



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MÔNICA CARDOSO SILVA

**ERA UMA VEZ... A METAMORFOSE DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS  
CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS.**

TERESINA-PI

2019

**MÔNICA CARDOSO SILVA**

**ERA UMA VEZ... A METAMORFOSE DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS  
CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS.**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientação Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

TERESINA-PI

S586e Silva, Mônica Cardoso.

Era uma vez... a metamorfose das personagens femininas nos contos de fadas contemporâneos / Mônica Cardoso Silva. - 2019.  
87 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,  
Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras,  
2019.

Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.  
"Orientador: Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho."

1. Personagens femininas. 2. Gênero. 3. Contos de fadas. I. Título.

CDD: 469.8

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí – UESPI  
Ana Angélica P. Teixeira (Bibliotecária) CRB 3º/1217



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**ERA UMA VEZ... A METAMORFOSE DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS  
CONTEMPORÂNEOS**  
MÔNICA CARDOSO SILVA

Esta dissertação foi defendida às 16 horas, do dia 12 de julho de 2019, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestra em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO..... (Aprovado, não aprovado).

Diógenes Buenos Aires de Carvalho  
Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho  
(Orientador - UESPI)

Algemira de Macêdo Mendes  
Professora Dra. Algemira de Macêdo Mendes  
(1º examinadora – UESPI)

Paula Fabrisia Fontilene de Sá  
Professora Dra. Paula Fabrisia Fontilene de Sá  
(2º examinadora – UNB)

Visto da Coordenação:

Algemira de Macêdo Mendes  
Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes  
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da  
UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI  
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Ao meu pai Emídio Nonato (*in memoriam*) e  
minha mãe D. Da Guia.

## AGRADECIMENTOS

Há tantos e tanto a agradecer neste momento de encerramento de uma etapa na minha vida e, ao mesmo tempo, de um novo começo, que me preocupo se vou esquecer alguém nesse meu percurso. Mas vamos lá...

Para todos que de uma forma ou de outra, caminharam comigo esses dois anos. Não somente aos que continuaram ao meu lado, mas aos que aguentaram minhas ausências, silêncios, impossibilidades, fraquezas, desânimos.

À minha mãe D. Daguia, meu espelho, guerreira e de incansável bondade sempre incentivadora das minhas ideias pelo apoio, força e amor incondicional.

À minha irmã Emília, meus braços e minhas pernas, apoio, carinho, cumplicidade e realidade que fez de tudo para tornar os momentos difíceis mais brandos.

À minha flor, Isadora, por quem meu amor é capaz de coisas inconcebíveis agradeço pelas palavras de incentivo, otimismo e orgulho que não me deixaram desistir.

À minha sobrinha, Maria Edite a quem carinhosamente chamo de minha periquita, Maria Edite, agradeço pelas palavras de carinho.

Minhas tias e tios na figura de Edmilsa Santana, cujos passos procuro imitar, eu jamais serei capaz de retribuir todo carinho, amor e incentivo que recebi de vocês.

Meus primos e primas representados aqui por Liana Karina, obrigada pelo apoio.

Agradeço a todos os professores, especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho. Obrigada, mestre, por exigir de mim muito mais do que eu imaginava ser capaz de fazer. Manifesto aqui minha gratidão eterna por compartilhar sua sabedoria, o seu tempo e sua experiência.

Aos meus (minhas) amigos (a) Everaldo, Almerice, Daise, Francinalda, tia Lucília, Meire, Silvinha, Rosana por me fazerem acreditar que estou no caminho certo e com quem sempre posso contar.

Aos meus amigos de jornada Sanmanth, Wesley e Wellington.

A essa Força Maior que existe no Universo em quem acredito e chamo de Deus!

Gratidão.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1. A LITERATURA INFANTIL NO OCIDENTE: BREVE PERCURSO</b>	
<b>HISTÓRICO.....</b>	<b>14</b>
1.1 A Literatura Infantil e seus desdobramentos históricos.....	14
1.2 A Literatura Infantil no Brasil e o seu desenrolar na história.....	24
<b>2. CONTOS DE FADAS: ENTRE A TRADIÇÃO E AS QUESTÕES DE</b>	
<b>GÊNERO.....</b>	<b>30</b>
2.1 Os contos de fadas tradicionais.....	31
2.2 A personagem feminina nos contos de fadas tradicionais.....	41
2.3 O eu feminino nos contos de fadas.....	46
<b>3. A METAMORFOSE DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS</b>	
<b>CONTEMPORÂNEOS.....</b>	<b>53</b>
3.1 A descentralização do papel masculino nos contos de fadas	
Contemporâneos.....	53
3.2 O ato de tecer e a metáfora da transformação no Conto	
Contemporâneo.....	63
3.3 Outra forma de tecer e se libertar.....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>79</b>
<b>REFRÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>

## RESUMO

A valorização da Literatura infanto juvenil, como formadora de consciência dentro da vida cultural das sociedades, é bem recente. O caráter formador da literatura infanto juvenil vinculou-se, desde sua origem, a objetivos pedagógicos gerando com isso uma tensão entre o saber sobre o mundo da leitura e o ideal da pedagogia. Foi esta preocupação que silenciou questões relacionadas à sexualidade, ao racismo, à segregação das mulheres e outras mazelas da sociedade e de seus jogos de poder. Ao longo dos anos, os contos de fadas foram se tornando cada vez mais sofisticados, e passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de maneira a atingir a mente da criança tanto quanto de um adulto. No que diz respeito ao papel das protagonistas desse gênero, os tradicionais colocam-nas sempre em um papel de submissão o que nos trouxe a problematização desse trabalho. Nortearam esta pesquisa as seguintes questões: Como o eu-feminino foi representado nos primórdios da Literatura infantil no ocidente? De que forma o eu-feminino se comporta nos contos de fadas tradicionais? Qual o papel das personagens femininas nos contos de fadas contemporâneos: *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado; *A moça tecelã*, de Marina Colasanti; e *As túnicas de urtiga*, de Helena Gomes? Dentro dessa perspectiva, o presente estudo tem como objetivos, pesquisar acerca do início da Literatura Infanto juvenil no ocidente, analisando três contos contemporâneos, buscando especificamente investigar o papel do eu feminino nos contos de fadas reconhecendo a importância da ressignificação do papel social desempenhado pelas donzelas traçando um paralelo entre as protagonistas das obras escolhidas e as princesas dos contos de fadas tradicionais. O trabalho foi realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo é a revisão de literaturas sobre o tema em questão tendo como base as ideias de autores como: Coelho (2000), Clomer (2017), Cunha (2006), Goés (2010), Gregorin Filho (2009), Mendes (2000), Propp (2010), Zilberman (2003), dentre vários outros, o que configura o caráter exploratório do estudo. O presente trabalho assim se justifica por explorar, através dos contos de fadas contemporâneos, a ressignificação social do papel das princesas no qual o imaginário, o onírico, o fantástico deixam de ser visto como pura fantasia para serem tratados como portas que se abrem para determinadas verdades humanas.

**Palavras-chave:** Personagens femininas. Representação. Gênero. Conto de fadas.

## ABSTRACT

The valorization of Literature for children and youth, as a form of conscience within the cultural life of societies, is very recent. The formative character of children's literature for youth has been linked, since its origin, to pedagogical objectives, thereby generating a tension between knowledge about the world of reading and the ideal of pedagogy. It was this concern that silenced issues related to sexuality, racism, the segregation of women and other ills of society and its games of power. Over the years, fairy tales have become increasingly sophisticated, and have come to speak simultaneously at all levels of human personality, communicating in a way that reaches the child's mind as well as that of an adult. With regard to the role of the protagonists of this genre, the traditional ones always put them in a role of submission, which brought us to question this work. The following questions guided this research: How was the feminine self represented in the early days of children's literature in the West? How does the feminine self behave in traditional fairy tales? What is the role of female characters in contemporary fairy tales: One, two, three princesses, by Ana Maria Machado; The weaver girl, by Marina Colasanti; and The nettle tunics, by Helena Gomes? Within this perspective, the present study aims to research the beginning of juvenile children's literature in the west, analyzing three contemporary tales, specifically seeking to investigate the role of the female self in fairy tales recognizing the importance of re-signifying the social role played by the maidens drawing a parallel between the protagonists of the chosen works and the princesses of traditional fairy tales. The work was carried out from a bibliographic research, whose objective is to review literature on the subject in question based on the ideas of authors such as: Coelho (2000), Clomer (2017), Cunha (2006), Goés (2010), Gregorin Filho (2009), Mendes (2000), Propp (2010), Zilberman (2003), among many others, which configures the exploratory character of the study. The present work is thus justified by exploring, through contemporary fairy tales, the social resignification of the role of princesses in which the imaginary, the dreamlike, the fantastic cease to be seen as pure fantasy to be treated as doors that open to certain human truths.

Keywords: Female characters. Representation. Genre. Fairy tale.

## INTRODUÇÃO

Se for verdade que a Literatura deve representar por meio dos recursos da ficção uma realidade, que tem amplos pontos de contato com que o leitor vive cotidianamente, a Literatura Infantil é levada a cumprir sua função de formadora voltada para o conhecimento do mundo e do ser. Uma história que prenda a atenção da criança deve entretê-la e despertar a sua curiosidade, de acordo com Bettelheim (2007), ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar clara suas emoções.

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 Cristian 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 ligados à gênese da Literatura Infantil ganhando prestígio por serem colecionadores e adaptadores das histórias que caíram no gosto do público infantil. Os contos de fadas, para Zilberman e Magalhães(1984), 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).

A volta ao passado fez-se necessária para que a burguesia se impusesse; então, nada melhor do que a busca em tempos imemoriais de suas narrativas e de suas manifestações populares, como acontece com as produções dos primeiros escritores voltados ao público infantil.

A história da literatura infantil começa a delinear-se quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, entre o final do século XVII e o início do século XVIII. Neste caminho a procura de uma literatura adequada para a infância e para juventude, Cunha (2006) destaca duas tendências: as adaptações dos clássicos

e a apropriação dos contos de fadas oriundos do folclore até então voltados, em sua maioria, para o público adulto.

As obras que pertencem ao *corpus* dessa pesquisa: *Uma, duas, três princesas* (2013), de Ana Maria Machado, *A moça tecelã* (2014), de Marina Colasanti e *As túnicas de urtiga* (2013,) de Helena Gomes apresentam figuras femininas ativas e corajosas que são heroínas e se destacam por sua coragem e por suas realizações trazendo também uma abordagem bem humorada de como fatos da vida real se transportam para o conto de fadas fazendo com que reflitamos sobre os conflitos e sobre o que acontece sem o “e foram felizes para sempre.”.

Neste trabalho escolhemos a comparação dos contos de fadas tradicionais que até hoje nos encantam e trazem a figura das mulheres como figuras frágeis, sempre dependentes de proteção e de ajuda. As histórias que pretendemos analisar abordam uma nova perspectiva dos contos de fadas na qual as heroínas e demais protagonistas são donas dos próprios destinos, possuem características e conflitos similares e não ficam esperando o príncipe ou algum acontecimento mágico salvá-las para ser feliz.

Os contos escolhidos para objeto de análise descrevem mulheres e situações de muitos tipos, mas em todos as protagonistas, de uma maneira ou de outra, têm papéis ativos e tomam decisões que mudam o rumo de suas vidas. É isso que as separa das princesas “estáticas” que em geral encontramos em coletâneas de contos tradicionais. O trabalho buscou utilizar essas narrativas contemporâneas para repensar os papéis de gênero na sociedade.

Vale observar que a partir da década de 70, do século XX, as produções infanto juvenis passaram por transformações inclusive com relação às temáticas, atualizando assuntos pertinentes da sociedade e o papel da mulher. Desse modo, o *corpus* deste trabalho: *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado; *A moça tecelã*, de Marina Colasanti; e *As túnicas, de urtiga* de Helena Gomes são analisados considerando o novo papel das personagens femininas e as novas perspectivas dos contos de fadas contemporâneos, além das origens, classificação e organização da literatura infanto juvenil do estudo sobre gênero.

Nortearam esta pesquisa as seguintes questões: Como o eu-feminino foi representado nos primórdios da Literatura infantil no ocidente? De que forma o eu-feminino se comporta nos contos de fadas tradicionais? Qual o papel das personagens femininas nos contos de fadas contemporâneos: *Uma, duas, três princesas*, de Ana

Maria Machado; *A moça tecelã*, de Marina Colasanti; e *As túnicas de urtiga* de Helena Gomes?

Dentro dessa perspectiva, o presente estudo tem como objetivos, pesquisar acerca do início da Literatura Infantil no ocidente, analisar três contos contemporâneos, buscando especificamente investigar o papel do eu feminino nos contos de fadas reconhecendo a importância da ressignificação do papel social desempenhado pelas donzelas traçar um paralelo entre as protagonistas das obras escolhidas e as princesas dos contos de fadas tradicionais.

É importante ressaltar que este não pretende ser um estudo sexista reduzindo um grupo apenas pelo gênero, o que tentamos mostrar é que não se pode estipular um comportamento padrão para homens e mulheres e que este tipo de comportamento vem sendo modificado tanto na sociedade quanto nos contos de fadas levando em conta que o Feminismo não prega a superioridade das mulheres em relação aos homens, mas, sim, a defesa da igualdade entre os gêneros.

Conforme afirma Beauvoir, (1970, p. 10):

A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo *vir* o sentido geral da palavra *homo* e a mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade.

Cremos que a comparação dos contos escolhidos com os tradicionais possibilitará identificar o que há de estereotipado e de criativo nas personagens femininas presentes nos textos desconstruindo ideologias, gerando, como resultado, uma visão crítica da sociedade.

Em pesquisas realizadas acerca do tema que estamos abordando neste trabalho encontramos alguns estudos sobre Literatura Infanto juvenil, representação feminina e contos de fadas como o de Ângela da Rocha Rolla: *A representação de gênero na literatura infantil e juvenil*, Patrícia Avanci: *representações da mulher na literatura infantil: desigualdades de gênero*, Lívia Maria Rosa Soares e Diógenes Buenos Aires de Carvalho: *A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno: novos destinos em "Além do bastidor" e "A moça tecelã"*, de Marina Colasanti, dissertações sobre a representação feminina na literatura infanto juvenil e estudos das personagens femininas de Wall Disney e ainda diversos artigos que

abordam a questão de gênero e literatura infanto juvenil, mas embora em alguns haja a mesma obra o viés de investigação é diferente da nossa proposta.

As obras: *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado, *A moça tecelã*, de Marina Colasanti e *As túnicas de urtiga*, de Helena Gomes serão analisadas aqui sob a ótica da questão dos estudos sobre a literatura infanto juvenil e também sobre a perspectiva de gênero em uma tentativa de auxílio ao pensar, repensar e desconstruir a visão estereotipada do feminino nos contos de fadas. Para realizar a presente pesquisa, adotamos estratégias metodológicas as quais viabilizaram o processo investigativo científico e permitiram, ao longo da pesquisa, que fossem alcançados os objetivos traçados.

O trabalho foi realizado a partir de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo é a revisão de literaturas sobre o tema em questão tendo como base as ideias de autores como: Coelho (2000), Clomer (2017), Cunha (2006), Goés (2010), Gregorin Filho (2009), Mendes (2000), Propp (2010), Zilberman( 2003), dentre vários outros, o que configura o caráter exploratório do estudo.

Essa temática se faz importante por enfatizar a questão feminina traçando uma crítica à opressão que ainda limita as mulheres por funções demarcadas pelo senso comum e extremamente relevante academicamente para fortalecer os estudos sobre a literatura infanto juvenil e suas relações de gênero, estabelecendo uma relação intensa e potente entre literatura e sociedade, uma vez que a utilização da literatura desenvolve diversos saberes que auxiliam e contribuem para o processo de alteridade do ser humano. Na perspectiva de gênero trabalharemos com as teorias de Aguiar e Barros (2015), Bastos e Nogueira (2015), Butler (2010), Nicholson (1999), Rola (2010), Scott (1989), dentre outros .

No primeiro capítulo intitulado, “A literatura infantil no ocidente: um breve histórico” apresentamos as origens históricas dessa literatura dentro da cultura ocidental abordando alguns conceitos, tendo em vista que a literatura que nos propomos a estudar supõe esta consideração histórica. Para uma melhor compreensão do conteúdo exposto, se fez necessário subdividir o capítulo em dois tópicos, são eles: A literatura infantil e seus desdobramentos históricos e A Literatura infantil no Brasil e seu desenrolar na história.

No segundo capítulo, “Contos de fadas: entre a tradição e as questões de gênero”, tem-se uma definição sobre os Contos de fadas, seu histórico, concepções,

verificação da personagem feminina nos contos de fadas e a caracterização das mesmas.

O referido capítulo possui como divisão: Os contos de fadas tradicionais cujo conteúdo aborda as suas origens e como se comportam as histórias dentro deste gênero, analisando as personagens femininas tradicionais no que se refere à compreensão do papel das protagonistas dentro desses contos e o eu feminino, no qual trazemos uma discussão sobre as mudanças do papel das personagens femininas dos contos tradicionais para os contemporâneos.

O terceiro capítulo, “A metamorfose das personagens femininas nos contos contemporâneos”, comporta as análises dos contos escolhidos para fazer parte do corpus desta pesquisa e subdivide-se em: A descentralização do papel masculino nos contos de fadas em que trabalhamos com o conto *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado procurando perceber como o patriarcado é retratado. O ato de tecer e a metáfora da transformação que traz o texto de Marina Colasanti, *A moça tecelã* em que a protagonista é analisada pela sua percepção de independência e autenticidade e Uma outra forma de tecer e se libertar o qual evidencia a narrativa de Selena Gomes, *As túnica de urtiga* que enfatiza a mudança de padrão das donzelas dos contos tradicionais ao recusar-se casar com o príncipe.

Após a produção das três partes seguimos com as considerações em que discutiremos sobre a ressignificação dos contos de fadas e o papel das protagonistas presentes nos mesmos e concluímos que os 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 deixando de serem retratadas em torres de castelos inacessíveis e passam a buscar a própria realização seguindo por rotas tortuosas e enfrentando conflitos.

