir a manutenção dos modelos disseminados pela cultura europeia, mas haver a exclusão de aspectos tão contundentes para que os leitores pudessem conhecer a cultura africana. Quanto ao texto verbal, mantendo correlação com os contos clássicos, observamos que o adaptador/ilustrador transporta para as suas páginas os problemas comumente vivenciados por crianças que se sentem menosprezadas em relações familiares.

Dando continuidade à nossa análise, na figura seguinte (Fig. 5), ao contrário das páginas anteriores, a ilustração ocupa todo o lado direito da página, antecedendo, inclusive, o texto

verbal. Como vamos observar, o leitor encontra Pretinha de neve em uma cozinha, sozinha, vendo o seu próprio reflexo triste em um tacho de cobre, o que pode estabelecer uma conexão intertextual com outro conto clássico, dessa vez com "O patinho feio", de Andersen.

Figura 5 - O tacho de cobre



Fonte: FILHO, Rubem. **Pretinha de neve e os sete gigantes.** São Paulo, Paulinas, 2013.

A partir dessa imagem, podemos realizar mais uma aproximação com a versão dos Grimm (1989), neste caso com o espelho, um elemento bastante significativo utilizado pela madrasta de Branca de Neve. Todavia, apresentando uma quebra no tocante ao conto primário, o tacho de cobre nessa adaptação não assume a função de reforçar a beleza, mas de torna-se um amigo para a menina solitária: "- Tacho de cobre, tacho de cobre, existe alguma menina mais solitária do que eu? Minha mãe está sempre ocupada e nunca me dá atenção. E o meu padrasto é muito chato." (FILHO, 2013, p. 9).

Ademais, embora muitos trechos da obra também possam ser interpretados, assim como dito por Hutcheon (1985),

como elementos de paródia e pastiche, algumas questões nesse momento da narrativa nos parecem questionáveis, a exemplo das constantes interferências feitas pelo narrador, que assume a voz do tacho de cobre para dar explicações que, em nossa compreensão, embora se possa considerar que essas intervenções possam estar atreladas a estratégias narrativas, estabelecendo, assim, uma articulação com um leitor, também acabam por aderir ares de facilitação de linguagem para o público infantil. Assim, como ressaltado por Hunt (2010), desconsiderando, dessa forma, a capacidade de interpretação do leitor. Essas interferências podem ser vistas nas seguintes passagens: "- Ué, eu não sabia que tacho de cobre falava. - Espelho não fala também!? Isto é um conto de fadas, ora." (FILHO, 2013, p. 9). Além desses, na página seguinte, momento em que a menina resolve sair do castelo, sozinha, para conhecer o mundo e procurar por amigos, há outra interferência para evidenciar o intertexto dessa adaptação com outros contos, como: "E resolveu mesmo. Juntou alguns doces na mochila, para o caso de sentir fome no caminho, colocou o capuz vermelho (emprestado de outra história) e foi conferir a situação." (FILHO, 2013, p. 10). Além deste, outros elementos também são tomados de empréstimo de outras clássicas histórias, a exemplo de *Alice no país das maravilhas*: "Ela se sentiu como a menina daquela outra história, que tomou um líquido misterioso de uma garrafinha e encolheu." (FILHO, 2013, p. 10).

O texto verbal segue narrando as primeiras impressões da menina ao sair do castelo e é marcado por uma mudança brusca tanto no cenário quanto no clima do lugar. No tocante ao clima, para reforçar as impressões de vivacidade, o ilustrador opta por empregar cores vibrantes, de modo a dar ênfase, principalmente ao sol. Em relação ao cenário, nesse momento, a representação africana torna-se evidente que essa vem simbolizada por meio da savana, com destaque para os animais, as

árvores e as flores, escolha que tem se tornado repetitiva entre os muitos escritores e ilustradores que se propõem a apresentar a África para as crianças. Essa mudança no clima também dá margem para outras interpretações, pois conforme as nossas concepções, o ensolarado, considerando que Pretinha começa a descobrir um novo mundo e encontrar animais que até então nem sabia que existiam, representa uma quebra frente à solidão vivenciada no castelo, lugar marcado, assim como já visto, pelo clima frio. Permanecendo no campo das representatividades, verificamos que nesse momento da narrativa é ressaltada a coragem de Pretinha de neve, um aspecto que se distância do medo sentido por Branca de Neve – embora saibamos que o contexto em que o conto se passava era outro, já que a menina acabara de quase ser morta pelo caçador' –, assim como podemos ver na comparação entre os dois trechos:

> Agora a pobre criança estava no meio da grande floresta, sozinha e desamparada, e tinha tanto medo, que olhava para todas as folhas nas árvores, sem saber o que fazer. E ela pôs-se a correr, e corria por entre os pinheiros e sobre pedras pontiagudas, e as feras selvagens passavam por ela, mas não lhe faziam mal nenhum. Ela correu enquanto seus pés agüentaram, até que começou a entardecer. Aí ela viu uma casinha pequenina, e entrou, para descansar. (GRIMM, 1989, p. 51).

> - Mas vou assim mesmo! Resolvi.
> E resolveu mesmo. Juntou doces na mochila, para o caso de sentir fome no caminho, colocou um capuz vermelho (emprestado de outra história) e foi conferir a situação. A mãe estava dormindo. O padrasto também. Então, pé ante pé, ela saiu do castelo e começou a descer o monte, curiosíssima para saber o que havia fora do castelo. Andou, andou, andou e viu muitas coisas diferentes: árvores enormes, bichos diferentes, rios, flores, pássaros. Estava encantada com o que via. E como fazia calor! Isso a deixou contente, mas teve que tirar o capuz vermelho. Mas também

> na África nem existe lobo. Só que ela não sabia disso. (FILHO, 2013, p. 10).

Após esse momento de coragem, nas próximas três páginas não há ilustrações, com exceção dos gigantes que aparecem ilustrados na parte inferior de uma das páginas seguintes; uma escolha que se relaciona ao dito por Ramos (2013), em que imagens colocadas abaixo do texto não são consideradas importantes. A narrativa relata que a menina acabou por ficar com fome no caminho em razão de seus doces terem derretido na mochila e encontrou um casarão "[...] onde havia um panelão que continha um mingau muito cheiroso de carne com amendoim e batatas." (FILHO, 2013, p. 10), buscando um diálogo com outros contos clássicos, como "João e Maria" e, especialmente, "Cachinhos dourados" para adicionar elementos em sua adaptação.

Nesse momento do texto, observamos outras quebras referentes ao conto dos Grimm (1989), pois os sete anões são substituídos por sete gigantes, os quais, ao contrário do conto "Branca de Neve", possuem nomes, sendo eles: Mestre, Dunga, Soneca, Atchim, Feliz, Zangado e Dengoso - nomes idênticos aos dos sete anões da versão cinematográfica de Branca de Neve produzida pela Disney. Ressaltamos aqui mais uma escolha do adaptador que acaba por se tornar incoerente com a temática africana em que a obra está inserida, pois muito embora ocorra uma mudança no tom de pele dos gigantes, agora eles são negros, os mesmos não possuem uma identidade. Quando falamos em identidade, estamos nos referindo aos nomes, uma característica que, sem dúvida, reforça o pertencimento. Em relação à escolha de mudar anões por gigantes, acreditamos que possa estar relacionada ao fato de a narrativa apresentar a história de uma menina pequena, desprezada pelos pais e que de alguma maneira precisa de proteção.

A narrativa segue para o seu final com o arrependimento do padrasto de Pretinha de neve e a tristeza de sua mãe pela sua ausência, acarretando na ida do padrasto atrás da enteada. Essa busca faz referência ao texto fonte (GRIMM, 1989) no tocante ao encantamento que a madrasta põe na maçã para matar Branca de Neve:

> E fechou-se num quarto secreto e solitário, onde ninguém entrava, e preparou uma maçã venenosa. Por fora era uma fruta bonita, branca, de bochechas vermelhas, de dar água na boca de quem a visse; mas quem comesse um pedaço dela, tinha de morrer. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto e se disfarçou em camponesa. E assim ela foi e passou os sete montes até a casa dos sete anões. (GRIMM, 1989, p. 57).

> Então o rei se disfarçou de mendigo, vestindo roupas em farrapos e colocando um grande chapéu. Carregava consigo uma bolsa cheia de doces, para o caso de sentir fome no caminho. E, num dos doces, colocou um encantamento (lembrem-se, isto é um conto de fadas) para fazer Pretinha dormir e levá-la de volta, caso bancasse a teimosa. (FILHO, 2013, p. 17).

No entanto, a adaptação afro-brasileira, apossando-se das possíveis orientações do "politicamente correto", não apresenta a morte, pois o encantamento que o padrasto põe no doce, apenas tem o objetivo de que a menina adormeça e retorne para casa. Quanto a esse encantamento citado no texto, fica evidente questões de verossimilhança, pois em momento algum houve menção que o rei possuía poderes ou que recorreu à magia. O arrependimento citado anteriormente é outro diálogo que percebemos entre esta adaptação e o texto fonte (GRIMM, 1989), pois assim como o caçador arrepende-se de cumprir as ordens da madrasta de Branca de neve, o rei dessa história arrepende-se do tratamento que deu à me-

nina ao longo de toda vida, reconhece seus erros e a convence a voltar para casa.

A narrativa conclui-se com a paz entre a família de Pretinha e os seus amigos, os gigantes. Observamos mais uma vez que há influência do politicamente correto, pois as cenas que se aproximam da maldade, bem como tocam em temas como morte e violência são excluídas da narrativa. Por fim, nessa adaptação, constatamos que o autor opta por não inserir a figura do príncipe, eliminando também qualquer indício de romantismo, algo que pode ser justificado pelo fato de Pretinha de neve ainda ser uma criança.

Considerações finais

A partir da análise aqui exposta, entendemos que o grande ponto motivacional em adaptar contos advindos da cultura europeia se relaciona, na maioria das vezes, aos desejos de seus idealizadores, os quais, em suas experiências de vida, nunca haviam se visto representados em uma narrativa europeia. Nesse quesito, a própria ideia de representação já se torna, a nosso ver, bastante controversa, uma vez que ocorre uma apropriação de princesas europeias, deixando à margem, mais uma vez, as princesas africanas ou brasileiras.

Com referência às progressões existentes entre a adaptação afro-brasileira e sua versão primária, constatamos que há uma mudança em relação ao suporte físico, uma vez que a narrativa de Rubem Filho é apresentada em um livro específico, diferente dos contos primários europeus, já que esses costumavam fazer parte de coletâneas.

Ademais, sabendo que os elementos paratextuais possuem uma importante função, assim como reforçado por Chartier (2011), na recepção de uma obra literária pelo leitor, podendo conduzir ou até mesmo interferir de maneira positiva ou ne-

gativa na leitura de uma obra, bem como na sua escolha, destacamos que a obra *Pretinha de neve e os sete gigantes* (2013) apresenta um projeto gráfico que permite que o leitor dialogue com o texto, mas que também realize conexões para além dele.

Em síntese, a adaptação afro-brasileira concede destaque para a cor negra dos personagens de modo geral, embora reforce estereótipos já bastante duvidosos. No tocante à contribuição dessa narrativa para a propagação da cultura afro-brasileira, a matriz europeia é predominante, sendo assim, são as histórias europeias que continuam sendo disseminadas.

Não de forma a desconsiderar o avanço que a publicação dessa obra representa, tampouco deixando de lado os possíveis benefícios que a presença de uma Branca de Neve negra poderá provocar na elevação da autoestima de uma criança que outrora nunca se viu representada em histórias europeias, porém, não podemos deixar de registrar nosso olhar crítico no tocante a essa produção, uma vez que a literatura infantil, tanto em seu momento de produção quanto no processo de circulação e recepção passa pelo crivo de aprovação de um outro leitor, o adulto, o que proporciona uma série de problemáticas, uma vez que o texto literário pode, em algumas ocasiões, assim como constatado, se tornar um veículo propagador de ideologias, efemeridades e escritos superficiais, passando a deixar de lado o real objetivo que motivou toda a luta que está por trás dos marcos legais: recuperar e apresentar para os leitores brasileiros as histórias que por muito tempo ficaram no esquecimento.

A partir dessas conclusões, encerramos as nossas considerações reforçando que se torna continuamente necessário o estudo, a revisão, a reflexão, além de uma análise crítica quanto à produção dessas obras literárias que estão propondo recuperar e apresentar a cultura afro-brasileira através das adaptações das histórias das princesas negras.

Referências

BIAZZETO, Cristina. *As cores na ilustração do livro infantil e juvenil*. In: OLIVEIRA, Yeda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FILHO, Rubem. *Pretinha de neve e os sete gigantes*. São Paulo: Paulinas, 2013.

GRIMM, Jakob. *Os Contos de Grimm* / Ilustração Janusz Grabianski; Tradução do alemão Tatiana Belinky. – São Paulo: PAULUS, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MAIA, Ana Claudia (Ed.) e outros. *Princesas africanas*. Ilustrações Taisa Borges; Leituras compartilhadas. Ano 9, n.19, março 2009.

MACÊDO. Jhennefer Alves Macêdo. *Princesas negras: as adaptações dos contos europeus na literatura infantil afro-bra-*

sileira. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 160 páginas, 2017.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

PARTE III
CONTOS DE FADAS E OUTRAS LINGUAGENS

QUEM NUNCA COMEU MELADO, QUANDO COME SE LAMBUZA? ARTE E ENGENHO NA OBRA *POP-UP JOÃO E MARIA*, DE LOUISE ROWE

Lucas Silvério Martins
Silvana Augusta Barbosa Carrijo

Introdução

O texto literário, enquanto manifestação artística, é entendido por vários autores como ferramenta necessária à experiência humana. Roland Barthes (2013) compreende que "se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário" (BARTHES, 2013, p. 18). O texto literário expressa nossa condição humana, quer seja pela humanização[1], nos moldes elucidados por Candido (2004), ou ainda pela capacidade catártica[2] por ela em nós despertada. É na literatura que os sentimentos, as emoções, os sonhos, as angústias, os (des)prazeres, enfim, nossa glória e danação, são representados.

Em se tratando mais especificamente da Literatura Infantil e Juvenil (LIJ), ela se apresenta rica e multifacetada (HUNT, 2010). A literatura potencialmente destinada às crianças e jo-

1. Este conceito será melhor entendido adiante, neste estudo, no momento em que será reapresentado em uma análise.-

2. Conceito que será trabalhado em *De Joões e de Marias*.

vens recebe ainda mais atenção, pois consegue fomentar a formação leitora e humana de novas gerações. São livros que se destacam pela pluralidade de temas que representam e, ainda, constituídos nas mais variadas formas de apresentação. Antonio Candido (2004) destaca que "[...] o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, a capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere" (CANDIDO, 2004, p. 180). Desta maneira, tema e forma são inseparáveis e imprescindíveis para que a literatura consiga ser empreendida em plenitude.

Dentre as muitas formas de concatenação, de mútua constituição entre tema e forma, destacamos, para este capítulo, aquelas relativas aos livros *pop-up*, subdivisão dos livros-objeto. Paulo Silveira entende que o livros-objeto é:

> [...] uma solução inteiramente plástica ou uma solução gráfica funcionalizada plasticamente. Ou ainda, o travestir de um livro em uma unidade com valores escultóricos. Nele, o apelo da forma, da textura e da cor é eloquente e o principal determinante do processo criativo (SILVEIRA, 2013, p. 20).

Assim, nos livros-objeto, a força estética se exponencia por cada recurso de que se lança mão (dobras, elementos gráficos diferenciados) e que influi na forma, o que modifica o modo como o conteúdo é recebido e apreendido. Eliane Debus, Maria Laura P. Spengler e Fernanda Gonçalves (2020) entendem que nos livros-objeto existem a oportunidade de uma experiência de leitura relacionada à estética, em que o livro convida seus leitores a "morder, cheirar, pegar, apertar, balançar, rodar, ouvir, investigar, apalpar" (DEBUS; SPENGLER; GONÇALVES, 2020, p. 10). Por esta ótica, são apresentadas obras com uma capacidade dinâmica ímpar e que envolvem vários sentidos de quem lê (tato, visão, audição e

outros), produzindo diferentes experiências e sensações em novos protocolos de leitura.

Os livros *pop-up* são uma das muitas formas de apresentação de um livro-objeto. É possível perceber nessas obras, principalmente, um efeito de projeção de uma ilustração em direção ao leitor, em que a imagem quebra a barreira da bidimensionalidade e alcança o espaço tridimensional (daí o nome *pop-up*, do verbo *to pop* que, em inglês, significa, em tradução nossa, estourar, explodir e *up*, traduzido como "para cima"). Além de projetar a ilustração na direção do leitor, em obras subsumidas na categoria de *pop-ups* são encontradas abas, cortes diferentes (realizados por *lasers*, que conseguem produzir cortes mais precisos com formatos completos), túneis, rodas e outros elementos que interpelam o leitor a tocar, brincar, mexer. Destarte, a partir da quebra do sentido mais comum de leitura (da esquerda para a direita, de cima para baixo), estes livros requerem novos protocolos e demandam a necessidade de uma ampliação das potencialidades da mediação leitora a ser realizada. Os livros *pop-up* também promovem uma certa anulação das fronteiras entre a realidade do leitor e a ficção discursiva (COSTA; MOCIÑO-GONZÁLEZ, 2020). Elucidando sobre a questão, Eulalia Agrelo Costa e Isabel Mociño-Gonzales entendem que esta é uma

> [...] estratégia metaficcional que define a proposta discursiva daquelas obras que valorizam o aspecto material do livro na criação de significados, por meio da qual há uma sobreposição de planos referenciais que anulam a separação entre a realidade do leitor e a ficção discursiva. Assim, o leitor se integra ao discurso, ao mesmo tempo que se diluem as fronteiras entre o espaço real e o próprio da ficção (MOCIÑO-GONZÁLEZ; COSTA, 2020, p. 105)[3].

3. Tradução nossa para "estratexia metaficcional que define a proposta discursiva daquelas obras que potencializan a vertente material do libro na creación

Ao conjugarmos as potencialidades dos livros *pop-up* e da literatura infantil e juvenil temos, então, uma vasta produção de obras potencialmente destinadas às crianças e jovens. Neste sentido, muitas vezes, escritores, adaptadores, projetistas gráficos, engenheiros de papel e editoras se expressam por e investem em linhas editorias de obras que se constituem verdadeiras releituras dos clássicos da LIJ, mas agora revisitados sob uma nova roupagem e novo formato. Assim nascem adaptações variadas em formas de apresentar o conteúdo ora estabelecido. Delimitando ainda mais, é perceptível que muitos contos de fadas foram adaptados ao formato *pop-up*. São o caso de *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Cinderela* (1697) por Charles Perrault, adaptados para o formato *pop-up* por Louise Rowe (2010) e pela editora Usborne (2017), respectivamente; *A Bela e a Fera* (1740), de Gabrielle-Suzanne Barbot e Madame Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, adaptado por Robert Sabuda em 2011, e o livro que será usado neste capítulo, *João e Maria* (1812) por Jacob e Wilhelm Grimm. Ao explicar sobre as adaptações de contos clássicos da LIJ para o formato *pop-up*, Jean-Charles Trebbi elucida que:

> [...] os livros pop-up baseiam-se nos grandes clássicos ilustrados da literatura infantil, então também é verdade que, para além da sua fonte de diversão e maravilha, são mais do que simples livros ilustrados. Eles criam uma linguagem que 'brota' e criam um espaço em três dimensões, dando uma forma tangível às pessoas e às situações. Por meio de seus dispositivos criativos, os livros *pop-up* também transformam a criança que os lê em um ator dentro dos eventos teatrais cada vez que virar a página, oferecendo-lhes uma forma divertida de exercícios, linguagem e habilidades ima-

de sentidos, a través da que se produce unha superposición de planos referenciais que anulan a separación entre a realidade do lector e a ficción do discurso. Así, o lector intégrase no discurso, á vez que se diluén os límites entre espao real e o proprio da ficción" (MOCIÑO-GONZÁLEZ; COSTA, 2020, p. 105).

ginativas (TREBBI, 2014, p. 76)[4].

Desta feita, ao recriar os livros clássicos infantis, como os contos de fadas, os livros *pop-ups* propõem uma nova experiência de leitura, com um alto nível de apelo estético e podem representar uma experiência única à leitura de textos canônicos, por via de adaptações com potencialidades ainda mais atrativas. Ana Maria Machado (2009) entende que "o primeiro contato com um clássico, na infância e adolescência, não precisa ser com o original. O ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente" (MACHADO, 2009, p. 15). Ao pensar que contos de fadas podem ser recontados e reapresentados através dos séculos, não é de se estranhar que estas narrativas sejam contempladas como eternas, livros que nunca se perdem. Nelly Novaes Coelho (2012), nome essencial quando se trata da epistemologia sobre contos de fadas, entende que eles se configuram como "[...] livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades" (COELHO, 2012, p. 27).

Atentos para a possibilidade da redescoberta e do encanto de novos leitores ou ouvintes (intermediados pelo mediador de leitura), analisaremos, neste capítulo, a obra *João e Maria*, lançada a público em 2011 pela editora Ciranda Cultural. Trata-se de uma adaptação em *pop-up* do conto dos irmãos João e Maria, *Hänsel* and *Gretel* (1812) no original, que, vítimas

4. Tradução nossa para: "pop-up books are based on the great illustrated classics of children's literature, then it is also the case that, beyond their source of fun and wonderment, they are more than simple illustrated books. They create a language that 'springs out' and create a space in three dimensions, giving a tangible form to people and situations. Through their creative devices, pop-up books also turn the child who reads them into an actor within the theatre events each time they turn the page, offering them a fun way of extrasensory, language and imaginative skills" (TREBBI, 2014, p. 76).

da pobreza e da maldade de sua madrasta, são abandonados numa floresta e acabam sendo capturados por uma bruxa. Mais especificamente, desejamos investigar 1) o leque de estratégias literárias manejadas pelo autor e recuperadas pela adaptadora da obra; 2) as ferramentas, elementos e correlação entre o *pop-up* e as ilustrações (as ilustrações e engenharia de papel da obra também são de responsabilidade de Louise Rowe); 3) apurar se a obra consegue propiciar condições para a fruição estético-literária ou se, contrário a isso, é perpassada por um discurso panfletário e didático-moralizante. Para tanto, utilizaremos de uma metodologia descritivo-qualitativa de caráter analítico, tendo o suporte epistemológico de Antonio Candido (2004); Sophie Van der Linden (2014); Jean-Charles Trebbi (2014) e outros.

Para além da apresentação de imagens capturadas das ilustrações e engenhos *pop-up* da obra, incluímos neste trabalho *QR Codes* (em inglês significa "*Quick Response code*", que, em nossa tradução, é um código de resposta rápida) que vão encaminhar quem lê este estudo a vídeos capturados dos movimentos do *pop-up* da obra em questão. Estes vídeos foram gravados e hospedados em um canal no *YouTube* de responsabilidade do primeiro autor deste capítulo. Os *QR codes* estão localizados sempre no canto inferior direito de cada ilustração que possibilita movimento. O acesso ao *QR Code* pode ser feito através de qualquer aplicativo[5] para a leitura destes instrumentos ou, ainda, através do ato de apontar a câmera de um *smartphone* para as imagens (com o aplicativo da câmera do *smartphone* em aberto)[6].

5. Sugerimos o uso do aplicativo "Scanner QR", disponível de forma gratuita na loja Google Play pelo link: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.qrsimple.qr.scanner.barcode.reader. Acesso em 09 de set. de 2021. A justificativa da sugestão é a de que se trata de um aplicativo gratuito e de fácil operação.

6. Disponível somente para alguns modelos compatíveis.

De Joões e de Marias

Originalmente coletado por Jacob e Wilhelm Grimm em 1812, o texto clássico *João e Maria* (1812) ensejou e enseja novas releituras de textos predecessores, como a adaptação sobre a qual nos debruçamos neste trabalho e que, com título homônimo, foi lançada em 2011 pela editora Ciranda Cultural. A obra é adaptada por Louise Rowe[7], com tradução de Michele de Souza Lima[8] e diagramação de Selma Sakamoto. A capa que recepciona o leitor, em um primeiro momento, não traz grandes informações sobre o que será contemplado na narrativa. Duas crianças estão de mãos dadas, olhando em direção a quem lê, com a sombra de uma casa completando a ilustração. Simbolicamente falando, a sombra "é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidas, irreais e mutantes [...] É considerada [...] a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 923-924). Assim, a sombra que vemos pode significar tanto o lado negro da escuridão como o caminho das crianças que nela estão: a ida e a volta destes meninos pelas sombras podem representar, assim, o caminho pelas mãos da morte. Enquanto as personagens estão na casa (reproduzida em uma sombra na capa, e representa, ainda, um risco à vida dos irmãos, afinal, ali serão confabulados planos atentando para a vida deles) ou no caminho que os leva ao incerto, não há como os pequenos terem esperança, afinal, tudo é dominado pela sombra, pelo incerto,

7. Artista e ilustradora inglesa especialista em livros *pop-up* e recorte de papel, responsável pela adaptação, também em *pop-up*, de *Chapeuzinho Vermelho* (2009), entre outros (LECTURALIA, 2009).

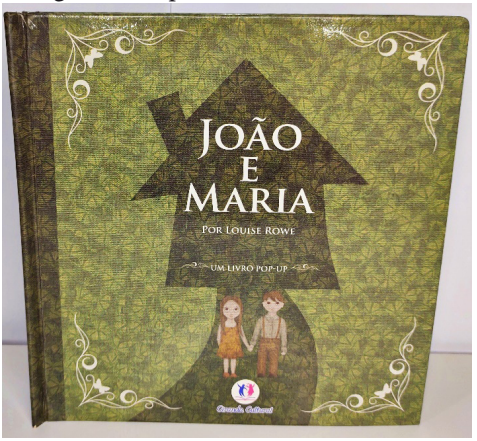
8. Tradutora responsável pela versão em português de *Uma noite de inverno* (2013); *Poderia ter sido pior* (2011) e outros.

pela ausência de alguma luz que os guiem. A predominância da cor verde-escuro acaba chamando atenção e fomenta a busca pela razão desse uso, indicando com mais detalhes o que pode ser esperado. Ao pesquisar sobre as propriedades simbólicas da cor verde, temos que:

> [...] é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana [...] que traz de volta a esperança [...]. O verde é cálido [...]. O verde é o despertar da vida [...]. É a cor da esperança, da força, da longevidade [...]. Essas maravilhosas qualidades do verde levam a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1024-1026).

Desta forma, não há de ser ao acaso que uma cor que se define pela esperança é estampada nesta história. Aos que já foram apresentados à trama, não configura elemento novo o fato de que *João e Maria* (tanto a adaptação de 2011 quanto a narrativa canônica dos Irmãos Grimm) é um conto de fadas que trata da aposta humana na esperança, afinal, duas crianças são abandonadas numa floresta e lançadas à própria sorte. O caráter esperançoso da trama vem, então, pela possibilidade de os pequenos conseguirem vencer as dificuldades que lhes são tão precocemente impostas. Cabe destacar, entretanto, que a propriedade simbólica da cor verde – a capacidade de invocar a esperança, um segredo e o humano – só é plenamente codificada pelo leitor com conhecimento prévio da história, afinal, aquele leitor que não conhece as desventuras dos dois irmãos não terá condições de se sugestionar pela representação que desta cor faz uso (Figura 1), necessitando assim do trabalho do mediador de leitura. No instante em que o leitor tomar conhecimento dos elementos da primeira página da história é que terá melhores condições de atribuir sentidos à trama.

Figura 1- Capa de João e Maria (2011)



Fonte: (ROWE, 2011).

A primeira página[9] da história já nos apresenta elementos estruturais característicos dos livros *pop-up*. Uma casa se ergue diante do leitor, apresentada em um cubo paralelo à uma floresta em 180º, com um designer considerado como básico em se tratando da engenharia de papel (CARTER; DIAZ, 1999). Ao lado da edificação percebemos um bosque. Bem pequenos em relação ao tamanho da casa ou do bosque estão os personagens da história: João (indicado na imagem com uma seta na cor azul), Maria (indicada na imagem com uma seta na cor vermelha), o pai (indicado na imagem com uma seta na cor verde) e a madrasta (indicada na imagem com uma seta na cor amarela) dos meninos. É interessante destacar, nesta ocasião, como os elementos *pop-up* dão conta de enfatizar a pequenez dos personagens. Quando tomamos nota do texto

9. A adaptação concebida por Louise Rowe não é paginada, característica comum nos livros *pop-up*. Assim definimos como primeira página da obra aquela imediatamente após a capa, atribuindo a numeração 1 (um), continuando a contagem crescente nas páginas seguintes.

verbal percebemos, então, que estes personagens viviam em estado de penúria: "eles eram muito pobres, e em tempos difíceis na terra, o lenhador não podia mais dar alimento aos filhos" (ROWE, 2011, p. 4).

A pobreza destes personagens não é representada somente pelo campo textual, mas também pelo imagético. Neste caso, quando o responsável pela ilustração e engenheiro de papel, Louise Rowe, opta por diminuir o tamanho dos seres humanos, há uma espécie de configuração da pequenez destes no mundo, de sua insignificância financeira e social. O jogo de sentidos com o leitor começa já neste ínterim, nesta visualização de seres tão menores em relação ao que os rodeia, sugerindo o qual irrelevantes eram vistos, como se nem estivessem naquele local. Quase passam despercebidos neste mundo fictício. As árvores são grandes, com borboletas desenhadas. A casa, apesar de simples, também se faz grande. Cabe indagar, então, e os humanos que habitam? São pequenos, simples em sua constituição, sem nada de grandioso a apresentar. A representação da irrelevância deles é tamanha que dois deles (o pai e a madrasta) nem sequer recebem nomes durante a narrativa. Trata-se de existências que passam incólumes ao olhar da sociedade (Figura 2).

Figura 2 - João, Maria, o pai e a madrasta

Fonte: (ROWE, 2011, p. 1-2).

O texto verbal nos oferece indícios dos problemas de subsistência enfrentados pelos personagens. O pai, observando a situação de calamidade de sua família, pergunta à sua esposa: "O que será de nós? Como podemos alimentar nossas crianças se não temos coisa alguma?" (ROWE, 2011, p. 4). Não há mais dinheiro nem para o básico, o alimento. Aqui começa a se evidenciar um instrumento de humanização na narrativa, nos moldes defendidos por Candido (2004). A situação continua sendo exibida no decorrer da história, quando uma solução é apresentada pela madrasta dos garotos, informada pelo narrador da trama como sendo uma mulher malvada. A esposa então planeja:

> vou lhe dizer uma coisa – a esposa respondeu. – Amanhã pela manhã, levaremos as crianças bem cedo para a parte mais densa da floresta. Acenderemos uma fogueira e lhes daremos um pedaço de pão. Depois, vamos trabalhar e os deixamos sozinhos. Eles não conseguirão encontrar o caminho de volta, e assim nos livramos deles (ROWE, 2011, p. 4).

O pai dos garotos em, num primeiro momento, contesta a ideia de os abandonar, mas acaba sendo convencido pela mulher de que esta é a melhor opção. O destino das crianças estava definido e seria cruel. As crianças sabiam disso, pois escutaram a conversa: "os dois irmãos não conseguiam dormir por tanta fome que sentiam e ouviram o que sua madrasta havia dito ao seu pai. Assim, João falou: – **Estamos por nossa conta, agora**!" (ROWE, 2011, p. 4, grifos nossos). Para analisar este excerto recorremos às palavras de Cândido (2004), que elucida sobre a humanização e entende em seu texto que este processo patenteia no ser humano os traços essenciais de sua humanidade, como "[...] o exercício da reflexão, [...] o refinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida [...] a percepção da com-

plexidade do mundo e dos seres [...]" (CANDIDO, 2004, p. 182). Ao mostrar uma família que precisa se desfazer de seus filhos, pois não há mais como alimentá-los, logo, estamos diante da humanização defendida por Candido (2004), principalmente no que se refere ao refinamento das emoções e na capacidade, do texto literário, de conseguir tratar dos problemas da vida e da complexidade que o mundo exige. A fome e a miséria são exemplos destas características e são temas de difícil trato, isto é, não raras vezes são de complexo entendimento e compreensão. A literatura consegue, assim, representar ao pequeno leitor o que este sofrimento é, permitindo que aquele que lê a trama acesse infortúnios de vidas de outrem. Além disso, pode ser refúgio para a discussão da potencialidade da obra em causar empatia em seus pequenos e jovens leitores, fazendo-os serem empáticos com os personagens lidos e com os infortúnios pelos quais eles passam.

Outro aspecto interessante da narrativa se encontra no trecho "estamos por nossa conta, agora", dita por João à Maria. Não temos nos escritos da narrativa a idade de João e Maria, sabemos apenas que são crianças. Na leitura da obra, entretanto, percebemos que estas crianças precisam abdicar de parte de sua infância para assumirem a responsabilidade por eles mesmos. São colocados à própria conta e risco, no sentido de estarem abandonados. Este fato leva a pensar que noções epistemológicas sobre os sujeitos subsumidos pela rubrica "crianças" precisam ser consideradas levando em conta o aspecto plural de tais seres. Não existe apenas um conceito de infância (AZEVEDO, 2004), aqueles revestidos por uma ótica romantizada. Existem também as crianças que são espoliadas de seus direitos, o que inclui aqueles relativos à oportunidade de viver a própria infância.

Cabe destacar, ainda, que o texto dos Irmãos Grimm (datado de 1812) continua representando a realidade, mes-

mo sofrendo adaptações e sendo revisitado 209 anos depois. Segundo Rosana Hessel (2021) em reportagem fornecida ao Correio Brasiliense, com relação ao Brasil, em 2021, "[...] a taxa de extrema pobreza [...] deverá ser de 9,1% (19,3 milhões de pessoas) e a de pobreza de 28,9% (61,1 milhões de pessoas)" (HESSEL, 2021)[10]. Estes dados estatísticos, além de testemunharem a pobreza e os problemas sociais, conseguem estabelecer a dialética da problemática por uma perspectiva ao mesmo tempo especular e de distanciamento. Para Ana Maria Machado (2009) muitas vezes acontece de descobrirmos nos clássicos

> umas pessoas que, de alguma forma ou outra, são tão idênticas a nós mesmos, que nos parecem uma espécie de espelho. Como estão, porém, em outro contexto e são fictícias, nos permitem um certo distanciamento e acabam nos ajudando a entender melhor o sentido de nossas próprias existências (MACHADO, 2009, p. 20).

A questão da penúria, quando representada em bons textos literários pelo viés da verossimilhança, promovo a humanização do leitor pela literatura justamente porque nele insufla a possibilidade da catarse aristotélica, que Massaud Moisés (2013) define como uma espécie de "[...] purgação [que] constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia que contempla, de modo a 'viver' a situação infausta do herói" (MOISÉS, 2013, p. 72).

O texto verbal da obra em questão apresenta duas crianças como seres que, a despeito da própria danação, apre-

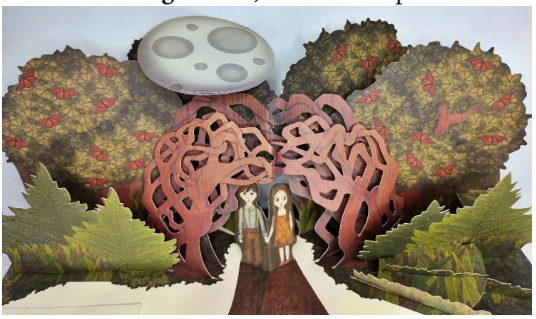
10. Esta temática foi matéria de outros tantos veículos de imprensa, mas um em específico ganhou maior notoriedade. Em 29 de setembro de 2021 o jornal Extra estampou em sua capa a manchete "A dor da fome", que denunciava a situação de extrema pobreza de milhões de pessoas que "garimpavam restos de ossos e comida rejeitados por supermercados" (EXTRA, 2021). A reportagem teve repercussão internacional, exibindo as desigualdades sociais e políticas do Brasil.

sentam-se esperas e inconformadas com a situação que lhes circunda. Elas não aceitam de imediato um destino cruel, procurando, por vias próprias, alcançarem a redenção. João é quem promove este primeiro ato de heroísmo e superação, espalhando pedras por todo o caminho onde ele e a irmã passam na primeira vez em que são obrigados pela madrasta a irem para longe e, assim, acabam conseguindo voltar à casa de seu pai ao fim do dia. Neste momento da narrativa, temos uma noção maior do maniqueísmo da história: os personagens ou são muito bons, ou muito malvados. Há, ainda, uma tendência dos personagens com alto grau de maldade conseguirem persuadir os bons, e neste caso a adaptação conserva a perspectiva original dos Irmãos Grimm. Ao observar os filhos retornando, o pai das crianças se enche de alegria: "– mas seu pai estava felicíssimo. Seu coração estava em pedaços por deixá-los sozinhos na floresta" (ROWE, 2011, p. 4). Além da metáfora empreendida na narrativa, percebemos que nunca foi um desejo real do homem o afastamento de seus filhos. Neste momento, entra em ação a maldosa mulher que, novamente, traça um plano para fazer com que as crianças sumam. A madrasta consegue convencer o patriarca da família a abandoná-los novamente. Antes de irmos para a próxima página e sermos apresentados às desventuras dos garotos, cabe ressaltar esse poder de persuasão da mulher, sendo exponenciado por uma certa passividade do marido. Ele sempre é convencido a fazer algo que constitui desejo de sua mulher, em detrimento de suas próprias vontades.

Somos recepcionados, ao virar as páginas, pelas duas crianças de mãos dadas – assim como na capa da obra – mas agora envoltos em uma floresta e com a lua acima deles (Figura 3). A técnica usada é o corte em V para criar um arco de 180 graus na página (o intervalo do corte em V em 180 graus está apontado na ilustração por uma seta vermelha)

(BIRMINGHAN, 2019, 96). A primeira característica a que chamamos atenção é a capacidade escultórica das engenharias de papel empregadas, que fazem com que as ilustrações fiquem grandes e imponentes no livro, proporcionando um efeito grandioso em quem observa, e mais ainda, despertam a curiosidade sobre o que está sendo narrado.

Figura 3 - João e Maria perdidos na floresta



Fonte: (ROWE, 2011, p. 3-4).

Sempre com o verde-escuro em partes da página, as ilustrações apresentam uma paleta de cores mais sóbria, fria, por vezes até escura. Este recurso se mostra condizente com o que é narrado, se a vida destas crianças está permeada pela dificuldade e pobreza, e se elas são abandonadas à própria sorte, não faria sentido algum colorir as ilustrações em tons vibrantes. Ao utilizar cores frias (tons de verde e marrom, principalmente), cria-se um efeito de distanciamento e profundidade na imagem (BIAZETTO, 2008, p. 83). A escolha por imagens em luz[11] mais escura também imprime o tom de recuo dos protagonistas, de estarem contidos, cautelosos. O sentido que parece se sugerir ao leitor é o de que os garotos estão com medo, sozinhos. A estrada em que estão, que san-

11. Para Biazetto (2008, p. 77), a luz é um "[...] elemento visual [que] é constituído pelo contraste do claro-escuro".

gra[12] na página (tanto em frente quanto atrás dos personagens) fomenta o sentido de estarem perdidos, num caminho desconhecido (o ponto onde a ilustração sangra na página está destacado pela seta azul). Em tempo, essa escolha pela sangria dá a ilustração uma sensação de que não se limita aos espaços da página, mas, sim, num contínuo que não acaba, mas, se expande. Não há uma moldura encarcerando a ilustração. Este caminho, inclusive, parece ser uma metáfora para a vida dos pequenos: não sabem mais de onde vieram, tão pouco têm conhecimento sobre para aonde irão. Estão no meio do caminho, no meio de suas vidas, e as decisões ali definidas ditarão o ritmo de seu destino.

Neste momento da narrativa, em que os meninos estão numa floresta escura, também ressaltamos a diminuição do volume de informações verbais apresentadas ao leitor. Se a página anterior tinha uma espécie de aba[13] com 6 páginas de conteúdo verbal apresentado, agora se apresenta uma aba com duas páginas (apontado pela seta vermelha). Isto é um indício de uma maior supressão do texto verbal em favor dos recursos imagéticos acionados, o que não deslegitima o campo verbal, mas pode conservar momentos de destaque ao código imagético. João e Maria estão perdidos na floresta, famintos, depois do plano do menino, de jogar as migalhas do único pão que tinham pelo caminho, ser frustrado. As crianças ficam cerca de três dias perdidas na floresta tentando retornar para casa, e é no virar da página que somos apresentados a elementos que vão quebrar a regularidade nas

12. Na concepção de Linden (2018) as margens de um livro sangram quando "preenchem inteiramente o espaço da página ou da página dupla, o que gera muitas vezes uma espécie de 'espetacularização', em particular em grandes formatos" (LINDEN, 2018, p. 73).

13. Conjunto de pequenas páginas coladas à página do livro. Normalmente apresenta o texto literário, podendo ter uma ou várias páginas que são fechadas antes da folha ser virada.

ilustrações que foram até agora observadas.

Na sequência, a página que se ergue ao leitor faz levantar, de seu centro, um novo *pop-up*. A estrutura, novamente, é uma construção de um cubo paralelo de 180 graus com estruturas paralelas coladas à página em formato de pirulito (indicados pelas setas azuis, a da esquerda mostrando o cubo que forma a casa e a da direita apontando o paralelo com as estruturas que materializam os pirulitos). Chama atenção a troca dos tons de cores da página. Os tons sóbrios dão lugar a cores vivas e quentes. João e Maria estão escorados numa casa feita de doce, com chocolate e cereja no teto, e árvores feitas em pirulitos. Ainda que a paleta de cores tenha sido redefinida, o verde-escuro continua circulando a página dupla da obra, que novamente não apresenta molduras e, sim, ilustrações que sangram o papel.

Os personagens, ao contrário da primeira página analisada, estão maiores e com maior destaque, reforçando uma maior relevância de sua existência na narrativa. Em suas mãos temos alimentos e a expressão dos pequenos é de felicidade. Todo o trabalho em técnicas *pop-up* e de ilustração consegue empreender um novo sentido na narrativa: este é um momento de felicidade para os meninos. Até a estrada, que era escura e enigmática, é colorida em tons mais claros. A luz, que antes era intimista, agora tem um aspecto mais positivo. Observando a ilustração com mais cuidado, no entanto, percebemos que algo misterioso nela se imiscui. De uma das janelas da casa percebemos uma figura a olhar Maria (apontado na imagem pela seta verde). Contrastante com todas as cores do exterior, no interior da casa tudo é escuro. Neste momento, a curiosidade do leitor é despertada através da ilustração e do *pop-up*, ou seja, mais um elemento de expansão sensorial é implementado (Figura 4):

Figura 4 - A casa feita de doces

Fonte: (ROWE, 2011, p. 5-6).

O texto verbal, em consonância com o visual, narra que os garotos estão em uma casa pequena "[...] feita de biscoitos de gengibre! O telhado era feito de bolo e as janelas de açúcar transparente" (ROWE, 2011, p. 7). É neste momento da narrativa que observamos a existência de rimas: "De repente, ouviram uma doce voz dizendo: – mordiscando como rat**inhos**. Quem está pegando da minha casa pedac**inhos**?" (ROWE, 2011, p. 7). A rima, além de ser uma estratégia estilística, confere musicalidade ao texto literário. A pessoa que canta e entoa estas palavras, então, chama os meninos para dentro de sua casa e os alimenta, parecendo ser a benfeitora que irá enfim intervir no triste destino dos pequenos.

Virando a página da narrativa, o texto verbal se encarrega de nos contar a verdade sobre a "boa" mulher: "apesar de aquela senhora parecer tão amigável, ela era uma malvada bruxa que estava de olho nas crianças. Ela havia construído a casa de biscoitos para atraí-las para perto de si. Quando tinha as crianças sob seu poder, a bruxa as cozinhava e comia" (ROWE, 2011, p. 9). Mais uma vez o destino dos pequenos era desditoso e a malvada mulher trancou João em um pequeno estábulo. Maria seria obrigada a trabalhar para

a bruxa. Para saciar sua fome, a velha mulher queria engordar João e depois comeria o menino.

Os recursos *pop-up* apresentados representam João trancafiado numa cela e a bruxa dando ordens para Maria (Figura 5). A imagem é adornada por tijolos e a pintura aplicada leva a uma sensação de sujeira, tanto na cela quanto na bruxa. Os tons vermelhos que escorrem (tanto na parede quanto na saia da velha senhora) sugerem que coisas terríveis podem ter acontecido naquele lugar. É importante salientar que tanto a colorização quanto iluminação e até mesmo as expressões dos personagens entram em sintonia com o momento da narrativa: tudo é construído de modo a representar o instante dramático vivido.

Figura 5 - João e Maria sob o poder da bruxa

Fonte: (ROWE, 2011, p. 7-8)

Duas crianças estão sob o poder de uma bruxa malvada, que intenciona acabar com suas vidas. O que estes personagens poderiam fazer? A resposta a esta indagação revela o protagonismo conferido às personagens crianças da trama. Se João e Maria estão lançados à própria sorte, são exatamente eles que farão com que a roda da fortuna os contemple. Para tanto, vão se beneficiar de um estratagema relacionado a uma certa deficiência visual da bruxa, para conseguirem lidar com a situação. Sempre que a senhora ia conferir se João engordou,

ele conseguia enganar a mulher: "– Mas João era esperto. Ele mostrava um fino osso de galinha, e a mulher, cuja visão não era muito boa, não percebia o truque e pensava que aquele era o dedo do garoto" (ROWE, 2011, p. 9). Os dois, então, conseguiam enganar a mulher que primeiramente os enganou. O destaque para este ponto da história é imprescindível para ilustrar uma curiosa situação a respeito destas duas crianças que precisam lutar para sobreviver. Até aqui, parece existir um protagonismo de João em relação à personagem Maria, pois ele sempre consegue usar da esperteza para salvar a si mesmo e à irmã dos problemas que lhes dizem respeito. Isso muda com a próxima página da história.

Em um determinado momento da narrativa, a bruxa decide não esperar mais João engordar e diz que comerá o garoto. A velha senhora prepara o forno e tem o plano de assar, também, a personagem Maria. Neste instante, a menina assume o protagonismo da trama e consegue resolver parte do mal que os aflige:

> Na manhã seguinte, enquanto Maria executava suas tarefas diárias, a bruxa a chamou. – Teremos assado hoje! Já esquentei o forno e preparei a massa. Verifique se o forno está quente o bastante e colocaremos o pão para assar. – Secretamente, a bruxa planejava fechar a porta do forno e assar a pobre menina.
> Maria percebeu a intenção da bruxa e falou: – eu não sei como fazer isso. Como é?
> – Garota tola! – exclamou a bruxa. – A abertura é grande o bastante para entrar. Veja que eu mesma poderia entrar!
> Ela seguiu mancando até o fogão e colocou a cabeça lá dentro. Foi nesse momento que Maria viu a sua chance. Então, deu um empurrão na mulher e, quando ela caiu lá dentro, Maria fechou a porta e a trancou (ROWE, 2011, p. 11).

Maria se mantém quase como uma coadjuvante da histó-

ria até chegar este momento. João está preso e ela, em busca de sobreviver, faz jus ao que foi dito no começo da narrativa: "estamos por nossa conta, agora" (ROWE, 2011, p. 4). Através da esperteza, do pensamento ardiloso, mas necessário em um momento decisivo e que representa o risco à vida, Maria se livra da bruxa que lhe atormentava. É preciso, assim, observar que as crianças dessa obra são seres ativos, pensantes, com a capacidade de tomarem decisões a favor delas e sem a dependência do adulto. Quando a menina realiza o ato de matar a bruxa ela também desfaz o maniqueísmo da obra. As personagens não são só boas ou ruins, elas possuem ambos os traços e precisam agir de acordo com as demandas e circunstâncias a elas apresentadas. Observamos que a atitude de Maria não é em nome da maldade, mas sim de sua sobrevivência. Pode ser observado um exemplo na literatura infantil de outra personagem que não conseguiu agir com tal protagonismo, como é o caso da sereia Ariel de *A pequena sereia* (1837) de Hans Christian Andersen, que deveria matar o príncipe com uma adaga, mas não consegue realizar o ato. Quando comete a ação de matar a bruxa, Maria também se torna uma heroína singular, o que realiza com consciência. Sabemos que esta atitude, de matar uma bruxa, não é exclusividade desta história. Em se tratando de contos da literatura infantil e juvenil, basta observar, a título de exemplo, as atitudes de Dorothy em *O mágico de Oz* (1900) de L. Frank Baum, mas a menina do Kansas não realiza estes atos de forma premeditada, e sim numa por uma ação do acaso. O que configura o ato de Maria singular é a atitude ser pensada e baseada na esperteza e senso de sobrevivência de crianças entregues ao curso do destino: eles são, portanto, redatores de sua própria jornada.

Outra característica destacável e que acompanha toda a história é a capacidade da obra, permeada sempre pelo *nonsense*, em promover o pacto de suspensão da incredulida-

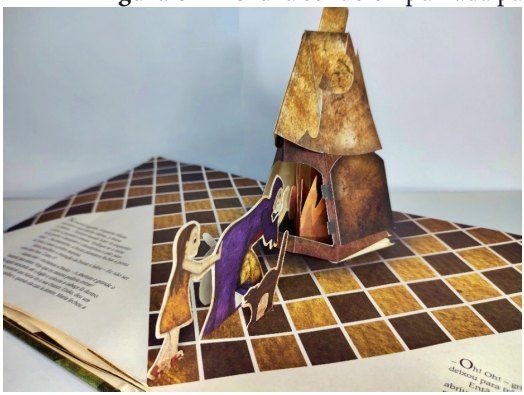
de[14]. Basta observar o poder de uma história em que uma casa inteira pode ser feita de doces, com árvores de pirulito e bruxas que comem gente (e não são penalizadas). Indo além, presenciamos – e torcemos para que aconteça – a morte de uma bruxa trancada em um forno. São acontecimentos fantásticos, que foram da ordem cartesiana que, por vezes, envolve a existência empírica do leitor. Esses efeitos também são decisivos na obra, afinal, eles inferem no modo como ela é lida. Contemplar uma narrativa como essa sem as lentes da ficção seria um erro, assim como qualquer tentativa de atenuar as passagens em que o sofrimento ou a maldade são mais latentes. Discutindo sobre este assunto, Umberto Eco (2004, p. 14) infere ser "um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso". Quando a história requer protocolos de leitura diferentes, ou ainda o entendimento de situações que não são comumente aceitas, o leitor precisa efetuar "escolhas razoáveis" (ECO, 2004, p. 14) e assim contemplar o aceite daquele mundo mágico ou com atitudes questionáveis. Sob estas condições é concebido, pelo estudioso italiano, um leitor-modelo da história, isto é, "[...] uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável" (ECO, 2004, p. 15). Assim, na trama aqui analisada, o leitor precisa suspender sua incredulidade e passar a crer na narrativa, por mais absurda que seja.

O *pop-up* que apresenta o excerto ao leitor mostra o velho forno da bruxa, que está abaixada, quase entrando, e em detalhe é possível ver Maria empurrando a mulher para o

14. Processo pensamenteado pelo poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge e muito bem apresentado por Luís Augusto Fischer: "Dizendo de outro modo e generalizando: Coleridge percebeu que o leitor está no centro da literatura, não na periferia; que dele depende o poema e qualquer forma literária; e que o leitor, vivendo no mundo das coisas reais, precisa dar um passo na direção da imaginação que a literatura apresenta. Sem esse passo, nada feito" (FISCHER, 2011, p.135).

fogo (Figura 6). Os sentidos e significados que este *pop-up* e ilustrações parecem criar vão desde a ideia de sujeira (manifesta nos tons escuros em que o forno foi feito), e até mesmo de certo calor, principalmente com o uso de uma paleta de cores quentes, com o amarelo em evidência. O verde, cor que remete sempre à esperança, não se faz presente. A imagem continua sangrando pelas bordas das páginas, mostrando que os limites aqui são quebrados, que não há limitações gráficas ao desenho. Os tons escuros conferem carga dramática ao momento, e a forma como a bruxa e Maria foram impressas demandam que só seja possível observar as duas personagens em uma posição de perfil (através do vídeo disponível no *QR Code* da ilustração são apresentados os ângulos de visão direito e esquerdo da imagem). É importante destacar que o forno, por exemplo, não é descrito no texto verbal e só se faz representado na já descrita sujeira, sujeira esta e que leva a pensar quantas outras crianças podem ter tido um fim trágico naquele local. Um elemento totalmente independente do texto verbal e que só é apresentado nas ilustrações e no *pop-up* é um gato preto que fica ao lado das personagens, ouriçado, como se soubesse o que Maria está fazendo. Para Chevalier e Gheerbrant (2020), o gato preto é celebre por apresentar propriedades mágicas e "em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 527).