## 1. A LITERATURA INFANTIL NO OCIDENTE: BREVE PERCUSO HISTÓRICO.

Este capítulo pretende apresentar as origens históricas da Literatura Infantil dentro da cultura ocidental abordando alguns conceitos, tendo em vista que a literatura que nos propomos a estudar supõe esta consideração histórica, uma vez que, de acordo com Regina Zilberman e Magalhães (1987), não apenas o gênero tem uma origem determinável cronologicamente, como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias do seu tempo.

### 1.1 A Literatura Infantil e seus desdobramentos históricos

A Literatura Infantil tem sua origem na idade oral do mito; amas de leite, rapsodos e educadores, de acordo com Góes (2010), transmitiam de viva voz à infância, primeiro na Grécia, depois em Roma, as tradições de seus antepassados, fábulas, lendas heroicas ou religiosas e aventuras extraordinárias.

Na Grécia se narrava os mitos de Hesíodo ou se recitavam fragmentos da *Ilíada* ou da *Odisseia*; em Roma, *De viris illustribus*, de Cornelio Nepote, 94 a. C., ou as *Vidas paralelas* de Plutarco, 50-138 a. C. No oriente o desenvolvimento da literatura deste tipo se confunde com a popular e a folclórica: apólogos e lendas de conteúdos heroico, civil e religioso. (GÓES, 2010, p. 95).

Percebe-se que o narrar artístico nasce a partir da necessidade do homem em procurar uma explicação para os fatos que aconteciam ao seu redor através dos mitos, considerado o primeiro estágio da arte de narrar, vinculado como sobrenatural e a superstição.

A Literatura Infantil, hoje conhecida como “clássica”, para Cademartori (2006), tem suas origens, na cultura popular medieval, período em que a palavra impôs-se ao homem como algo mágico, como um poder misterioso, que tanto poderia proteger, como ameaçar, construir ou destruir. São também de caráter mágico ou fantasioso as narrativas conhecidas hoje como literatura primordial. Nela foi descoberto o fundo fabuloso das narrativas orientais, que se forjaram durante séculos a.C. e se difundiram por todo o mundo, através da tradição oral.

Em Atenas, na época clássica, a formação literária era muito importante para os jovens a tal ponto, como mostra os estudos de Baptista (2018), que um jovem ateniense seria desconsiderado caso fosse a um banquete e não tivesse um belo

repertório de poesias líricas, no entanto não havia uma literatura direcionada para crianças.

No período helenístico, a criança, nos primeiros anos de vida, recebia em sua própria casa uma educação familiar que compreendia o aperfeiçoamento da linguagem e brincadeira com jogos. Acrescenta-se a isso a narração de histórias, assim como lendas, fábulas, mitos. (BAPTISTA, 2018, p. 39).

Todavia, quando se procura buscar a origem da chamada Literatura Infantil de tradição escrita, pode-se perceber assim como Gregorin Filho (2009), que sua origem está no final do século XVII, já que alguns textos como contos de fada já foram adaptados nessa época para atender à educação dos pequenos e procuravam transmitir valores morais para sua educação. Somente na segunda metade do século XIX houve um crescente desenvolvimento dos estudos sobre pedagogia e psicologia voltada para a educação tornando esta época importante e decisiva para os estudos da literatura voltada para crianças.

A criança é o indivíduo inocente e dependente do adulto devido à sua falta de experiência com o mundo real. Até hoje, muitos ainda têm essa concepção da infância como o espaço da alegria, da inocência e da falta de domínio da realidade (SILVA, 2009, p.03).

A literatura infantil, nessa concepção, tinha o objetivo de educar e ajudar a criança no enfrentamento da realidade. Os textos propostos eram adequados às fases do raciocínio infantil, entendido como idade cronológica e a criança é vista como um indivíduo que precisa de atenção especial sendo demarcada pela idade.

Os primeiros livros para criança começaram a ser produzidos ao final do século XVII, pois como já visto, não se escrevia para elas porque não existia a infância. A concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica só aconteceu em meio a Idade Moderna. A mudança, de acordo com Zilberman (2003), se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada num núcleo unicelular, preocupados em manter sua privacidade e não mais na relação de parentescos “forçados assim a estimular o afeto entre seus membros”.

Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou

maior união da família, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura e escola são convocadas para cumprir essa missão. (ZILBERMAN, 2003, p. 15).

Assim, continua a autora, as crianças compartilhavam os mesmos espaços, e participavam das tradições da época, inclusive na educação. No entanto, havia uma distinção entre o que se ensinava às crianças das classes privilegiadas para as das classes populares. As classes sociais altas decoravam trechos da literatura, da poesia e de cânticos, as demais aprendiam as lendas e mitos contados pelos mais velhos.

É possível considerar que a literatura infanto juvenil era em seus primórdios mais conservadora, porque inculcava comportamentos e atitudes de passividade nas crianças, preconizando obediências aos pais e aos mestres.

Gregorin Filho (2009, p.108) afirma que:

Antes do século XVIII, via-se uma separação bastante nítida do público infantil. Os indivíduos pertencentes às altas classes sociais liam os grandes clássicos da literatura, orientados que eram por seus pais e preceptores; já a criança das classes mais populares não tinha acesso à escrita e à leitura, portanto, tomava contato com uma literatura oral e mantida pela tradição de seu povo e também veiculada entre os adultos. (GREGORIN FILHO, 2009, p. 108).

Todas essas mudanças relacionadas à infância ocorreram no período da Revolução Industrial, que, a partir da nova concepção de família, centrava-se não mais nas relações de parentesco, mas na criação de laços afetivos entre integrantes de uma mesma família.

A burguesia, de acordo com historiadores como Ariés (2006), foi um dos primeiros a experimentar a infância, sobretudo porque essa nova classe, à época, podia investir tempo, afeto e dinheiro nos pequenos seres. O sentimento de infância com relação às crianças do povo, os filhos dos artesãos e dos camponeses, só emergiu quando se tornou necessário o investimento em força de trabalho especializada. Ou seja, o conceito de infância com relação às crianças burguesas implicava na sua preparação para assumir os bens da família e, conforme Santos (2011), no que diz respeito às crianças pobres, subordinava-se à sua utilidade como fonte de mão de obra barata. E, além da restrição de classe, havia ainda a restrição de gênero. Até o século XVIII, o sentimento de infância não abrangia as crianças do sexo feminino:

Apenas os meninos eram distinguidos pelo traje e aceitos nas escolas, enquanto as meninas continuavam em casa, vestindo-se como mulheres e participando da vida em comunidade da mesma maneira. Algumas se casavam a partir dos doze ou treze anos de idade, mas nem isso lhes dava qualquer tipo de distinção: elas continuavam inexistindo enquanto indivíduos. Mesmo após serem acolhidas na infância, as crianças do sexo feminino, e as mulheres de um modo geral, continuaram recebendo tratamento diferenciado com relação ao sexo masculino no que concerne à educação, ao trabalho e à possibilidade de fazer escolhas. (SANTOS, 2011, p. 26).

Nessa mesma época, surgiram questionamentos relacionados às necessidades da criança, e, em seguida, as primeiras adaptações das narrativas e, posteriormente, as obras literárias aprimoradas. Essas obras tinham um valor tão profundo quanto as dos adultos, apesar de alguns críticos sem conhecimento não entenderem o devido valor.

Percebe-se, dessa maneira, a inexistência da chamada literatura infantil, pois, oral ou escrita, clássica ou popular, de acordo com Gregorin Filho (2009), a literatura tanto para adultos e crianças “era exatamente a mesma, já que esses universos não eram distinguidos por faixa etária ou etapa de amadurecimento psicológico, mas separados de maneira até drástica em função de classe social”.

Segundo Carvalho e Sá (2015), as literaturas de tradição oral eram produzidas através de narrativas conhecidas e decorreram de narrações ficcionais do povo como criação de lendas, mitos, folclore e costumes as quais abordavam narrativas fantásticas e didáticas. Muitas vezes com lições que trabalhavam questões tais como ética e moral, capazes de atrair a atenção dos ouvintes/leitores através das pistas fantasiosas que provocava prazer, e de maneira equivalente, procuravam ilustrar a vida com o intuito de passar valores edificantes a serem considerados e acompanhados por um grupo social.

Como já citado, não se via a infância como um período de formação do indivíduo, a criança era vista como um adulto em miniatura, uma etapa a ser rapidamente ultrapassada para que o indivíduo se tornasse um ser produtivo e contribuísse efetivamente na e para a comunidade.

Para Ariés (2006), o ensino das escolas medievais estava voltado apenas para o ensino de adultos, pois tinha um caráter mais técnico, produzia a instrução de ofícios, no entanto os acolhia sem nenhuma distinção. Segundo o historiador, preocupações acerca do ensino das crianças surgiram posteriormente, quando muitos perceberam a necessidade de cuidados e etapas na formação do indivíduo, assim,

houve a separação entre as crianças das pessoas mais velhas. Ainda sob o século XVII, Silva (2009) complementa afirmando:

A literatura infantil surgiu no século XVII com Fenélon (1651-1715), justamente com a função de educar moralmente as crianças. As histórias tinham uma estrutura maniqueísta, a fim de demarcar claramente o bem a ser aprendido e o mal a ser desprezado. A maioria dos contos de fadas, fábulas e mesmo muitos textos contemporâneos incluem-se nessa tradição. (SILVA, 2009, p.37)

A partir de então, surgiram autores como Charles Perrault e os irmãos Grimm, que adaptaram histórias e contos para o público infantil como, por exemplo, Chapeuzinho vermelho e Cinderela, com a finalidade de educar as crianças através de lições de moral como se percebe em muitas fábulas da época, a exemplo das famosas fábulas de Esopo.

A Literatura Infantil, como se concebe hoje, tem sua origem vinculada historicamente ao nascimento dos estados-nação burguês europeus, com a valorização dos ideais forjados de tradição dos capitalistas, então em ascensão. Para os estados-nação, a língua nacional e o limite territorial eram vistos como elementos indispensáveis, capazes de imporem uma identidade à nação.

Para Cademartori (2006), a emergência desse novo gênero deveu-se, antes de tudo, à sua associação com a Pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converterem em instrumento dela. Dessa forma, como colônia da pedagogia, a Literatura Infantil enfrentou diversos problemas tais como: a não aceitação como arte por ter finalidade pragmática e a presença do objetivo didático, gerando um prejuízo maior que é a participação em uma atividade comprometida com a doutrinação da criança.

É a partir do século XVIII, quando a criança passa, de fato, a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial preparando-a para a vida adulta, que a Literatura infantil passa a servir como instrumento de divulgação e multiplicação da norma vigente da época como observa Charlot:

Transmitindo, em geral, um ensinamento conforme a visão adulta de mundo ela se compromete com padrões que estavam em desacordo com os interesses dos jovens reproduzindo um mundo adulto: seja pela atuação do narrador que bloqueia ou censura a ação de suas personagens, seja pela

veiculação de conceitos e padrões comportamentais que estejam em consonância com os valores sociais prediletos. (CHARLOT, 2005. p, 23).

Essa veiculação dos valores vigentes vinha através de uma norma linguística ainda não atingida pelo seu leitor devido à falta de experiência mais complexa na manipulação da linguagem. Assim, os fatores estruturais de um texto de ficção se convertiam no meio, incutindo a ideologia na realidade imaginária da criança.

Com o passar do tempo, mostra-nos Cademartori (2006), a Literatura Infantil foi se aprimorando e ganhando espaço tentando romper com os padrões convencionais e afastando-se lentamente da pedagogia através de escritores que por meio da transcrição do oral para o escrito ganharam fama ao adaptarem estórias de cunho popular destinada ao adulto em contos que caíram no gosto do público infantil.

A nova valorização da infância gerou maior união das famílias, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Para Cunha (2006), a literatura infantil, em algumas de suas obras, permaneceu como uma colônia da pedagogia, o que lhe causou grandes prejuízos silenciando muitas vezes no texto questões relativas à sexualidade, ao racismo, à segregação das mulheres dentre outras mazelas da sociedade e de seus jogos de poder.

Torna-se importante destacar que o papel da família, como núcleo societário, contrário ao modelo estamental da monarquia, estabeleceu esferas de ação, de modo hierárquico, para o homem, para a mulher e para os filhos. Como assim reitera Oliveira (2004, p.49):

A assimetria de poder na família era reforçada pela disposição da nova ordem em promover uma separação total entre homens e mulheres: pensava-se na época que quanto mais feminina a mulher e mais masculino o homem, mais saudáveis a sociedade e o Estado. Nessa separação, a autonomia do gênero masculino contrastava com a submissão feminina. A subjugação da mulher ia ao encontro da constituição de uma família nuclear para a qual o lar, com os afazeres domésticos e os cuidados com as crianças, se tornaria seu espaço legítimo, enquanto aos homens ficaria destinada a esfera pública, a esfera do poder.

Em conformidade com que já fora mencionado, embora não houvesse uma concepção nítida do universo infantil, alguns autores já haviam se interessado pelo emprego da literatura para a educação das crianças ambos com a preocupação de transmitir valores morais.

Com informações maniqueístas cujo objetivo era de transmitir aos leitores que o bem deveria ser aprendido e o mal desprezado, as primeiras histórias da literatura infanto juvenil fundamentavam-se em apenas ensinar através do conto e suas moralidades as exemplo dos *Contos da mamãe Gansa* que traz as histórias hoje conhecidas do público infantil como *A Bela adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*, além de outras obras que marcam a literatura infanto juvenil, como: “*O Barba Azul*”, “*Cinderela*”, “*A Gata Borralheira*”, “*O Gato de Botas*”. Essas obras são referentes a Charles Perrault que transcreveu para o escrito as lendas e tradições folclóricas transmitidas oralmente de geração em geração tendo como resultado uma grande atração por parte das crianças sendo considerado inaugurador desse novo momento da literatura infanto juvenil, de acordo com Falconi e Farago (2015).

Todavia, encontram-se incluídos entre os textos da literatura infanto juvenil os da tradição oriental e mesmo da grega, que foram trazidos pelos estados modernos, em forma de adaptação, como *As Mil e Uma Noites*, que chegou ao continente europeu no século XVIII, por Antoine Galland; da mesma forma que La Fontaine, ainda no século XVII, traduz as fábulas de Esopo, com a presença de animais falantes sempre com moralidade, como, por exemplo, *A galinha dos ovos de ouro*, *A cigarra e a formiga*, *A Raposa e a Cegonha*, entre outras.

Quando hoje falamos nos livros consagrados como *clássicos infantis*, os contos-de-fada ou contos maravilhosos de Perrault, Grimm ou Andersen, ou nas fábulas de La Fontaine, praticamente esquecemos (ou ignoramos) que esses nomes não correspondem aos *verdadeiros autores* de tais narrativas. São eles alguns dos escritores que, desde o século XVII, interessados na literatura folclórica criada pelo povo de seus respectivos países, reuniram as estórias anônimas, que há séculos vinham sendo transmitidas, oralmente, de geração para geração, e as transcreveram. (COELHO, 2000, p.12).

Foi justamente nesse período que a literatura de aventura passou a despertar o interesse da criança, como uma forma de se compensar a carga de ensinamentos com a ação e movimento que caracterizavam o gênero. Os estabelecimentos de ensino foram o meio de divulgação dos objetivos e valores da burguesia, o que prejudicou o entendimento da literatura infantil como forma da expressão da arte motivadora dos interesses da criança pela leitura. A reação veio do próprio leitor, que passou a valorizar a aventura até como forma de escapar de certo pedagogismo.

Um dos escritores responsável pela transcrição da literatura oral foi Perrault cujas adaptações partem do popular, as quais eram acrescidas detalhes que respondiam ao gosto da classe nobre a quem o autor pretendia endereçar seus contos. Para isso, eliminava as passagens considerada obscenas ou repugnantes que continham incesto, canibalismo e sexo, a fim de manter seu apelo literário junto aos salões letrados parisienses (CARDEMARTORI, 2006).

Para Arroyo (2011), Perrault se torna um importante nome na literatura infantil não apenas como seu maior precursor, mas também como responsável pelo rompimento do preconceito mantido em tono da cultura popular e em torno da criança. As narrativas de Perrault serviram como base para o florescimento de uma série de autores importantes para a literatura infantil no mundo inteiro.

Estudiosos, como Noemi Paz (1995), classificam os contos de Perrault em ciclos de acordo com os assuntos que predominam dessa forma tem-se:

**Ciclo arcaico:** cujo tema se refere a crianças abandonadas e à mercê de poderes maléficos.

**Ciclo dos adormecidos:** nos quais o príncipe adormecido por um sortilégio. A princesa adormecida por um feitiço.

**Ciclo heroico:** a luta contra o dragão. A busca e o resgate. As provas que levam ao casamento.

É importante ressaltar que esses ciclos estão correlacionados podendo em um mesmo conto encontrarmos características de mais de um desses ciclos. Como por exemplo, em *Branca de Neve* que pode ser classificado tanto no ciclo arcaico, já que possui uma princesa abandonada na floresta a pedido da madrasta, como no adormecido, pois a protagonista cai em um sono profundo após comer a maçã envenenada.

Os primórdios da literatura infantil no ocidente contam também com os Irmãos Grimm, que, em 1812, reuniram contos populares e publicaram um total de 51 histórias que foram se popularizando e se reinventando em várias versões que conquistaram as crianças.

Os alemães Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), através de fontes orais constituíram sua coletânea com um grande diferencial para Volobuef (2013), pois eles “nunca alteraram enredos ou adicionaram novos personagens”.

Isso não significa que eles tenham tratado as narrativas recolhidas com total imparcialidade ou fidelidade científica. Guiando-se por sua sensibilidade literária e também por um “ideal de conto”, os irmãos, em especial Wilhelm, pretendiam trazer a lume um material que mais se aproximasse da “narrativa primordial”, a partir da qual teriam sido geradas as várias versões que circulavam na oralidade. (VOLOBUEF, 2013, p. 04).