Figura 6 - A bruxa sendo empurrada para o forno



Fonte: (ROWE, 2011, p. 9-10).

Assim podemos entender que a imagem expande os significados da narrativa e não apenas os reproduz. Até a forma de apresentação do texto é reconfigurada, pois ele não é fornecido ao leitor por abas, mas, sim, impressos nos espaços vazios de ilustração, irregular em toda a página. O livro parece, então, ir quebrando a convencionalidade do que o leitor espera: além deste movimento do desdobrar, percebe-se a quebra da continuidade de cores, da localização do texto verbal e até da apresentação da ilustração.

Prosseguindo ao final da história, descobrimos que João e Maria acham o baú de tesouros da falecida bruxa e pegam o máximo que podem de riquezas ali guardadas. Eles vão para um grande lago e têm a ajuda de um pato para atravessar para o outro lado. Conseguem ir para a floresta onde moram e chegam à casa de seu pai:

> [...] Os dois começaram a correr e entraram em disparada na casa, onde se enroscaram nos braços de seu pai. Ele não tinha tido um momento sequer de alegria desde quando deixou seus filhos na floresta. Nesse meio-tempo, a malvada madrasta morreu.

> Maria tirou as joias e as colocou no chão. João colocou as pedras preciosas que tirou dos bolsos no mesmo lugar. Assim, todos os problemas deles acabaram e eles viveram felizes para sempre (ROWE, 2011, p. 13).

Além do 'felizes para sempre' da história, é interessante observar como a esperteza das crianças influenciou o fim da narrativa. Cientes da situação que viviam, trataram de pegar os bens da bruxa para mudarem a realidade de suas vidas, construindo condições para que o destino de dor e miséria fossem modificados. Novamente, temos a comprovação de que o pai das crianças jamais teria deixado os dois abandonados à própria sorte, só o fez porque foi convencido pela malvada esposa. É interessante nos atentarmos, então, que este conto é considerado um Conto Maravilhoso, em oposição aos contos de fadas. Ao abordar o tema, Coelho (2012) compreende que:

> embora ambas pertençam ao universo maravilhoso, as formas narrativas "contos maravilhosos" e "contos de fadas" apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento. *Grosso modo*, pode-se dizer que o *conto maravilhoso* tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio [...]. Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor (COELHO, 2012, p. 85, grifos da autora).

Observando o elemento de ilustração e *pop-up* que se ergue em frente ao leitor, percebemos de imediato a modificação do tamanho das figuras de João e Maria. Se nas primeiras páginas os dois eram quase imperceptíveis no papel, agora são

representados grandes, em destaque (Figura 7), influentes na narrativa. Outra modificação é o semblante das personagens, que deixam a expressão triste, pesadora e de sofrimento por uma feição de alegria e calma. O lago onde Maria está é colorido em tons azuis e esverdeados, numa aquarela que traz a calma do momento que os dois vivem. Novamente, é perceptível que os elementos visuais se engendram de modo a atribuir em imagem o sentimento que a história sugere. O movimento de abrir e fechar que o *pop-up* propicia faz com que seja possível recontar uma história trazendo a força cinética para a consolidação do que é visto:

Figura 7 - João e Maria no lago

Fonte: (ROWE, 2011, p. 11-12).

Por fim, estamos diante de uma obra que fomenta no leitor os traços que Antonio Candido reputa como essenciais (2004). A narrativa choca o leitor ao representar duas crianças que foram abandonadas em um processo de escolha baseado na perversidade humana da madrasta. Percebemos a tristeza de um pai que ama seus filhos, mas não tem como garantir a eles o básico. Vemos duas crianças serem responsáveis pela própria vida e encontramos um final feliz, com alta carga humanizadora. A felicidade vem na possibilidade de, ao fim, existir um pato mágico disposto a ajudar na tra-

vessia do rio, que pode ser lido como uma metáfora da vida dos pequenos, afinal, o simbolismo do rio "[...] e o do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo [...] o da morte e da renovação. O curso da água é a corrente da vida e da morte" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 858). Em se tratando da verossimilhança da obra, em especial na ocasião que o mundo enfrenta, acometido por uma pandemia responsável por ceifar a vida de muitos, refletimos sobre o modo como a literatura consegue dialogar com o nosso tempo, com o que vivemos, catártica e humanamente. Esta é uma daquelas obras que nos fazem pensar sobre a precariedade da vida humana, cenários (reais ou não) em que nem sempre as cores vivas se fazem presentes. Resta desejarmos que, talvez, Joões e Marias tenham finais tão felizes quanto os que presenciamos – mesmo sabendo que na vida, nem sempre existe um baú de preciosidades. João e Maria ensinam sobre a esperança, mas lembram, sempre, que o mundo, definitivamente, não é um sonho doce ancorado numa falsa ideia de felicidade eterna.

Considerações finais

A partir da leitura e análise da obra *corpus* deste estudo, a saber, *João e Maria* (2011), de Louise Rowe, foi possível, então, identificar uma multiplicidade de estratégias literárias manejadas pela adaptadora responsável pela obra. Quer seja pela poeticidade do enredo, o uso de metáforas, rimas e outros, estes elementos atestam o valor literário da obra e conseguem fornecer indícios de um processo que comprovam a fruição estético-literária.

As técnicas e movimentos empregados relativos aos engenhos do *pop-up* também foram verificados a contento, e, em conjunto com as ilustrações, ricas em cores e significados, engendram uma linguagem que não está meramente repro-

duzindo o que é narrado pelo texto verbal. Estas ferramentas conseguem adicionar novos significados e produzir, assim, um texto imagético que conta a história tanto quanto o verbal. É importante observar que estes livros *pop-up* retomam os clássicos de um modo único graças ao poder de promoverem novos protocolos de leitura em que o corpo do pequeno e jovem leitor é convocado a participar do processo de leitura, em ações como puxar abas, dobras e desdobrar elementos em páginas, girar e abrir estruturas e outros. Desta feita, a leitura é configurada e os novos protocolos, levando em conta todas as especificações, precisam ser acionados. Os elementos da engenharia de papel, então, conseguem deixar o texto canônico ainda mais atrativo, exponenciando um mundo mágico através de dobras, cores e formas.

Quer seja pela multiplicidade de ferramentas estéticas ou, ainda, pelo texto que prima pela humanização e a catarse, *João e Maria* (2011) parece se afastar do discurso utilitário que infiltra por vezes o texto literário potencialmente voltado para crianças e jovens. Assim, a partir da leitura e entendimento desta história, o leitor será capaz de não apenas refletir sobre sua vida e a do próximo, mas entender seus medos e anseios, compreender os componentes que o constituem como humano e, assim, complexo. A adaptadora não arroga a si a pretensão de fornecer ao leitor uma mensagem panfletária sobre a fome, por exemplo, mas consegue alertá-lo para a pobreza (dentre outros temas), a partir do tratamento ao mesmo tempo temático e estético da questão em pauta.

A fonte de estudo que o *corpus* escolhido oferece não se esgota nestas páginas. Muitas outras perspectivas analíticas podem ser lançadas sobre a história destes dois irmãos que não desistem um do outro, mas resistem juntos às tristezas de suas vidas. Assim, sempre observamos que uma revisitação à

obra, por pesquisadores outros, pode promover olhares investigativos que sequer consideramos.

Se para Machado (2009) alguns críticos podem achar absurdo "[...] incentivar o escapismo e a fantasia dos contos de fadas num mundo em que a realidade mostra tantos problemas sociais e econômicos, e tanta gente sofrendo" (MACHADO, 2009, p. 74), aqui presenciamos, então, um conto maravilhoso que, ao apresentar demandas sociais por parte de suas personagens, consegue contemplar estes problemas pelo viés da literatura enquanto modalidade artística singular, capaz de apresentar as cotidianas mazelas da vida por meio da estrutura organizada da palavra (CANDIDO, 2004). Assim, por meio da humanização que a obra propõe, quem lê entende a dor e tristeza de Joões e Marias espalhados pelo mundo, e os leitores podem associar-se aos tantos outros exemplos de heróis do próprio destino que por aí existem. O texto, por fim, é o alimento para a alma e desperta o desejo de que nenhum João e/ou Maria fiquem perdidos na própria estrada da vida.

Referências

AZEVEDO, Ricardo. *Formação de leitores e razões para a literatura*. São Paulo, 2004. Disponível em: http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Formacao-deleitores.pdf. Acesso em: 04 set. 2021.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustra-*

ção no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DLC, 2008. p. 75-89.
BIRMINGHAM, Duncan. Pop-Up Design and Paper Mechanics. [s.l]: Guild of Masters Craftsman Publications, 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARTER, David A.; DIAZ, James. *The elements of pop-up*: a pop-up book for aspiring paper engineers. Nova York: Little Simon, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Gato. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 526-527.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Rio. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 858-859.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Sombra. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 923-924.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Verde. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34. ed.

Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. p. 1024-1029.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*: símbolos - mitos - arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.
ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

EXTRA. *A dor da fome*: capa do jornal Extra ganha repercussão internacional. 03 de outubro de 2021. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/rio/a-dor-da-fome-capa-do-jornal-extra-ganha-repercussao-internacional-25222868.html. Acesso em: 07 de março de 2022.

FISCHER, Luís Augusto. *Filosofia mínima*: ler, escrever, ensinar, aprender. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2011.

HESSEL, Rosana. *Apesar do crescimento do PIB, dados mostram que Brasil nunca foi tão desigual*. 2021. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/economia/2021/06/4929384-apesar-do-crescimento-do-pib-dados-mostram-que-brasil-nunca-foi-tao-desigual.html. Acesso em: 05 set. 2021.

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

LECTURALIA. *Louise Rowe*. 2009. Disponível em: https://www.lecturalia.com/autor/5913/louise-rowe. Acesso em: 05 set. 2021.

LINDEN, Sophie van Der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos uni-*

versais desde cedo. Rio de janeiro: Objetiva, 2008.
MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel; COSTAS, Eulalia Agrelo. Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas. In: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura Pozzobon; GONÇALVES, Fernanda. *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção*. Curitiba: Mercadolivros, 2020. p. 101-124.

MOISÉS, Massaud. Catarse. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 72-73.

ROWE, Louise. *João e Maria*. Tradução de Michele de Souza Lima. São Paulo: Ciranda Cultural, 2011.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil*: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac, 2013.

O CONTO DE FADAS EM TRÊS DIMENSÕES: LITERATURA E ESCULTURA, INTERFACES SEMIÓTICAS

Maria Zilda da Cunha
Paulo César Ribeiro Filho

Introdução

A estrutura narrativa do conto de fadas foi delineada e depurada sobretudo ao longo dos séculos XVII e XVIII em território francês. Em 11 de janeiro de 1697, com a publicação de *Histórias ou Contos do Tempo Passado, com Moralidades* (*Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités*), coletânea mais conhecida pelo subtítulo presente em seu frontispício, qual seja, *Contos da Mamãe Gansa* (*Les Contes de la Mêre l'Oye*), Charles Perrault (1628-1703) assentou a pedra angular na fundação do que viria a ser o gérmen da chamada "literatura infantil e juvenil", promovendo o acabamento literário de uma nova forma de narrar. No entanto, no âmbito da história da literatura ocidental, a celebridade de Perrault acabou por ofuscar a profícua produção literária de mulheres que ditaram a moda das fadas nos salões literários da época e cultivaram formas peculiares de narrativa para além do conto, como o romance de aventura, o romance precioso e a novela galante. Nelly Novaes Coelho (1922-2017) afirma que

Charles Perrault era um "frequentador assíduo" dos "salões das preciosas", espaços para leitura e conversação sobre arte presididos por mulheres (COELHO, 1985, p. 65). Ademais, a sobrinha de Perrault, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, também acabou por se tornar uma famosa *salonnière* (anfitriã de salão literário).

Durante a última década do *fin de siècle* francês (1690-1700), sob o reinado de Luís XIV, a moda dos contos de fadas atingiu o seu ápice. A arte da galanteria e a preciosidade literária ditavam o gosto dos nobres frequentadores dos salões de leitura. Esses dois fundamentos cotejaram a criação de recursos estéticos e formas de efabulação que foram determinantes para o engendramento do modelo primordial do conto de fadas produzido à época.

Nelly Novaes Coelho, pioneira no estudo do conto de fadas de autoria feminina no Brasil e fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo, afirma que, entre as peculiaridades da produção feérica de autoria feminina, destacam-se recursos específicos, como a construção de uma "prosa narrativa caudalosa, exuberante, fantasista [...], sem nenhum 'espírito de ordem', nenhuma 'objetividade', nenhum 'racionalismo' organizador", mas, pelo contrário, "o excessivo, o tumultuado, o inverossímil, a fantasia mais exuberante" (COELHO, 1985, p. 56). A pesquisadora conclui afirmando que "não há nada, nessa produção, que seja gratuito ou tenha surgido como puro entretenimento sem importância, como muitos veem a Literatura Infantil em geral" (COELHO, 1985, p. 57). As considerações de Nelly Novaes Coelho levam em conta a crise da arte literária do imaginário no século XVII francês, intensamente marcado pelos ideais racionalistas, tendo como principal marco a publicação do *Discurso do Método*, de René Descartes, em 1637.

Sophie Raynard (1999) afirma que apenas quatro homens teriam contribuído com a cultura dos contos de fadas literários ao longo dos dez anos de voga da preciosidade e da galanteria: Charles Perrault (1628-1703), François Nodot (1650-1710), Jean de Préchac (1647-1720) e Louis de Mailly (1657?-1724). A pesquisadora ressalta que esse era um gênero majoritariamente feminino e destaca os nomes de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy (1652-1705), Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1654-1724), Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1664-1734), Catherine Bernard (1662-1712) e Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716); anota, porém, que, dentre elas, a Madame d'Aulnoy "era, de longe, a mais prolixa do gênero" (RAYNARD, 1999, p. 58).

Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy, é a autora do primeiro conto de fadas literário de que se tem notícia, *A Ilha da Felicidade*, episódio fantasioso presente em seu romance de estreia, *História de Hipólito, Conde de Duglas* (Paris, 1690). Ademais, a ela também é outorgada a cunhagem do termo "conto de fadas". Escreveu vinte e quatro narrativas feéricas na mesma época em que Charles Perrault publicava os seus *Contos ou Histórias do Tempo Passado, com Moralidades, ou Contos da Mamãe Gansa*, de 1697, coletânea responsável por estabelecer a estrutura narratológica clássica do conto de fadas tal como a conhecemos hoje.

Legatária do Preciosismo (vertente literária do Barroco francês) e em relação de flerte com a nascente estética do Rococó, Marie-Catherine d'Aulnoy deixou em seus longuíssimos e exuberantes contos verdadeiros vestígios verbo-visuais desses dois movimentos artísticos.

Madame d'Aulnoy e os contos de fadas: contexto histórico e notas biográficas

A autora nasceu em 1652, na pequena vila de Barneville-la-Bertrand. Casou-se em 8 de março de 1666 com François de La Motte, barão d'Aulnoy, quando tinha por volta de treze anos. Depois de uma separação marcada por grandes polêmicas, Marie-Catherine passou alguns anos fora da França, transitando entre a Espanha e a Inglaterra. Publicou dez títulos ao longo de catorze anos de atividade literária, estreando em 1690 com o já mencionado *História de Hipólito*, seu maior sucesso editorial, que recebeu 38 reimpressões até o ano de 1875 (FOULCHÉ-DELBOSC, 1930, p. 75-76). Um ano mais tarde, em 1691, Marie-Catherine publica mais duas obras: *Memórias da Corte da Espanha* (*Mémoires de la cour d'Espagne*) e *Relatos da Viagem pela Espanha* (*Relation du voyage d'Espagne*). Neste último, mais um episódio fantástico: a história de Mira, que narra a vida e a morte da princesa Mira, mulher cujo olhar fatal é tão letal quanto o do Basilisco. "A Ilha da Felicidade" e a "História de Mira" são títulos atribuídos a histórias emolduradas (*framed stories*) em uma narrativa maior, indiscriminadas no interior das obras em que figuram. A utilização do recurso de emolduração remonta ao modelo de narração episódica consagrado por Giovanni Boccaccio (1313-1375) no *Decameron*, por Gianfrancesco Straparola (1480?-1557?) nas *Noites Agradáveis*, pela rainha Margarida de Navarra (1492-1549) no *Heptameron*, e por Giambattista Basile (1566-1632) no seu *Conto dos Contos*, ou *Pentameron*.

É entre 1696 e 1697 que a primeira edição de seus *Contos de fadas* (*Les Contes des Fées*) é publicada. Dividida em quatro tomos, a obra apresenta quinze contos de fadas e três novelas galantes. Em 1698, Marie-Catherine lança *Novos Contos ou*

A Moda das Fadas (*Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*), contendo mais oito contos e uma novela.

Contemporaneamente, pelas mãos da artista plástica francesa Laetitia Miéral, entrevistada para a elaboração deste estudo, alguns dos títulos da autora seiscentista ganharam forma em esculturas de papel. Considerando o fato de que objetivamos divulgar algumas reflexões acerca do processo de transcriação da obra literária para a escultórica sob a perspectiva dos estudos intersemióticos, convirá a princípio retomar algumas ideias que estariam subjacentes aos olhares e estudos sobre a atividade escultórica, sobretudo sobre o lugar da escultura entre as demais formas artísticas.

O lugar da escultura entre as artes: uma introdução prática

A classificação tradicional das belas artes oferece importante pista sobre a natureza dos elementos básicos que definem as diferentes linguagens artísticas. Tem-se que a escultura está relacionada à noção de *volume* (tridimensionalidade: densidade, peso e massa) assim como, por exemplo, a música ao *som*, as artes cênicas (dança, teatro, ilusionismo) ao *movimento*, a pintura à *cor*, a arquitetura ao *espaço* e a literatura à *palavra*.

Enquanto evidência de tridimensionalidade, o relevo (seja ele alto ou baixo) também compõe a linguagem escultórica. As formas que se projetam a partir de um plano oportunizam o que pode ser chamado de *observação graduada*, já que a percepção do objeto pode ser alterada a depender de uma série de fatores, tais como a distância do olhar (percepção mais ou menos detalhada das texturas), os níveis de luminosidade (sombreamento a depender das formas esculpidas em relação ao foco de luz) e a possibilidade de tatear a escultura (experimentação das propriedades físicas dos materiais utilizados).

Valeriano Bozal (1996, p. 9) postula que "assim como a poesia está entre a narrativa e a música, a arte escultórica está entre a pintura e a arquitetura", ressaltando que a escultura pode chegar mais dificilmente ao grande público, enquanto objeto artístico, por conta de uma questão espacial. Pode-se pensar, por exemplo, na impossibilidade de se contemplar a totalidade de uma obra escultórica por meio de uma fotografia, dada sua tridimensionalidade; para além do reconhecimento das figuras representadas (no caso esculturas figurativas, em oposição às abstratas), perde-se a dimensão do volume, da altura, das propriedades físicas do material (quando há a possibilidade de tateá-lo) e do sombreamento. Importa anotar, no entanto, que determinadas obras escultóricas, na condição de acervo de museu, podem ser, de fato, de acesso mais restrito. Em contrapartida, a inserção de grandes objetos escultóricos em espaços públicos, em instalações perenes ou itinerantes, oportuniza a proximidade a tais objetos artísticos.

Os gêneros escultóricos são variados; a nível de exemplificação, podemos mencionar o gênero mitológico, o alegórico, o memorial (eternização da memória de figuras célebres), o funerário (efígies, tumbas e sarcófagos), o cerimonial e o religioso. As esculturas religiosas, ao contrário das esculturas laicas de grande proporção, costumam estar presentes nos lares e ambientes diariamente frequentados pelo grande público.

As esculturas religiosas e artefatos mágicos são objetos de análise de diversas áreas do conhecimento, da arqueologia à antropologia. A relação simbólica entre a obra escultórica e as matérias-primas remete, inclusive, à teologia, visto que a narrativa bíblica oferece uma abundância de motivos escultóricos, a exemplo do bezerro de ouro (Livro de Êxodo, capítulo 32), tido como um falso deus, a salvífica serpente de bronze (Livro de Números, capítulo 21), cujo olhar possuía propriedades curativas, e os ídolos de madeira (Livro de Oséias, ca-

pítulo 4). Destaca-se, ainda em termos de narrativa bíblica, a estátua presente no sonho do rei Nabucodonosor (606 a. C.), efígie cuja cabeça era de ouro, o peito e os braços de prata, o ventre e as coxas de bronze, as pernas de ferro e os pés de ferro e argila (Livro de Daniel, capítulo 2); tal objeto escultórico é alvo de inúmeras interpretações teológicas.

Moreira (2011) pontua que, diferentemente das outras artes, a depender da matéria-prima, o trabalho empregado na confecção de uma obra escultórica pode exigir, além da perícia, uma grande quantidade de força. Isso explicaria o fato de materiais sólidos como o mármore, por exemplo, terem sido historicamente empregados na elaboração de esculturas assinadas sobretudo por artistas do sexo masculino.

Diferentes técnicas podem ser empregadas a depender do material utilizado. O entalhe (ou cinzelação), por exemplo, é uma técnica escultórica baseada no desgaste de um material de considerável dureza, como a pedra sabão, a madeira, o mármore, o granito, o marfim, o calcário, pedras preciosas e semipreciosas, com o auxílio de martelos, talhadeiras e cinzéis. A moldagem (ou modelagem) consiste na utilização de materiais relativamente maleáveis que podem ser moldados utilizando técnicas estritamente manuais, sem a necessidade propriamente dita de se *esculpir*; as massinhas de modelar (de uso escolar), a argila, a terracota, o papel machê, o concreto, a cera, o gesso e a porcelana fria (massa de biscuit) são materiais comumente utilizados. Já o processo de escultura em plástico, vidro e metal depende da fundição, processo em que o material é submetido a altas temperaturas a fim de se tornar maleável (ou completamente líquido) para então ser derramado no interior de um molde; vidro, ferro, bronze, prata, ouro e aço são as principais matérias-primas para a confecção de esculturas por fundição. A montagem (ou aglomeração) é um processo de criação escultórica que se resume na junção de

diversas partes formadas por diferentes materiais que, juntos, formarão uma escultura. Mais recentemente, o avanço da tecnologia tem proporcionado a criação de objetos escultóricos a partir da impressão em 3D, com o auxílio de *softwares* complexos e impressoras específicas.

Sébastien Clerbois e Martina Droth (2010, p. i) afirmam que a escolha dos materiais e das técnicas parece ser o aspecto mais óbvio para se analisar uma escultura, afinal, a técnica costuma ser relacionada ao material. Contudo, para os pesquisadores, há que se perscrutar os sentidos, significados e implicações que emanam dessas escolhas, tendo como objetivo conhecer o projeto artístico que as justifiquem.

A fim de obter informações sobre as inspirações temáticas e materiais envolvidas na criação de esculturas baseadas em contos de fadas, entrevistamos a artista plástica francesa Laetitia Miéral, cujos trabalhos em papel parecem dar forma à exuberância dos contos de fadas preciosos de Madame d'Aulnoy. Ao longo de uma entrevista a nós concedida em setembro de 2020[1], Laetitia compartilhou suas memórias de infância, seus enlaces com os contos infantis e fez relevantes considerações acerca da obra de Marie-Catherine na França, não só comentando suas impressões em torno dos percalços que limitam a edição da produção dessa autora, mas também destacando as inovações de sua linguagem em termos de neologismos e jogos de palavras, ressaltando a singularidade do estilo da contista. A escultora, que revela ter descoberto o universo do conto maravilhoso aos onze anos de idade ao ganhar um livro de contos de fadas que continha ilustrações de Frédéric Clément[2] (Figura 1), confessa o modo como se encantou

1. A entrevista completa encontra-se ao final deste capítulo.

2. Escritor e ilustrador francês nascido em 13 de fevereiro de 1949. Ilustrou, entre outras histórias, os contos *La Chatte Blanche* ("A Gata Branca", Ed. Grasset Jeunesse, 1989) e *L'Oiseau bleu* ("O Pássaro Azul", Ed. Grasset Jeu-

com as imagens que entreteciam a atmosfera do livro. Comenta, ainda, de forma bastante generosa, o contato que mais especificamente manteve com as obras de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy.

Figura 1: Ilustrações de Frédéric Clément para dois contos da Madame d'Aulnoy. À esquerda, *La Chatte Blanche* ("A Gata Branca", Ed. Grasset Jeunesse, 1989); à direita, *L'Oiseau bleu* ("O Pássaro Azul", Ed. Grasset Jeunesse, 1991).

Miéral reverencia o modo como d'Aulnoy labora no universo do verbal, ressaltando que ela brinca com os nomes de todos os seus personagens e cria várias palavras e verbos que não existem, como acontece em *La Chatte Blanche* ("A Gata Branca") com todos os "termos felinos" que ela criou: "*sa miaularde majesté*" ("sua majestade miante"), "*amiral de la flotte chatonique*" ("almirante da frota gatônica"), "*tant de chatonnerie tenait un peu du sabbat*" ("tamanha gataria tinha um pouco de sabá") e "*un miaulage déséspéré*" ("uma miação desesperada"). Em *La Grenouille Bienfaisante* ("A Rã Benevo-

nesse, 1991) de Madame d'Aulnoy.

lente") ela faz o mesmo, bem como em *Le Prince Marcassin* ("O Príncipe Javali").

A criatividade dessa linguagem oportuniza pequenas surpresas semânticas ao decorrer da história – dobras do verbal que, transcriadas em escultura, darão forma e relevo às dobraduras em papel. É bastante expressiva a observação que nossa entrevistada faz sobre Marie-Catherine d'Aulnoy, cuja obra inspirou algumas de suas peças, conservando uma série de traços característicos da poética barroca e da extravagância do Rococó.De fato, o modo como a herança de Marie-Catherine d'Aulnoy é "visível" no percurso criativo de Laetitia Miéral, desde logo por ter sido a descoberta do valor de um procedimento muito usado pela contista a influenciar profundamente o estilo da referida escultora interessa-nos sobremaneira. Sensibilizada por imagens, sua força criativa se potencializa.

A abordagem comparativa e de vias de estudos intersemióticos que aqui se faz procura não apenas tornar evidentes tais procedimentos, mas sobretudo demonstrar o dinamismo criativo que deles emana, do qual é possível extrair ilações significativas acerca das características das obras em exame.

A estatuária entre o espaço e o tempo: visadas teóricas

> Diante de toda grande obra de arte plástica, a evidência de um silêncio particular nos atinge, como uma surpresa que nem sempre é um repouso: um silêncio sensível, às vezes autoritário, às vezes soberanamente indiferente às vezes agitado, animado e alegre. E o livro verdadeiro tem sempre algo de estátua. Ele se eleva e se organiza como uma potência silenciosa que dá forma e firmeza ao silêncio e pelo silêncio. (BLANCHOT, 2005, p. 322)

A mídia escultórica conota os sensos de durabilidade e permanência, daí seu uso constante para fins memoriais. An-

tes admitida como uma arte meramente espacial, hoje interpreta-se a escultura também como arte temporal. Da estatuária emanam os fantasmas daqueles que morreram e permanecerão como observadores do presente. Funke e Grove (2019, p. 3) sugerem que "enquanto representação do passado, a escultura também é materialmente presente, partilhando o aqui e o agora com o indivíduo humano que a observa", de modo que "a existência tangível do objeto material encurta a distância temporal que ele pretende representar", convidando o espectador a acessar o passado no presente através de um complexo jogo de temporalidades, demarcando espacialmente o agora enquanto memorial temporal de uma História que se encontra em plena ocorrência. Ademais, a relação entre o interlocutor vivente e a estátua parece despertar interesses das mais insólitas ordens, até mesmo fantasias. Em sua obra *The Dream of the Moving Statue* ("O Sonho da Estátua Movente"), de 2006, o pesquisador Kenneth Gross buscou analisar a recorrência da imagem da estátua que se move, que responde a gestos e que interage, tanto em relatos míticos quanto em obras literárias, pinturas e produções cinematográficas, entre outras mídias, percorrendo um caminho que vai de gárgulas amaldiçoadas a objetos eróticos.

A partir de Blanchot (2005), podemos compreender que esse emaranhado de eventos simultâneos, de tempos em oposição dialógica, atribui à arte escultórica o *status* de fenômeno, em oposição às noções de estaticidade, frivolidade e mudez; afinal, tal como sugere Hildebrand (1907, p. 95), tudo o que possui corporeidade existe "não apenas no espaço, mas também no tempo". Krauss (2001, p. 4-6) acrescenta que, mesmo sendo uma arte predominantemente espacial, a escultura faz "apelos à consciência que o observador tem de seu próprio tempo ao vivenciar a obra". Ainda segundo o teórico, "não é possível separar espaço e tempo para fins de

análise" de uma obra escultórica, já que há o entendimento de que "toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal", e também de que

> a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 2001, p. 6)

"Seria a escultura o lugar onde tocamos o tempo?" A provocação de Didi-Huberman (2009, p. 64) revisita o inquérito teórico que perpassa os estudos acerca da arte escultórica. Ora, tocar o tempo por intermédio da escultura parece evocar uma série de pressupostos que, para além de abstratos, têm de ser necessariamente práticos, no caso de se entender o toque enquanto tateamento propriamente dito. Pensemos inicialmente na proposição mais abstrata, em que o toque seja compreendido como a possibilidade de acesso remoto a uma lembrança presentificada. Nesse sentido, ao folhearmos um álbum de fotografias, tocamos o passado; tocamos a mídia (o papel fotográfico, que pode apresentar avarias ou qualquer outra "marca do tempo") e também acessamos memórias, presentificando-as na medida em que nos projetamos àquele instante captado pelas lentes da câmera e apreciamos a situação a partir de nossas convicções do presente. Esse tipo de contato com o passado costuma oportunizar exercícios de autoexame e autocrítica (das mais diversas ordens). O desejo de "não tocar" em determinados assuntos parece comumente advir de apreciações congêneres. Em termos práticos, compreender a escultura como o lugar onde tocamos o tempo pode evocar a necessidade de análises materiais, de nature-

za arqueológica, caso o registro escultórico seja interpretado como rastro, lugar de sedimentação e de aderências vestigiais. Aprofundemo-nos em tal perspectiva.

Tal como um relógio de sol, engenhoso monumento cuja sombra demarca a passagem de um tempo convencionalizado (e que a ele resiste), a escultura figurativa parece oferecer, em si mesma, a possibilidade do vislumbre de gestos fossilizados. Quando compreendida como arte sedimentar, tempo e espaço aninham-se no cruzamento intersticial de gestos físicos não contíguos, mas necessariamente complementares: o gesto do escultor, que, em termos de materialidade, emprega força e perícia em seu ofício artesanal, e o gesto do espectador, que tem a possibilidade de vislumbrar e tocar onde o artista também tocou, além de partilhar das mesmas impressões sensoriais proporcionadas pelas propriedades físicas do material em questão. E ambos os gestos parecem estar em parcial consonância; a oportunidade do toque em uma estátua de mármore difere da expectação do toque em uma peça de papel (nesse caso, os movimentos do escultor e do espectador no contato direto com a obra variam do tateamento intenso à delicada carícia).

Enquanto gesto criativo (não o gesto tangível do ofício artesanal), somos convidados a rememorar a narrativa da própria criação do homem segundo a cosmologia judaico-cristã. No instante anterior à criação, momento em que ainda não existia a separação entre o dia e a noite, também não existia, por conseguinte, a demarcação observável do tempo — "a terra era sem forma e vazia" (Gênesis 1). Uma vez convencionalizada a marcação do tempo, no sexto dia da criação, "formou Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida" (Gênesis 2), à sua imagem e semelhança. Dotada do fôlego de vida (o espírito), a escultura de barro que se assemelhava ao divino passou a ser alma vivente; a re-

lação criador-criatura pressupunha espelhamento, reprodutibilidade e modelagem plástica a partir de um modelo etéreo. Inúmeras reflexões sobre a natureza das esculturas abstratas podem ser desenvolvidas a partir da ideia de moldagem física daquilo que é intangível, mas nossa discussão se reterá à escultura figurativa, à estatuária.

Fez-se necessário, primeiro, convencionalizar o tempo para depois inserir o homem na lógica cronológica e cronotrópica da criação. A estátua de barro dotada de espírito foi a última criação divina, elaborada a partir de elementos previamente criados, modelada sobre a superfície terrestre que veio a existir a partir da separação das águas da terra seca, no lugar do que antes era o abismo, o não-lugar. Na transposição do exemplo da criação do mundo e do homem à relação triádica escultor-escultura-espectador, pode-se visionar o estatuto de *subcriador* que o artista adquire na medida em que seu gesto criador também remete à recriação de si e à ordenação do caos. A estátua evoca a ideia de imortalização e perpetuação da memória de si e do outro – do homem metonímico, a humanidade –, operando, para tanto, um gesto criador especular. Didi-Huberman (2009, p. 45) lança elucubrações acerca do "estado de nascimento" que subjaz a uma escultura estática exposta diante de um espectador, encontro de natureza performática, um "ato de lugar" que fatalmente rompe a malha do tempo enquanto vetor linear progressivo. Figuras emblemáticas "vivem" através de suas representações escultóricas; no âmbito religioso, a presença da imagem sagrada representa a inequívoca presença da santidade, o que sugere uma modificação imediata no comportamento dos convives – reverência, mudez ou até mesmo prostração. Afinal, esses também não seriam atos provocados quando em presença de esculturas profanas? Tal estatuto sagrado não parece se limitar às peças de arte sacra, visto que o encontro do homem com uma está-

tua também parece suscitar uma espécie de assombro reverencial – aquele do encontro com o seu duplo – ainda mais quando em face de uma obra de dimensões colossais.

Kenneth Gross (2006, p. 39) sugere que é justamente "o senso de fim" que atribui à arte estatuária a característica da melancolia espectral. A estátua representaria um corpo em pose, ancorado no tempo, ancorando o próprio tempo. Ela marca a ausência ou a perda através de uma presença material. Diferentemente da fotografia, a estátua tende a monumentalizar o passado, suscitando a movência do próprio sentimento de ausência através do cruzamento de diferentes temporalidades e existências (presentifica-se a memória do homenageado, a do autor e também a do artista pessoa empírica, aquele que deixou suas digitais na obra física). Em suma, Gross entende a estátua como um ponto de parada, um instante de pausa na dinâmica das Eras e de suspensão do flúmen do tempo enquanto reificação de algo que um dia foi vivo e mutável. Encontramos aqui a proposição de que a arte escultórica, nomeadamente a estatuária, se configura como uma forma de estabilizarmos nossa relação com a ideia da morte, uma espécie de defesa e de consolação que auxilia o humano a se manter em paz com sua própria efemeridade e com o caos que subjaz ao fluxo imparável do tempo.

Literatura e escultura: diálogos possíveis

Antes de penetrarmos nesse intrincado caminho, vamos sinalizar os ramais que nos levarão um pouco mais adiante, uma vez que nossa preocupação é explorar aproximações – semelhanças, diferenças e diálogo entre expressões artísticas que, ao fim e ao cabo, constituem uma espécie de defesa do humano em relação a sua própria efemeridade e com o caos que subjaz ao fluxo imparável do tempo. Se retomarmos o

início de nosso texto, vamos lembrar que começamos por nos situar no domínio da palavra literária, lugar em que a imagem faz seu nicho. Dito de outra forma, os atributos imagéticos, mesmo que, distraidamente, não atentemos para eles, existem, inexoravelmente, no verbo – este que se encarna na palavra humana; sabe-se: já o sopro que o antecede gesta som, imagem – é o verbo na proeminência da sua encarnação. Do ponto de vista semiótico, esses elementos, ainda no mundo proto ou extralinguístico, são tipos possíveis de signo ou quase signo – virtualidade de sentido – e sua presença é concebível de significação pela ação da razão humana, que nos dota de possibilidade dessa apreensão captadora e codificadora do sensível.

Nessa trama que nos faz seres de linguagem, engendram-se camadas significantes superpostas. Desse modo, rastrear analiticamente qualquer fenômeno demanda uma abstração da malha de relações empíricas para que o percebamos como um sistema com articulações internas, não perdendo de vista, entretanto, que a mera existência de um signo já indicia seu contexto. Assim, as considerações aqui empreendidas só são possíveis na medida que pensemos como a literatura e a escultura funcionam como sistemas de signos, isto é, como linguagem.

A complexidade das linguagens humanas foi importante objeto de estudo de Lucia Santaella (2001). Para a pesquisadora, "há três matrizes de linguagem-pensamento que dão origem a todos os sistemas e processos sígnicos que os seres humanos foram capazes de criar e gerar através da história": a verbal, a visual e a virtual. Dado essa classificação ter se baseado nas categorias peirceanas, a linguagem virtual (musical) estaria em correspondência com a Primeiridade, assim como a visual estaria para a Secundidade e a verbal para a Terceri-

dade. Como cada um desses tipos de linguagem tem seu eixo de dominância em uma das categorias, decorre que o verbal é fundamentalmente uma questão do símbolo, o visual do índice e a musical uma questão do ícone. Frente a tal classificação, podemos entender que as linguagens visual e verbal se situam, de acordo com a natureza das categorias, em esferas representacionais diferentes – segundo e terceiro, respectivamente.

Nesses termos, a literatura, arte do verbo, pertence à esfera do terceiro. E a escultura, predominantemente visual, à do segundo. Importa, no entanto, atentar para o fato de que o verbo, para se mostrar, promove a transgressão do terceiro, assim, visual e verbal podem tangenciar-se e até identificarem-se em algum ponto; o certo é que ambos percorrem a grade das formas de representação espraiando-se em feixes do ícone (primeiro) ao símbolo (terceiro). Nessa mutabilidade, cifra-se a potência da criação.

É fato que ao se deslocar de seu eixo de categorização, uma linguagem começa a adquirir características que seriam basicamente da outra; o verbal, que se define na matriz do símbolo, redistribui-se também dentro dos caracteres de iconicidade e indexibilidade. O mesmo acontece com o visual, que se expande para os níveis de iconicidade e simbolicidade. Nesta perspectiva, o símbolo é a síntese dos três níveis sígnicos: o icônico, o indicial e o próprio simbólico. No uso corrente da linguagem verbal, por exemplo, em sua manifestação oral ou escrita, os símbolos adquirem ancoragem indicial; isto liga o signo aos objetos e situações factuais do mundo (NÖTH, 1995, p. 87), signos icônicos que perduram nas formas pictóricas e ideográficas do código alfabético, além da potencialidade gerativa e projetiva das palavras ou símbolos (CUNHA, 2009).

Convirá aqui lembrar que essa potencialidade gerativa e projetiva das palavras e símbolos permite à nossa imaginação

estabelecer com a realidade um diálogo constante, e é a experiência dessa pluralidade do real que resulta na arte. Recuperar a pluralidade por meio da representação é o ato primeiro da criação ficcional, do gesto poético, ato que se marca por um tempo original. Daí o estado estético apresentar-se como uma tessitura de signos que guarda em suas entranhas um estado de incandescência mental, qualidade de sentimento que vai se engendrar numa forma (CUNHA, 2009).

Nesta perspectiva, a linguagem verbal reserva a síntese dos três níveis sígnicos: o icônico, o indicial e o próprio simbólico, e mantém em seu útero gerador uma singular síntese comprimida de imagens por entre as quais se embutem e transpiram difusamente qualidades de sentimento. É com essa perspectiva que entendemos que, em arte, não é possível apenas uma tradução regida por um corpo-a-corpo de leis e regras preestabelecidas através de convenções culturais, seja de uma língua para outra, seja de um sistema semiótico para outro. Há sempre uma intraduzibilidade que confia à semiose criativa um *feeling* manifesto. E nesse sentido, a tradução intersemiótica será um trabalho intenso a abranger o trabalho com diferentes corpos sígnicos e uma ampla gama de semioses a demandar operações atentas ao mundo fenomênico que o impulsiona, além de sínteses criativas que geram o novo signo traduzido.

Tal semiose tradutória se daria na transposição das formas de narração oral, situação em que as histórias se constituíam em um jogo de forças entre a voz e a memória, quando o narrador, em seu gesto artesanal, buscava estratégias para o equilíbrio entre a situação presente da transmissão e o passado do fato narrado, procurando técnicas de construção de esquemas narrativos (entre os quais a performance corporal e a modulação da voz) que dariam forma ao contado para a plateia de ouvintes. Técnicas narrativas e semioses tradutórias

deram corpo ao engenho fabulador e teriam motivado uma delicada atenção ao literário como uma nova forma de narrar a um público agora leitor. Em ambas as situações, na esfera do narrador artesanal, ou do escritor – já de posse da técnica da escrita –, há diferentes corpos sígnicos a desafiarem a criação, bem como uma ampla gama de semioses a demandar operações e sínteses criativas que viriam a gerar o novo signo. Em ambas, criam-se diagramas relacionais (no âmbito da ficção ou não) que sintetizam elementos que antes não pareciam apresentar quaisquer conexões (1.383)[3]. Assim, há sempre variedade no ventre da homogeneidade. A variedade é sempre virtual, não está definitivamente lá. Esse princípio de espontaneidade que constitui exatamente aquela variedade virtual que é o "primeiro" (1.373). Os artistas, dirá Peirce (1.315), são observadores muito finos e precisos.

Se quisermos avançar pelas veredas da imagem, já que nos propomos a colocar sob consideração a arte da ilustração, assim como a mídia escultórica, será necessário, em primeira instância, nos livrarmos da equivocada identificação da imagem com o ícone, lembrando que Peirce estabelece distinção entre o ícone puro e signos icônicos ou hipoícones. O ícone participa da primeiridade por ser um signo "cuja qualidade significante provém meramente de sua qualidade" (2.92). Sendo assim, é também um quali-signo-icônico, participando da primeiridade; portanto, é apenas possibilidade. O ícone puro serve apenas como signo pelo fato de ter a qualidade que o faz significar. Nestes termos, é pura possibilidade. É o estado de incandescência mental, qualidade de sentimento que vai se

3. Segue-se aqui a tradição firmada pela cultura inglesa sobre as citações da obra peirceana. Essas são codificadas por volume e parágrafo referentes à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce,*Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, 8v. Os seis primeiros foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958) por Arthur W. Burks. A primeira cifra refere-se ao volume e a segunda ao parágrafo.

engendrar numa forma. Quanto aos signos icônicos, ou hipoícones, estes já possuem um grau de atualização sígnica, no sentido de intentar, representar ou apresentar-se a si mesmo como signo. São as imagens propriamente ditas, os diagramas e as metáforas. Nessa esfera de representação, encontram-se a ilustração e a mídia escultórica, compreendendo uma escala em que se encontram níveis de convencionalidade presentes na imagem e que correspondem ao seu caráter simbólico – assim como há também necessariamente imagem no símbolo, como já comentamos.

Quando a arte pictórica ou escultórica se estabelece no diálogo intersemiótico com o verbal, revestindo-se da marca da Estética, é primeiridade, conforme Peirce, e nela

> há um sentimento que pode ser compreendido, um sentimento razoável (raciocinável). Não logro dizer exatamente o que é, mas é uma consciência que pertence à categoria da Representação, embora representando algo na Categoria da Qualidade de Sentimento (5.113).

Por seu caráter estético, configuram-se imagem e verbo na esfera do Primeiro; e a partir das tricotomias sígnicas, se apresentam em gradação representativa de imagem por meio de signos icônicos conformadores da arte. Convém complementar, ainda de acordo com os pressupostos da semiótica peirceana, que a escultura pode ser qualificada como um índice degenerado, ocupando a matriz da Secundidade, sustentando-se em formas visuais de representação manifestas em suportes específicos, engendrando condições perceptivas muito particulares, pois sua materialidade é deveras insistente e, mesmo compreendendo sua potente iconicidade, ela tende a apresentar-se como um sin-signo[4].

4. "Um sin-signo (onde a sílaba *sin* é considerada em seu significado de "uma única vez", como em singular, simples, no Latim *semel*, etc.) é uma coisa ou

Na esteira dessa perspectiva, é que compreendemos que, nas traduções intersemióticas realizadas por Letitia Mièral, baseadas em contos de Madame d'Aulnoy, mediadas pela atmosfera das imagens que precederam à leitura, são potentes as qualidades de sentimento que virtualmente permanecem (sem terem ainda sido atualizadas) e emanam sinais meigos pelo cintilar das aparências, nos diagramas de relações inusitadas que se criam e pelos enlaces metafóricos que engendram diversas e possíveis interpretações.

Do conto à escultura: enigmas da arte, dobras do verbal

Figura 2: Fotografias das esculturas em papel de Laetitia Miéral baseadas no conto "A Gata Branca" (*Le Chatte Blanche*), de Madame d'Aulnoy, publicado em 1698. Lê-se, na segunda fotografia: "A Gata Branca vai caçar com seu macaco" (tradução nossa). Fonte: http://merveillesenpapier.com. Acesso em 11 de setembro de 2021.

evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um quali-signo ou, melhor, vários quali-signos. Mas estes quali-signos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam (quando entram num existente)." (PIERCE, 2003, p. 52).

Figura 3: Fotografias da escultura em papel de Laetitia Miéral baseada no conto "O Carneiro" (*Le Mouton*), de Madame d'Aulnoy, publicado entre 1696 e 1697. Lê-se, na segunda fotografia, o seguinte trecho do conto: "Uma centena de caprinos bem trajados estavam tomando café, gelados de frutas, sorvetes e limonada; outros comiam morangos e creme" (tradução nossa). Fonte: http://merveillesenpapier.com. Acesso em 11 de setembro de 2021.

Figura 4: Fotografias da escultura em papel de Laetitia Miéral baseada no conto "A Rã Benevolente" (*La Grenouille Bienfaisante*), de Madame d'Aulnoy, publicado em 1698. Fonte: http://merveillesenpapier.com. Acesso em 11 de setembro de 2021.

Ao revisitarmos a tradição com o olhar da contemporaneidade, torna-se indispensável lentes que permitam perscrutar a figuração dos diferentes aspectos dialógicos que se estabelecem entre culturas, linguagens, suportes e tecnologias, ou seja, aspectos que engendraram a produção humana e a movência dessas narrativas. Para melhor compreender o processo transcriativo e intermidiático que subjaz à adaptação literatura-escultura, faz-se necessário partir do pressuposto de que há de haver algum mistério que permeia as narrativas ancestrais, o que justificaria sua *permanência e resistência aos tempos*, apesar das fortes e constantes ebulições que sacodem a aventura humana. Isso porque a narração, análoga às artes divinatórias, desvelaria um mundo esquecido em vestígios que encerram o segredo do futuro. Se alguém se colocar à disposição para ouvir o relato, de algum modo, poderá perceber que, naquela história, há ressonâncias de sua vida (de sua participação na história da humanidade) e que, de algum modo, ela define seu destino. Essa fatalidade que se engendrou na tecnologia da fala baseia-se, ao fim e ao cabo, na secreta aspiração de que uma história não tenha fim. Eis um elo primordial entre o conto de fadas – essa cápsula que contém vestígios de gestos e experiências humanas – e a escultura enquanto memorial em que se cruzam os vetores do espaço-tempo.

Das narrativas ancestrais, dessa mídia em que se constituiu o nosso corpo, ao salto para os diversos suportes que a engendram, o conto de fadas é narrativa derivada dessa arte divinatória, que se modula ao tempo, às culturas e sociedades, mas acompanha, testemunha e enovela a humanidade na sua (a)ventura imaginária e simbólica. E, mesmo distantes da palavra artesanal, na qual, como humanos, imprimíamos nossos gestos, é a partir da narratividade (da arte de representar a vida através da linguagem) que atravessamos a fronteira in-

certa que sabemos existir em nosso futuro, como num sonho – modo de nos projetarmos –, algo possível tão somente sob a forma da Arte, com especial destaque no que se refere aos pressupostos teóricos relativos à estatuária.

Partindo de tais proposições, referenciamos Milam (2011), que em seu *Historical Dictionary of Rococo Art* faz-nos saber que, etimologicamente, o termo "Rococó" deriva do francês *rocailles* ("conchas"), termo usado para descrever as grutas decoradas, feitas em pedra, que compunham o paisagismo dos jardins franceses na virada do XVII para o XVIII. Ora, convém traçar os oportunos paralelos existentes entre a noção de "barroco" como adjetivo de pérola imperfeita e a noção de "rococó" como concha: silhuetas assimétricas, contracurvas (em forma de S e de C) e o flerte com "o fantástico, o exótico e as formas naturais" (MILAM, 2011, p. 3). A irregularidade, a bizarrice, a falta de verossimilhança e o desrespeito às regras clássicas de proporção não foram aspectos descontinuados a partir da "ruptura" com o Barroco; as aspas justificam-se pelo fato de não haver sinalização, entre os teóricos das artes dos séculos em questão, da existência de uma proposta de superação de uma arte pela outra – a proposição geral é a de que os dois movimentos são complementares (relação concha e pérola).

O Rococó interioriza e miniaturiza a exuberância do Barroco, tendo como condicional a periclitante situação política, social e econômica de uma Paris pré-Revolução: os dispendiosos projetos de larga escala dão lugar ao desejo de se refinar os pequenos ambientes. Em termos materiais, por exemplo, o vidro e a porcelana substituem as gemas e os metais preciosos, o "dourado" substitui o "ouro" – com a predominância do branco, os contrastes típicos da estética barroca se amenizam, dando lugar à suavidade cromática de uma paleta pastel. Observa-se, desde já, que os adjetivos empregados na formu-

lação da teoria do conto de fadas literário de autoria feminina apresentada por Coelho (1985; 1991; 2016) ressoam na teoria escultórica do Rococó divulgada por Milam (2011). Substantivados, temos que as noções de exuberância, fantasismo, refinamento e inverossimilhança formam ecos na análise de ambas as artes.

Cabe dizer que os três animais escolhidos por Miéral protagonizam os contos em que figuram. O Carneiro e a Gata Branca são figuras da realeza (príncipe e princesa) metamorfoseadas, personagens em penitência devido à interferência das fadas em suas vidas. Curiosamente, ambos passam pela experiência da morte: o Carneiro, de fato, morre, antes de ter seu castigo expiado, enquanto a Gata Branca tem de morrer enquanto animal, a fim de poder recobrar sua forma humana – é preciso que o príncipe proceda com a decapitação da gata como forma de ajudá-la a vencer a maldição. No que se refere à Rã, ao contrário dos demais, trata-se de um animal propriamente dito (e não um humano metamorfoseado), um ser feérico com poderes limitados, contidos em seu chapéu de flores. A personagem passa por uma experiência de quase morte, mas é salva por sua amiga, a Rainha, que vive aprisionada em um castelo, constantemente vigiada pela terrível fada Leona, capaz de se metamorfosear em leoa. A presença massiva de personagens animais nos contos de Madame d'Aulnoy parece ser um dos grandes atrativos de Laetitia Miéral, conforme mencionado em entrevista.

Partindo da escolha do material, temos que as peças escultóricas de Laetitia são todas moldadas em papel. Ora, a utilização do papel abre inúmeros precedentes interpretativos no âmbito das relações intersemióticas entre literatura e escultura. Suporte primordial da arte literária, o papel ancora a matéria feérica pela qual Madame d'Aulnoy se notabilizou nos salões literários; ademais, a escritura artística impressa em

papel vem a demarcar o campo do conto de fadas literário – não em oposição, mas em relação de complementariedade com o conto de fadas popular (ou tradicional, folclórico), aquele cuja autoria é, em tese, coletiva e anônima. Note-se, no canto inferior da primeira fotografia das esculturas de "A Gata Branca" (Figura 2), que a estátua da gata se encontra posicionada sobre um dos tomos do livro de contos de fadas de Madame d'Aulnoy, aberto justamente na primeira página da referida narrativa. Tal coreografia espacial parece ressaltar a relação intersemiótica estabelecida pelas duas artes em diálogo, sugerindo o desabrochar de uma forma tridimensional a partir do planisfério das páginas do livro.