Por isso, na maioria dos textos dos irmãos Grimm, sempre são encontrados personagens como dragões, lobos, monstros, bruxas, entre outras criações folclóricas da população. Provavelmente, histórias trágicas que foram passadas, acabaram sendo alteradas para ganharem finais felizes e se tornarem mais leves para a leitura de crianças e adolescentes. Outro aspecto encontrado em várias histórias é a presença das mulheres como agentes que modificam o enredo para o bem ou para o mal.

Conforme afirma Mata (2006), Jacob Grimm deu atenção a tudo o que, no âmbito da literatura popular, pudesse traduzir o “espírito do povo” façanha realizada em conjunto com seu irmão Wilhelm, que resultou no clássico *Histórias das Crianças e do Lar* que reúne contos folclóricos alemães, na qual se encontram textos que se tornaram clássicos da Literatura Infantil universal, como *Branca de Neve*, *Rapunzel*, *O príncipe sapo*, *Cinderela*, *João e Maria*, dentre muitos outros.

Quando começaram a se ocupar das narrativas de cunho antigo e popular, os Grimm logo perceberam as gritantes semelhanças entre certos contos distintos, a exemplo de *A Gata Borralheira* e *Mil Peles*, ou ainda entre contos e mitos, como *A Bela Adormecida* e o mito de Sigfried (ou Sigurd, na Saga dos Volsungos), herói que resgata uma valquíria de seu sono secular. Os irmãos consideravam que era possível depreender de tais similaridades uma origem compartilhada, ou a existência, num passado remoto, de uma narrativa primordial que teria se modificado ao longo das gerações de contadores, dando origem a um múltiplo de narrativas no presente.

Cabe também aqui destacar a importância do dinamarquês, Hans Christian Andersen (1805-1875), que, ao contrário de Perrault e dos Grimm, reivindicava, conforme Machado (2010), a autoria das histórias que contava, mesmo admitindo que algumas eram inspiradas em contos que ouvira na infância. As fontes de suas obras centram-se na Literatura popular dinamarquesa, finlandesa, sueca e norueguesa, o que evidencia a influência da cultura nórdica em seu acervo.

Consoante Coelho (1985), Andersen foi o autor que transmitiu a memória dos textos arcaicos e também inventou novos textos fazendo deste a primeira voz autenticamente romântica a contar histórias à criança e a sugerir-lhes padrões de

comportamento a serem adotados. Suas obras mais conhecidas são: *O Patinho feio*, *A roupa nova do imperador*, *A Pequena Sereia*, *A princesa e a erva-lixir*, *A pequena vendedora de fósforos* e *A Rainha da neve*.

Uma das peculiaridades de Andersen é a sábia mistura de ‘maravilhoso’ e ‘realismo’ existente em sua matéria literária”. Notamos assim que, grande parte dos contos deste autor apresenta personagens, lugares e problemas retirados da realidade comum das pessoas. (COELHO, 2003, p. 120).

O início da literatura infantil com a reunião dos contos populares fez com que hoje essa literatura desse conta de uma tarefa que está voltada para a cultura: a de conhecimento de mundo, do ser e de si. Propiciando, assim, elementos para uma emancipação pessoal, o que é finalidade implícita da própria Literatura.

Conforme Silva (2009), uma concepção de infância tem sido defendida, a de que a criança deve ser entendida como a de um ser humano também cheio de medos e dúvidas que se dá não por desconhecimento da realidade, mas pela projeção da imagem do adulto.

Se a imagem da criança é contraditória, é precisamente porque o adulto e a sociedade nela projetam, ao mesmo tempo, suas aspirações e repulsas. A imagem da criança é, assim, o reflexo do que o adulto e a sociedade pensam de si mesmos. Mas este reflexo não é ilusão; tende, ao contrário, a tornar-se realidade.

Com efeito, a representação da criança assim elaborada transforma- se, pouco a pouco, em realidade da criança. Esta dirige certas exigências ao adulto e à sociedade, em função de suas necessidades essenciais. (ZILBERMAN, 2003, p. 18).

Esta nova concepção induz a uma nova postura da literatura infantil que passa a se preocupar com os desafios e contradições a serem enfrentados pela criança.

## 1.2 A Literatura Infantil no Brasil e seu desenrolar na história

No Brasil, somente com a implementação da Imprensa Régia nos anos de 1808 que os primeiros livros infantis começaram a serem 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). Em 1894, foi criada a primeira biblioteca visando o público infantil brasileiro a *Biblioteca da Livraria do Povo* onde se poderia encontrar como parte do acervo: *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, traduzidas em linguagem brasileira por Figueiredo Pimentel, que ainda acrescentou ao acervo histórias recolhidas da tradição oral e também produziu algumas dentre elas: *Álbum das crianças*, poesias e *Meus Brinquedos* (1897); *O livro das crianças* e *Contos do Tio Alberto* (1898).

Estas histórias apresentavam conteúdos moralistas, com intuito de passar valores. Ideias como: beleza e riqueza sempre juntas; feiura é associada à maldade(assim como a cor preta). Enfim, muitos preconceitos dos adultos estavam presentes nessas histórias morais e “educativas”. (CHICOSKI, 2010, p. 09).

Os primeiros livros brasileiros escritos para crianças apareceram ao final do século XIX, de acordo com Zilberman (2014), em um contexto de mudanças históricas como a implementação da república em 1889, substituindo a monarquia, após o longo reinado de D. Pedro II.

No Brasil do final do século XIX, a monarquia cheirava a imobilismo, e o país progredia, a população aumentava, as variedades culturais e étnicas se exprimiam. Um governante único, que reinava por quase cinquenta anos, não respondia mais a esses anseios, e ele acabou deposto. De forma pacífica, como se sabe; mas não houve mais retrocesso, e a pátria, daí pra frente, se passou por situações políticas distintas e conturbadas, nunca mais recorreu ao modelo monárquico (ZILBERMAN, 2014, p. 15).

Esta mudança na esfera política brasileira marcou a ascensão de uma classe média urbana desejosa de maior liberdade política, melhores negócios, dinheiro mais acessível e novas iniciativas educacionais o que colaborou para o aparecimento dos primeiros livros para crianças atendendo indiretamente as solicitações da classe emergente.

Como o Brasil ainda não tinha atrás de si uma tradição em histórias infantis para dar continuidade apelou-se para recriar algumas saídas utilizadas pela Europa até o florescimento de uma literatura infantil no velho continente, consoante Zilberman (2014), dentre essas saídas estão: tradução de obras estrangeiras, adaptação para os pequenos leitores de obras destinadas originalmente aos adultos, reciclagem de material escolar, invocação da tradição popular.

Das traduções e adaptações temos como exemplo os britânicos *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Joanthan Swif (traduzidos no Brasil

por Carl Jansen em 1885 e 1888 respectivamente) publicados na Europa no século XVIII e logo abreviados e simplificados para a leitura das crianças inglesas. E da tradição popular a principal contribuição foram as histórias que hoje conhecemos como contos de fadas.

Os candidatos brasileiros a escritores para crianças não fugiram a essa regra. Fazendo assim, porém eles viraram o feitiço contra o feiticeiro: repetindo o que ocorreu na Europa, acabaram por inventar uma literatura infantil brasileira. (ZILBERMAN, 2014, p. 17).

Com o início da República e com a abolição da escravatura a necessidade da escolarização para todos e da alfabetização em massa impulsionaram o desenvolvimento de uma literatura infantil. Segundo Zilberman (2014), a literatura tinha a função de dar voz e forma à representação da unidade e identidade da nação e também a de criar e divulgar o discurso da nova imagem do país. Essa produção literária de cunho nacionalista ansiava pela modernização do país e apresentava o intuito de participar da formação do futuro cidadão brasileiro, tendo seus textos incluídos no cotidiano escolar. A escola e as campanhas governamentais de incentivo ao civismo viabilizaram o progresso da literatura infantil e sua constituição como gênero, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX, porém foram também responsáveis pelo conservadorismo que prevaleceu nela por um longo período.

Grandes nomes da literatura brasileira se arriscaram na literatura infantil de caráter moralizante e nacionalista como José Veríssimo e a *Educação Nacional*, publicado em 1906, Olavo Bilac que cultivou o espírito nacionalista com *Contos Pátrios e Poesias Infantis* (1896), *Teatro Infantil* (1905) e *Através do Brasil* (1910).

Figueiredo Pimentel (1869 –1914) desempenhou também importante papel como uns dos precursores da literatura infantil brasileira preferindo seguir o caminho dos irmãos Grimm, publicou coletâneas de muito sucesso: *Contos da carochinha* (1894), nas quais as histórias de fadas europeias conviviam lado a lado com narrativas coletadas entre os descendentes de portugueses em terras brasileiras como bem destaca Zilberman (2014).

De acordo com Chicoski (2010), o folclore brasileiro, oriundo da cultura indígena, portuguesa e africana, foi fonte inesgotável de inspiração para vários escritores. Destaque para Alexina de Magalhães Pinto, pioneira no uso da literatura oral e outras fontes de cultura popular no ensino, que realizou várias pesquisas com

jogos infantis e brinquedos. Autora das seguintes obras: *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916); *Provérbios populares* (1917).

Embora vários autores tenham traduzido, adaptado ou criado obras de caráter infantil no Brasil é somente com Monteiro Lobato que este gênero ganha força e reconhecimento nacional. Lobato trouxe uma forma inovadora de trabalhar com a linguagem tanto reproduzindo como criando, rompendo com o convencional, pois acreditava que:

[...] a ênfase, o embolado, o enfeite, o contorcido, o rebuscado, nada têm a ver com a arte de escrever, porque é artifício é o artifício é puro maneirismo que nada contribui para o fim supremo: a clara e fácil expressão da ideia. O tudo na arte do bem redigir é não emprestar e sim fazer a coisa direta, sem sobreposições, sem superfetações (PEREIRA, 2002, p. 67).

Considerado marco da literatura infantil brasileira Monteiro Lobato consegue, durante décadas, fazer com que temas e propostas se modifcassem inaugurando com isso uma nova fase da literatura infanto juvenil brasileira. Mesmo ao final dos anos 1970, quando se dá o *boom* deste gênero no Brasil, com a publicação de textos de caráter original, alguns críticos como Lajolo, Zilberman (2007), tomam a obra lobatiana como marco e afirmam que a busca da literalidade de nossa literatura infantil, em oposição ao seu caráter utilitário e moralizante de até então, justamente porque estes novos autores retomam a tradição inaugurada por Lobato.

Lobato publicou, em 1921, *A Menina do Narizinho Arrebitado*, inicialmente destinado à leitura nas escolas. O sucesso da obra, entretanto, o faz reeditá-la para um público mais amplo sob um novo nome: *Reinações de Narizinho*. Sua última publicação inédita data de 1944, *Os Doze Trabalhos de Hércules*. Durante esse período sua produção literária destinada ao público infantil foi intensa. O sucesso editorial das obras de Monteiro Lobato abriu um filão no mercado que possibilitou a difusão de um sem número de outros autores de literatura infantil, dentre eles, o mais conhecido foi Viriato Correia, cujo livro *Cazuza*, publicado em 1938, ainda hoje é reeditado.

A sistemática adotada por Lobato, para Zilberman (2014, p.23), mostrou-se muito útil:

Tal como ocorre nas histórias em série, como as que conhece na televisão ou das revistas em quadrinhos, o escritor repetia as personagens, de modo que não precisava inventar novos indivíduos a cada vez que principiava outra narrativa. Era preciso botar tão somente aventuras originais para as mesmas pessoas, o que deu certo por uma razão: elas revelavam, desde o começo, espírito aventureiro, gostam de aderir a atividades desafiadoras, estão disponíveis para o que der e vier.

Por isso, muitos personagens de Monteiro Lobato se tornaram eternos e conhecidos do público como os que integram o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. As histórias de dona Benta e as peripécias de seus netos junto com uma boneca de pano e outros seres fantásticos estão até hoje na memória de muitos brasileiros.

O revolucionário na obra de Lobato ganha maior abrangência na literatura infantil que ele inaugura entre nós. Rompendo com os padrões prefixados de gênero, seus livros infantis criam um mundo que não se constitui um reflexo do real, mas na antecipação de uma realidade que supera conceitos e os preconceitos da situação histórica que é produzida. O esforço de compreensão crítica do passado permite, em suas histórias um redimensionamento do presente que, por sua vez torna possível a prospecção, ou seja, o olhar para o futuro. (CADERMATORI, 2006, p. 49-50).

Contemporaneamente a Lobato, alguns dos grandes nomes de nossa literatura destinaram parte de sua obra ao público infantil, caso de Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. O primeiro já era autor de renome quando publica, em 1939, *A Terra dos Meninos Pelados*; o livro não gozou de muito prestígio quando de sua publicação, todavia, atualmente reconhece-se seu valor (ZILBERMAN, 2005). O escritor alagoano recorreu, também, à tradição oral e ao folclore com *Histórias de Alexandre*. Destacamos ainda *A Pequena História da República*, texto crítico sobre a história do país, escrita originalmente durante o Estado Novo; a obra foi sustada e republicada somente em 1950. Diferente de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo era um escritor ainda pouco conhecido quando escreveu seus textos destinados ao público infantil, entre eles, destacam-se: *Aventuras do Avião Vermelho* de 1936, *O Urso com Música na Barriga* em 1938 e, em 1939, aparece *A Vida do Elefante Basílio*.

Nas décadas seguintes, consoante Zilberman (2003), pouco ou nada de original aparece no âmbito da literatura infantil. O que se teve foi um sem número de “copiadores” da obra lobatiana, de modo que uma literatura brasileira original

destinada ao público infantil só aparecerá em meados da década de 1970, período do *boom* editorial desse gênero.

Atualmente existe uma grande diversidade de obras publicadas focadas no interesse da criança e do adolescente que tratam de diversos temas presentes em nossa realidade tais como o racismo, o Bullying, o preconceito, a desigualdade e a inclusão social, entre outros, de uma forma atrativa por conta dos muitos recursos tecnológicos disponibilizados no nosso século. Para Turchi (2008), as narrativas hoje apresentam também temas voltados para as relações interpessoais, para os confrontos e descobertas da criança, além de um gosto pela memória, pelo passado, especialmente pelas memórias nostálgicas dos adultos sobre a infância, sobre o núcleo familiar.

As obras têm procurado estabelecer uma ponte de diálogo entre a voz do adulto e a voz da criança, tornando mais maleável a condição de normatividade que não se fixa nem num pólo nem no outro, mas no diálogo e na compreensão mútuas. Nesse sentido, o caminho narrativo que se manifesta mais intensamente é o da simbolização, da valorização poética como caminhos para a humanização das relações interpessoais. (TURCHI, 2008. p, 06).

As obras voltadas para o leitor infantil e juvenil possibilitam diferentes modos de resolver conflitos ao invés de já trazer uma solução pronta, 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.

Outro aspecto importante a se observar é a linguagem que para Riche (1999), torna-se mais coloquial, mais próxima do universo do leitor citando como exemplo *Marcelo, marmelo, martelo*, de Ruth Rocha (1984), e *Chapeuzinho Amarelo* de, Chico Buarque de Holanda.

Os personagens tradicionais reaparecem: reis, rainhas da linhagem dos contos de fada, mas resignificados questionando valores e papéis sociais, o poder masculino como em *Uma, duas, três princesas* (2014), de Ana Maria Machado e até mesmo dialogando com a contestação do gênero observado em *O reizinho mandão* publicado a primeira vez em 1973 e *Sapo de vira rei vira sapo ou a volta do reizinho mandão* editado em 2012, de Ruth Rocha.

Com novas configurações a literatura infanto juvenil no Brasil tende a continuar a crescer de forma criativa por parte dos escritores que se empenham em despertar o prazer pela leitura, de preferência através dos livros dentre muitos

podemos citar ainda Ziraldo com seu famoso personagem *O menino maluquinho*, Rosa Amanda Strausz, e *O jogo de amarelinha* (2007), de Graziela Bozano, que recebeu o prêmio de O melhor para criança, da FNLIJ, em 2007, *João por um fio* (2005), de Roger Mello, que fundem poesia e jogos na construção da narrativa e ainda *História meio ao contrário* de Ana Maria Machado cuja mensagem é que cada pessoa, independente de ser príncipe, bruxa, rei ou princesa, deve escolher seus próprios caminhos.

## **2. CONTOS DE FADAS: ENTRE A TRADIÇÃO E AS QUESTÕES DE GÊNERO**

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 consagrados nas diversas obras destinada a este 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 vários 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 como por exemplo os contos que fazem parte do corpus deste trabalho. As qualidades que cercam os contos de fadas e os distinguem de outros gêneros literários são, segundo 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).

Este capítulo discorre sobre as origens dos contos de fadas analisando como se comportam as histórias dentro deste gênero abordando desde sua origem, buscando compreender o papel das personagens femininas dentro dos contos tradicionais e o eu feminino nos contos de fadas contemporâneos.

## 2.1 Os contos de fadas tradicionais

No decorrer dos séculos o vocábulo conto passou por diversas conceituações ganhando requinte de formalidade nas últimas décadas do século XIX, com o advento do Realismo, conseguindo atingir, em nossos dias, seu apogeu como forma literária utilizada por vários ficcionistas por se encontrar neste gênero "a forma adequada para exprimir rapidez com que tudo se altera no mundo moderno" (MOISÉS, 1996, p. 100).

Os contos, para Jolles (1976), podem ser considerados como precursores das primeiras manifestações literárias de caráter narrativo que durante séculos foi divulgado de forma oral. Somente a partir dos irmãos Grimm, em *Contos para crianças e Famílias*, o conto passou a assumir o sentido de forma literária tornando-se critério de fenômenos semelhantes, tanto na Alemanha como em outros países.

Com uma linguagem fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante, o conto espalha-se em diferentes lugares, apresentando características diversas, além de detalhes e contextos regionais que proporcionam ao seu público a satisfação de uma identificação especial. (RIBEIRO, 2004, p. 49).

Os contos de fadas apresentam uma característica peculiar que é a transmutação o que o torna tão fabuloso e irresistível justificando sua existência há milhares de anos.