Nessa tessitura de signos, a materialidade dá corpo às tramas do texto sem necessariamente repeti-lo – a folha de papel projeta-se do livro, dimensionando, no espectro visível, as cores, texturas e formas que compõem o texto na esfera do abstrato, das projeções de imagens suscitadas pela leitura. Laetitia Miéral redimensiona a forma fixa da imagem e traz à luz sua ossatura. A imagem, desse modo, resvala para o simbólico e traz cintilações metafóricas. Em Plaza (1987, p. 83), temos que "a relação entre as partes só é despertada porque se produz na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo que serve para unir aquelas partes." Manifestas as relações entre palavra e imagem tridimensional, novas significações podem ser moduladas a partir da análise de aspectos como a cor, o traço, as formas e o espaço físico ocupado pela escultura – o que também demarca sua presença no eixo temporal. Nesse sentido, faz-se necessário anotar, a respeito da sobrevivência do conto de fadas de autoria feminina, que o trabalho de artistas como Laetitia Miéral contribui diretamente com essa preservação, espacializando o conto de fadas no tempo e presentificando uma arte literária há séculos relegada ao passado.

Com base nas considerações práticas sobre a arte escultórica que encabeçam o presente capítulo, podemos afirmar que as obras de Miéral são compostas a partir das técnicas de modelagem e montagem (ou aglomeração). Nas esculturas que revisitam o conto "O Carneiro" (Figura 3), é possível verificar a dupla técnica composicional de que estamos falando: a escultura é montada a partir da aglomeração de pequenas partes moldadas, com destaque para os tufos de lã do animal, os laços de fitas de seu traje e os morangos que compõem a fotografia à direita. A cenografia remonta ao *status* de soberano que o personagem detém no conto em que figura, espaço textual em que é comumente descrito assentado sobre um trono, carregado em liteiras e protegido do calor do sol por dosséis.

Os mesmos processos composicionais (modelagem e montagem) são verificados na escultura que faz referência às personagens-título dos contos "A Rã Benevolente" (Figura 4) e "A Gata Branca" (Figura 2). A textura dos pelos do carneiro e da gata impressionam pela similitude com o real, detalhes extremamente delicados que atribuem grande perícia e acurácia técnica ao trabalho da artista. De forma semelhante, a textura da pele da rã – em *close* na foto à direita – chama a atenção pelas pequenas ranhuras em alto relevo, detalhes que remetem aos arabescos típicos da estética do Rococó. Tal como dito anteriormente, a miniaturização e a paleta pastel que tanto caracterizam o referido movimento artístico estão presentes na escultura de Miéral: a maior das peças não ultrapassa meio metro de altura ("O Carneiro"), e as tonalidades dos papéis tingidos não são vibrantes ou contrastivas. O jogo cromático entre o vermelho, azul e branco de "O Carneiro", entre o verde e o rosa em "A Rã Benevolente" e entre o branco e o vermelho em "A Gata Branca" atraem menos atenção do que a exuberância de seus detalhes e texturas. Daí podemos extrair, na prática, a relação de continuidade entre as estéticas

do Barroco e do Rococó: se, por um lado, a exuberância dos trajes e das decorações podem remeter aos exageros da arte barroca, a paleta de cores, a riqueza dos detalhes, a fragilidade do material e seu tamanho diminuto parecem apontar para os domínios do Rococó.

Formas e as cores concorrem para promover uma configuração plástica à estátua que floresce do verbal; e nesse jogo de elementos compositivos, novas sensações e reflexos são suscitados. Há a proposição de se ressaltar a visualidade de que o texto verbal está impregnado, das imagens que percorrem o verbal, fazendo reverberar, na escultura, a disposição plástica e espacial pregnante do texto verbal que a antecede. Depreende-se, portanto, a tridimensionalidade já anunciada na arte literária da contista, e que também se avulta em um espaço como objeto-imagem que ocupa os interstícios do verbo. A potência da presentificação evocada pelo papel moldado e colorizado em três dimensões afeta a retina da mente, faz ver imagens do mundo transladadas para a ótica transgressora e criativa da escultora, já que a matéria de sua arte advém do papel em planisfério, supostamente tingido por uma única cor, a da tinta preta que registra os signos verbais.

Em última análise, faz-se necessário volver o olhar para o imediato contraponto suscitado pelas visadas teóricas até aqui apresentadas: a visualidade do verbo que se projeta na dimensão espacial. Imagens tridimensionais emergem do processamento de informações que é ativado pelo ato da leitura, abrindo um leque de projeções virtuais que esculpem o ícone a partir do repertório imagético que compõe o imaginário humano. Entende-se, portanto, que o movimento, as formas, os traços, as cores e os semblantes impressos em uma peça escultórica inspirada pelo que antes só se afigurava no plano do verbal são aspectos potencialmente pré-existentes à mode-

lagem em matéria. Eis a dramaticidade e a tridimensionalidade da palavra que se avulta em dimensões extra-verbais, visto que nunca pode ser completamente contida em sua potência criadora.

O gesto escultural parece, assim, metaforizar a arte da escrita na medida em que oportuniza a *(re)impressão* artesanal de qualidades de sentimento presentes no rebuscamento da palavra verbal, nas dobras do verbo. A linguagem de Madame d'Aulnoy é, por si só, escultórica – tanto pelo aspecto supracitado que diz respeito à projeção de imagens a partir da leitura, quanto pela questão factual da criação de novas palavras, já que a prática do neologismo é recorrente na obra feérica da autora, tal como destacado por Laetitia Miéral. Ou seja, partindo do pressuposto de que imagens passeiam por entre as frestas do verbo, podemos concluir que o conto também possui sua própria tridimensionalidade, ainda que virtual. Imbuídas de metaforicidade, palavra e escultura adquirem potencial criador e vetorizador de imagens na medida em que partem de gestos similares e partilham da mesma matéria mnemônica pertencente às esferas do sagrado, do simbólico e do humano, já que versam a respeito do conto de fadas.

Conclusões

A estética exuberante, excessiva e fantasista do Barroco e do Rococó, movimentos relativamente congruentes, encontra forma na arte escultórica de Laetitia Miéral, que, por sua vez, transcria a atmosfera preciosa que paira sobre os contos de Madame d'Aulnoy. A leveza e a delicadeza do papel, associadas à potência cromática das paletas utilizadas, traduzem magistralmente o "espírito do século" em que se deu a moda das fadas. A mundividência que subjaz à arte Rococó e ao conto de fadas literário entra em declínio simultaneamente com a

aurora do pensamento iluminista. Com a morte de Luís XIV, morre também um estilo de vida, prenunciando o ideário que entrará em voga com a Revolução.

Ao fim e ao cabo, na esfera dessa inter-relação de sistemas semióticos que nos faz seres de linguagem e que engendra as semioses criativas, encontram-se miríades de possibilidades que o artista, com olhos de lince, recolhe em seu processo criador e que cuidadosamente vai atualizando na concreção de sua arte, deixando rastros de "oriência" não atualizada. Daí, encontrarmos, não raro, algo de devocional quando olhamos para uma escultura – o sagrado e o estético estão sempre em diálogo – não dá para "encostar" em Deus sem representá-lo de alguma forma – é necessário dar corpo ao universo do mistério.

Ademais, a noção de tridimensionalidade não se mostra exclusivamente posterior à moldagem da obra escultórica, pois não está limitada à sua existência no espaço físico enquanto peça de arte modelada a partir dos gestos do escultor. Entendendo o conto de fadas como um espelho que reflete o que há de mais intrínseco às diversas existências, vivências e experiências humanas, estabelece-se um jogo especular entre sua representação na arte escultórica e na arte da palavra, cujos reflexos são sempre pulsantes e cintilantes; concluímos que o verbal, por si só, esculpe sua própria imagem tridimensional – ainda que essencialmente virtual – enquanto vetor de expressão do verbo em toda sua potência imagética e metafórica. Do outro lado da face espelhada encontra-se a arte final, esta sim palpável, mensurável, dotada de propriedades físicas como volume e densidade. E nós, na visitação desses engenhos artísticos, tornamo-nos passageiros de sensibilidades criadoras.

Oportunizamo-nos a notar analiticamente o mundo multiforme de linguagem que nos engendra e a experimentar

conjunto de qualidades sensíveis que a primeiridade sígnica se reserva em estado de latência, mas que por sua virtualidade está sempre apta a emanar. São aproximações sensíveis capazes de engendrar reflexões críticas e um modo particular de questionar o já dito. Forma possível de perscrutar a brecha de que fala Agamben (2014), esse espaço topológico da infância da linguagem, em que se faz possível transformações e se engendram linguagens em porvir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BACKSCHEIDER, Paula R. *Elizabeth Singer Rowe, and the Development of the English Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOZAL, Valeriano. *História geral da arte: escultura*. Barcelona: del Prado, 1996. p. 9-12.

CHARLES, Victoria; CARL, H. Klaus. *Rococo*. New York: Parkstone Press International, 2010.

CLERBOIS, Sébastien; DROTH, Martina. *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985.

CUNHA, Maria Zilda. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Humanitas/Paulinas, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

FOULCHÉ-DELBOSC, R. "Introduction". In: AULNOY, Marie-Catherine. *Travels into Spain*. Londres: George Routledge & Sons, 1930.

FUNKE, Jana; GROVE, Jen. *Sculpture, Sexuality and History: Encounters in Literature, Culture and the Arts from the Eighteenth Century to the Present*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

GROSS, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. New York: Cornell University Press, 2006.

HAASE, Donald. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: A-F*. Portsmouth: Greenwood Publishing Group, 2008.

HILL, Ian Barras. *Baroque and Rococo*. Amsterdam: Galley Press, 1980.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MILAM, Jennifer D. *Historical Dictionary of Rococo Art*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2011.

MOREIRA, Roseli Kietzer. *Técnica e gêneros de escultura*. Indaial: Uniasselvi, 2011.

RAYNARD, Sophie Gabrielle. *Preciosity and representations of the feminine in fairy tales from Charles Perrault to Mme Leprince de Beaumont*. Nova York: Columbia University: 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes de Linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

SCHACKER, Jennifer. Feathers, Paws, Fins, and Claws: Fairy--Tale Beasts. Detroit: Wayne State University Press, 2015.

SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: Desjonquères, 2005.

ZIPES, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

ENTREVISTA COM LAETITIA MIÉRAL

Nessa breve entrevista, gentilmente concedida por correio eletrônico ao longo do mês de setembro de 2020, procuramos apurar alguns detalhes acerca da presença do conto de fadas tanto na formação pessoal quanto na trajetória profissional de Laetitia Miéral. A artista compartilhou memórias de infância, percepções sobre os percalços que limitam a edição da obra de Marie-Catherine na França e também algumas de suas reflexões sobre o estilo da autora, destacando as inovações de sua linguagem em termos de neologismos e jogos de palavras.

a. Laetitia, conte-nos um pouco sobre sua história com os contos de fadas. Quando foi que você começou a escutá-los ou lê-los? Qual a importância desse gênero em sua formação?

Eu adoro contos de fadas. Desde criança eu tenho convivido com eles. Quando eu tinha quatro ou cinco anos, costumava ouvi-los em áudio nas versões da revista *Raconte-moi des histoires*[1], que vinha acompanhada de fitas com narrações de contos de fadas que podíamos comprar na livraria duas vezes ao mês. Eu, minha irmã e meu irmão ouvíamos todas, e eu sempre queria escutá-las de novo e de novo. Eu também

1. *Story Teller*, em inglês. Revista infantil publicada entre 1982 e 1985 pela editora Marshall Cavendish. A revista veiculava diferentes tipos de contos infantis e vinha acompanhada de uma fita cassete. Como parte de sua resposta, a artista compartilhou o seguinte link: https://:youtu.be/936FVf067LY. Acesso em 21 de setembro de 2020.

amava as adaptações de contos de fadas e de fantasia como as de Jim Henson[2], e também, é claro, os livros. Até hoje os contos de fadas têm feito parte da minha vida e certamente sempre farão.

b. Há quanto tempo você tem se dedicado à arte da escultura de papel?
Eu comecei a esculpir grandes marionetes e bonecos quando ainda era adolescente. Porém, foi somente em 2002 que eu realmente comecei a criar, a exibir e a vender as minhas peças em uma feira de arte em Lyon toda semana.

c. Existe algum critério para que um determinado conto seja escolhido para receber uma adaptação em escultura?
Sim. Eu mantenho o foco, sobretudo, em animais. Mas ainda tenho a intenção de criar esculturas para ilustrações e, nos próximos anos, figuras de outros personagens para alguns projetos de livros que pretendo produzir algum dia.

d. Contos de fadas de autoria feminina não são muito conhecidos na comunidade lusófona. Com exceção de *A Bela e a Fera*, nenhum outro título pode ser considerado canônico. Conte-me um pouco sobre seu contato específico com as obras de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy, autora que inspirou algumas de suas peças.
Eu a descobri quando tinha onze anos de idade e ganhei um livro de contos de fadas ilustrados por Frédéric Clément[3]. Na-

2. Apresentador e contador de histórias da série de TV *The Storyteller* (*Monstres et Merveilles* em sua versão francesa), programa que estreou em 1988.

3. Escritor e ilustrador francês nascido em 13 de fevereiro de 1949. Ilustrou, entre outras histórias, os contos *La Chatte Blanche* ("A Gata Branca", Ed. Grasset Jeunesse, 1989) e *L'Oiseau bleu* ("O Pássaro Azul", Ed. Grasset Jeunesse, 1991) de Madame d'Aulnoy.

quela época eu não era uma grande leitora, mas fiquei entretida com as ilustrações e com a atmosfera do livro. Comecei a mergulhar em seus contos de fadas posteriormente, na época em que eu estava começando a criar e a vender meus personagens de papel em 2002 e 2003. Eu realmente adorei criar os personagens dos seus contos de fadas já que eles eram menos conhecidos que os de Perrault e os de Grimm. Porém, para dizer a verdade, ela também não é muito conhecida aqui; como seus contos de fadas são muito longos, eles não são publicados nos dias atuais, já que as editoras querem apenas as histórias curtas e compactas, histórias fáceis de ler para crianças... É muito triste!

e. Como leitora de contos de fadas, o que você destacaria como diferenciais entre os contos de Aulnoy e os contos desses outros autores?

Ela foi a primeira a realmente se dedicar à escritura dos contos de fadas, antes de Charles Perrault, então eu imagino que ela não tinha ninguém para imitar. As outras, porém, como a Madame Leprince de Beaumont, Madame de Villeneuve e até mesmo a Condessa de Ségur, no século XIX, já conheciam seus contos de fadas e puderam imitá-la. Ela é única entre todas essas senhoras já que é, de fato, uma escritora, alguém que brinca com a linguagem de um jeito único, algo que você dificilmente perceberá ao ler os textos traduzidos. Elisabeth Lemire chama isso de "*ses bonheurs de langue*" ("seus prazeres de linguagem" ou "sua linguagem prazerosa", em uma tradução mais aproximada do sentido da expressão) em uma apresentação da Madame d'Aulnoy em *Le Cabinet des fées*[4].

4. *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* ("O Gabinete das fadas, ou Coleção escolhida de contos de fadas e outros contos maravilhosos") é uma coletânea com quarenta e um tomos publicada entre 1785 e 1789 por Charles-Joseph Mayer. Os contos de Marie-Catherine ocupam os tomos II, III e IV.

Ela brinca com os nomes de todos os seus personagens e cria várias palavras e verbos que não existem, como acontece em *La Chatte Blanche* ("A Gata Branca") com todos os "termos felinos" que ela criou: "*sa miaularde majesté*" ("sua majestade miante"), "*amiral de la flotte chatonique*" ("almirante da frota gatônica"), "*tant de chatonnerie tenait un peu du sabbat*" ("tamanha gataria tinha um pouco de sabá"), "*un miaulage désespéré*" ("uma miação desesperada"). Em *La Grenouille Bienfaisante* ("A Rã Benevolente") ela faz o mesmo, bem como em *Le Prince Marcassin* ("O Príncipe Javali"). É divertido descobrir toda essa linguagem, é como se fossem pequenas surpresas ao decorrer da história. Há muito mais o que dizer sobre a bela e surpreendente linguagem dessa autora. Ela também tem um jeito especial de processar suas fontes (os mesmos materiais que os outros escritores usavam) e de criar, enfim, um conto de fadas completamente novo. Ela também se dedicou muito ao tema fera/homem, a fera dentro do humano, o humano que há na fera animal, o que eu também considero único e acho muito interessante.

A MATÉRIA DO SILÊNCIO: CENOGRAFIA E INSÓLITO FICCIONAL

Felipe Campos
Flavio García

A matéria do silêncio é uma das três narrativas que compõem *Contos da meia-noite do mundo* (2017), texto de Rodolfo Castro, ilustração[1] de Alexandre Camanho, tradução de Caio Otta e publicação da editora Aletria no Brasil, inspirada em antigas versões de "A Bela Adormecida no bosque". A edição, com páginas em tom de verde-musgo, contribui para que a história contada remeta a segredos e mistérios resguardados no interior de bosques e florestas, espaços sombrios e escuros, a recantos habitados por criaturas telúricas que surgem dos esconderijos mais secretos da natureza.

Pamela Howard, em *O que é cenografia?* (2015), utiliza diversos conceitos, como geometria, dinâmica e linha de força, para explicar a melhor forma de se montar o palco para uma peça de teatro. Com o auxílio de objetos, demais elementos de cena e da iluminação, tem-se a cenografia, cuja principal funcionalidade seria situar o espectador diante da história

1. Segundo Rui de Oliveira, professor, pesquisador e também ilustrador, "a ilustração é um gênero das artes visuais narrativas" (2008, p. 80) e "está sempre associada a um texto" (2008, p. 44), já que "ilustrar é a arte de sugerir narrativas." (2008, p. 114).

dramatizada. Um paralelo entre o texto teatral, levando-se em conta as orientações que o autor procura dar aos possíveis montadores da peça, com o texto literário em sentido estrito, permite que se sugira que escritor e ilustrador sejam, deixadas de lado algumas distinções, os diretores/cenógrafos/iluminadores da narrativa. Através de suas lentes, o leitor da ficção literária é apresentado à cenografia da história contada e acaba por ser imerso nela. Igualmente ao espectador, o leitor é catarticamente[2] envolto por sensações que experimenta.

Na perspectiva de Felipe Campos,

> [...] traça-se um paralelo entre os dois universos, possibilitando o estudo a partir do ponto de vista que a princípio pode ser deslocado, mas que ajuda a entender o papel dessa cenografia, agora apropriando-se do termo e utilizando-o para remeter aos lugares ficcionais onde as obras literárias se situam, e todas as forças que agem sobre ele (CAMPOS, 2021, p. 34).

Assim, portanto, conforme Campos observa:

> A **geometria** citada por Howard pode ser lida como a descrição da cenografia feita pelo narrador, que mostra seu funcionamento, sua cosmogonia e suas dimensões. A **dinâmica** sugere desenvolvimento e evolução e deve apresentar os pontos fortes dessa cenografia, seus elementos-chave, pois, com as informações sobre detalhes onde os acontecimentos se dão, podemos entender melhor as escolhas do narrador para momentos de tranquilidade e também de ação dentro da história, como o desdobramento do que acontece no

2. Ainda que a catarse seja, como observa Antonio Candido, "palavra a que alude Aristóteles na *Arte Poética* quando trata dos efeitos da tragédia" (2021), pode-se, por extensão, levando-se em conta os "momentos contraditórios, [que] dão origem no espectador-leitor às emoções dramática da piedade e do terror" (CANDIDO, 2021) inerentes ao trágico, alargar seu emprego para a esta situação crítico-analítica.

> "palco" é narrado. A **linha de força** pode ser conseguida na maneira de narrar, principalmente nos momentos de mais energia na história e também com o diálogo entre as palavras e as ilustrações - que serão comentadas adiante, caso o livro seja ilustrado ou com ilustrações -, pois é o processo de tirar melhor proveito da cenografia e, consequentemente das personagens, ao fazer o olhar do leitor percorrer o caminho que o narrador sugeriu: no caso da ilustração, colocando elementos em determinadas áreas do desenho e, na escrita, quando o leitor sente a necessidade de ler mais rápido para acompanhar a velocidade das ações. A **atmosfera** é algo que está mais no campo das sensações que não podem ser compreendidas pelos cinco sentidos e que deixam o leitor inquieto esperando que algo aconteça, mesmo sem saber o que seria de fato. Se pensarmos no sentido dicionarizado de atmosfera como camadas de gases (invisíveis) que envolvem a Terra, a atmosfera, na obra literária, diz respeito a "camadas" de elementos que conferem uma "sensação" ao leitor, por meio de escolhas feitas que envolvem palavras, ilustrações e projeto gráfico, imprimindo ou provocando sensações de medo, alegria, suspense... Por último, temos a figura do **iluminador** que, na literatura, é uma das faces do escritor assim como carpinteiro, aderecista, figurinista, visagista, musicista... Saber dar mais valor à participação de cada personagem em momentos específicos da narrativa mostra que o escritor sabe, como um bom diretor, posicionar peças para que o resultado saia o mais interessante possível (CAMPOS, 2021, p. 34).

Nesse sentido, a cenografia, em um texto não propriamente teatral, é tributária das posições assumidas pelo narrador, descrevendo cenas, e das variações na velocidade de seu relato, bem como das diferentes visões emanadas por personagens, tanto em diálogos, quanto em fluxos de consciência. Interferem, ainda, no arranjo cenográfico do texto literário, protocolos não verbais, como a escolha da cor de

fundo do papel, no caso próprio de "A matéria do silêncio", e as ilustrações. As cinco imagens de Camanho, que ilustram a edição, têm especial importância na cenografia, uma vez que "o que fundamentalmente caracteriza esse gênero são o narrar e o descrever histórias através de imagens" (OLIVEIRA, 2008, p. 44).

Esse complexo sistema semionarrativo sincrético[3], verificado na edição de *A matéria do silêncio*, valendo-se das linguagens verbal e não verbais, favorece a que se inscreva o texto no universo das manifestações do insólito ficcional, pois

> Sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico [...]; o maravilhoso [...]; o estranho [...]; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo [...]; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção distópica ou da ficção pós-apocalíptica;o "fantasy" (GARCÍA, 2021).

O insólito ficcional é produto discursivo-textual de composições dissonantes de qualquer das categorias da narrativa – personagem, espaço ou tempo –, isolada ou conjuntamente, ou da efabulação, em relação às expectativas quotidianas da lógica racional, conforme dado cronotopo. Via de regra, a lógica tomada por referente para a composição das imagens intratextuais é aquela que se tem por realista e aristotélica. Segundo a intencionalidade autoral, tal pode implicar macroestruturações de mundos de ficção que fragilizem, indistintamente, a inscrição de determinado texto

3. Sistema semionarrativo sincrético é aquele em que interagem, combinada e solidariamente, a linguagem verbal e linguagens não verbais, do que depende a comunicação desejada.

seja no universo da ficção realista, seja no conjunto da ficção do insólito. O mundo possível do insólito ficcional é, propriamente, um mundo no qual, em variados graus de intensidade, as imagens nele representadas riscam, arranham, fissuram, fraturam, partem os referentes tomados por base no mundo objetivo, sem que haja, porém, a necessidade de recurso ao sobrenatural, ao extraordinário, bastando que encene, de algum modo, o metaempírico[4].

O *incipit*[5] da narrativa, seu primeiro parágrafo, cumpre a função paratextual de epígrafe, convidando o receptor da história – seja ele entendido como um ser de papel, seja admitido como qualquer ser da realidade – a enveredar pelos meandros da tradição narrativa oral e procura deslocar a contação – alinhada a tantas outras semelhantes a ela em vários aspectos – para os "chamados tempos da meia-noite do mundo". Assim, instaura-se, já de início, uma aura gótica, propícia à ficção insólita, ambientada na síntese de tempo e lugar distantes, indefinidos e inapreensíveis, localizados em um mundo de mistérios insondáveis.

4. A [...] formulação [do termo metaempírico por Filipe Furtado (1980)] visava, em primeiro lugar, constituir mais um sinônimo do que tradicionalmente se denomina sobrenatural, elemento indissociável da esfera semântica do gênero fantástico. Para além disso, com a expressão sugerida, pretendia-se subsumir um fundo conceptual muito mais abrangente e sincrético. Deveria ela permitir englobar personagens e ocorrências que, embora não enquadráveis na noção corrente de sobrenatural, se revelassem alheias ao mundo empírico, pelo menos na época de produção do texto, ou que, sendo então teoricamente possíveis, não houvessem tido ainda efetiva realização. Com um tal grau de abrangência, o vocábulo adequar-se-ia a designar a grande diversidade de figuras, acções, objectos, cenários e ideias susceptíveis de surgir quer no fantástico quer em géneros próximos como o maravilhoso, o estranho ou a ficção científica. Apenas nesse caso corresponderia ao quadro semântico característico das diferentes classes de textos incluíveis no modo fantástico (FURTADO, 2021).

5. "O *incipit* é o começo da narrativa [...]. Trata-se [...] de um lugar de demarcação, de certo modo separando o mundo ficcional que vai ser representado, do mundo real em que se encontra o leitor." (REIS, 2018, p. 206).

A leitura desse signo compositamente complexo privilegiará, sem demérito para outros procedimentos macroestruturantes, a ilustração como recurso cenográfico que conleva a obra para o escopo do insólito ficcional. As imagens produzidas por Camanho contribuem para que o reconto passeie, resvalando ou adentrando de todo ou em parte, pelo gótico; pelo fantástico; pelo maravilhoso; pelos realismos maravilhoso, mágico, fantástico ou, mesmo, animista; e, óbvia e naturalmente, inscreva-se na tradição dos contos de fada em geral. No sentido lato, favorecedor da concepção terminológica do insólito ficcional, pode-se alinhar *A matéria do silêncio* à fantasia (FURTADO, "Fantasia"). Camanho apresenta personagens disformes, em uma cenografia que, a um só tempo, esconde e desnuda monstros e monstruosidades.

Ele trabalha a profundidade de suas imagens com linhas finas, sobrepondo-as uma às obras, o que multiplica as perspectivas de visão. Também se utiliza de variados tons em conjunto com as cores escolhidas na paleta reduzida, intensificando as formas quando as mesmas não se confundem com o fundo. Seu gestual é vibrante, tem ritmo ágil e encontra na cor verde, que funciona como marca de identidade do trabalho. Esses procedimentos fazem com que o receptor reaja aos estímulos propostos e a perceba o mundo sujo e violento criado para o livro. Enfim, como salienta Curtis Tappenden, a "cor é uma forma de expressão poderosa para o artista, que evoca uma reação emocional e ressalta inconstantes estados de espírito" (TAPPENDEN, 2016, p. 25).