Segundo Nelly Novaes Coelho (1997, p.10):

Desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhe falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada aos próprios homens.

Apreciados por todas as classes, no início, eram narrações feitas ao pé do fogo em cortes reais. Gradativamente, a prática se estendeu para o meio rural onde

havia as tradicionais vigílias, nas quais contadores e contadoras animavam o momento. Os contos de fadas foram modificando-se à medida que aqueles que os escutavam e retransmitiam alteravam detalhes ou acrescentavam algo para torná-los mais atrativos aos próximos ouvintes.

Embora considerados como nascidos na França do século XVII pelas mãos de Charles Perrault, os contos clássicos infantis têm uma origem bem mais remota. Coelho (1997) afirma que as raízes ou fontes geradoras dos contos de fadas têm origem universal, estando presentes em textos que nasceram séculos antes de Cristo, na Índia, Egito, Palestina, Grécia clássica, Império Romano, Pérsia, Irã, Turquia e Arábia.

Vladimir Propp (2010), o introdutor dos estudos científicos sobre os contos populares, conseguiu concluir que os contos de fadas ou folclóricos tinham uma mesma origem comum: as práticas comunitárias dos povos primitivos. Entre essas práticas destacam-se os ritos de iniciação sexual e a representação da vida após a morte.

Esses dois motivos explicariam a existência de dois ciclos de contos dando conta da quase totalidade das histórias hoje chamadas contos maravilhosos ou contos de fadas. Assim de acordo com Mendes (2000, p. 23):

Ao ciclo da iniciação pertencem os contos que falam das crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos e outros elementos do mesmo tipo. No ciclo das representações da morte estão os contos que mostram a donzela raptada pelo dragão, os nascimentos e renascimentos milagrosos, as viagens no dorso de uma águia ou de um cavalo e outros motivos semelhantes.

Tem-se dessa forma uma série de simbologias que permeia os contos de fadas a exemplo da rosa como símbolo do amor; o beijo que desperta e faz renascer; o lobo mal que também pode ser representado por algo ou alguém que, de repente, quer fazer o mal. Então, podemos dizer que os contos de fadas trazem a magia que

alimenta a imaginação, ajuda a encarar os problemas da vida, a enfrentar desafios e, por inúmeras vezes, até nos trazem esperança.

No entanto, como apontam Corso e Corso (2006), as histórias não garantem a felicidade nem o sucesso na vida, mas ajudam.

Elas são como exemplos, metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais variadas e extraordinárias forem as situações que elas contam, mais se ampliará a gama de abordagens possíveis para os problemas que nos afigem.(CORSO e CORSO, 2006, p. 303).

Os contos que chegaram até nós são parte do folclore europeu ocidental, e dele foram para as Américas. Conforme Coelho (1997), as fadas são conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentam sob a forma de mulher. Dotadas de poderes sobrenaturais, aparecem na vida das pessoas para ajudá-las em uma situação de perigo ou podem aparecer como pessoas más, normalmente referidas como bruxas.

Os contos de fadas na sua origem se destinavam a população adulta e nas suas versões orais e tradicionais, não faziam pregações, não davam lições de moral. Ao contrário, “diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia para enfrentá-lo, evidenciando, quase sempre, que o bom comportamento não determinaria o sucesso”. (DARNTON, 1988, p 21).

Como se originou dos povos primitivos através da transmissão oral, assim como toda literatura infantil, a ligação dos contos de fadas com o mito é inevitável. Ainda que os contos sejam contados de forma casual, cotidiana, otimista e com um final sempre feliz, uma vez que o mito possui quase sempre um desfecho trágico estarão estes gêneros interligados já que o mito é um objeto sagrado, herança direta das práticas ritualísticas. Segundo Corrêa (2002, p.60):

[...] os mitos têm a capacidade de arrebatarnos por ocasião de todas as suas formas de transcendência, que foram concebidas pela imaginação humana. De Hesíodo, *aedo* grego do período arcaico que improvisava falas poéticas sobre façanhas heroicas e divinas por meio da memorização do universo mítico e lendário conhecido.

Vê-se que os mitos eram importantes para as comunidades primitivas, pois eram a explicação para a vida, para outros fenômenos naturais bem como justificar padrões de comportamento.

O mito pressupõe narrativa fabulosa que é aceita coletivamente há muito tempo e vem sendo estudado como uma história verdadeira de caráter sagrado ou como sinônimo de ficção. No século XVII, as personagens míticas eram vistas como “entes sobrenaturais cujos feitos são merecedores de ultrapassarem os limites tidos como humano” (ELIADE, 1992, p 35).

O vínculo entre mito e literatura se dá desde os tempos mais remotos. A *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, unem deuses e mortais, espaços terrenos e olímpico na construção da narrativa fazendo parte de um patrimônio cultural coletivo localizando-se em tempo indeterminado, seu tema fundamenta-se em uma tradição integrada a um sistema. Por ser dinâmico, tem a possibilidade de se desenvolver, atualizar, ou até mesmo anular.

Jabouille (1993), mostra que a questão da função mítica de *mediattio dei* e sua materialização se dá, principalmente, sob as formas artísticas, cuja manifestação literária (oral ou escrita) é uma recorrência. Para o autor, o fato de um mesmo mito poder regressar de tempos em tempos mantém implícita a noção de que a arte já não cria novos mitos, mas somente reanima e recria os antigos.

Várias são as definições encontradas para mito: imaginação invenção, poesia, todavia deve ser transmitido por meio da palavra, como afirma Eliade (1992, p. 11): “dizer um mito é proclamar o que se passou *ab origine*.” De forma mais concreta: o mito é uma realidade cultural complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas que se complementam.

O interesse pela mitologia tem aumentado constantemente justamente por ter a possibilidade de entrelaçamentos com várias áreas e também com a arte literária como acontece nos contos maravilhosos que representam coisas admiráveis.

Para Todorov (1975, p. 60):

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas, de fato, o conto de fadas não é se não uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault).

Percebe-se que os mitos presentes nos contos maravilhosos, dentre eles nos contos de fadas, são caracterizados pela natureza do acontecimento e não uma atitude para com este acontecimento. Com ou sem a presença de fadas, os contos maravilhosos desenvolvem seus argumentos dentro do cotidiano mágico.

Assim sendo, de acordo com Ribeiro (2004), o entrelaçamento entre os contos de fadas e os mitos advém da dimensão feérica que deve ser considerada dentro desse universo do conto maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico que extrapolam a esfera da pura fantasia e passam a refletir determinadas verdades humanas.

Para o folclorista e linguista russo Propp (2010), o conto popular, como hoje se apresenta, é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico. É esse momento que nasce o conto que não pode ser considerado como o único herdeiro das crenças dos povos primitivos já que podemos verificar vários resíduos dessas antigas práticas ritualísticas entre as religiões modernas.

A origem comum do conto e do mito ajuda ainda a explicar a semelhança entre sua estrutura narrativa e a de outras formas artísticas posteriores. O conto de fadas clássico tem características comuns, certa ordem, ou seja, uma situação inicial; uma ordem perturbadora, quando a situação de equilíbrio inicial se desestabiliza, dando origem a uma série de conflitos que só se interrompem com o aparecimento de uma força maior. A seguir a ordem é restabelecida. O “**Era uma vez...**” nos remete ao passado e serve de passaporte do mundo real para um mundo irreal, mundo da fantasia (GAGLIARDI e AMARAL, 2001, p 24).

Eliade (1989) comenta que o Ocidente transforma o conto de fadas em entretenimento para crianças e camponeses ou evasão para os cidadinos, mas isso não impede que encarne a grande aventura humana pelo seu caráter iniciático: a luta contra o monstro, os enigmas aparentemente indecifráveis, a morte. O final feliz não simplifica a narrativa, pois é o ritual de passagem da ignorância e imaturidade para a idade espiritual e a vida adulta e plena, pois com seus fabulosos trajes simbólicos “os contos condicionam a aventura humana à descida ao inconsciente, ao significado da magia, às celebrações sagradas que conserva da sua relação com o mito” (PAZ, 1995, p.18).

Os contos de fadas se apresentam como resultados ou derivação de vários mitos em especial o mito de *Cupido e Psiquê*, presente no livro *O asno de ouro*, de Apuleio, escritor latino no século II d.C. Esse conto traz a história de Psiquê, uma princesa que desperta os ciúmes de Vênus que para castigá-la, pediu ao seu filho cupido que a fizesse desposar a mais vil das criaturas. Ao ver a bela Psiquê, o deus do amor se apaixonou por ela e manteve esse amor em segredo. O rei obedecendo a

uma predição abandonou do alto de um rochedo, onde um monstro alado iria desposá-la. À noite vinha o esposo (Cupido), que ela podia amar, mas não podia ver (MENDES, 2000).

Uma noite, a princesa resolveu acender uma lâmpada enquanto seu marido dormia. Embevecida com a beleza do esposo, Psiquê deixou cair nele uma gota de azeite quente. Ele acordou e desapareceu. Para que a moça pudesse rever o amante, a sogra lhe impôs terríveis tarefas que foram cumpridas com a ajuda de seres mágicos, porém, na realização da última tarefa caiu desfalecida, atingida pelo sono da morte. Pela intercessão de Cupido, os deuses do Olimpo concordaram em transformá-la em deusa, para que ela fosse digna de casar-se com ele (MENDES, 2000).

Notoriamente encontramos nos contos de fadas mais conhecidos e difundidos pela sociedade a influência deste mito de *Psiquê*. A disputa pelo poder feminino, tema central da narrativa de acordo com Mendes (2000), sobrevive em *Cinderela, Branca de Neve* e em *A Bela Adormecida*, por exemplo.

A beleza é o símbolo do poder e desperta ciúmes da madrasta, sogra, bruxa ou feiticeira, herdeiras do papel de Vênus. O casamento com o monstro, ou falso monstro, permanece em *A bela e a fera* e *O Rei Sapo*. A inveja das irmãs e as tarefas a cumprir estão evidentes em *Cinderela*, enquanto a curiosidade feminina castigada aparece em *Barba Azul*. (MENDES, 2000, p. 37)

Podemos depreender da citação que os contos de fadas influenciados pelos mitos, com suas representações e simbologias ajudam o leitor a descobrir elementos novos sobre si e sobre o mundo a fim de colocar em prática as lições trazidas na maioria das histórias já que geralmente há personagens do bem e do mal, e a vitória, apesar do sofrimento, sempre é do personagem do bem.

O processo de desvinculação entre o sagrado e profano, para Mendes (2000), pode ter acontecido de duas maneiras: ou naturalmente pelo simples encaminhamento histórico do povo ou pode ter sido pressionada artificialmente por acontecimentos sociais inesperados.

A “moda” dos contos de fadas iniciou-se quando, de acordo com Pondé (1985), a comunicação entre os escritores profissionais e o público cultivado começou a se estabelecer por intermédio da impressão.

Entretanto, não se tratou apenas de moda, foi o afloramento da literatura oral, a qual durante longo tempo constituiu a única expressão artística da palavra popular que, com o fortalecimento da burguesia, ganhava espaço, mesmo quando transformada para os valores da outra classe social. (PONDÉ, 1985, p. 97).

Compreende-se que essa “moda” não tenha surgido bruscamente. Ela se manteve fiel à origem ou se transformou ao gosto da época, tingindo-se de exotismo, que em face ao racionalismo dominante era odiado pelos filósofos do século XVIII.

A união entre o público popular e o infantil mostra-nos que as crianças continuaram a gostar dos contos de fadas da mesma forma que os adultos, superando as posições racionalistas e colocando o maravilhoso nos espaços mais ocultos do inconsciente, despertando a atenção não só de escritores, mas também de educadores e psicanalistas.

Os contos de fadas, de acordo com Reis (2008), são narrativas com ou sem a presença das fadas (mas sempre com o maravilhoso) e, seus enredos desenvolvem-se dentro da magia, com reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, e tem como eixo gerador, uma problemática existencial.

O vocábulo **fada** é originário do latim do termo *fatum*, que significa destino, fatalidade, oráculo. E no dicionário Aurélio tem-se a significação ser imaginário do sexo feminino a que se atribui poder mágico de influir no destino das pessoas. As fadas, para Pondé (1985), foi a única divindade do paganismo que sobreviveu e se misturou sem dificuldade com as crenças cristãs na Europa. Para Góes (2010), os contos de fadas nasceram na alma do povo.

Trata-se de representação, como se vê pela própria etimologia da palavra “fada”- *fatum*, o fado-, do destino do homem. Brota da concepção mais trágica e íntima da alma humana. As fadas são de origem pagã e usam objetos encantados, talismã, varinhas de condão, e com elas gratificam os seus escolhidos. (GÓES, 2010, p. 102).

Provavelmente, essa passagem do real para o imaginário não aconteceu de repente. Da existência real e histórica dos celtas para o surgimento dos romances e narrativas fantasiosas dos bretões, um longo tempo passou durante o qual, a tendência para o mistério e a fantasia, características do espírito céltico atuou.

A pesquisadora Reis (2008, p. 58) traz aspectos importantes deste mundo ‘mágico’, “ao lado das aventuras dos Cavaleiros e suas amadas Damas, misturam-se o sobrenatural (magos, duendes, *Merlin*), as metamorfoses e a magia das fadas, em suas misturas de seres benéficos e maléficos.”.

Nos contos clássicos de fadas vamos encontrar esses seres fantásticos promotores do bem e do belo interferindo sempre positivamente na vida das personagens. É justamente por estes significados que se atribui a elas a responsabilidade de interferir no destino das mesmas.

Característica primordial para os contos de fadas, o maravilhoso permite a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na ação narrativa provocando admiração, surpresa ou espanto no leitor e esse recurso ligado à fantasia faz com que o leitor identifique-se com os problemas de alguns personagens.

Esse maravilhoso presente nos contos de fadas se manifesta, para Pondé (1985, p 98), diferente de acordo com a época, a região, o gênero e o estilo de cada autor.

Tem servido para designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as épocas e latitudes, como *Ramayana*, *As mil e uma noites*, a *Ilíada*, a *Odisseia*, as canções de gesta, os *Edda* escandinavos, os *Nibelungen* germânicos, o *Romancero* espanhol, etc.

O conto de fadas é, assim, uma construção artística que possui alma, uma origem, passando por transformação e reelaboração no decorrer do tempo; são parte de várias fontes de pensamento, de significado da ordem de aparição e desaparecimento dos personagens ou da sequência dos eventos.

Para Colomer (2017, p. 135):

O conto de fadas ou conto maravilhoso. Refere-se a um relato com elementos fantásticos, situados em um mundo irreal (ou, pelo menos, sem localização determinada), de origem anônima e transmissão oral, no qual costumam aparecer personagens com poderes especiais, tais como fadas, ogros, bruxas, duendes etc.

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 (2007) 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.

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 efábulaçāo 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 ocorrem ligadas ao maravilhoso e à fantasia, na qual, mesmo sem a presença de fada, reis, rainhas, príncipes, princesas, bruxas, gigantes, anões ou objetos mágicos buscam interpelar a realidade para, a

partir dela, fazer-se interessante ao leitor. Por isso, os contos de fadas sobrevivem até hoje em novas versões que acompanham o desenvolvimento da sociedade enfatizando experiências e valores proporcionando assim várias formas de experenciar a realidade.

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.

## 2.2 As personagens femininas nos Contos de fadas tradicionais

O universo mítico, abordado anteriormente, se associa a noção de arquétipo. Trazendo esses conceitos para a construção das personagens femininas nos contos de fadas, percebemos que o arquétipo difundido neste tipo de narrativa aponta para um padrão comportamental seguido por diversas princesas tradicionais.

De acordo com a etimologia arquétipo nos remete a ideia de imagem primeira já que é formado por “arque” que significa origem e “tipo” que expressa a ideia de imagem, modelo. Para Jacobi (1995), os arquétipos nada mais são do que formas típicas de conceber e contemplar, de vivenciar e reagir, de maneira de se comportar e de sofrer, retratos da própria vida, um modelo a ser seguido.

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

Neste contexto, para Aguiar e Barros (2015):

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. (AGUIAR E BARROS, 2015, p. 04).

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 originaram de muitas fontes como de mitologias remotas, 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. 09).

Princesas são, há décadas, as primeiras referências de feminilidade para muitas meninas. E, há décadas, 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).

Pesquisas brasileiras como “*Girando entre princesas*”, publicada em 2012 e “*Pretty as a Princess*” (bonita como uma princesa), americana, divulgada no início de junho de 2016, chegaram às mesmas conclusões: as personagens femininas dos contos de fadas, em especial as clássicas, ajudam a disseminar a ideia de que meninas e meninos têm tarefas diferentes, devem se comportar de forma diferente e ter objetivos de vida diferentes. No caso das meninas, muitas vezes se resume a encontrar o “príncipe encantado”.

Dentro desse contexto, é importante analisar o discurso propagado pelas princesas dos contos de fadas tradicionais, que contribuem para a divulgação de uma visão estereotipada da feminilidade questionando e propondo a releituras dos

discursos fazendo sempre a interpelação entre literatura e gênero, pois de acordo com Soares e Carvalho (2015):

[...] o entrecruzamento de estudos de gênero e da literatura, principalmente em torno das questões relativas à mulher, favorece o surgimento de novos paradigmas, pressupõe o incentivo a interpretação e ao preenchimento dos vazios, dos não ditos que o texto apresenta. (SOARES e CARVALHO, 2015, p. 121).

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, estes modelos 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 personagens femininas, enfocando a passividade da mulher, a subserviência e o poder ligado a figura masculina. Dessa forma, é comum nos 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 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” (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 que geralmente vivendo em conflito com uma vilã, frequentemente uma bruxa malvada, ou um vilão, e esperam pela chegada de seu príncipe, um homem belo, corajoso e forte que surge no meio deste conflito para salvá-las dessa situação 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 presa, o protótipo da fragilidade visto que, sem a ajuda masculina, ela não poderia se livrar das garras do mal.