Todo esse trabalho em busca de uma estética que conduz a narrativa de forma eficaz encontra apoio no pensamento da escritora e ilustradora Suzy Lee, que, em seu livro teórico *A trilogia da imagem*, reflete sobre a relação entre obra e leitor:

> Abrimos um livro ilustrado. Olhamos o sonho "dentro" do

> livro. Entretanto, de uma maneira ou de outra, somos afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas. Os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas, por outro lado, podem se tornar um novo ponto de partida para a imaginação (LEE, 2012, p. 6).

Em um livro ilustrado, a primeira interpretação do texto verbal se dá em sua tradução para as imagens produzidas pelo ilustrador, que também é, desse modo, autor do livro. Somente depois de composto organicamente, reunindo a linguagem verbal e as linguagens não verbais que interagem solidariamente na consecução do objeto-livro, surgem outras interpretações, advindas dos olhares do leitor.

> Olhar é forma de perceber, mas não se trata do gesto maquinal de colocar os olhos em algo rapidamente. Refere-se ao ato de, a partir dos olhos, examinar, avaliar, correlacionar, pensar o que está sendo visto. Aprender olhar significa sair do gesto primário de captar algo com os olhos, que é uma atividade física, e passar para outro estágio, aquele em que, a partir de muitos exercícios mentais, absorvemos e compreendemos o examinado. Esse debruçar-se sobre o que os olhos captam provocará análises e, o mais produtivo, provavelmente ativará a capacidade de inventar. Olhar, portanto, é uma soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação (RAMOS, 2013, p. 34).

A primeira imagem observada (FIGURA 1) localiza-se na página anterior ao início do texto verbal, anteposta ao título[6].

6. A composição gráfica do livro, antepondo a primeira imagem ao título, logo, a linguagem não verbal à frente da linguagem verbal, garante um sobrevalor de *incipit* à ilustração, associando-a "a funções semântico-pragmáticas que [...] desempenha, a começar pelo propósito de suscitar curiosidade." (REIS, 2018, p. 207). Como observa Carlos Reis, "[a]o introduzir sentidos dominantes ao longo do relato, o *incipit* assemelha-se [...] a outras

Essa ilustração exibe criaturas de natureza destorcida, que se dispõem distribuídas de forma desorganizada na parte superior, sob as quais se tem a rainha, em um ponto mais iluminado da imagem, devido às peças douradas de seu vestuário e à sua coroa. Os animais dessa imagem antecipam a figuração[7] animalesca que se seguira nas outras imagens, propondo uma fusão entre o humano e a natureza, ainda que essa natureza se represente desfiguradamente insólita. A técnica utilizada pelo ilustrador, com elevado nível de detalhamento, faz uso das hachuras para distinguir figuras e fundo. Quanto mais linhas sobrepostas, mais o receptor é convidado a mergulhar na escuridão da imagem e da história, simbioticamente fundidas.

FIGURA 1: A rainha

manifestações artísticas" (2018, p. 207), sendo elas, neste caso, as ilustrações de Alexandre Camanho.

7. "A *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens." (REIS, 2018, p. 165).
"Dizemos que a figuração é dinâmica, gradual, complexa, significando isto três coisas: primeira, que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; segunda, que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; terceira, que, por [...] sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma *descrição* de personagem, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. Assim, a figuração deve ser encarada como um macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização." (REIS, 2018, p. 166)

Fonte: CASTRO, 2017, p. 20.

O texto conta a história de um rei que, a despeito de ter mulheres sucessivas, não conseguia que elas lhe dessem um herdeiro ao trono. Todas buscavam, de ordem vária, engravidar, mas nenhuma delas tinha sucesso. O rei punia-as com a morte. Uma delas precaveu-se, tomou todos os cuidados, defendeu-se dos maus agouros e entregou-se a diferentes crendices que as matronas da terra lhe ensinavam, fosse com a ingestão de preparados, fosse recorrendo ao que se pode genericamente chamar de "mágica". Do mesmo como acontecera com as que lhe antecederam, nada que ela fez deu resultados, ainda que o rei houvesse compactuado com grande parte de suas ações, diferentemente de como agira com as outras. Pressupondo sua morte iminente, buscou ajuda de "Magier[8], uma mulher sem braços que curava com os pés e amamentava gnomos na floresta" (CASTRO, 2017, p. 22).

A maga não realizou nenhum ritual em torno da rainha,

8. Magier é mago[a] em alemão.

mas lhe desvendou o enigma. Não eram as mulheres que não conseguiam engravidar, mas sim o rei quem não as conseguia fecundar. Ele era estéril. Assim, ela soube o necessário para que ultrapasse o obstáculo do percurso acidentado da narrativa sem que lhe aconteça a morte esperada. Ela não titubeia e recorre ao sêmen de outros homens, mandando-os matar para que não houvesse o risco de que sua artimanha fosse revelada. Enfim, ela dá à luz uma menina, que não responde de todo às expectativas do rei, mas o tranquiliza em parte.

Quando a princesinha vai completar um ano, uma celebração é organizada, e convidam-se as fadas da floresta. Doze fadas[9] comparecem, mas havia ainda mais uma, Sith, "a mais antiga das fadas, a única com quem o mensageiro do reino não havia conseguido falar" (CASTRO, 2017, p. 21). Sith[10], que mora "ao norte, entre os túmulos das crianças mortas" (CASTRO, 2017, p. 25), contrariada por não ter sido chamada, irrompe em meio à festa e profetiza o destino da menina. Condena-a a uma espécie de morte simbólica, envolta de infaustos mistérios.

Sith é um exemplo de personagem que pode ser a representação da própria cenografia à sua volta. Participam de sua figuração o lugar distante e sombrio onde mora, esse lugar abriga túmulos de crianças mortas, ela está enfurecida na festa

9. Doze fadas são convidadas para a festa, e a celebração ritualística do aniversário da princesiha teve início ao meio-dia, ou seja, doze horas. A simbologia do número doze participa, de maneira variada, na cenografia desse momento da narrativa: doze são os meses de um ano, os apóstolos de Cristo, os pares de França em torno de Carlos Magno, os signos do zodíaco, as cores no círculo cromático (três primárias, três secundárias e seis terciárias).

10. Os ***Sith*** são uma ordem de guerreiros seguidores do Lado Sombrio da Força que se opõem aos Jedi no universo fictício de Star Wars. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Sith. Acesso em 18 de set. de 2021.) Ainda que a tradição do conto da bela adormecida não se relacione, em hipótese alguma, a série *Star Wars*, não se pode perder de vista que o reconto está imerso no universo sócio-cultural em que tal série tem existência relevante.

de aniversário de um ano de uma criança e, nessa cena, ela augura a morte da criança quando esta estiver para completar dezesseis anos. Assim, como se pode perceber, diferentes processos discursivo-textuais interagem simultaneamente em sua figuração.

A segunda imagem tida em conta (FIGURA 2) pode ser lida como a representação imagético-visual da cena assustadora em que Sith prenuncia a moira a que a princesa está fadada. Essa ilustração apresenta, acima, aquela que seria Sith, com um crânio descarnado, bico de pássaro longo no lugar da boca, olhos vazados lembrando uma máscara, chifres que remetem ao imaginário demoníaco e penas. Em vez de mãos, a figura tem dedos longos e finos, que finalizam em unhas pontiagudas, reiterando a figuração de um pássaro. Abaixo, vê-se uma menina deitada em seu berço, sendo olhada por Sith, a quem a criança parece observar, levando a que se conclua que seja a princesinha mal augurada. Por detrás da figura que se crê seja Sith, em uma das laterais, desponta a cabeça de outro ser supostamente animal, porém mais indefinido da outra figura, com destaque de iluminação para ser olhar. Não se verificam outros elementos ao derredor dessas prefigurações. O fundo é obscuro, enegrecido, favorecendo o destaque dos elementos que contribuem para a composição assustadora de Sith e demarcam a fragilidade da menina.

FIGURA 2: Sith

Fonte: CASTRO, 2017, p. 23.

A cena representada na imagem e descrita verbalmente não se refere, de fato, a uma maldição lançada por Sith. A décima terceira fada, em seu momento de fúria, prevê o destino inevitável ao revelar que, antes de completar seus dezesseis anos, a criança morreria ao furar o dedo em uma farpa. Anunciado o infausto, Sith sai de cena de modo insólito, uma vez que após "lançar a fatídica sentença, seu corpo se desfez em milhares de insetos que abandonaram a sala aterrorizando toda a corte" (CASTRO, 2017, p. 25).

A rainha, temerosa face à revelação de Sith, "rogou às [demais] fadas que anulassem a profecia" (CASTRO, 2017, p. 26). Mas tal era impossível, "[o] destino não pode ser alterado – contestou uma delas. O acidente é inevitável" (CASTRO, 2017, p. 26) [11]. No entanto, essa fada, que ainda não havia pre-

11. O destino inevitável é um dos elementos composicionais mais importantes da tragédia ática. A personagem herói encontra-se fadada à moira, aprisio-

senteado a criança algum dom, preconiza que "ela não morrerá; apenas dormirá por cem anos. Para os mortais aqui presentes, será como se estivesse morta, o que honrará o poder inquestionável de Sith, mas quando se cumprir o prazo, ela será despertada pelo filho de um rei" (CASTRO, 2017, p. 26).

Anos depois, a rainha volta a engravidar e nasce o tão esperado príncipe. Há, todavia, um vazio textual que pode ser lido como intervenção do *deus ex-machina*[12]. Não se explica, no correr da história, como a rainha engravidou. O rei teria se curado da esterilidade? A rainha voltara a buscar sêmen de outros homens, como da primeira vez, ou tornara-se adúltera? Nascido o príncipe herdeiro e atendido o desejo do rei, são promovidos festejos suntuosos para comemorar o seu nascimento. Convidaram-se todos os moradores das florestas vizinhas, e, dessa vez, não se esqueceram de Sith.

Desde aquele pesaroso e pavoroso momento em que Sith profetizou o funesto destino da princesa, "[o]s pais tentaram proteger a menina com cuidados e proibições" (CASTRO, 2017, p. 26). No entanto, o tempo passou, e ela ficou esquecida sob os cuidados da babá, encerrada em uma torre do castelo. Às vésperas do aniversário de dezesseis anos[13], ela tem um sonho trágico. Em uma efabulação insólita, para a qual também não há explicação explicitada no texto, o sonho se faz realidade, e o fatídico destino se consuma. "Na manhã seguinte, os criados encontraram a princesa que jazia em meio aos lençóis. Um de seus dedos sangrava, ferido por uma farpa" (CASTRO,

nada entre a justiça dos homens e a dos deuses. Em *Édipo-rei*, de Sófocles, o herói é vitimado pelo mal auguro que herda de seu pai, Laios.

12. A expressão latina *deus ex machina significa "deus surgido da máquina", correspondendo, nos estudos literários, a soluções inesperadas, improváveis, mirabolantes, não explicadas a que um autor recorre para resolver ou burlar impasses no percurso da história contada ou representada.*

13. A simbologia do número dezesseis remete à destruição da Torre de Babel, princípio da desorganização.

2017, p. 26). Uma farpa perfurara o dedo da princesa, alojara-se sob a unha, e ela caíra em profundo sono mortal, cumprindo-se, assim, o vaticínio de Sith[14].

A rainha recorre, mais uma vez, à Magier, que, ao ver a cena, "ordenou que se cumprissem os rituais ancestrais que exigiam que os criados acompanhassem a soberana em sua morte. Um denso torpor desceu sobre o palácio" (CASTRO, 2017, p. 27). Uma nova ausência de acontecimentos narrados gera um vazio de informações entre dois momentos da história. Como a outra fada contrapusera, dentro do possível, atendendo às súplicas da rainha, após a saída de Sith nas comemorações de aniversário de um ano da princesa, passaram-se noventa e nove anos, e, próximo de a princesa completar os cem anos[15] de sono mortal conforme vaticinado, "[c]erto dia, um rei que regressava de combates em terras distantes acabou chegando nas lendárias terras e castelo encantado e, do alto da colina, avistou a torre" (CASTRO, 2017, p. 27).

O rei faz diversas perguntas à gente do lugar e ouve diferentes respostas. Umas remetem a fantasmas, outras contam casos de bruxas. Dizem-lhe que os objetos ali ganhavam vida. "Por fim, um ancião, com a esperança de receber alguma recompensa, revelou-lhe a verdade" (CASTRO, 2017, p. 27).

14. Na tentativa de burlar o destino, subposto à praga rogada, preconizando que o filho de Laios o mataria e casaria com a própria mãe, vindo a ter filhos com ela, entregam-no para ser assassinado. Contudo, tal não se dá, ele é criado como filho dos reis de Corinto, ainda que fosse herdeiro do trono de Tebas, e, sem saber, cumpre a moira, matando seu pai, casando-se com sua mãe e procriando com ela. A narrativa da bela adormecida alinha-se ao mito fundacional da ocidentalidade, o mito de Édipo.

15. Mais uma vez, a simbologia dos números tem importância para a leitura dessa história. Deus apareceu a Abrão pela primeira vez quando este tinha noventa e nove anos de idade. Na parábola de Jesus, quando o pastor saiu em busca de uma das ovelhas que se perderam, deixou noventa e nove para trás, logo, portanto, eram cem ovelhas. As escrituras citam que haverá alegria no céu por um pecador que se arrepende em contraponto a noventa e nove justos que precisam de arrependimento, sendo, portanto novamente, cem o total.

Cumprindo o papel de herói, "[s]acou sua espada e abriu caminho por entre a espessa vegetação que guardava o palácio" (CASTRO, 2017, p. 27). O cenário "era desolador. Dezenas de pessoas caídas no chão, cobertas por poeira e musgo, com partes de seus corpos devorado por animais selvagens e cobertos por insetos e roedores" (CASTRO, 2017, p. 27).

O encontro do rei com moça adormecida é envolto de uma aura necrófila, fazendo com que o relato transite entre o gótico, o terrorífico, o medonho. Ao vê-la, ele ardeu de desejo e, "[s]em chegar a despojar-se por completo da armadura, lançou-se sobre a jovem. [...] O rei se saciou uma e outra vez com ela" (CASTRO, 2017, p. 29). Saciado, foi-se, deixando para trás um cenário cuja figuração o representa devastado.

FIGURA 3: O rei

Fonte: CASTRO, 2017, p. 24

Tem-se outro momento de efabulação insólita, pois "[a] jovem centenária, ainda adormecida, deu à luz a gêmeos, uma menina e um menino, que foram cuidados por fadas" (CAS-

TRO, 2017, p. 29). Faltava, entretanto, que se cumprisse o restante do que a fada, em atendimento aos pedidos da rainha, ofereceu de dom à princesa, em seu aniversário de um ano, após a saída de Sith. "Um dia, por descuido, o menino chupou o dedo de sua mãe e extraiu a farpa que se encontrava cravada sob a unha" (CASTRO, 2017, p. 29). Esse dia coincidiu exatamente com o "dia em que se cumpriam os cem anos do sonho. A princesa, tal como havia previsto a fada, era finalmente despertada pelo filho de um rei" (CASTRO, 2017, p. 29). Assim, cumpriram-se tanto o desígnio de Sith, quanto o da outra fada. A jovem acorda do sono centenário com véu cobrindo-lhe o rosto. A ilustração é fantasmagórica. A princesa se depara com o castelo tomado pela natureza, os cômodos bagunçados, esqueletos espalhados pelo chão, restos dos antigos empregados.

FIGURA 4: O despertar

Fonte: CASTRO, 2017, p. 28.

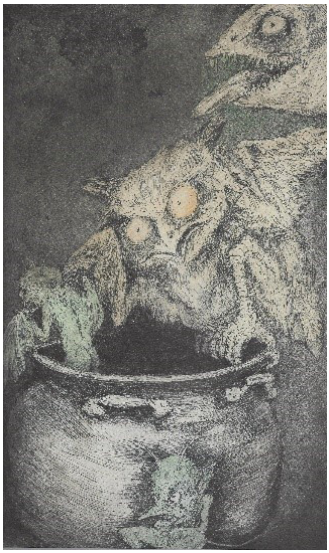
O desfecho da narrativa carecia de um final feliz, e a união da princesa com o rei prestava a cumprir essa funcionalida-

de efabulativa. "Passado certo tempo, o rei decidiu ir buscar sua querida" (CASTRO, 2017, p. 29). Encontra-a desperta em meio ao cenário devastador que a envolve. Ele, então, "carregou a princesa e os seus filhos e os levou consigo" (CASTRO, 2017, p. 29). Apesar de feliz, ela "[p]assava os dias ensimesmada, repetindo por entre os dentes um sonho desconexo sobre uma fera que saltava sobre ela e a despedaçava a dentadas" (CASTRO, 2017, p. 29). O sonho, prenúncio da realidade, voltava a povoar e atormentar a existência da princesa, como na véspera de seus dezesseis anos.

A princesa, "[d]os balcões do palácio, foi apresentada ao povo [...], e todos a adoraram de imediato" (CASTRO, 2017, p. 29), mas "[o] mesmo não se pôde dizer da mãe do rei, que entendia que aquela mulher se anteporia entre ela e seu filho e acabaria por trazer inúmeras desgraças" (CASTRO, 2017, p. 29). Mais uma vez, ela era posta na condição de provável vítima do desagrado de outra personagem, como se dera na celebração de aniversário.

"Um dia, aproveitando a ausência do rei, [a rainha mal querente] deu ordens para que matassem as crianças [...] e sua mãe louca, de forma que tudo parecesse um acidente" (CASTRO, 2017, p. 29). Atenderam-na, e "[n]a cozinha foi disposto um enorme caldeirão com azeite fervente onde todos seriam atirados" (CASTRO, 2017, p. 29). A última ilustração (FIGURA 5) mostra o caldeirão em que Bela Adormecida e seus filhos seriam jogados e assassinados. Como se dá com as demais imagens, veem-se animais e pequenos demônios, representação de como o mundo é selvagem e perigoso.

FIGURA 5: O caldeirão



Fonte: CASTRO, 2017, p. 31.

O conto termina *in media res*[16]. "Há quem diga que o rei regressou a tempo de salvar sua esposa e castigar a rainha-mãe. Há quem diga que as crianças foram salvas graças a um lampejo de bondade de seu algoz[17]. Há quem ainda im-

16. "Expressão latina retirada da *Arte Poética* de Horácio [...] que significa literalmente "no meio dos acontecimentos". Sendo uma característica própria da epopeia, Horácio reconhece na *Odisseia* e na *Ilíada* a interrupção dos acontecimentos. Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da acção, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento." (CEIA). Ainda que o mais usual, nos estudos narrativos, seja referir-se ao procedimento no início do relato, indicando que a narração não principia "em meio da coisa acontecida", pode-se utilizar o mesmo conceito ao se tratar do desfecho narrativo quando a narração se encerra sem que a história efetivamente se conclua, com os acontecimentos em suspenso.

17. Édipo, em *Édipo-rei*, de Sófocles, foi salvo "um lampejo de bondade de seu algoz", que não atende às ordens de Laios para matá-lo, deixando-o pendurado em uma árvore pelos pés. Somente por isso ele pôde ser resgatado e entregue aos reis de Corinto, que não conseguiam ter um filho e criam-no como verdadeiro filho e herdeiro do trono. A impossibilidade de o casal rei ter filhos naturalmente seus e a possível salvação dos herdeiros do trono devido

plore por um final feliz e um para sempre" (CASTRO, 2017, p. 30), mas o texto, tanto no universo da linguagem verbal, quanto no das linguagens não verbais, não deixa claro como a história termina. "O que aconteceu de verdade não está nos contos" (CASTRO, 2017, p. 30). O desfecho caberá à imaginação do receptor, pois "os narradores modernos vêm tentando jogar luz onde há apenas silêncio e pesadelo" (CASTRO, 2017, p. 30).

Referências

CAMPOS, Felipe Ribeiro. *Das florestas densas aos muros do cemitério*: a cenografia do medo em histórias potencialmente destinadas a crianças e jovens. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CANDIDO, Antonio. Catarse. *In*: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em:http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=catarse. Acesso em: 18 de set. de 2021.

CASTRO, Rodolfo. *Contos da meia-noite do mundo*. Belo Horizonte: Aletria, 2017.

CEIA, Carlos. In media res. *In*: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Disponível em:https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res/. Acesso em: 20 de set. de 2021.

FURTADO, Filipe. Fantasy. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de

a um lampejo de bondade de um algoz são aspectos que correlacionam esse conto à tragédia ática.

Janeiro: Dialogarts. Disponível em:http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantasia. Acesso em: 18 de set. de 2021.

FURTADO, Filipe. Metaempírico. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em:http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/meteaempirico. Acesso em: 20 de set. de 2021.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em:http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional. Acesso em: 18 de set. de 2021.

HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?* São Paulo: Edições Sesc, 2015.

LEE, Suzy. *A trilogia da imagem* [o livro-imagem segundo Suzy Lee]. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli*. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis:* caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

REIS, Carlos. Incipit. *In*: REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, p. 206, 2018.

TAPPENDEN, Curtis. *Pintura a pastel na prática:* materiais, técnicas e projetos. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

O CONTO DE FADAS E A POESIA NARRATIVA POPULAR: REVITALIZAÇÃO DE ARQUÉTIPOS NA PRODUÇÃO DE JOÃO MARTINS DE ATAÍDE

Carla Kuhlewein
Francisco Claudio Alves Marques
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Introdução

No interior da dialética voz/escritura emanam intertextos e retextualizações que ultrapassam tempos e distâncias. Os contos de fadas, enquanto narrativas maravilhosas do cânone europeu, resultam dessa dialética, pois advêm de uma milenar tradição oral, cujas origens remontam aos textos primordiais indo-europeus. Esses contos resgatam um infinito mosaico cultural que se manifesta na modalidade escrita em narrativas breves com unidade dramática, caracterizadas pelo sobrenatural e/ou por encantamentos, cujos personagens da realeza convivem com animais e seres antropomorfizados, dotados de magia. Resultantes de amálgamas de histórias, os contos de fadas configuram-se como narrativas simbólicas e maravilhosas, nas quais auxiliares mágicos protegem personagens frágeis, desde que tenham bom caráter.

Para Nelly Novaes Coelho (1991), o maravilhoso é a fonte misteriosa e privilegiada da qual nasce a Literatura Primordial que permaneceu através do tempo na memória de diferentes povos em histórias transmitidas por séculos antes de Cristo e que se difundiram "por todo o mundo cristão, através da Tradição Oral" (1991, p.13). Por sua vez, o conto maravilhoso corresponde às narrativas orientais, difundidas pelos árabes, recolhidas em *As mil e uma noites*, cujas primeiras referências encontram-se em *Sendebar*, uma coletânea com 26 narrativas do fabulário oriental. O nome de seu provável autor, o filósofo indiano Sendabad, conferiu-lhe título. Segundo Coelho (1991), essa coletânea torna-se conhecida na península ibérica em 1263, por meio de uma versão castelhana do árabe, escrita a pedido do Infante Dom Fradique – irmão de Afonso X, o Sábio –, com o título de *Libro de Los Engannos e Los Asayamentos de Las Mugeres o Libro de Cendubete*.

Uma adaptação dessa coletânea foi traduzida para o francês pelo orientalista Antoine Galland (1645-1715), a partir de um manuscrito árabe em 1704, da qual foram eliminadas as narrativas consideradas não exemplares e inclusas outras de origem turca ou persa. Conforme Coelho (1991), a popularização de *As mil e uma noites* na Europa, assim como as dos contos de fadas, motivou sua divulgação também nas colônias. Assim, esses textos chegam ao conhecimento de jovens brasileiros no início do século XIX, quando há, de acordo com Silvia H. Simões Borelli (1996), uma segmentação no mercado editorial. Esse mercado surge, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1988), devido a transformações pelas quais passa o Brasil, como a modificação de uma sociedade rural em urbana e a ascensão de uma classe média. Nesse contexto, conforme Laurence Hallewell (1985), a editora Typografia Universal, fundada por Eduard Laemmert, em 1833, investe

em traduções e adaptações de clássicos da literatura infantil e de romances de aventuras. O interesse por esses textos advém da novidade e do fascínio pela oferta de narrativas transcorridas em cenários exóticos, com povos e culturas diferentes. Nessas narrativas, as aventuras atendem necessidades universais de ficção e imaginação dos leitores, além de concretizarem seus mais ocultos pavores primários, pois implicam em riscos e provações de ordens diversas para seus protagonistas.

Geralmente, nos contos de fadas, seus heróis realizam peripécias ligadas ao sobrenatural e ao mistério. Justifica-se, então, a presença de seres como bruxas, anões, gigantes, dragões, duendes, elfos, em especial da fada, cujo nome provém do latim *fatum*, significando destino (COELHO, 1991). No universo desses contos maravilhosos prevalece a atemporalidade. Em seus cenários atuam leis diversas das mundanas e prevalecem bosques e florestas. Suas personagens desconhecem o processo biológico do crescimento, apesar de jovens ou adultas, elas não sofrem as ações do tempo, pois a velhice e a juventude fazem parte de seu caráter (MACHADO, 1994). Embora o conto de fadas possua a passagem de uma situação inicial de equilíbrio a outra de desequilíbrio e, assim, sucessivamente, sua diferença reside na transformação de uma personagem desencadeada pela intervenção de um auxiliar mágico. Desse modo, esses seres auxiliares são fundamentais para o desenvolvimento da história e para o comportamento dos heróis. Nesses contos, personagens heroicas são postas à prova ou em sofrimento quando se deparam com seres mágicos malignos. Seus conflitos advêm de perseguições, maldições, feitiços, entre outros malefícios. Para solucioná-los, contam com a ajuda de seres encantados que lhes conferem poderes e/ou objetos mágicos. O final feliz acontece ao término da narrativa quando o herói graças ao seu caráter e correção assegura o triunfo da virtude.

A vitalidade dos contos de fadas está em suas raízes míticas que os apresentam como ritos de iniciação ou de ciclos da vida (CAMPBELL, 2000). Na contemporaneidade, o interesse por esses contos justifica-se, pelo paradoxo que se estabelece na nossa sociedade entre produção cultural e leitor. Seu sucesso provém da oferta de magia como compensação ao desencanto do leitor com uma sociedade capitalista, pautada pelo consumo exacerbado. Justificam-se, então, suas constantes retextualizações que, segundo Luiz Antônio Marcuschi (2000), advêm da tradução de um texto de uma modalidade para outra, mas permanecendo na mesma língua. Isso decorre do contato com esses textos já em expressão portuguesa. Na acepção de Hans Robert Jauss (1994), qualquer texto que se estenda por gerações futuras, como os contos de fadas, tem vitalidade. Justamente, seu efeito pode ser atestado na literatura de cordel.

Essa literatura aproxima-se dos contos de fadas, tanto pela dialogia, quanto por operar com retextualizações, pois resgata da oralidade, bem como de toda manifestação cultural, material para a poesia narrativa popular. Por meio de amálgamas de referências, atinge o *status* não apenas de patrimônio histórico imaterial, mas também imemorial. Nesse diálogo com os contos de fadas, o folheto revela a dinâmica da movência (*mouvence*) de arquétipos revitalizados por séculos e ajustados aos mais diferentes contextos e necessidades (ZUMTHOR, 1993). Em sua realização, a poesia narrativa popular retextualiza e reendereça ao público adulto o conto de fadas, ressignificando-o não só no plano verbal, mas também em seus paratextos (GENETTE, 2009). Um exemplo desse movimento contínuo da tradição encontra-se na *História da Princesa Eliza* (1949), do poeta João Martins de Ataíde (1880-1959), escrito e publicado em meados do século XX, em

diálogo com o conto "Os cisnes Selvagens" (1893), de Hans Christian Andersen (1805-1875), que encontra ainda versões correlatas em "Os seis cisnes" e "Os doze irmãos", registrados por Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859).

Neste capítulo, elege-se a versão de Andersen como objeto de estudo, pois se aproxima mais do texto de Ataíde (1949). Sua narrativa gira em torno de uma princesa que luta para libertar seus irmãos de um terrível feitiço. Para cumprir seu intento, ela enfrenta uma série de desafios até cumprir seu fiel propósito e tornar-se uma heroína de fato. A trajetória da princesa, que recebe o nome de Eliza na produção literária de Ataíde (1949), remete ao arquétipo da donzela resignada e sofredora presente na história da Imperatriz Porcina, figura clássica na literatura de cordel e herdada de narrativas ibéricas aportadas no Nordeste na voz do colonizador português e eternizadas pela pena e pelo canto do poeta popular. Depois de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Ataíde destacou-se como um dos poetas de cordel mais prolíficos do segundo quartel do século XX, tendo, por esse motivo, conseguido associar seu nome à produção cordelística de tal forma que, sempre que alguém se referia à literatura de folhetos, na região, mencionava os "folhetos de Ataíde" ou os "livrinhos de Ataíde". Além de uma considerável produção satírica, adaptada dos folhetos de Leandro, de quem comprou o espólio, Ataíde ajustou às sextilhas nordestinas dezenas de narrativas herdadas tanto do romanceiro ibérico, como de fontes impressas da literatura feérica europeia.

Objetiva-se, então, neste capítulo, refletir sobre as homologias entre o conto de fadas "Os cisnes Selvagens", de Andersen (1893), e o folheto de Ataíde (1949). Parte-se do pressuposto de que a reflexão sobre a dialogia com um texto clássico, revela a capacidade, conforme Teresa Colomer, do discurso literário de favorecer à "coesão social e oferecer um sentido

de pertencimento coletivo, um enlace que tece sociedades" (2017, p.128). Pela literatura, os sujeitos podem compartilhar referências culturais, artísticas e linguísticas com gerações anteriores, sentindo-se inseridos em sua cultura. Ao se considerar a literatura de cordel que atinge públicos de diferentes idades, constrói-se a hipótese de que é "preciso examinar com cuidado os discursos que alardeiam o fracasso da cultura letrada no Brasil, examinando o lugar de onde eles partem e seus pressupostos" (ABREU, 2001, p. 142).

Para tanto, almeja-se refletir, a partir do aporte teórico proveniente da História Cultural (CHARTIER, 2002; ABREU, 2001), sobre a materialidade do folheto, seu projeto editorial, enquanto objeto cultural que projeta representações de leitura e um leitor implícito (ISER, 1996 e 1999). Na análise textual, pelo viés comparativo, busca-se observar se há manutenção da estrutura tradicional do conto maravilhoso (PROPP, 2006) – o chamado da aventura (o acaso); manutenção do arquétipo do labirinto ou do umbral; dualidade espacial (oposições); fonte do conflito (madrasta, bruxa, entre outros); circularidade (desfecho com retorno ao espaço de origem); final feliz, entre outros elementos – também no folheto.

1 (Con)textos e (para)textos

Para Roger Chartier (2014), um texto impresso apresenta inovações que constituem paratextos, os quais modificam a relação do leitor com o material escrito. Segundo Gérard Genette (2009, p. 9-10), o paratexto constitui uma espécie de adorno ao texto, pois compreende "aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar* [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroce-

der". Desse modo, ele influencia no sentido e na economia do livro. O paratexto divide-se em peritexto, que se refere àquilo que compõe materialmente a obra, como título, subtítulo, cores, índice, epígrafe, prefácio, posfácio, notas, ilustrações, entre outros – definido como toda circunferência imagética do livro –; e epitexto, que se refere àquilo que é produzido sobre a obra, tais como comentários, críticas, entrevistas, entre outros.

Desse modo, a recepção de um livro pode influenciar na constituição de seu epitexto, seja por parte da crítica, seja dos leitores. Já as ilustrações e também as imagens em geral podem auxiliar no processo de apreensão do sentido ou colaborar na ampliação de significados do texto verbal. Em ambos processos, elas auxiliam na indicação do horizonte de expectativas do público leitor (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999). Assim, os peritextos e paratextos dão suportes móveis às possíveis atualizações do texto, permitindo que se estabeleça, segundo Chartier (1996), um comércio eficaz entre textos imóveis e leitores que se alteram, traduzindo no impresso as mutações do público e propondo novas significações além daquelas que o autor do texto matricial pretendia.

Como se pode notar a seguir, a capa de *História da Princesa Eliza* (ATAÍDE, 1949) faz parte do grupo de "cartões postais" que eram os "preferidos dos leitores", conforme Marco Haurélio (2010, p.98), "com poses de fotos de namorados ou clichês com artistas de cinema". Essas capas resultam de bricolagens de fotos, margeadas por xilogravuras, decalques, nome do autor em destaque e o preço do folheto:

Figura 1: Capa de *História da princesa Eliza*

Fonte: ATAÍDE, 1949

Essas capas eram utilizadas com muita frequência para ilustrar folhetos de cordel produzidos no início do século XX, recortados de revistas que tratavam do Cinema Mudo que, nesse período, obteve considerável sucesso de público. Nesse tipo de cinema era comum que os atores realizassem performances com certo exagero nas expressões ou mesmo se mantivessem em cenas congeladas, conferindo ao gênero certa plasticidade que caía rapidamente no gosto popular. Projetava-se, assim, um leitor implícito desejoso por fortes emoções que se aproximassem de seu imaginário e repertório cultural. A capa do folheto *História da Princesa Eliza* traz o casal de atores Greta Garbo e John Gilbert, ícones desse gênero nas produções cinematográficas de Hollywood. Edilene Matos destaca que a preferência do público pelos clichês do cinema mudo "fez-se sentir de modo acentuado na reprodução de fotografias dos astros e estrelas de Hollywood das décadas de

1930, 1940 e 1950 nas capas dos folhetos populares; vendidos em mercados e feiras do país" (2004, p. 64).

Na capa do livreto de Ataíde, a presença do termo "princeza"[1], no título, chama a atenção pelo contraste que estabelece com a imagem de Garbo em clássica cena com Gilbert, seu par romântico:

Figura 2: Cena do filme *The womann of affairs* (1928), com Garbo e Gilbert

Fonte: GOLDENAGE, 1929

O diálogo entre a capa do folheto de Ataíde com a cena do filme *The womann of affairs* (*Mulher de Brio*, de 1928), dirigido por Clarence Brown, suscita reflexões acerca dos motivos que evocaram essa referência em uma região (Nordeste) distante, no tempo e no espaço, de qualquer castelo ou membro da realeza. Convém destacar que, à época da publicação de *História da Princesa Eliza*, havia encerrado o período imperial no Brasil, cedendo lugar à experiência da Nova Repú-

1. Grafado com "z", por ser anterior ao acordo ortográfico que limitou o sufixo "eza" apenas à qualidade.

blica (1946-1964). A respeito disso, Francisco C. A. Marques comenta que, "no começo do século XX, o Nordeste começa a presenciar mudanças na sociedade responsáveis por inversões de valores que destoam da moral patriarcal. A República proclamava uma atitude de repúdio à vida rotineira, aos arcaísmos e aos valores imperiais" (2018, p. 264), pelo menos era o que seus idealizadores prometiam.

Segundo Marco Antonio Villa (1996), a classe dominante aderiu à República sem maiores resistências, ao contrário das populares, que manifestaram desaprovação à mudança de regime. Ao estudar as "Representações da República Velha nos folhetos de Cordel", Kalhil G. M de Lucena e Maria Ângela de Faria Grillo (2011) identificam essa resistência na obra de alguns cordelistas desse período, como em alguns folhetos satíricos de João Martins de Ataíde. No caso do folheto *História da Princesa Eliza*, seu posicionamento político fica evidente logo na primeira página, atestando que imagem e texto dialogam por vias distintas: aquela, pelo estilo moderno de vida, e este, pela tradição monárquica:

> Houve no tempo da Grécia
> no tempo do cativeiro
> um monarca soberano
> chamado Augusto Primeiro
> que por sua inteligência
> conhecia o mundo inteiro.
>
> [...]
>
> Fora pai de doze filhos
> pra um rei era bastante,
> dos quais tinha doze homens
> cada qual mais elegante
> Eliza era a caçula
> Uma menina galante. (1949, p. 1).

Eis, portanto, a desdita: o texto trata de fato da filha de um rei, no entanto, a capa sugere uma cena romântica típica de filme hollywoodiano. Seria, contudo, um paradoxo não fosse pelo fato de que as atrizes dos filmes americanos também desfrutam do cobiçado destino de encontrar o príncipe encantado, tal como nos contos de fadas. Sendo assim, o que parece, à primeira vista, tratar-se de um contraste pode ser compreendido como estratégia de venda. Afinal, muitas mulheres do Nordeste brasileiro, em meados do século XX, sem acesso a toda gama de filmes exibidos nos telões das capitais brasileiras, podiam encontrar no cordel uma forma de desfrutar do universo encantado que lhes parecia tão distante ou, ao menos, receber alento diante da reclusão a que eram condenadas. Marques (2018) observa que, no contexto da instauração da República no Brasil, a nova conduta das mulheres surpreendia a sociedade, mas era endossada por Ataíde, pois à época, elas "começam a entrar para o mercado de trabalho, liberando-se da ditadura doméstica", de modo que "se esforçam para nivelar-se às damas da 'sociedade', copiando-lhes o vestuário, frequentando lugares outrora designados aos homens" (2018, p. 264-265).

O contraste entre texto verbal e imagético na capa do folheto de Ataíde desvela a natureza do gênero literatura de cordel, o qual – assim como o conto de fadas – conjuga um mosaico de ideias que se justapõem, mas não se contradizem, pois se complementam. Afinal, numa mesma capa é possível identificar o elemento norte-americano, na imagem do romance hollywoodiano, a figura da princesa importada do conto maravilhoso europeu e o preço (em cruzeiros) de toda essa viagem a países mítico-fabulosos, por meio de um livreto de 34 (trinta e quatro) páginas, datilografado. Vale considerar

ainda que o preço[2] módico, estampado em igual fonte e tamanho do título, reforça a tônica na venda do folheto. Além disso, a natureza do material simplório – impresso em papel barato, leve e fino, datilografado sem rigor estético, respeitando-se apenas a divisão das estrofes e o recuo da margem – indica a natureza modesta do "livrinho", ao alcance de quem tiver interesse e se dispuser a ouvir o poeta "cantar folheto", de autoria própria ou alheia.

Acerca da comercialização do folheto de cordel, é importante ressaltar que costumava ser vendido em feiras, bancas de jornal ou mercados populares, no formato convencional de 16 x 11 cm. No caso de Ataíde, é provável que ele mesmo tenha comercializado a *História da Princesa Eliza* e outras obras, pois era prática comum entre os poetas populares que costumavam viajar de trem por todos os lugares do Nordeste para vender suas produções.

2 A *mouvence* da figura arquetípica da princesa

Para se compreender a poesia popular de Ataíde é preciso considerar que: i) sua poesia se inscreve no âmbito da literatura de cordel, com raízes marcadamente ibéricas e europeias; ii) essa gênese coloca à disposição do poeta um repertório de leituras, ambientadas no maravilhoso e, entre elas, os contos de fadas; iii) tais histórias atravessaram o Atlântico e aportaram no Nordeste brasileiro, pela via dialética do escrito e do dito. Contemplar a retextualização do conto de fadas nesse contexto implica pensá-la sob a perspectiva da movência – criação contínua (ZUMTHOR, 1993, p. 145) – de arquétipos milenares que foram se ajustando ao sabor dos tempos, das

2. O preço da obra equivaleria, na atualidade, a R$5,10, valor um tanto módico se comparado a outros produtos do gênero, como os vendidos em livrarias físicas e virtuais pelo país.

diferentes performances e das vontades, atualizando continuamente o dado tradicional.

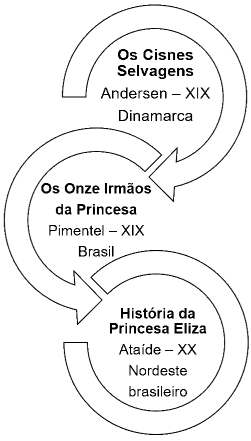
A atualização de tais narrativas no Nordeste, considerando-se a proeminência da voz dos cantadores e intérpretes responsáveis pela reelaboração e difusão das diversas variantes dos contos de fadas europeus, cabe no conceito de tradição sustentado por Paul Zumthor, segundo o qual "A tradição, quando a voz é seu instrumento, é, também, por natureza, o domínio da variante", o que ele convencionou chamar "movência dos textos" (1993, p. 144). Embora entre os poetas nordestinos os contos de fadas europeus tenham sido registrados pela escritura, Zumthor salienta que textos dessa natureza ocuparam, "pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma *intervocalidade*, como a 'intertextualidade'", que o medievalista considera "em seu aspecto de troca de palavras e de conivência sonora". (1993, p. 144).

No folheto de Ataíde (1949), o enredo é conduzido pela figura da princesa Eliza e seus onze irmãos. Assim que o rei fica viúvo, casa-se novamente com uma mulher perversa, que rejeita os enteados e os condena a virar garças de dia e príncipes à noite. Eliza, contudo, é abandonada à míngua e, somente aos 15 anos, retorna para casa, mais bela do que quando saíra, motivo que intensifica a inveja da madrasta, que solicita aos sapos que pintem a cara da menina de preto, a ponto de o pai não mais reconhecê-la. Rejeitada pelo pai, Eliza refugia-se na floresta, onde reencontra seus irmãos e descobre sobre o feitiço. Protegida em uma gruta, pelos irmãos, a jovem sonha com uma fada que lhe revela o antídoto para quebrar o feitiço: tecer onze túnicas com urtiga, porém, sem pronunciar uma palavra sequer. Assim a moça procede, até que um dia, per-

seguida por cães, é salva por um rei, que logo se apaixona por ela e leva-a consigo. Casam-se, porém Eliza mantém-se calada e a tecer secretamente as túnicas de urtiga. Até que um dia, o rei descobre o segredo e, inconformado, condena a princesa à fogueira, mas, quando está prestes a ser queimada, é socorrida por onze garças, sobre as quais joga as onze túnicas e desfaz o feitiço. Por fim, o povo e o rei se redimem da culpa e Eliza pode, enfim, voltar a falar.

Ocorre que a trama estabelece um diálogo intertextual com a versão brasileira de "Os onze irmãos da princesa", de Alberto Figueiredo Pimentel (2005), que, por sua vez, remonta à europeia, "Os cisnes selvagens", de Andersen, todas publicadas no século XIX, de acordo com Rosângela Maria O. Guimarães, atestando a contínua recriação (*mouvence*) do arquétipo da princesa ao longo do tempo:

Figura 3 – Esquema da *mouvence* da princesa



As alterações promovidas no folheto de Ataíde (1949), em relação ao conto de Andersen, tendem mais para a linguagem do que propriamente à temática. Além do enredo,

com a mesma sequência de fatos, o nome da princesa, a quantidade de irmãos e o feitiço que sofrem, a maldade e inveja da madrasta, e demais aspectos são preservados.

Andersen escreve suas obras no período de efervescência do Romantismo e, influenciado por esse período literário, debruça-se no detalhamento e na adjetivação típicos de narrativas dessa estética. Em contrapartida, a versão de Pimentel é mais objetiva. Tome-se como exemplo a cena em que o pai se depara com Eliza deformada pelas substâncias que a madrasta lhe passara no rosto. A versão dinamarquesa tende para a dramaticidade: "O pai, quando a viu, ficou todo horrorizado, dizendo que não era filha dele. Ninguém mais a reconheceria senão o cão de guarda e as andorinhas, mas eram pobres animais e nada podiam dizer" (ANDERSEN, 1938, p. 133), enquanto a de Pimentel é bem mais direta: "A madrasta depois de tê-la arranjado assim, levou-a ao pai, que teve medo dela, e declarou que semelhante criatura não podia ser sua filha" (1938, p.198).

Outro exemplo nesse sentido é o próprio *happy end*. A versão de Pimentel limita-se à descrição do encerramento feliz: "Houve inúmeras festas na cidade. De novo celebraram-se as bodas da rainha, e daquela vez assistiram-nas também os onze príncipes tão adorados pela irmã." (PIMENTEL, 2005, p. 205), ao passo que o clássico europeu prolonga-se concedendo voz ao irmão mais velho, como que a coroar o momento glorioso:

> O povo, que viu o que acontecera, curvou-se diante de Elisa como perante uma santa, mas ela tombou desmaiada nos braços dos irmãos. Tanta comoção, angústia e dores tiveram o seu efeito.
> – Sim, está inocente! – disse o irmão mais velho, e depois contou tudo o que acontecera e, enquanto ele falava, espa-

> lhou-se um perfume, como de milhões de rosas, pois cada um dos pedaços de lenha da fogueira criara raízes e desabrochara em ramos. Estava ali uma sebe odorosa, alta e grande com rosas vermelhas e em cima uma flor branca e brilhante, que reluzia como uma estrela. Apanhou-a o rei, que a pôs sobre o peito de Elisa e então ela acordou com paz e júbilo no coração.
> Todos os sinos tocaram por si próprios e vieram pássaros em grandes bandos. Formou-se um cortejo de noivado de regresso ao palácio, como nunca rei algum vira. (ANDERSEN, 1938, p. 148).

No entanto, mesmo que a versão de Pimentel seja mais objetiva, abre espaço para as emoções, principalmente para as de Eliza, como no momento em que ela descobre que os cisnes eram, na verdade, seus irmãos enfeitiçados:

> Logo que o sol desapareceu de todo, as penas dos onze cisnes caíram por terra, e ela viu surgir os onze príncipes. Correu para eles de braços abertos. Os onze rapazes conheceram logo a sua irmãzinha adorada.
> **Que alegria! Que contentamento! Que abraços e que beijos! Choravam e riam ao mesmo tempo** (PIMENTEL, 2005, p. 199. Grifos nossos).

A versão de Andersen retrata a mesma cena, porém com ênfase na subjetividade, conforme a proposta do Romantismo:

> Quando o Sol se sumiu sob a água, caiu-lhes subitamente a plumagem e ali estavam os onze belos príncipes, os irmãos de Elisa. Lançou um grande grito, pois, apesar de terem mudado muito, sabia que eram eles, sentiu que deviam ser eles. Saltou para os seus braços, chamou-os pelos nomes e eles ficaram tão contentes quando viram e reconheceram a irmãzinha, que agora estava tão crescida e bonita! Riram

> e choraram e logo lhe contaram como a madrasta fora má para com eles. (ANDERSEN, 1938, p. 137).

Segundo Nelly Novaes Coelho, os contos de Andersen refletem valores ideológicos que se coadunam com o período literário em que o escritor está inserido, considerado, por muitos, como "a primeira voz autenticamente 'romântica' a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava" (2003, p. 25). Assim, em "Os cisnes selvagens" aparecem a "Condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais e, principalmente, contra a ambição de riquezas e poder" (COELHO, 2003, p. 26).

Além do teor romântico, é preciso observar ainda a religiosidade que permeia a narrativa. No conto em questão, apesar de todo o sofrimento, Eliza é movida pela fé na libertação de seus irmãos e dela mesma, por isso se fortalece à maneira contemplativa dos românticos: "Está sempre infatigável a rolar e assim se nivela o que é duro. Também quero ser infatigável. Obrigada pela vossa lição, vós límpidas ondas rolantes. **Algum dia – diz-me o coração – ireis levar-me aos meus queridos irmãos**" (ANDERSEN, 1938, p. 136. Grifos nossos).

Coelho explica que a fé religiosa é a maneira que o autor encontra de mostrar "as injustiças que estão na base da sociedade, mas, ao mesmo tempo, oferecem o caminho para neutralizá-las" (2003, p. 25). Por esse prisma, é possível pensar também em uma perspectiva crítica na obra do escritor, apontada por Karin Volobuef (2015)[3], segundo a qual An-

3. Participação da professora no Programa Literatura Fundamental 85: Conto de Hans Cristian Andersen, exibido pela Unesp TV, em 9 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTDF0YtWRO4>. Acesso em: 12 abr. 2019.

dersen se mantém na transição entre a proposta do Romantismo e a do Realismo, pois escreve sob a forte influência daquele, mas antecipa aspectos deste. Para a autora, devido à infância pobre, ele teve os estudos financiados pelo rei da Dinamarca, por isso é natural que suas histórias tragam personagens da realeza como protagonistas. Mas isso não o impediu de representá-las criticamente, a exemplo da situação vexatória em que coloca o rei em "A roupa nova do imperador", o qual se apresenta nu ao povo acreditando estar vestindo uma roupa de tecido especial, visível somente aos olhos dos mais perspicazes.

Volobuef (2015) chama atenção também para o fato de Andersen inserir as personagens em contextos variados, atrelados ao contraste socioeconômico. Desse modo, ao lado de reis e rainhas, mantém o enfoque na figura do pobre, do excluído, enfim, daquele que fica à margem e por isso não tem voz e nem vez, porém muitas vezes é o que soluciona, como a modesta criança que publica o fato de o rei estar nu diante de todos nesse mesmo conto (A roupa nova do imperador). Para Coelho, essa propensão está ligada à infância do autor, que vivenciou uma Dinamarca sob o domínio napoleônico (1805-1815), período de "exaltação nacionalista e de grande expansão econômica que, nos rastros do progresso industrial que se iniciava, vai aprofundando os contrastes e a distância entre a abundância organizada e a pobreza de horizontes." (COELHO, 2003, p. 24).

Mas os leitores e o contexto do folheto de Ataíde não coincidem com os de Andersen. Se este mantinha as crianças como alvo, aquele tinha nas mulheres casadoiras seu maior prestígio, motivo pelo qual altera o título de "Os cisnes selvagens" para *História da Princesa Elisa* (1949), fazendo recair o enfoque da narrativa na figura feminina, tornando o texto mais atrativo para suas leitoras/ouvintes. O romance de Ata-

íde é, portanto, uma releitura elaborada sob os auspícios da poesia popular nordestina, cujo movimento parte da matriz europeia para o verso cordelístico, promovendo, nessa dinâmica, adaptações necessárias para que a heroína (princesa) caia no gosto popular, inserindo elementos dessa natureza, como **religiosidade** e **frases feitas** (TAVARES, 2005), conforme se observa na cena em que Eliza vai até o cemitério, escondida, em busca de mais urtigas para concluir as túnicas dos irmãos:

> Faltava túnica e meia
> para Eliza findar,
> aí lhe faltou urtiga
> disse ela eu vou buscar
> **Nossa Senhora me ajuda**
> **Deus queira me acompanhar.**
> (ATAÍDE, 1949, p. 24. Grifo nosso).

Como é comum às heroínas populares, Eliza conta com a proteção de seres divinos (Nossa Senhora e Deus) para quebrar o feitiço, assim, sempre que se percebe em apuros, recorre a eles como tábuas de salvação e não ao príncipe, que sequer aparece na história. O fato pode estar relacionado ao traço inovador que a obra de Andersen imprime à narrativa popular e que Ataíde preserva em seu folheto, afinal, importa mais a grandeza do caráter de uma mulher que luta pelos seus ideais do que outra que esmoreça diante das dificuldades e fique à mercê de um homem, corajoso e forte, que invariavelmente a salve.

Quanto às **frases feitas**, aparecem intercaladas à narração da história em forma de ditados que funcionam como estratégia para persuadir o leitor/ouvinte quanto à veracidade dos fatos, elementos que podem garantir, ou não, a venda do folheto:

Existe um velho ditado
que muita gente censura,
essa história se nos mostra
que é verdade pura
"todo bem se acaba logo,
porém o mal sempre dura".
(ATAÍDE, 1949, p. 2 – grifos nossos).

Enfim, a reverberação do dito popular dentro do folheto de Ataíde sobre a história da princesa e seus onze irmãos aponta para adaptações da narrativa que a revitalizam a todo instante. Esse processo revela a vitalidade do texto através do tempo (JAUSS, 1994). Porém, essa movimentação, *mouvence,* não se dá apenas no nível textual, pois conjuga além de elementos paratextuais (mencionados anteriormente), os extratextuais, que precisam ser levados em conta, como a participação inerente do leitor/ouvinte no processo de elaboração da obra propriamente dita.

Ademais, a inserção de elementos religiosos na narrativa em verso, aliada aos ditos populares, aponta para os artifícios de que o poeta popular lança mão para aproximar seu texto oral/escrito do leitor/ouvinte, elemento crucial para Zumthor (1993), no que tange à recepção da obra literária[4]. Cabe investigar com mais acuidade as raízes desse fenômeno, no intuito de compreender qual a relação desse tipo de texto com o conto maravilhoso europeu, denominado costumeiramente por aqui de "conto de fadas".

4. De acordo com o autor, em *A letra e a voz*, a recepção do leitor acerca da obra literária é fundamental para sua compreensão enquanto expressão humana genuína: "é no ato de percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de constituição, que se manifestam as oposições definidoras da oralidade" (2001, p. 23). Tal perspectiva origina-se na teoria da recepção desenvolvida por Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (História da Literatura como provocação), de 1974.