Essa mulher inferiorizada, para a professora Khéde (1986), responde a uma necessidade ideológica da sociedade, que realça a vitória da personagem, antes menosprezada, advinda de valores relacionados à bondade como se processa com a maior parte das personagens já que a figura da menina dócil e ingênua, protegida pela fada madrinha ainda é muito marcante em nossos dias.

Podemos citar como exemplo o clássico Cinderela, a famosa princesa do sapatinho de cristal, a qual sempre foi a representação de que, mesmo com tantas adversidades, os sonhos podiam se tornar realidade.

O enredo gira em torno de uma protagonista, que foi criada por uma madrasta como se fosse a empregada da casa. Um dia o rei organiza um baile para apresentar as moças solteiras ao príncipe. Cinderela é impedida pela madrasta de ir ao baile e se entristece. Magicamente ao ouvir os lamentos da futura princesa surge a fada madrinha que arranja tudo para ela incluindo sapatinhos de cristal, na condição que ela volte antes da meia-noite.

Ao chegar ao baile o príncipe se encanta com a beleza da moça. Pouco antes da meia-noite Cinderela lembra-se que o encanto irá se desfazer e foge sem dizer seu nome. Na fuga, ela perde um dos sapatinhos de cristal e o príncipe, apaixonado, jura casar-se com a dona daquele sapatinho. As duas irmãs experimentam o sapatinho, mas ele não cabe no pé de nenhuma. Cinderela calça o sapatinho, casa-se com o príncipe e vive feliz para sempre.

Símbolo da fragilidade, Cinderela se comporta, tal como aponta Mendes (2000, p. 46), com relação à caracterização das personagens femininas: “são seres humanos submissos às contingências do destino e à moral determinada pela sociedade.” Dessa forma, o poder divino das fadas e o poder masculino dos príncipes deveriam comandar a sua vida.

Tudo isso é um reflexo do imaginário social sobre a mulher na sociedade, já que esta sempre cobrou dela um comportamento de princesa tal como nos contos tradicionais. No papel que a sociedade lhe impunha, a mulher, precisava de um homem para salvá-la dos seus conflitos diários e, por isso, ela devia viver para servir este homem que a salvou de sua situação e a ajudou a construir sua família. A mulher

tinha como função cuidar da casa, dos filhos e do marido e ainda cumprir com a exigência de sempre cuidar da aparência para ser linda, ser elegante e gentil.

As personagens tradicionais, como Branca de Neve, Bela, 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, etnia s e até mesmo outros grupos na sociedade. (SILVA, 2016, p.46).

Dessa forma, as clássicas personagens 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.

Mas será que na contemporaneidade as figuras femininas continuam iguais? Todas desejam encontrar o seu príncipe encantado com a ajuda de uma suposta Fada madrinha?

Observamos, no decorrer desta pesquisa, que os contos de fadas contemporâneos trazem uma metamorfose das personagens apresentando uma nova perspectiva na qual que nem todas possuem o desejo apresentado e conhecido há muitos anos através dos contos clássicos. As princesas e suas representações agora estão em busca de um novo objetivo a encontrar: a sua liberdade.

Com o desejo de libertar-se dos valores e princípios que regem como uma menina deve comportar-se para conquistar o posto de uma futura rainha, os contos

de fadas atualmente trazem narrativas que continuam fascinando o público infantil, porém incorporam-se a elas uma nova definição do que é ser mulher.

As obras consideradas contos de fadas, dentre elas as que foram analisadas nesse estudo, inspiram as meninas mostrando que elas podem ser muito mais que princesas, pois apresentam um padrão de mulher bem diferente do padrão comum, fortalecendo valores como liberdade e exterminando preconceitos associados a gênero a começar pela eterna procura pelo príncipe encantado, retratado há muito como sinônimo de felicidade.

Um exemplo disso é a *Coleção antiprincesas*, da editora Sur, que traz a protagonista desobedecendo ao molde clássico que contrapõem ao padrão básico feminino de princesa. A Coleção aborda personagens femininas reais da história de diversos países que, por fugir aos padrões impostos merecem o título nobre de princesa. Dentre as personagens, a coletânea traz, por exemplo, Frida Karllo, Clarice Lispector, Evita Peron e muitas outras personalidades que tiveram sua história transformada em um enredo de contos de fadas.

A coleção, de acordo com Silva (2016), não pretende mudar a identidade das meninas, mas busca ampliar as possibilidades do que é ser mulher, livrando-as desse encarceramento imposto pelo modelo de princesa, é uma forma de fazer com que reflitam, e, tentar mostrar que nenhuma delas precisa de um príncipe encantado para ser feliz.

*Uma, duas, Três princesas*, de Ana Maria Machado, *As túnicas de urtiga*, de Helena Gomes, e a *Moça tecelã*, de Marina Colasanti se encaixam nessa metamorfose dos contos de fadas contemporâneos, trazendo personagens ativas e corajosas que são heroínas no sentido verdadeiro e original da palavra — mulheres que se destacam por sua coragem e por suas realizações extraordinárias e tem também uma abordagem bem humorada de como fatos da vida real se transportam para o conto de fadas.

## 2.3 O eu feminino nos contos de fadas tradicionais

Os contos de fadas tradicionais serviram para, de certa forma, acentuar e perpetuar os paradigmas femininos, através da figura das princesas, além de afirmarem que o modelo ideal de mulher é aquele semelhante às princesas clássicas, submissa, que merece e recebe a tutela do poder divino e/ou mágico e masculino

como é o caso de Cinderela, reconhecida por ser extremamente bondosa e ter uma beleza cativante, que se destaca por entre as outras mulheres. Além disso, tudo o que as princesas fazem é perfeitamente maravilhoso, ao contrário das outras personagens da história.

Sabemos que a história da mulher na sociedade é marcada por uma trajetória em que preconceito, discriminação e paternalismo se fizeram constante. Por vários anos, a visão social da mulher foi forjada pelo poder patriarcal e sexista e, apesar dos avanços ocorridos ao longo dos anos, a mulher ainda se encontra associada às funções de mãe e dona-de-casa. (BASTOS e NOGUEIRA, 2015).

O patriarcado - primeiro sistema de dominação, tanto sobre os meios de produção como de reprodução surge, segundo interpretação feminista, como efeito de desejo dos homens de transcederem sua alienação sobre os meios de reprodução da espécie (MEAD, 1972; SCOTT, 1995;). A extensão de seu domínio à mulher e filhos (meios de reprodução), além das terras (meios de produção) indica já uma forma de patrimonialismo.

A família (de *famulus*=escravo doméstico) patriarcal (de *pater*= pai e *archos*=domínio), que, segundo Engels (1987), marca o passo da barbárie à civilização - junto com o surgimento da História escrita - é considerada como a cédula da organização social ocidental e encerra, em miniatura, todos os antagonismos que se desenvolvem, mais adiante, na sociedade e em seu Estado.

A superação do patriarcado, para Weber (2004), se relacionaria ao processo de racionalização típico das sociedades ocidentais. Segundo a sociologia weberiana, haveria uma tendência, nessas sociedades, à predominância do tipo racional-legal, uma das consequências do processo de racionalização característico dessas sociedades, em que o carisma e a tradição cedem espaço ao cálculo racional e ao interesse na condução da política, da economia, no desenvolvimento das artes, e também pela adoção de normas impersonais e pela organização da vida social de forma calculada, previsível e estável.

Observa-se na estrutura da sociedade, que desde o passado mais remoto, foram criadas formas de dominação de maneira a construir um sistema funcional de relacionamentos hierárquicos. No estágio nômade do ser humano se instauram as primeiras relações de poder e força. Como aponta Muraro (2002, p.11), “os mais fortes [começaram] a dominar e ter privilégios e o masculino [passou] a ser o gênero

predominante". Da consciência de solidariedade a humanidade [passou] à consciência da competição.

Este comportamento foi evoluindo ao longo da história com a agricultura, período no qual os homens passam a controlar as terras, passando pelo passado greco-latino, onde os homens assumiram as funções mais elevadas e de melhor remuneração, período medieval, no qual a alfabetização das mulheres estava atrelada a seguir a carreira religiosa, além de muitas serem vistas como bruxas e ameaçadas de serem queimadas.

O papel da mulher no mundo ocidental se manteve praticamente inalterado até o final do século XIX. "Com seu propósito de vida focado apenas para o amor, para o matrimônio e, principalmente, para a dedicação ao homem, essa realidade encontrou uma ruptura apenas recentemente no curso da história." (PINTO, 2010, p.04). Foi nesse período que o feminismo começou a tomar forma, na Inglaterra, com as sufragistas, que lutaram pelo direito ao voto.

Esta, ainda de acordo com Pinto (2010), foi a primeira conquista da mulher para além de seu papel idealizado: para o lar, para o amor e para o homem. A partir disso, a sociedade ocidental passou por modificações até o momento em que vivemos hoje: um novo conflito entre a mulher de antes do século XX e a atual, retomando a importância dos papéis de gênero.

Mesmo que, com a globalização, o espaço e o tempo tenham tomado outra dimensão - cada vez mais acelerada e deslocada - o passado comum continua pesando em nossa cotidianidade, a maioria das vezes de forma inconsciente. As relações de parentesco, para a maioria da população, permanecem importantes, especialmente no interior da família patriarcal nuclear, mas já não são os veículos de laços sociais intensamente organizados através do espaço e do tempo. Cada vez mais são as organizações desencaixadas que ligam práticas locais com relações sociais globalizadas as que organizam nossa vida cotidiana (GIDDENS, 1991).

A emergência do conceito de gênero está intimamente ligada à evolução do movimento feminista e a projeção do seu estudo acontece exatamente num momento de mudança de perspectiva da mulher, como ressalta Muraro e Boff:

Elas [as mulheres] começam a entrar em massa no sistema produtivo durante a década de 1960. E nos anos 1980, após terem fracassado em imitar o homem, adotam uma nova estratégia: trazer a lógica feminina para dentro da lógica masculina. E ambas as lógicas começam a mostrar o que realmente são. (MURARO; BOFF, 2002. p.197).

A categoria de gênero foi usada com o objetivo de evidenciar a discriminação sofrida por mulheres em todos os níveis: econômico, político, social, etc. Num primeiro momento, o interesse fundamental estava voltado para a condição da mulher na sociedade ocidental: sua submissão, a violência e ao contexto cultural que favorecia tal situação. Dessa forma, o masculino e, principalmente, as interações entre os dois gêneros não eram tão enfatizados.

Posteriormente, os estudos feministas passaram a questionar as bases da filosofia platônica e cartesiana, pautadas na objetividade. Dessa forma, como aponta Oliveira (2006), o movimento favoreceu a emergência de uma nova perspectiva epistemológica de ver a realidade, em que a subjetividade e o irracional (características tidas como “naturalmente” femininas) modificam a própria natureza das ciências. Com o incremento dos “estudos sobre as mulheres”, foram mais enfatizadas as inter-relações entre os gêneros, especialmente no campo da Psicologia Social. Paulatinamente, também na Economia, no Direito, na Política se começou a considerar o aspecto inter-relacional das identidades masculina e feminina.

Pode-se entender, em termos gerais, que gênero é uma categoria analítica utilizada nas ciências humanas e sociais que se refere à organização social das interações entre os sexos. Na verdade, gênero é uma noção que informa sobre a normatização acerca da feminilidade e da masculinidade, ressaltando o aspecto relacional e dialético dessas identidades.

De acordo com Linda Nicholson (1999), o gênero é usado em oposição ao sexo para descrever o que é socialmente construído em oposição ao que é biologicamente dado. Assim, o gênero é pensado como referência à personalidade e comportamento e não ao corpo, sendo o gênero e sexo compreendidos como duas coisas distintas.

Sobre este assunto, Judith Butler (2007) desfere uma crítica à concepção dualista que opõe sexo/gênero, afirmando que ser homem ou ser mulher configura-se como uma construção cultural, resultante de normas que sustentam as práticas sociais e operam sobre nossos corpos de modo potente e incisivo.

Ainda acerca da definição de gênero, Joan Scott afirma:

Por “gênero”, eu me refiro ao discurso sobre a diferença dos sexos. Ele não remete apenas a ideias, mas também a instituições, a estruturas, a práticas cotidianas e a rituais, ou seja, a tudo aquilo que constitui as relações sociais. O discurso é um instrumento de organização do mundo, mesmo se ele não é

anterior à organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primária, mas ele constrói o sentido desta realidade. A diferença sexual não é a causa originária a partir da qual a organização social poderia ter derivado; ela é mais uma estrutura social movediça que deve ser ela mesma analisada em seus diferentes contextos históricos (SCOTT, 1989, p. 15).

Para Bastos e Nogueira (2015), a divisão binária entre aquilo que constitui o masculino e o feminino é traçada pela sociedade, delimitando estereótipos que se multiplicam e vão sendo incorporados principalmente pelas crianças que são expostas a estes tipos de discursos através de vários mecanismos dentre eles o conto de fadas.

Para citar um exemplo, em *Cinderela* temos modelos femininos bem delimitados. De acordo com estudo de Bastos e Nogueira (2015), tem-se de um lado, a protagonista, submissa, dócil, virtuosa e prendada, incapaz de apresentar qualquer sinal de rebeldia; na extremidade oposta, o mal é representado pela madrasta e suas filhas, que fazem de tudo para alcançar seus objetivos. O papel de Cinderela como passiva e/ou submissa remete-nos à crença de que a mulher, para ser feliz precisa sujeitar-se às ordens e imposições, esperando que forças mágicas e exteriores (fada madrinha, por exemplo) lhe auxiliem e a guiem até ao príncipe – homem sempre forte e seguro que representa a salvação, libertação e felicidade.

Para Mendes (2000, p. 45), “em Cinderela permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal: a criança e a mulher devem ser submissas, o poder deve ser divino e masculino”. Nesse conto de fadas evidencia-se que o modelo feminino que deve ser seguido é o da submissão e que a felicidade feminina reside no masculino: o casamento com o príncipe encantado.

A construção da identidade de gênero, já se inicia logo nos primeiros momentos de vida, quando a menina em meio a um mundo “cor-de-rosa”, passa a ser tratada como a “princesinha do papai” (JORGE e SILVA, 2015). Esse pensamento, só reforça que a mulher na sociedade capitalista, desde o nascimento, é educada para exercer determinado papel. Subjetivamente espera-se que essa menina possua todos os atributos que em nossa sociedade são valorizados e idealizados para a mulher: bonita, meiga, atenciosa, gentil, servil, submissa, graciosa e prendada, ou seja, uma verdadeira princesa:

Quando penso sobre todos os aspectos da feminilidade que me tolheram de medo desde os treze anos, tudo se resume, de verdade às princesas. Eu não achava que precisasse me esforçar para ser mulher (...). Eu achava que, de algum jeito, por mágica, por meio de um esforço psíquico sobre-humano, eu precisasse me transformar em uma princesa. Era assim que alguém se

apaixonaria por mim. Era assim que eu seguiria em frente. É assim que o mundo me acolheria (MORAN, 2012, p. 224).

A citação anterior só reforça o ideal de mulher disseminado pela cultura patriarcal propagando que a mulher constitui o sexo frágil, ou o segundo sexo, sendo consideradas até menos inteligente que os homens, silenciando sempre sua voz.

Em vários contos de fadas a representação da mulher como frágil e submissa é bastante notória colaborando com esta “purificação” a que se refere Estés (1999). No entanto, os contos analisados neste trabalho pretendem mostrar mulheres fortes que não dependem do princípio para serem felizes para sempre, o que prova que muitas questões antes recusadas como temas estão cada vez mais frequentes em virtude da necessidade de mostrar às crianças representações múltiplas que caracterizam a sociedade contemporânea.

Apesar das conquistas já alcançadas pela mulher, é inegável que a igualdade de direito ainda é uma realidade relativamente distante, pois o ideal igualitário propugnado pelo movimento feminista assumiu a vertente, na prática, de cumulação de funções, e não igualdade propriamente dita. Isto porque ainda existe diferença salarial para homem e mulher que ocupam o mesmo cargo, além do papel feminino ser mantido, com certa dose de ideologia machista, no que toca aos cuidados da casa e dos filhos. (AGUIAR e BARROS, 2015, p. 10).

Ainda assim, não se pode negar a autonomia, liberdade e independência financeira e social alcançadas pela figura feminina, tendência esta que foi seguida pelos contos de fadas escolhido como *corpus* deste estudo que refletem essas mudanças, criando novas representações e identidades, inclusive desvinculadas da necessidade da figura masculina para encontrar a felicidade.

Com efeito, aponta Franz (2010, p.09), que o fato de um personagem feminino representar o papel central numa narrativa não significa que esta trate da mulher e dos problemas femininos como as mulheres os sentem já que muitas das histórias que descrevem as aventuras ou os sofrimentos do sexo feminino foram contadas por homens; para a autora isso se trata de desenvolvimentos e projeções da imaginação feminina que “exprimem suas aspirações e suas dificuldades em viver seu próprio polo feminino e em se relacionar com mulheres”.

Contos de fadas nos dizem que chega um dia em que devemos despertar para uma nova realidade, retornar à vida mais uma vez transformada, ecoando as palavras de branca de neve enquanto exclamamos: “Ó, céus, onde estou?”, com um sentimento de espanto e encantamento diante de

como chegamos longe, junto com uma pontada de nostalgia pela pessoa que costumávamos chamar de “eu”, mas para quem não temos mais nome. (GOULD, 2007, p.14)

As tantas imagens que aparecem nos contos de fadas clássicos contém várias matizes de significado para uma dúzia de leitores, o que para Gould (2007), torna a interpretação dos contos de fadas para uma pessoa algo tão tentador e arriscado quanto desenredar o sonho dela.

É, por isso, que temos como característica principal dos contos de fadas clássicos, princesas que adormecem no meio da narrativa e não conseguem despertar até que sua transformação esteja completa. Quando despertam, tal qual Branca de Neve, encontram um príncipe inclinado sobre elas apresentado com a salvação.