Visto sob essa perspectiva, o romance de cordel *História da Princesa Eliza* dá novo fôlego ao arquétipo da mulher virtuosa, fiel e honesta, que passa pelos mais variados desafios para se provar digna de pertencer a um lar, e por isso cai no gosto popular de mulher reclusa, por um lado limitada a regras sociais de conduta, por outro, estimulada a imaginar como seria o mundo longe do universo doméstico. Exemplo disso é a saga da Imperatriz Porcina, narrativa de longa data, que chega ao Brasil pela mesma via de acesso que grande parte dos textos da literatura de cordel: atravessando o Atlântico.

3 De princesa à imperatriz

Segundo Silvano Peloso (1996), "*A História da Imperatriz Porcina* é um dos textos de cordel mais conhecidos e difundidos em todo o Nordeste brasileiro"; revisita o arquétipo da mulher que sofre para ter o direito de compor um lar com filhos e marido, que, por sua vez, ecoa em *Os sofrimentos de Alzira*, de Leandro Gomes de Barros. Peloso (1996), ao perseguir a longa e tradicional trajetória do referido motivo, identifica sua origem remota em manuscritos do século XII. Apesar da longevidade do arquétipo, o pesquisador volta-se para a versão de Ataíde, pois considera-a um "decalque" da história de Porcina, já que "As variantes são mínimas, definindo-se mais como uma atualização modernizante da estrutura verbal do que como uma modificação da estrutura temática, a qual, ao invés, mantém-se íntegra em todas as suas articulações" (PELOSO, 1996, p.89).

Nem bem o *Romance da Imperatriz Porcina* tem início, o *happy end*, típico do conto de fadas, se anuncia:

> Quanto é vil a falsidade,
> Nunca triunfou na vida

Quem usasse da maldade
De acordo com sua ofensa
Terá ele a recompensa,
De sua perversidade. (ATAÍDE, 1949, p. 1).

A estrofe acima sustenta a premissa de que a maldade é castigada de acordo com as consequências que impinge. Está em jogo a necessidade do leitor/ouvinte que se nutre da performance do poeta cantador, o qual, "dirigindo-se ainda por cima a um auditório não-culto e frequentemente analfabeto, chama a atenção para os valores da narração mais do que para que para aqueles do significado" (PELOSO, 1996, p.78).

O *Romance da Imperatriz Porcina* se inicia com Lodônio, imperador de Roma, partindo para uma peregrinação na Terra Santa e deixando sua esposa, Porcina, sob os cuidados de seu irmão, Albano. Este se aproveita da ausência do rei para assediar a heroína. Ela, no entanto, consegue prender o cunhado em uma torre, mas, compadecida, liberta-o dias antes do retorno do marido ao reino. Nesse episódio verificam-se pelo menos três funções de Propp (2006): i) um dos membros da família sai de casa (Lodônio vai à Terra Santa); ii) Impõe-se ao herói uma proibição (para Porcina, a ausência do marido funciona como uma espécie de teste de fidelidade, como no *lai* de Grisélidis); iii) A proibição é transgredida (Porcina não cumpre essa função, mas a mentira de Albano faz com que ela pague pelo que não cometera).

Os textos em cordel mencionados, que dialogam com a narrativa da princesa e seus onze irmãos, iniciam também com uma proibição, a qual implica na substituição da **fidelidade** pela **beleza**. Ou seja, a temática central da história passa do **caráter ao físico**, o que, de certa forma, o intensifica, pois induzir alguém à infidelidade pode ser praticável, enquanto que retirar-lhe a beleza, nem tanto.

O sofrimento de Porcina começa quando Lodônio retorna ao castelo e Albano acusa-a de adultério. O rei ordena, então, que três escravos levem a Imperatriz até o bosque para matá-la. Mas ela é libertada por um conde que ali passava, que a adota como filha. Nesse momento, outras funções de Propp (2006) também aparecem, como o herói (Porcina) deixar a casa, ser submetido a uma prova e conhecer o seu doador (o conde). Eis que o maior atributo da mulher no conjunto das narrativas analisadas até aqui torna-se seu maior engodo, pois **fidelidade** e **beleza** conduzem-na à morte.

A história prossegue e mais uma vez Porcina sofre as consequências de seu caráter: o filho do conde apaixona-se pela Imperatriz, mas ela o recusa. Esse motivo a condena a morrer em uma ilha, onde, em sonho, o poder de algumas ervas medicamentosas, capazes de curar doenças, é a ela revelado. Porcina prepara um unguento com as ervas e passa a curar leprosos, correspondendo à outra função indicada por Propp (2006): o meio mágico que chega às mãos do herói, tal como o que Eliza usa para tecer as túnicas dos onze irmãos, a fim de libertá-los do feitiço lançado pela madrasta.

De volta à saga da Imperatriz, a fama da mulher curandeira chega ao castelo do conde que, tendo um filho doente, manda chamá-la. Cuidando para que não seja reconhecida, Porcina aceita curar o rapaz sob a condição de que confessasse os malfeitos cometidos contra a Imperatriz. Trato feito, Porcina cura o filho do conde e sua fama se espalha. Tempos depois, é chamada ao castelo de Lodônio para curar Albano, ao qual faz a mesma exigência. Após as confissões dos culpados, a heroína finalmente é reconhecida como esposa legítima do Imperador, com quem se casa e vive feliz:

> Viveram mais muitos anos
> Na maior felicidade

No mais puro e santo amor
Sempre cheios de bondade
E mui velhinhos já estavam
Quando os anjos lhes chamavam
Para viver na eternidade (ATAÍDE, 1949, p.63).

No desfecho da narrativa em cordel também se consolidam outras funções de Propp (2006), como a proposição de uma tarefa ao herói (Porcina), a qual ele realiza e, em seguida, é reconhecido; ao passo que os inimigos (Lodônio e o conde) são desmascarados e, por fim, o herói se casa e sobe ao trono. Tudo ocorre conforme o *script* proppiano, exceto o castigo ao inimigo. Apesar da confissão concedida pelos malfeitores de Porcina, não há uma punição para eles, pelo contrário, o rei casa-se com a Imperatriz, ou seja, o perdão é concedido à heroína e não aos antagonistas, uma vez que são isentados de culpa.

O ato de perdoar, presente na narrativa da Imperatriz, pode estar ligado a dois fatores: 1) revitalização do arquétipo da esposa casta caluniada de adultério, que se dá em um contexto católico (perdoar é um dos fundamentos cristãos); 2) preocupação em fixar a sociedade patriarcal (COELHO, 2003). Ainda que Porcina tenha curado pessoas, é, em essência, transgressora e por isso precisa se redimir com o passado, pagando o preço com o sofrimento de permanecer muito tempo longe do lar. Nessa perspectiva, Marques observa que, no Nordeste brasileiro, à época de Ataíde, era vedado à mulher sair à rua desacompanhada e frequentar locais tipicamente masculinos, restando-lhe apenas o "silêncio que, de certa forma, cabe naquela sentença nordestina de que 'quem cala consente'" (2018, p.264), e que teria levado a bíblica Susana, Genoveva de Brabante, Porcina e Genevra a serem condenadas à morte.

Eliza mantém esse padrão, pois além de se casar com um membro da realeza, como Porcina, retoma o trono que lhe é negado pela madrasta e atinge seu objetivo maior de salvar os irmãos da maldição. O motivo das batalhas que a princesa enfrenta está aquém de um desejo com benefício próprio, ao contrário, trata-se de uma causa nobre, questão de honra, de justiça, de liberdade, enfim, evento que reverbera a máxima romântica (no sentido literário e geral do termo). Para além do arquétipo de esposa casta, *História da Princesa Eliza* (1949) contempla o castigo ao inimigo, endossado pela concretização do restaurador *happy and.*

Considerações finais: a revitalização do arquétipo

O aparato textual em torno do folheto de Ataíde (1949) direciona o olhar do leitor e apresenta à leitura a promessa de obtenção de prazer com uma história de amor semelhante à da versão cinematográfica. A força desse elemento é potencializada pelo caráter que sua edição tem ao se estabelecer, de modo direto ou indireto, como obra "definitiva" ou "completa", isto é, a eleição deste ou daquele texto como o melhor ou mais fiel ao original (termo que põe em xeque diversas outras questões sobre autoria e edições), mediante um "guia" para a leitura do texto literário.

Se isso contribui para a continuidade da leitura de uma obra de grande valor para a cultura brasileira, no contexto de um país cujas ações para formar e perpetuar leitores ainda merecem avanços consideráveis, não se pode deixar de perceber que a forma como a obra é lida corresponde a determinados protocolos da crítica literária sobre como se deve ler o texto de João Martins de Ataíde através do tempo. Isso faz com que se observe de forma relativa o perfil do leitor apontado por índices de pesquisas nacionais e internacionais, bem

como considere-se com cautela aspectos que limitam a interpretação do texto.

Se a Imperatriz Porcina encontra no folheto nordestino terreno fértil para recuperar o maravilhoso, que dialoga com o arquétipo ibérico medieval, é possível arriscar a compreensão do motivo pelo qual as princesas de Ataíde, Andersen e Pimentel também tenham caído no gosto das leitoras/ouvintes, testemunhas de um Nordeste em plena transformação. De algum modo, "A lenda da Imperatriz Porcina integra o conjunto de textos que atravessam o oceano durante as descobertas, sobrevivendo no Nordeste brasileiro e adaptando-se às novas circunstâncias" (MARQUES, 2018, p. 266).

Enfim, o esforço do poeta popular em amalgamar a realeza do conto europeu à do folheto de cordel se manifesta nos interstícios do diálogo com a cultura nordestina, que se ajusta ao longo dos tempos para atender às mudanças sociais, às demandas de público e às inovações nos modos de produção.

Referências

ABREU, Márcia. Diferença e Desigualdade: Preconceitos em Leitura. In: MARINHO, Marildes (org.). *Ler e Navegar*: espaços e percursos da leitura. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 2001, p.139-157.

ANDERSEN, Hans Christian. *Os cisnes selvagens*. Trad. Wilde Swanner. s.e. s.l., 1938.

ATAÍDE, João Martins de. *História da Princesa Elisa*. Juazeiro do Norte: Editor José Bernardo da Silva, 1949.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação

Liberdade, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* 6.ed. Trad. Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 2000.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. 2. ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés: Editora Difel, 2002. (Coleção Memória e Sociedade)

CHARTIER, Roger et al. *Práticas de leitura.* Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Ed. da Unesp, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes***. O conto de fadas:*** mitos, símbolos e arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

BARROS, Leandro Gomes de. *Um pau com formigas/Conclusão de Riachão com Turbana,* Recife: LGB, 1912.

BARROS, Leandro Gomes de. *As misérias da época/O mal em paga do bem/Queixa Geral.* Recife: Ateliê Miranda, [s.d.].

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Veja, 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Trad.

Maria da Penha Villalobos e Lólio L. de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.

HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel.* São Paulo: Claridade, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura:* uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol.2.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura:* uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol.1.

JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira:* uma nova / outra história. Curitiba: PUCPress; FTD, 1988.

LUCENA, Kalhil Gibran Melo de; GRILLO, Maria Ângela de Faria. O Uso de uma Linguagem Popular nas Aulas de História: Representações da República Velha no Folheto de Cordel. *Revista História em Reflexão*, vol. 5, n. 9, UFGD. Dourados jan./jul. 2011.

MACHADO, Irene A. *Conteúdo e metodologia da língua portuguesa:* Literatura e redação. Os gêneros literários e a tradição oral. São Paulo: Scipione, 1994.

MARQUES, Francisco C. A. *Um pau com formigas ou o mundo às avessas:* A sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros. São Paulo: Edusp, 2014.

MARQUES, Francisco C. A. *Escritos e ditos*: poéticas e arqué-

tipos da literatura de folhetos Itália/Brasil. São Paulo: Humanitas, 2018.

MATOS, Edilene. *Cuíca de Santo amaro*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória:* história e utopia no imaginário popular brasileiro. Tradução e organização de Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PIMENTEL, Figueiredo. Os Onze Irmãos da Princesa. In: _____. *Contos da Carochinha*. Belo Horizonte/Minas Gerais: Vila Rica, 2005.

PROPP, Wladmir. *Morfologia do conto maravilhoso***.** 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos***:** poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: 34, 2005.

VILLA, Marco Antonio. *A Queda do Império:* Os últimos momentos da monarquia no Brasil. São Paulo: Ática, 1996.

VOLOBUEF, Karin. *Literatura Fundamental 85* - UnivespTV. Os contos de Andersen, 4 nov. 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=47&v=sTDF0YtWRO4&feature=emb_logo > Acesso em: 15 abr. 2019.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* A "literatura" medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AUTORES E AUTORAS

Beatriz dos Santos Feres
Doutora e Mestre em Letras/Estudos da Linguagem (UFF), com pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Uerj. Professora do Instituto de Letras da UFF, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFF. Atua também no curso de Especialização em Língua Portuguesa. É líder do Grupo de Pesquisa em Semiolinguística: Leitura, fruição e ensino (GPS-LeiFEn/UFF/CNPq). Membro do Círculo Interdisciplinar de Análise do Discurso (Ciad-Rio) e do Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas - EnLIJ (UERJ). Coordenou o Projeto de Extensão Sala de Leitura na Integração Universidade-Escola (2015-2016), com fomento da Faperj e da UFF. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Linguística (Abralin) e da Comissão Organizadora do X Congresso Internacional da Abralin (2015-2017). É membro do GT Linguística de Texto e Análise da Conversação (LTAC/Anpoll).

Carla Kuhlewein
Doutora em Literatura e Vida Social e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (UNESP/Assis); Graduada em Letras Vernáculas e Clássicas (UEL). É integrante do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e coordena o projeto de extensão CCT: Centro de Corre-

ção de Textos, na Unespar (Apucarana), campus de Apucarana, onde leciona como colaboradora desde 2015. Atuou também no Ensino Fundamental I (Alemão) e no Ensino Fundamental II, Médio e Superior (Língua Portuguesa), na rede pública e privada. Publicou o livro infantil "TRIM!" (2012), em parceria com Andreia Zanutto Salviato, e traduziu a coletânea de contos "Numa pensão alemã" (2021), de Katherine Mansfield, em parceria com Marcia Paganini. No campo editorial, atua há mais de dez anos como revisora e editora de textos didáticos, literários e científicos.

Daniela Maria Segabinazi
Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa (Licenciatura Plena) pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (1994), graduação em Direito pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (1995); mestrado em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2011), vinculado à área de Literatura, Teoria e Crítica, linha Leituras Literárias. Atualmente integra o quadro de professores da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com dedicação exclusiva e é líder do grupo de pesquisa "Estágio, ensino e formação docente" (http://www.ufpb.br/geef). Tem experiência na área de Letras e Pedagogia, com ênfase em Literatura infantojuvenil, literatura brasileira, ensino de literatura, estágio supervisionado e formação de professores; atuando principalmente nos seguintes temas: práticas pedagógicas, literatura e ensino, literatura infantil e juvenil, leitura e letramento literário.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Graduado em Letras/Português (UESPI), Especialista em Leitura e Produção de Textos (PUCMinas), Mestre e Doutor em

Letras (PUCRS/CAPES). Realizou estágio de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Editor-chefe do periódico eletrônico Letras em Revista, Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL (Coordenador 2016-2020) e integrante da RELER - Rede de Estudos Avançados em Leitura (Cátedra UNESCO de Leitura/IILer - Instituto Interdisciplinar de Leitura - PUC Rio) e do Grupo de Pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Doutora e Mestre em Letras (UNESP). Professora assistente doutora na graduação e pós-graduação em Letras e no PROFLetras da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - FCL da UNESP, Campus de Assis-SP. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp, Campus de Assis-SP. Membro dos Grupos de Pesquisa: Leitura e Literatura na Escola (UNESP - Assis - SP); RELER - Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC - Rio); Ensino e Linguagem (UFRN); e EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil e Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ-Rio). Membro do Grupo de Trabalho - Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, junto a ANPOLL, atuando como Vice-Coordenadora. E membro da Red Temática de Investigación - Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano (LIJMI).

Felipe Ribeiro Campos
Graduado em Gravura, especialista em Literatura Infantil e Ju-

venil — ambos cursos ministrados pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) — e mestre em Teoria da literatura e Literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professor, ilustrador, quadrinista e escritor de livros para crianças e jovens. Já fez exposições de suas obras em bibliotecas e livrarias e participou de diversos eventos literários, de cultura pop e acadêmicos. É membro da AEILIJ (Associação de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil).

Flavio García
Professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); bolsista PROCIÊNCIA (UERJ-FAPERJ); coordenador da Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica (UDT LABSEM) e do Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ (SePEL.UERJ); editor do Dialogarts, do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF) e das revistas *Abusões* e *Caderno* Seminal; líder do grupo de pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica"; pesquisador do grupo de pesquisa "A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas"; membro fundador do grupo de trabalho ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional"; integra as equipes de pesquisadores do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) e do Grupo de Estudios de lo Fantástico (GEF) da Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Francisco Claudio Alves Marques
Possui Graduação em Letras (Português/Italiano) pela Universidade de São Paulo (2002), Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) pela Universidade de São Paulo (2005) e Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2010). Pós-Doutorado pela Uni-

versità degli Studi di Roma "La Sapienza" (2015). Atualmente é professor Livre-docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.Coordenador do Grupo de Pesquisa Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes, que busca investigar elementos da cultura popular europeia e africana em diferentes manifestações populares brasileiras: na literatura oral/popular, na Literatura de Cordel, nos modos de dizer, na religiosidade popular, nas festas tradicionais, no teatro, na música etc.

Hanna Gabriela da Silva Pires
Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) em 2023. Atuou durante dois anos (2018-2020) no Programa de Residência pedagógica da UFPI.

Jhennefer Alves Macêdo
Possui graduação em Letras/Português (UFPB), Mestre e Doutora em Letras (UFPB). Atualmente, doutoranda em Literatura pelo PPGL-UFPB. Também é integrante do Grupo de pesquisa "Estágio, ensino e formação docente" (http://www.ufpb.br/geef). Tem pesquisas e trabalhos vinculados principalmente aos seguintes temas: literatura infantil e juvenil, leitura, formação de leitores e literatura e ensino.

Lígia Regina Máximo Cavalari Menna
Doutora e Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Pós-doutorado em Letras com o projeto Releituras do maravilhoso: "A Rainha da Neve, de Hans Christian Andersen, suas figurações e múltiplos diálogos", sob supervisão da Profª Drª Maria Zilda da Cunha (FFLCH-USP). É docente do Curso de Letras da Universidade Paulista (UNIP) e do Curso de Pós-Lato-Sensu: Língua Portuguesa e Literatura no contexto escolar (UNIP interativa). Docente colaboradora do Programa de Pós- Graduação do Curso de Letras da FFLCH-

-USP. Coordenou o curso de Letras Unip-Chácara Santo Antônio durante 14 anos e o Curso de Pós-Lato-Sensu: Língua Portuguesa e Literatura no contexto escolar (UNIP interativa) por 5 anos. Ministra aulas em cursos presenciais e EAD. Participa dos seguintes Grupos de Pesquisa (CNPQ/CAPES): Encontros interculturais na EAD: Narrativas de Vida dos diferentes brasis (UNIP Interativa) e Produções literárias e culturais para crianças e jovens - 3 (FFLCH/USP).

Lívia Maria Rosa Soares
Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (UERN), Mestra em Letras (UESPI). Especialista em Literatura Comparada - UESPI, Graduada em Letras (Língua e Literatura) pela Universidade Federal do Piaui. É professora do Instituto federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) Campus Pedreiras. É membro do Grupo de estudos de Literatura e suas interfaces críticas (UERN) e do grupo de Pesquisa LLER/UESPI - Literatura, leitura e ensino (UESPI). Atua no ensino de Literatura, Redação, Português Instrumental, Literatura infantojuvenil. Realiza pesquisas sobre os seguintes temas: Literatura fantástica, narrativas infantojuvenis, Literatura e representações de gênero, Literatura contemporânea.

Lucas Silvério Martins
Doutorando em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, com projeto na linha de literatura, memória e identidade. Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão. Graduado em Letras - Português pela Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão (2019). Durante as pesquisas em literatura, quando aluno de Iniciação Científica, ganhou, por duas vezes, menção honrosa por excelência em pesquisa pela Universidade Federal de Goiás (2017 e 2019).

Maria Zilda da Cunha
Pós-doutorado em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal (2018) e em Ciências, Educação e Humanidades pela UERJ (2016); Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP/2002); Mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP/1997). Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Nossa Sra do Patrocínio (1977), em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Bragança Paulista (1973), em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1972), com pós-graduação em Psicopedagogia pelo Instituto Sedes Sapiense (1989), especialização em Psicomotricidade pelo Instituto GAE (1991). Professora na Universidade de São Paulo, atuando na graduação, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa; Coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil FFLCH/USP. Líder do grupo de Pesquisa: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (USP/CNPQ). Integrande do GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil (ANPOLL).

Mônica Cardoso Silva
Professora efetiva de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado do Piauí (SEDUC-PI) desde 2000. Doutoranda em Letras (UFPI) e Mestra em Letras (UESPI). Especialista em Docência do Ensino Superior e em Teoria do Texto e Literatura de Língua Portuguesa (UFPI) e graduada em Licenciatura plena em Letras Português (UESPI).

Paula Fabrisia Fontinele de Sá
Possui graduação em Letras Português e Francês (UFPI); Mestra em Letras (UFPI) e Doutorado em Literatura e práticas sociais (UnB). Trabalhou como professora na Educação a distância da

Universidade Estadual do Piauí, em Teresina, PI, e como professora de Língua francesa na UnB idiomas, em Brasília - DF. Trabalha como professora substituta de Literatura de línguas portuguesas na Coordenação de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e como Revisora pedagógica no Educandário Santa Maria Goretti (ESMG). Publicou o livro em parceira "Literatura Infantojuvenil" (EDUESPI). Atua também como Vice-coordenadora do grupo de pesquisa do CNPq "Leitura, Literatura e Ensino", da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

Paulo César Ribeiro Filho
Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH-USP) e Mestre em Literatura Portuguesa (2017) com estágio de investigação junto ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Bacharel em Letras-Português (FFLCH-USP). Licenciado em Letras-Português (FE-USP). Concentra seus estudos nas expressões literárias do imaginário, investigando-as sob o viés da história cultural. Em sua tese de doutorado, traduz e analisa a contística completa de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Madame dAulnoy (1652-1705), autora do primeiro conto de fadas literário francês. Concluiu Estágio de Estudos Avançados de Doutoramento na Universidade do Minho (Portugal) financiado pelo Programa PRINT - Programa Institucional de Internacionalização da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Regina Michelli
Graduação em Letras (FAHUPE); Psicologia (UERJ); mestrado e doutorado em Letras (Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa) (UFRJ), pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP, 2014) e, em andamento, na UFU. É professora associada,

em regime de dedicação exclusiva, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), desenvolvendo atividades docentes na graduação e no PPG em Letras, área de Estudos de Literatura, nas especificidades de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e Literatura Portuguesa, desenvolvendo e orientando pesquisas em Literatura Infantojuvenil. É bolsista PROCIÊNCIA (UERJ/ FAPERJ) desde novembro de 2018. É líder do Grupo de Pesquisa EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/ Juvenil: ficção, teorias e práticas, junto ao Diretório de Grupos do CNPq; participa do Grupo de Pesquisa DG-CNPq Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica e do Grupo de Trabalho da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. É coordenadora do projeto de extensão Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ).

Rosane Maria Cardoso
Graduada em Letras/Português, Inglês e respectivas literaturas (UNIVATES) e em Letras Espanhol e respectivas literaturas (Universidade Estácio de Sá), com mestrado doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e pós-doutorado pela Universidad de Granada/Espanha. É professora colaboradora dos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC e da Fundação Universidade do Rio Grande (FURG). Atua como docente e como pesquisadora, nas áreas de Leitura e Infância e narrativas contemporânea de língua espanhola. Publicação em livros com Menção Altamente Recomendável Teórico FNLIJ 2006 e 2018. Membra dos Grupos de Pesquisa do CNPq Literatura, Imaginário e Poéticas da Contemporaneidade, Práticas do Ensino em Letras, Ensino e aprendizagem de línguas: uma abordagem quantitativa, do(a) Universidade Federal do Pampa e Literatura e identidade na América Latina, da Universidade de Santa Cruz do Sul. Parti-

cipa do GT da ANPOLL Leitura e Literatura infantil e juvenil.

Silvana Augusta Barbosa Carrijo
Graduação em Letras (UFG), Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística (UFG)), e Pós-Doutorado na UNESP/Assis. Realizou Estágio de Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris-Fr. Professora Universidade Federal de Catalão, atuando nos cursos de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Integrante, o GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil (ANPOLL). Pesquisadora dos Grupos de Pesquisas Leitura e Literatura na Escola (UNESP/Assis), EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ),Ensino e Linguagem (URFN) e EDULE - Educação, Leitura e Escrita (UFG). É membro pesquisadora da RELER - Rede de Estudos Avançados em Leitura, do IILER - Instituto Interdisciplinar de Leitura PUC - RIO - Cátedra Unesco de Leitura e do Grupo Liter 21 - Literatura Gallega. Literatura Infantil Y Juvenil. Investigaciones literarias, artísticas, interculturales y educativas (Universidade de Santiago de Compostela-ES).

Com reflexões críticas, o livro **Contos de fadas: entre a tradição e a contemporaneidade** auxiliará muito pesquisadores, professores e mediadores, visto que congrega um grupo de estudiosos e estudiosas, de várias regiões do Brasil, com vasta e profunda reflexão sobre o tema. Claro que não reúne todos os pesquisadores da área, pois seria impossível, mas traz uma boa e relevante mostra da produção brasileira dedicada ao tema. Tal característica é importante, pois, além da reflexão apresentada em cada capítulo, o(a) leitor(a) acessa um mapeamento atualizado de bibliografias e perspectivas teóricas sobre o tema. Fica o convite para conhecer mais e melhor as entranhas literárias, sociais, políticas, históricas e culturais que compõem o conto de fadas e, desse modo, aprimorar a leitura, a pesquisa, a mediação e o ensino que fazem este gênero ser o mais popular e querido nas literaturas e poderia muito bem ser nomeado de patrimônio cultural da humanidade.

Profa. Dra. Elizabeth Cardoso (PUCSP)

CAPES LLER PPGL UESPI