Na vida real todos nós conhecemos Belas adormecidas que adormecem na puberdade e fracassam em despertar até se encontrarem casadas com o homem errado. Conhecemos mulheres adultas que passam a vida inteira pensando em si próprias como mocinhas - de fato como mocinhas perseguidas como Cinderela, obrigada a ficar para sempre em meio às cinzas e fazer o trabalho sujo enquanto mulheres imerecidamente felizes, ao redor dela, passam seu tempo indo a bailes. (GOULD, 2007, p.15).

Os contos que fazem parte desse estudo, diferentemente dos tradicionais, tendem a mostrar heroínas dispostas a agir com vigor. Nas nossas histórias, filhas salvam o pai, e por consequência o reino, a irmã, resgata os irmãos e a moça que tece se livra do marido que só traz decepção.

Isso prova que o foco das histórias sofreu um deslocamento já que as mais clássicas trazem sempre em destaque a figura do herói que tem uma única escolha: conquistar ou morrer, diferenciando-o das heroínas que não tem nenhuma escolha.

Temos vários outros exemplos que se analisarmos melhor, a figura feminina, apesar de não ser evidenciada, se sobressai como exemplifica Gould (2007, p.15):

[...] a exemplo de *A Bela e a Fera*, no qual Bela sacrifica sua vida de modo a salvar seu pai, ou Maria que salva a vida do irmão, João, ao empurrar a bruxa para dentro do forno e até mesmo Psiquê que desce aos infernos para reconquistar seu Cupido essas atitudes reafirmam as transformações dos contos de fadas e os tornam relevantes nos dias atuais.

O que se percebe é que a sociedade pós-moderna propõe discussões que nos levam a uma nova visão do papel da mulher na sociedade e é na literatura que essas questões, presentes no mundo real, são reconfiguradas através de seus temas e personagens, e no que tange a este estudo temos os contos de fadas que trazem

essas reconfigurações metaforseando o papel das princesas a partir de discursos que permitem uma pluralidade de enfoques desamarrando os estereótipos que foram impostos as mulheres.

### 3. A METAMORFOSE DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS CONTEMPORÂNEOS

Os contos de fadas contemporâneos atualizam e reinterpretam questões que hoje são consideradas circunstanciais tais como: conflito do poder e formação de valores. Os contos e escritoras que serão apresentadas neste capítulo representam várias gerações da literatura infanto juvenil que buscam construir imagens femininas mais independentes das apresentadas pela tradição. Dessa forma, pretendemos, nesse capítulo, perceber as metamorfoses 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.

#### 3.1 A descentralização do papel masculino nos contos de fadas contemporâneos

O primeiro texto do *corpus* desta pesquisa é o conto *Uma, duas, três princesas* publicado em (2013), de Ana Maria Machado, renomada escritora considerada pela crítica como uma das mais versáteis e completas escritoras brasileiras contemporâneas, que ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, a qual presidiu de 2011 a 2013.

Ana Maria Machado possui mais de cem livros publicados entre romances e ensaios. Dentre os prêmios conquistados ao longo da carreira estão: 03 Jabutis, o mais tradicional prêmio literário do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), o *Hans Christian Andersen* internacional (Conjunto da obra infantil, 2000), considerado o *pequeno Nobel* de Literatura, Prêmio Jornalista Amigo da Infância (Agência de Notícias dos Direitos da Infância, Brasília, 2001), Prêmio Machado de Assis (Conjunto da obra, Academia Brasileira de Letras, 2001), Prêmio Ibero-Americano de Literatura Infanto Juvenil da Fundação SM da Espanha, 2012. Em 2016 recebeu o Prêmio FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) na categoria Reconto Hors-concours, com o livro *Histórias Russas*, dentre muitos outros.

Formou-se em Letras Neolatinas, em 1964, na então Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, e fez estudos de pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro onde mais tarde fora professora de Literatura Brasileira e

teoria Literária. Também lecionou em Paris, na Sorbonne uma das mais antigas instituições de ensino superior da Europa, e na Universidade de Berkeley, Califórnia.

No final de 1969, depois de ser presa pelo governo militar, deixou o Brasil e partiu para o exílio. Para a Europa, levou cópias de algumas histórias infantis que estava escrevendo, a convite da revista *Recreio*. Trabalhou como jornalista na revista *Elle* em Paris e no Serviço Brasileiro em um programa de notícias da *BBC* de Londres, além de se tornar professora de Língua Portuguesa em *Sorbonne*. Nesse período, participou de um seletivo grupo de estudantes cujo mestre era Roland Barthes, e terminou sua tese de doutorado em Linguística e Semiologia sob a sua orientação, em Paris, lugar em que nasceu seu filho Pedro. A tese resultou no livro *Recado do Nome* (1976) sobre a obra de Guimarães Rosa.

A volta ao Brasil ocorreu no final de 1972, quando começou a trabalhar no Jornal do Brasil e na Rádio Jornal do Brasil, cujo departamento de Jornalismo chefiou de 1973 a 1980, numa gestão que, para Lajolo (1983), deixou marcas entre os ouvintes, pela ousadia e inventividade com que soube animar uma equipe jovem no enfrentamento cotidiano contra a censura da ditadura. Como jornalista, trabalhou também no Correio da Manhã, O Globo, e colaborou com as revistas Realidade, Isto É e Veja e com os semanários O Pasquim, Opinião e Movimento.

Continuando a escrever para crianças, em 1977, ganhou o prêmio João de Barro pelo livro *História Meio ao Contrário*. Dois anos depois decidiu abrir a Malasartes, a primeira livraria infantil do Brasil, que codirigiu por 18 anos, “apostando na inteligência do leitor, na criteriosa seleção dos títulos a partir de um conhecimento acumulado, na liberdade de escolha da criança.” (LAJOLO, 1983).

Também foi editora, sendo uma das sócias da Quinteto Editorial, junto com Ruth Rocha. Ao longo da sua trajetória vem exercendo intensa atividade na promoção da leitura e fomento do livro, tendo dado consultorias, seminários da UNESCO em diferentes países e sido vice-presidente do *IBBY* (International Board on Books for Young People).<sup>1</sup>

A obra de Ana Maria Machado se apresenta 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.

---

<sup>1</sup> Conselho Internacional sobre Literatura para Jovens

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. 04).

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 começa a se desapontar 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 marcada por sua submissão ao masculino.

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 a metamorfose 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 cooperaram 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 a 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 infanto juvenil 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.

Ana Maria Machado traz para discussão uma nova perspectiva para os contos de fadas a qual destoa das antigas convicções sobre o comportamento feminino, inserindo na literatura infanto juvenil princesas adeptas da força e da capacidade de tomar decisões levando em consideração ainda à 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.

A questão da construção da identidade, para Barbosa (2019), gira em torno de “tornar-se”, em que homens e mulheres estão a todo o momento mudando a sua posição na sociedade e na literatura, construindo novas identidades. Consolidando, assim, o pensamento de Simone de Beauvoir:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1970, p. 39).

Dessa forma, as posturas e ações femininas dentro da narrativa de Ana Maria Machado, como afirmam Carrijo e Martins (2014), vão de encontro com o que a sociedade androcêntrica estabelece como verdade para si. Neste tipo de sociedade, as meninas seriam criadas de uma maneira bem distinta da que se dá no texto de Ana Maria Machado, que modifica a ordem dos contos tradicionais trazendo como protagonistas apenas figuras femininas.

Como nas 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 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 aos homens.

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.

Na tradição, a representação das princesas refere-se sempre àquela figura que se nega a crescer e ter maiores responsabilidades se não a do lar, seu ritual de passagem por vezes se dá através de um sono profundo como bem observa Campell (1990):

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

O natural, em alguns contos, é a personagem feminina com 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 onde 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 manifestando as novas perspectivas e mudanças nos temas onde não mais temos princesas que, como afirmou Gould (2007, p.25), “saem do lar para construção de outro”, mas 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 os 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 achava 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 mudando seu paradigma tendo em vista que agora, a jornada do herói já não é como dizia Campell (1990, p18), “sempre a mesma estória que se conta de diferentes maneiras”. No conto de fadas tradicional, o herói que 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 tradicionais consagrados no conto tradicional.

Outra metamorfose em relação aos contos tradicionais e um ponto a ser observado, na análise de *Uma, duas, três princesas*, é a presença da intertextualidade que está ligada ao “conhecimento de mundo” que deve ser compartilhado, ou seja, comum a quem produz e a quem se torna recebedor dos textos. Para Kristeva (1974, p. 440), “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos”. O conhecimento discursivo de cada sujeito se amplia a partir de uma constante interação com os enunciados de outras pessoas. Dessa forma, um enunciado está repleto de intertextualidade, e o próprio pensamento humano é formado nessa interação dialógica com pensamentos de outrem.

A intertextualidade é vista claramente em Ana Maria Machado (2013), na medida em que, para construir sua história, se apropria de personagens já existentes, embora abale as certezas e expectativas dos leitores, em relação aos mesmos, ao passo que modifica totalmente seus desfechos. Como bem mostra este trecho:

Saiu dali, esbarrou numa velha horrorosa que vendia maçãs. Quebrou um espelho mágico que ela levava e acabou para sempre com a história dela. Num dia estava com fome, encontrou uma abóbora enorme. Fez uma bela sopa numa fogueira. Mas nunca mais Cinderela pôde ir ao baile. Ainda bem. Porque pouco antes a princesa caçula já tinha trocado o sapatinho de cristal por um pé de bota e agora o príncipe andava procurando um gato que sabia caçar até não poder mais. (MACHADO, 2013, p. 31).

A intertextualidade faz com que se emancipem os horizontes de expectativas do leitor, na medida em que nessa obra, por se tratar de uma reinvenção do conto de fadas tradicional, se depararam com realidades não esperadas, como, por exemplo, a presença de personagens de oriundos de outros contos e que tem neste, seus destinos completamente alterados bem diferente do encontrado nos livros originais, o que já despertaria grande interesse pelo livro e, ao mesmo tempo, temas para comparação e discussão entre os contos tradicionais e contemporâneos.

Muitas são as narrativas que vão se entrelaçando na história de Ana Maria, e o que percebemos é que além de se configurar em um palimpsesto intertextual muito rico, há uma importante crítica ao acesso descontrolado de informações que são lançadas pela internet. Há uma clara distinção entre o conhecimento que é “lançado” sobre os internautas, indiscriminadamente – e a sabedoria, que é adquirida com estudo e ao se ter consciência da realidade e a possibilidade de refletir sobre ele. (CARRIJO e MARTINS, 2014, p.176).

Confirmamos, assim, que um texto pode ser elaborado a partir das ideias de diversas produções anteriores, estabelecendo um diálogo entre esses textos previamente escritos como acontece em diversos romances modernos e no conto de Ana Maria Machado.

Sobre essa questão, Zilberman (2003), tece comentários acerca dessa tendência intertextual:

O processo, porém, é compreensível, pois foi como se a literatura infantil precisasse retornar ao início do conto de fadas, nascido na Europa; dos Contos da Carochinha, como os que Figueiredo Pimentel narrou, nos primeiros anos da história do gênero no Brasil, para tomar impulso necessário para cruzar fronteiras e impor novas regras de criação e leitura de textos destinados à infância. (ZILBERMAN, 2003, p. 56-57).

A literatura infanto juvenil contemporânea tende a retornar aos contos de fadas tradicionais, ultrapassando fronteiras e criando releituras. A intertextualidade é trazida por vários autores como estratégia narrativa transformando a obra em ponto de encontro entre personagens famosos de várias histórias e suas próprias personagens, fazendo com que seu texto comprovasse as ideias de Bakhtin (1992, p. 319) quando afirma que: “[...] todo discurso dialoga com outro discurso e toda palavra é cercada de outras palavras”.

Voltando a discussão sobre gênero e um novo perfil de princesa, Ana Maria Machado traz ainda na narrativa em análise outra possibilidade de “final feliz” desfazendo novamente a perspectiva de um casamento para as princesas.

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).

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.

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 conquistarem o acesso ao trono, mas o de se provarem 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.

### **3.2 O ato de tecer e a metáfora da transformação no conto contemporâneo**

O segundo texto a ser analisado é *A moça tecelã*, de Marina Colasanti, que nasceu na cidade de Asmara, capital da Eritreia. Residiu posteriormente em Trípoli, na Líbia, mudou-se para Itália e, em 1948, transferiu-se com a família para o Brasil. De formação artista plástica, ingressou no *Jornal do Brasil*, dando início à sua carreira de jornalista. Desenvolveu atividades em televisão, editando e apresentando programas culturais.

Seu primeiro livro, *Eu sozinha*, data de 1968. Hoje são vários títulos publicados no Brasil e no exterior, entre os quais livros de poesia, contos, crônicas, livros para crianças e jovens e ensaios sobre os seguintes temas: literatura, feminino, arte, problemas sociais e amor. Por meio da literatura, teve a oportunidade de retomar sua atividade de artista plástica, tornando-se sua própria ilustradora.

Premiada escritora brasileira, detentora de vários prêmios Jabutis da Câmara Brasileira do Livro, do Grande Prêmio da Crítica da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), do prêmio da Biblioteca Nacional para poesia, de dois prêmios latino-americanos. Foi o terceiro prêmio no Portugal Telecom de Literatura 2001.

Colasanti retoma os contos de fadas em sua produção literária, contudo se distancia em diversos aspectos do paradigma tradicional dessas histórias. Suas obras se enquadram em uma concepção contemporânea do gênero, o conto de fadas moderno, e dialoga com temas atuais relativos ao universo feminino.

Em muitos dos contos da autora, a mulher é descrita com o poder de fazer e desfazer seu destino. Esse fazer e desfazer, ou ainda tecer e destecer destinos, é o tema de “*A moça tecelã*”. Essa tecelã, com a ajuda de seu tear, traça todo seu universo natural, inclusive seu destino, mas, vendo-se sufocada pelo ambicioso e materialista marido que foi “tecido”, chega a desfazer todos os bens materiais que traçara, inclusive o próprio marido (GEBRA, 2010, p. 1).

A autora em muitos de seus contos desnuda a condição feminina e faz com que reflitamos sobre o papel da mulher na sociedade, reconhecendo que, através de seu discurso, a literatura transmite a apresentação de novas vozes responsáveis por sugerir novas imagens.

Em Colasanti há um trabalho criativo e consciente com a linguagem, relacionado a elementos desencadeadores de fantasia e imaginação, principalmente associando a configuração estética e lírica de seus contos de fada a uma redefinição dos papéis femininos, que aparecem como fio condutor das obras. (SOARES e CARVALHO, 2015, p.77).

Os perfis femininos trabalhados em suas obras, diferentes dos tradicionais que buscam por uma idealização da felicidade, resgatam temas universais como o amor, entrelaçando-o às questões do presente.

Em *A moça tecelã*, Marina Colasanti nos traz uma protagonista representante da nova conjuntura de temáticas atualizadas com embates sociais vigentes na sociedade propondo uma ressignificação da representação da mulher nas histórias infantis que foram reproduzidas através de século.

No eixo estruturador através do qual Marina Colasanti elabora seus perfis femininos está o poder, o desejo e o resgate da memória cultural. O trágico e a busca da felicidade, ainda que aparentemente opostos, sempre estiveram presentes na existência humana e se unem na escritura da autora. (DAVID, 2001, p.85).

Percebemos neste conto o rompimento do elo da questão patriarcal, ao cessar as vontades do marido a moça encontra em si mesma a força para ir de encontro a submissão e do homem.

*A Moça Tecelã* narra o dia-a-dia de uma moça que possui a capacidade de dominar técnicas de um modo de tecer especial. E usa seu tear para expressar seus sentimentos e também o que necessita para sobreviver. Porém, chega um tempo em que começa a se sentir sozinha e surge a necessidade de uma companhia. Imediatamente pega os fios e começa a tecer o marido imaginário com que sonha.

Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida. (COLASANTI, 2004, p.04).

Ela foi muito feliz por algum tempo, no entanto, os propósitos de seu amado eram diferentes dos seus. Sendo ganancioso ele exigia cada vez mais da mulher que o obedecia inclusive no pedido de uma torre onde a prendeu. Isolada, sem a alegria e muito menos tempo, a moça passou a relembrar as coisas boas que um dia teve antes de tecer o tão sonhado amor e resolve destecer o marido já que os sonhos, além de não se concretizarem, ainda trazia sofrimento à jovem.

A exploração do tema do amor, presente no conto, está desde sempre presente na literatura e nas mais variadas formas. Nem de outro modo poderia ser, pois ganha foros de lugar-comum afirmar que este sentimento é um dos impulsos mais elementares da natureza ou da condição humana. O conto apresenta a superação de um conflito pela protagonista fazendo o amor próprio feminino instrumento de descoberta e conquista.

A experiência do amor é, sem dúvida, apesar de característica do ser humano, determinada também pelas concepções sociais, interesses econômicos, preceitos de ordem moral e religiosa e até pelas diferenças inerentes ao fato de se ser homem ou mulher.

Para muitos o amor é idealizado, quase desgarrado do mundo físico ou, ainda, colocado numa relação muito próxima com a contemplação ou a fruição da beleza como acontece no conto *A Moça tecelã*. “Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.” (COLASANTI, 2014, p.04).

A protagonista do conto idealiza o amor de forma a complementá-la, mas isso não se realiza em virtude da ganância do companheiro. A temática do amor ganha, então, novos contornos associada também a um retrato renovado da mulher, mais independente.

Marina Colasanti dá preferência ao amor mítico e ao amor típico de contos de fadas, ambos transformam dores, força vital que aproxima os personagens como duas metades de uma mesma criatura, que se buscam fatalmente. Mas em sua narrativa feérica a vivência dos afetos também se presta à conquista da identidade feminina e sua emancipação (DODO, 2010, p. 87).

Comparada à mulher moderna, as novas representações do feminino, apresentadas no conto *A moça tecelã* assumem responsabilidades igualitárias às masculinas, tanto no campo profissional como no pessoal o que outrora fora reprimido pela ideologia de que a mulher deveria ser submissa totalmente a figura do homem.

Aguiar e Barros (2015), apontam para a transcendência temporal dos contos de fadas por isso é possível serem lidos muito tempo após sua primeira publicação e ainda apresentarem um vínculo com a realidade como a moça tecelã que aponta para a necessidade de igualdade entre os gêneros.

Como sabemos, a autonomia feminina faz parte de uma história muito recente, submetidas que eram às vontades de seus esposos, consideradas apenas como dona do lar e progenitora, entretanto essa história segue um novo viés tal qual observamos em *A moça tecelã* que relata aposição feminina numa nova perspectiva de conquistas relações e força. O egoísmo do marido transforma a moça, antes obediente em independente, pois os rearranjos do seu relacionamento estavam servindo aos mesmos padrões de sempre, mantendo os homens em seu lugar de privilégio sem questionamentos:

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer. (COLASANTI, 2014, p. 04).

A protagonista, mesmo sabendo que é ela quem possui o poder, até mesmo de ter criado para si o marido, mantém-se na posição de submissão sem questioná-lo. Bourdieu (2002) denomina essa situação como *Violência Simbólica*, trata-se do poder que é exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem.

A dominação masculina considerada por Bourdieu decorre da violência simbólica sutilmente incorporada pelo sujeito: “O marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. – É para que ninguém saiba do tapete – ele disse (COLASANTI, 2014, p. 04). Essa forma de dominação vem se mantendo historicamente a partir de diferentes estratégias por várias épocas podendo, dessa forma, ser vista como natural e incorporadas pelos dominados sem que este a questione.

Marina Colasanti dá ênfase em suas narrativas ao papel exercido pela mulher, que para Ribeiro (2004), não é aquela mulher que estamos acostumados a ver,

sempre com um lindo final feliz, ela nos retrata o oposto das mulheres submissas, que aceitavam tudo o que era imposto pelo marido, mostra-nos as mulheres lutadoras, que prezam por sua vida e liberdade, fazem suas próprias escolhas.

Em sua versão escrita, os contos de fadas atualizam ou reinterpretam questões circunstanciais valorizadas pelo masculino: conflito de poder, formação de valores. É na conformação aparente de seus personagens que a consolidação das ideologias hierárquica se mantém (RIBEIRO, 2004, p. 62).

Em nossa sociedade, mesmo no século XXI as princesas e / ou as protagonistas dos contos de fadas como a moça tecelã não deixam de ser objetos de consumo, carregadas de ideologias. Na representação feminina dos contos de fadas modernos, elas passam a seguir um outro ideal liderando suas atitudes numa auto afirmação da sua identidade.

Para Barbosa (2009), os homens tendem a construir posições para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência, cabe as mulheres aceitar essas posições ou reivindicar outras. Por isso, algumas reivindicações na formação das identidades das mulheres contemporâneas acontecem por meio do apelo a antecedentes históricos e ao fazê-lo elas podem estar construindo, assumindo e se identificando com novas identidades.

Podemos atribuir esta metamorfose às conquistas femininas que ganharam notoriedade dentro da sociedade e entraram para história. Em meio às dificuldades sofridas considerada incapazes de desenvolver-se intelectualmente, enfrentando abusos, falta de oportunidade no mercado de trabalho e preconceitos elas, assim como a moça tecelã, desenvolveram habilidades para mostrarem-se capazes de surpreender o universo masculino ao fugir do padrão de boa esposa e boa dona de casa.

No final da narrativa a autora inverte a ordem de submissão, pois o homem é simplesmente desfeito pela mulher. Sendo assim, a partir da vontade dela ele teve vida e também a partir da vontade dela ele deixou de existir.

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu(COLASANTI, 2014, p. 05).

Nota-se através do trecho que o masculino não mais está em uma posição superior à personagem feminina. Com a mudança do papel social da mulher, a literatura infanto juvenil vem adaptando suas personagens a essa nova realidade mostrando como as protagonistas antes frágeis e delicadas dos contos despontam-se nas obras contemporâneas valentes, destemidas e desafiadoras.

O que se observa na narrativa da moça tecelã é que em nenhum momento o narrador a caracteriza com traços presentes nas princesas tradicionais, a presença de um marido e o sonho de ser feliz para sempre até existem, mas é cancelado quando a donzela percebe que ao invés de felicidade eterna seu “príncipe encantado” viera com a intenção contrária e esta atitude acarreta uma mudança no discurso dos contos de fadas clássicos.

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.38).

O conto *A moça tecelã* apresenta como característica uma personagem que no início da narrativa está dividida entre ser moldada por um ser masculino, pois inicialmente ela realiza os desejos do marido, e a necessidade de deixar aflorar suas naturezas mais intuitivas. Marina Colasanti traz para sua narrativa a definição de mulher selvagem usado por Estés (1999).

A mulher, sem despertar o selvagem que está dentro de si, vive, para Estés (1999), angustiada e amargurada com as inúmeras tarefas que acumula, visto que muitas mulheres ao procurarem sua emancipação, adquiriram uma jornada de trabalho dupla: trabalho fora do lar e atividades domésticas.

A Mulher Selvagem como arquétipo é uma força inimitável e inefável que traz para a humanidade um abundante repertório de idéias, imagens e particularidades. O arquétipo existe por toda a parte e, no entanto, não é visível no sentido comum da palavra. O que pode ser visto dele no escuro não é visível à luz do dia. (ESTÉS, 1999. p, 25).

A moça tecelã segue este despertar para o selvagem, para a independência, embora tenha idealizado um marido e uma vida tranquila envolvida com os afazeres domésticos, ela foge do estereótipo tradicional destecendo o tão sonhado companheiro.

Para as mulheres, *A moça tecelã* pode representar muito mais do que a audição de sua própria voz, mas também a dignidade de uma vida que ultrapassasse o perímetro doméstico e familiar driblando as representações que as querem submissas, doces, boas, generosas e extremamente passivas.

O ato de tecer contribui para a transformação pela qual passa a princesa, que, segundo Gould (2007), é um meio de alcançar o crescimento, construindo para si uma nova realidade na qual cabe a ela própria a condução da sua vida o que coaduna com as mudanças estruturais da sociedade.

Nossas vidas não são mais tão precisamente divididas em segmentos, agora que temos mães solteiras aos milhões; casais não casados que vivem juntos há anos; mulheres solteiras com carreiras bem sucedidas, que dificilmente, chamariam a si próprio de “donzelas”; mulheres divorciadas que estão tão ávidas para ir ao baile do rei quanto Cinderela jamais esteve; e avós que assumiram o papel de mães para cuidar de seus netos (GOULD, 2007, p. 22).

Desse modo, podemos perceber que a protagonista de Colasanti nos é apresentada em uma nova perspectiva, sua historicidade tradicional cede lugar a essas mulheres que buscam ser valorizadas como seres humanos, fugindo da sua formação ideológica, mudando as formas de identificação com a formação mais conservadora da imagem feminina.

Já que os personagens, conforme Khéde (1990), “representam valores através dos quais a sociedade se constitui”, o papel desempenhado pela protagonista em *A moça tecelã* se assemelha com a representação que está presente nas mulheres do século XXI, as quais bebem da essência de liberdade das mulheres da história, tanto no sentido de idealizar e querer ver realizado um sonho, quanto no sentido de lutar por ele.

Retomamos aqui o pensamento de Reis (2008), para a definição de contos de fadas, considerando estas narrativas com ou sem a presença de fadas, mas, sempre com o maravilhoso no qual as figuras dos reis, príncipes e princesas ou quem os configurem se relacionam e tem uma problemática existencial como eixo gerador que no caso da obra analisada é a necessidade da protagonista em ter um companheiro.

Isso justifica o fato de que, embora não se mencione o vocábulo princesa em *A moça tecelã*, o maravilhoso, assim como em todos os contos do gênero, está presente atribuindo a protagonista da narrativa a mesma função que nos tradicionais

contos de fadas cuja importância é primordial para o desenrolar da ação. Como bem aponta Propp (2001, p.21), “o conto maravilhoso, o conto de fadas, atribui ações iguais a personagens diferentes, ou seja, os personagens do conto de magia, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações”.

A moça tecelã se comporta como uma princesa solitária que busca encontrar o príncipe encantado só que diferentemente dos tradicionais contos de fadas ela não espera estática o seu “felizes para sempre”, como dona da sua própria vontade, a donzela denota a mudança do comportamento feminino no qual as mulheres surgem como criaturas resistentes, elemento que pouco a pouco vai se reforçando na literatura infanto juvenil, tornando interessante e especular o comportamento das protagonistas, estabelecendo um paralelo com a mulher moderna.

Isso posto, a narrativa construída em *A moça tecelã* expõe as metamorfoses sofridas pelo conto tradicional nos revelando que os valores de antemão estabelecidos e consagrados estão ultrapassados, e são rejeitados pela literatura infanto juvenil que busca a liberdade, a autenticidade, a criatividade nos seus temas.

### **3.3 Uma outra forma de tecer e se libertar**

Dando sequência às análises do *corpus* deste trabalho, temos *As túnica de urtiga*, de Helena Gomes, jornalista, professora universitária e autora de quase 30 livros, como a adaptação *Tristão e Isolda* (2010), que recebeu o selo altamente recomendável pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), finalista do Prêmio Jabuti (o mais tradicional prêmio literário do Brasil, concedido pela Câmara Brasileira do Livro), selecionada para o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) e os programas Apoio ao Saber e Minha Biblioteca são também de sua autora: *Sangue de Lobo* (2010), livro também finalista do Prêmio Jabuti e selecionado para o PNBE e *Assassinato na Biblioteca* (2008), também selecionado para o PNBE e programa Minha Biblioteca, entre outros.

O conto escolhido, *As túnica de urtiga*, faz parte da coletânea *A donzela sem mão e outros contos populares* adaptados pela escritora e faz parte do acervo distribuído às escolas públicas pelo Ministério da Educação no âmbito do Programa Nacional Biblioteca da Escola (2014), e possui, como em outros contos de fadas tradicionais, uma madrasta cheia de maldade que enfeitiça os onze irmãos da

donzela, transformando-os em aves sem voz e para a protagonista o feitiço foi “tornar-se estúpida, feia e perversa tal como a madrasta” (GOMES, 2013, p. 34).

O terceiro feitiço, de transfigurar-se em uma pessoa malvada, não se concretizou porque a moça conseguiu escapar. Refugiada numa floresta a jovem é abordada por um ser mágico que ensina a livrar-se do feitiço bem como salvar seus irmãos só que requererá da moça um sacrifício muito grande, pois ela terá que tecer túnicas de urtigas sem poder emitir nenhum som...

O conto, assim como em *A moça tecelã* (2014), de Marina Colasanti não traz a figura de uma princesa, no entanto, no decorrer da narrativa a jovem protagonista tem a oportunidade de torna-se uma, casando-se com um belo príncipe que, mesmo nas condições de feitiço em que ela se encontrava apaixonou-se por ela.

Como nos contos tradicionais, Gomes (2013) se vale da figura da madrasta / bruxa para tecer o fio condutor da narrativa dando a ela poderes mágicos que usa para o mal, tal qual como se apresentam as bruxas clássicas nos contos que conhecemos.

Nos contos de fadas clássicos e famosos como *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Rapunzel* e a *Bela Adormecida* têm-se sempre presente a figura da bruxa ou madrasta que persegue a bela jovem, se tornando um importante catalisador do processo de individuação da heroína. Para compreendermos a bruxa é importante salientar que se trata também de um arquétipo compreendido como grandes símbolos de caráter metafórico.

Para Jacobi (1995), apesar de imutável o arquétipo, está em constante transformação nas diversas formas de se manifestar, podendo influenciar o outro devido seu caráter atemporal e imutável. Tem-se então, a figura da bruxa/madrasta representando uma faceta do arquétipo da Grande Mãe, e nele está inserida a bruxa ou madrasta (a mãe diabólica, terrível).

Em *As túnicas de urtiga*, Helena Gomes apresenta no início do conto esse elemento arquétípico que funciona como uma das peças fundamentais do enredo:

Toda vizinhança sabia que aquela madrasta era maldade pura, mas o marido tolo apaixonado, não se importava com as pequenas crueldades que ela vivia cometendo com os filhos dele, onze garotos e uma jovem, a mais velha entre eles. (GOMES, 2013, p.34).

Nos contos de fadas, a madrasta má é um aspecto extremamente necessário para o desenvolvimento psicológico e para o processo de individuação da donzela.

Sem ela, a heroína não sairia do lugar. O feitiço lançado colabora para o crescimento da jovem que segue a missão que lhe foi dada: tecer 12 túnicas de urtigas sem emitir nenhum som.

As transformações pelas quais a protagonista de *As túnicas de urtiga* passa, no início da narrativa, representam, na sociedade patriarcal, o caminho a ser percorrido pela mulher: submissão, obediência e realização por meio do casamento. Somente no final do enredo a metamorfose acontece, pois, a protagonista não aceita casar-se e prefere seguir com seus irmãos é essa atitude que torna o conto mais adequado ao nosso século e às ideias feministas de luta pela equidade entre os gêneros.

Levando- se em consideração que os arquétipos são modelos a serem seguidos, pautados nas formas de vivenciar e reagir como aponta Jacobi (1995), a protagonista do conto *As túnicas de urtigas* evidencia também a princípio, uma outra a figura arquétipa bem característica das princesas dos contos tradicionais marcadas pela passividade e obediência.

A jovem obedeceu. Usou um galho fininho para servir de agulha e algumas raízes de plantas como linha. O contato com a urtiga feriu suas mãos, mas ela não se importou, nem sequer gemeu (GOMES, 2013, p. 38).

O silêncio da personagem imposto pelo ser mágico que ela encontrou na floresta nos remete a questão de submissão a que estamos acostumados a perceber nas princesas tradicionais que em suas falas não contestam a decisão do pai ou do esposo. Uma reação a essa dominação ocorre ao final da narrativa.

Quanto ao elemento mágico este aparece através da figura de um mendigo, o que também demonstra a mudança de paradigmas dos contos de fadas contemporâneos, já que fomos acostumados a imaginar esse ser através da figura feminina da fada que, assim como a princesa, comporta a ideia da beleza.

Na floresta onde se refugiou, a jovem encontrou um ser mágico disfarçado de mendigo que lhe ensinou como escapar dos feitiços postos nela e nos irmãos, no entanto a tarefa era árdua [...] (GOMES, 2013, p. 36).

Essa transformação tanto na figura da fada, quanto na idealização do casamento, que veremos adiante, permite o enriquecimento de temas e modos de abordagem, extrapolando o que até então caracterizavam os contos de fadas, vistos

como reduplicação de estereótipos comprometidos em educar moralmente as crianças.

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).

*As túnicas de urtiga* apresenta uma abordagem peculiar ao tentar romper com os padrões dos contos clássicos, apresentando uma suspensão dos preceitos estabelecidos pelo eurocentrismo, que mostram a fragilidade da princesa passando dessa forma a contrariar a moral estabelecida nos contos tradicionais e se revela como uma história de superação da protagonista.

A narrativa segue com a donzela cumprindo a tarefa que lhe foi dada pelo mendigo (ser mágico) e procurando em vilarejos por seus irmãos os quais a madrasta havia transformado em cisnes. Sozinha, ela passa por várias situações que lhe dificultam a tarefa de tecer e salvar a si mesma e os irmãos, mas apesar dos perigos não desiste.

Como se pode imaginar, a tarefa de salvar aos irmãos não foi fácil, além da dor causada pelas urtigas ainda havia a questão do silêncio, pois no decorrer da narrativa muitas foram as tentações para que a fizesse emitir algum som como bem se verifica no trecho:

[...] Foi quando alguém a agarrou e a derrubou com violência, cobrindo-a a seguir com o corpo para tentar imobilizá-la. Era um salteador.  
 - Que tal um beijinho, hein, linda? - ele disse, antes de estalar os lábios nojentos. - Quem sabe um pouco mais para fazer meu dia feliz?  
 A jovem se debatia. Se gritasse, mataria os cinco irmãos, os donos das túnicas prontas de uma só vez!  
 Ela arranhou o rosto do salteador, mordeu-lhe uma das orelhas e, como nada disso surtiu efeito, enfiou com força os dedos nos olhos dele.  
 Desta vez, o homem afroxou a prisão para cobrir o rosto, xingando-a em voz alta e dando-lhe a chance de rolar para a direita e se levantar num pulo (GOMES, 2013, p.43,44).

O que percebemos é que da imagem a donzela frágil vai se desfazendo ao enfrentar seu algoz e sair vitoriosa, *As túnicas de urtiga* desfaz a ideia de fragilidade feminina, como bem apontada por Bastos e Nogueira (2015) de submissa, dócil a capaz de apresentar sinal de rebeldia reconstruindo a identidade de gênero.

Rápida, a jovem pegou o primeiro galho de árvore pela frente, grosso o suficiente para servir de arma, e encheu o salteador de pauladas. Ele uivou de dor, fracassou em fugir e, por fim, pediu misericórdia (GOMES, 2014, p. 44).

A literatura infanto juvenil atualmente trata o maravilhoso em situações tão reais que, para Pondé (1985), não despertam estranheza, pois o absurdo está na própria realidade que está sendo denunciada simbolicamente. O mágico, em vez de alienar, propondo situações fantásticas exteriores à ação da personagem, propõe uma forma de elaboração crítica do real, no leitor.

A ficção realista-maravilhosa reinventa seu sistema de representação literária, visando anular a discriminação entre a natureza e o sobrenatural, pela rejeição da arbitrariedade contida nos jogos dos contrários. Assim abolindo as polaridades convencionais da literatura clássica o realismo maravilhoso pretende configurar uma imagem de mundo livre de contradições e antagonismos (PONDÉ, 1985, p. 162).

O conto *As Túnica de urtiga* se presta a desestabilizar o solo comum da sociedade, mostrando como a mulher pode, mesmo em silêncio, se desvincilar da postura imposta e esperada pelo sistema patriarcal, recuperando o direito de ser sujeito para realizar suas atividades, representando um indivíduo que deseja adquirir independência.

O episódio da luta da moça com o salteador estava sendo observado por um rapaz que, ao ver toda situação, pensou em ajudá-la, mas percebeu que ela era capaz de resolver sozinha aquela situação. O rapaz na verdade era o príncipe daquele lugar que levou a jovem para o castelo onde recebeu tratamento de princesa, no entanto a preocupação com os irmãos e com as túnicas que ainda faltavam deixou-a preocupada.

No castelo, a jovem vivia plantada junto à janela do quarto, torcendo para que os irmãos a avistassem (GOMES, 2013, p.14), e foi exatamente isso que aconteceu. Logo eles trataram de levar o material para que ela pudesse terminar as túnicas, o que deixou o príncipe intrigado, pois havia solicitado que cuidassem das suas mãos feridas.

- Por que você costura essas porcarias? – perguntou o rapaz.  
 Claro que a jovem não respondeu. Sem interromper o trabalho, ela lançou-lhe um olhar rápido, como se informasse que ele estava atrapalhando.  
 -Ahn... Tudo bem. Volto depois (GOMES, 2013, p.14).

Ao se falar no papel do masculino na figura do príncipe nessas releituras dos contos de fadas, este parece que não é mais tão “encantado” se comparado aos antigos príncipes, pois as princesas também mudaram. Nesse contexto iremos perceber que a função do príncipe é posta em segundo plano diferente dos contos de fadas tradicionais.

Gomes (2013) retoma o mito da bruxa, dessa vez na figura da mãe do príncipe que não ficou nenhum pouco satisfeita com os cuidados e zelos excessivos que seu filho dispensava àquela estranha moça e viu seu poder ameaçado caso o rapaz casasse com a jovem e tratou logo de prejudicá-la. Com a ajuda de um dos seus guardas, descobriu que a protagonista saia às escondidas de madrugada para ir ao cemitério colher as folhas de urtiga junto a uma cova aberta.

A rainha convencida de que a protagonista era uma feiticeira solicitou que fossem cumpridas as leis do lugar em que as bruxas eram queimadas numa fogueira.

Sem poder falar em sua defesa própria, a jovem só tinha uma coisa a fazer enquanto ainda estivesse viva: costurar a última túnica. Depois pensaria em como reaver as outras dez (GOMES, 2013, p. 48).

Identificadas como causa e objeto do pecado pela tradição judaico-cristã, consideradas instrumentos do diabo para a perdição dos homens, as mulheres perderam quase todas as possibilidades de afirmação sendo acusadas de bruxaria e condenadas a fogueira tal como nossa protagonista.

Neste ponto do enredo nos contos tradicionais entraria a figura da fada ou do príncipe encantado que salvaria a donzela encaminhando o conto para o tão sonhado final feliz, contudo, Gomes abre mão desse artifício e, sob a perspectiva de gênero, inserir uma protagonista que cumpriria a função requerida pelos estudos históricos feministas que apontam para o fato de que as mulheres não se resignaram. Como ressalta Baptista (2018), elas transgrediram, na ordem do histórico, do imaginário, os limites que lhe foram impostos, de certa forma repensando as marcas que a cultura patriarcal impunha.

A liberdade da protagonista nesse conto é tecida por suas próprias mãos, visto que ela, para salvar a si e a seus irmãos, tem que continuar a tecer túnicas de urtiga mesmo próximo do cumprimento de sua pena transfigurando-se ela própria em heroína e assim construindo uma história em que a mulher possui o poder de se

desvincilar das amarras do gosto patriarcado da mesma forma como a mulher contemporânea é a mulher que tece seu destino.

A jovem, após conseguir um manto como seu último pedido, cobriu-se e, com as mãos escondidas sob o tecido, fez o impossível para prosseguir em segredo com a costura. Faltavam menos de cinco metros para que a carroça parasse diante da fogueira (GOMES, 2013, p.49).

Helena Gomes (2013), estabelecendo um diálogo intertextual com os contos de fadas tradicionais, mas fugindo do enredo estático estabelecido dos mesmos nos apresenta uma protagonista que ultrapassa qualquer tipo de interdição ou ordem estabelecida, nos apresenta uma donzela que assim como as mulheres deste século, recusa a representação de “segundo sexo” ou “sexo frágil” por excelência, criando novas formas de representação feminina e masculina através dos príncipes e princesas.

Os irmãos da jovem temendo que não desse tempo para a finalização das túnicas começaram a atacar o carrasco até que este abandonasse a carroça que levava a irmã dando-lhe mais tempo para tecer a última túnica fato que só aumentava a desconfiança de todos com relação ao poder de bruxaria da jovem.

- De onde vieram esses bichos? – perguntou o rei.  
 -São aves do mal! - deduziu a mãe dele. – o que está esperando? Mande os homens torcerem o pescoço delas.  
 Cinco cisnes acabavam de se unir aos outros. Traziam nos bicos as túnicas vermelhas, que largaram nos pés da jovem. Ela se levantou abruptamente, tirou a manta e exibiu, triunfante, a décima primeira túnica (GOMES, 2013, p 50).

A multidão perplexa com o que estava presenciando testemunhou a transformação dos cisnes em seres humanos enquanto o príncipe não conseguia esboçar nenhuma reação, reforçando a ideia de sua condição de personagem comum posto num segundo plano.

Para Bastos e Nogueira (2016), a posição do príncipe revela uma formação mais humanista dos contos de fadas, voltada para o questionamento dos papéis que nele são representados fazendo-nos refletir sobre os valores sociais veiculados, bem como os valores pautados nas questões de gênero.

Pode-se demonstrar que o ser homem ou o ser mulher vai muito além das características ali representadas: nem todo homem precisa se portar como um príncipe salvador, assim como nem toda mulher precisa ser vista como

uma princesa em apuros. Essas discussões são um importante passo para a transformação social pautada no respeito à diversidade de gêneros (BASTOS E NOGUEIRA, 2016, p. 28).

De fato, símbolos sociais influenciam nossa construção de conhecimento, ou seja, essa inter-relação entre o sujeito e o objeto em contexto individual ou coletivo é responsável para a construção das nossas representações sociais. Nesse caso, as representações sociais de príncipes e as princesas celebram a resistência e a desconstrução do poder patriarcal construindo também a possibilidade de novas formas de lidar com a questão do gênero, que não estejam fixadas na oposição homem/mulher, isto é, que se abrem para a multiplicidade e o desfazimento dos estereótipos veiculados.

Destarte, *As túnica de urtiga* propicia uma reorganização das percepções do mundo através dos contos de fadas, dirigindo-nos conforme Bettelheim (2007), para a descoberta de nossa identidade e sugerindo as experiências que são necessárias para desenvolver nosso caráter e, desse modo, possibilita uma nova ordenação desse tipo de narrativa inclusive com relação ao seu desfecho.

Livre do feitiço, a donzela finalmente pode explicar toda situação sendo absolvida da acusação de feitiçaria e despertando mais ainda a paixão do príncipe que propôs que ela ficasse em seu reino, no entanto o convite foi recusado depois da jovem ter analisado o comportamento dele durante toda saga, percebeu o quanto era um homem imaturo e mimado e se ele gostasse mesmo dela a teria defendido da acusação.

[...] – não, obrigada- dispensou. Meses antes teria aceitado o convite sem piscar. Mas, depois de tudo o que passara, tinha certeza de que não precisava de um homem para ser feliz. E se por acaso ele surgisse na sua vida, teria de ser digno de quem ela se tornara. (GOMES, 2013, p 51).

O modelo de mulher seguido no conto mostra como o sexo feminino incorporou a cultura moderna e desnaturalizou os processos de dominação desvincilhando-se de estereótipos fundados que o marcaram como o “sexo frágil” – o segundo sexo, para mencionar a teoria de Simone de Beauvoir.

Podemos depreender que as mudanças nas histórias das fadas estão diretamente ligadas aos movimentos feministas que lutam pela valorização da mulher seja no campo do trabalho ou na vida social. Hoje as mulheres são representadas de

forma diferente, cujo final feliz não é um casamento, mas a busca pela independência como nossa personagem.

Essa nova abordagem deixa claro a intenção da literatura infanto juvenil de inovar sua temática através da nova dimensão dada aos papéis masculinos e femininos. Isso posto, a metamorfose dos contos de fadas vem de fato acontecendo propiciando, segundo Corso (2006), uma reorganização das percepções do mundo e, desse modo, possibilitando uma nova ordenação das experiências existenciais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A literatura infantil tem uma potencialidade extremamente rica, bem mais do que muitos podem previamente considerar. Nas obras aqui analisadas percebemos a riqueza, completude e inquietação, através de diversos recursos estruturais, estéticos e temáticos, que as autoras lançaram mão para que suas narrativas contemplassem em seu repertório as mais diversas questões sociais e culturais.

Vimos em *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado o resgate das narrativas tradicionais redimensionando o “lugar” do feminino na sociedade moderna e refletida no contexto literário de personagens que quebram diversos paradigmas

estabelecidos socialmente, se comparados aos personagens dos contos de fadas clássicos.

Em *A moça tecelã* percebemos uma narrativa moderna que mostra a mulher que, 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 soltando a voz para avançar em seu papel social, para mudar o rumo da sua própria história.

Em *As túnicas de urtiga*, Helena Gomes trás o imaginário atual instituído no ocidente da mulher forte, dona de si, de seu corpo e de suas decisões, onde optar por não se casar com o “príncipe” não é anormal e constrói uma personagem feminina que nem sempre é focalizada como a doce, bela e ingênua heroína, pronta a satisfazer os desejos masculinos, do pai ou do marido. Há um reverso que a apresenta também transgressora aos desígnios alheios.

Com essa análise, notamos as dimensões culturais e sociais que regiam o contexto tradicional no qual as obras clássicas foram escritas, considerando a posição feminina dentro do contexto sócio-histórico-ideológico. Apontamos também que as autoras, ao caracterizar uma personagem, utilizam discursos construídos e existentes na nossa época, miscigenando o discurso de personagens com o da vida real.

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

Nos caminhos trilhados pelos contos de fadas, observamos a influência que os mesmos 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 os contos de fadas contemporâneos têm assumido um papel de vanguarda ao romper as soluções mágicas fazendo com que as protagonista recebam um tratamento mais realista deixando de serem 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 as obras analisadas recriam a realidade num 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 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 em geral: ampliar e enriquecer a nossa visão da realidade. 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, aonde 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.
- AKTOUF, Omar. **O simbolismo e a cultura de empresa:** dos abusos conceituais às lições empíricas. São Paulo: Atlas, 1991.

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksmen. 2. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 3.ed. São Paulo: UNESP, 2011.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BACHI, Lilian Regina Gobbi. A moça tecelã: uma análise das interpretações teóricas do conto de Marina Colasanti. **Revista Entrelaces** • V. 2 • Nº 9 • Jan.-Jun. (2017) • ISSN 1980-4571. Pág 203 a 215
- BAKHTIN, Michail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. **Poéticas da Educação**. São Paulo: BT Acadêmica, 2018.
- BARBOSA, Ângela Márcia Damasceno T. A literatura infantil e a construção da identidade feminina e masculina. **V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil, 2009.
- 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.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e mitos. 4<sup>a</sup>ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. O poder do Simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 2002
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Pág 151.
- CADERMATORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CHARLOT, Bernard. **Relação como saber, formação dos professores e globalização**. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- CHARTIER, Roger. História e Literatura. In: CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

- CALADO, Eliana. **O encantamento da bruxa:** o mal nos contos de fadas. João Pessoa: Ideia, 2005.
- 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.** São Paulo: Ática, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil:** teoria, análise e didática. São Paulo: Ática. 6. ed., 1997
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas:** símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: DCL 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil.** São Paulo: Quíron, 1985.
- COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul.** São Paulo: Global editora, 2014.
- COLL, César e TEBEROSKY, Ana. **Aprendendo personagens:** conteúdos essenciais para o ensino fundamental. São Paulo: Ática, 2000. P.119- 121
- COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual.** Tradução Laura Sandroni. São Paulo: global, 2017.
- CORRÊA, Luciana Frateschi. A Teogonia e a Constituição do Universo físico e espiritual dos Gregos Antigos. **Revista Caminhos da História**, n. 7,v. 1, 2002.
- 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.
- DAVID, Mara Lúcia. **A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgate das culturas portuguesas e brasileiras.** São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da faculdade de filosofia, Letras e Ciências, Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2001.
- DODO, Marlúcia Nogueira Nascimento. **De fadas e princesas:** afetos femininos em Maria Colasanti. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Ceará, Mestrado em Letras. Fortaleza (CE), 2010.

- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução: José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. Contos de Fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança. **Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade**, Bebedouro-SP, 2(1): 85-111, 2015.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil, adolescência, cultura e formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 28, dezembro de 2005. Pág 01 a 12
- FRANZ, Marie-Louise von. **A interpretação dos contos de fada**. Tradução Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.
- Franz, Marie-Louise von. **O feminino nos contos de fadas**. Tradução: regina Grisse de Agostino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da pós-modernidade**. São Paulo: UNESP, 1999.
- GOÈS, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura para crianças e jovens**. São Paulo: Paulinas, 2010.
- GOMES, Helena. **A donzela sem mãos e outros contos populares**. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2013.
- 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.
- JABOUILLE, Victor *et ali*. **Do Mythos ao Mito**: uma introdução à problemática da Mitologia. Lisboa: Cosmos, 1993.
- JACOBI. Jolandi. **Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. G. Jung**. Tradução: Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOLLES. André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- 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.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História & Histórias**. São Paulo: Ática, 6<sup>a</sup>ed, 2007 .

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, 2010.

MACHADO, Ana Maria. **Uma, duas, três princesas**. São Paulo: Anglo, 2014.

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MATA, S. e MATA, G. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. **Revista Fênix**, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2006. Pád 1 a 24

MEAD, Margaret. **Sexo y Temperamento**, Paidós, Buenos Aires (1972).

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.

MOISÉS, Massuad. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1996

MORAN, Caitlin. **Como ser mulher – Um divertido manifesto feminino**. São Paulo: Paralela 2012.

MORTATTI, M. R. L. Literatura infantil e/ou juvenil: a ‘prima pobre’ da pesquisa em Letras? **Guavira Letras**, Campo Grande, v. 6, p. 43-65, 2008.

MURARO, R. M.; BOFF, L. **Feminino e masculino**: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. **Estudos feministas**, ano 8, n. 2, 1999.

P 06

OLIVEIRA, Antenor S. **Curso de Literatura infantil**. São Paulo: Ed Santos de Oliveira. 1978.

- OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.
- PAZ, Noemí. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PEREREIRA. Rony Farto; BENTES, Sonia Aparecida Lopes (Orgs). **A roda da leitura: língua e literatura no Jornal Proleitura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis, ANEP, 2002.
- PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v.16, n 36, p 15-23, jun 2010.
- ONDÉ, Glória. **A arte de fazer artes**: como escrever histórias para crianças e adolescentes. São Paulo. SESI- SP editora. 1985.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- RAMOS, G. **Habitar a Infância**: Como Ler Literatura Infantil. Brasília: Tema Editorial, 2017.
- REIS, S. C. “**Abracadabra... A palavra nos contos de fadas**”. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Mestrado em Letras, Pernambuco, 2008.
- RIBEIRO, Edilene. **Fragilidade e força**: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Tese (Doutorado)- Universidade de Brasília, 2004.
- RICHE, Rosa Maria Cuba. **Literatura infanto-juvenil contemporânea**: texto/contexto caminhos/ descaminhos. Perspectiva. Florianópolis, v.17, n. 31, p. 127 -139, jan./jun. 1999.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do; RODRIGUES Inara de Oliveira. **Literatura infanto-juvenil**: Pedagogia. Ilhéus, BA: EDITUS, 2011.
- SANTOS, Mônica de Menezes: **Por um lugar para a Literatura infantil/juvenil nos estudos literários**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2011.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, 1989. p, 23
- SILVA, Luiza Bernadete Faria da. **Heroínas e vilãs nos contos de fada: metamorfoses literárias e cinematográficas**. XV ABRALIC. Experiências literárias textualidades contemporânea, 2016. p, 4346
- SILVA, Vera Maria Tieztmann. **Literatura infantil brasileira**: um guia para professores e promotores de leitura. 2 ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

- SIMÕES, Lúcia Bonina Teixeira. Literatura infantil: entre a infância, a pedagogia e a arte. **Caderno de Letras da UFF**. nº 46. P. 219-142.
- SOARES, Lívia Maria; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires. Tecendo novos horizontes: questões de gênero nos contos infanto-juvenis A moça tecelã e Além do bastidor, Marisa Colasanti in: **Estudo de gênero e literatura para crianças e jovens: um diálogo pertinente**. ZINANI Cecil Jeanine; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires. (org.) Caxias do Sul: Educs, 2015. P. 121.
- SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectivas, 1975.
- TURCHI, Maria Zaira. **Tendências atuais da literatura infantil brasileira**. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil.
- WEBER, Max. Sociologia da dominação. In: WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: UnB, 1991. p. 187-223.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. Pág. 73-97
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

## REFERÊNCIAS VIRTUAIS

- CAMPELLO, Eliane T. A. As múltiplas vidas de "Chapeuzinho Vermelho". *Rev. Estud. Fem.*, v. 11, n. 2, p. 661-663, jul.-dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v11n2/19150.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2017.
- JORGE, Simone Aparecida; SILVA, Rosana Alves de Sousa. **A reprodução das desigualdades de gênero e raça nos contos de fadas**. Portal Geledés. Data: 28/10/2015. <https://www.geledes.org.br/a-reproducao-das-desigualdades-de-genero-e-raca-nos-contos-de-fadas/> Acesso em: 18.09.2018

MONTESANTI, Beatriz. **Por que a ‘cultura das princesas’ ainda é um problema para as meninas.**

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/29/> . Acesso em 15.09.18  
VOLOBUEF, Karin. **“Contos de fadas dos Irmãos Grimm”.** In:Carta Capital. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grim>. Acesso julho de 2018

RHODEN, Dayana da Silva. **“A moça tecelã” de Marina Colasanti.** Revista Eventos Pedagógicos. V.3, n .1 p.331-339 [2012]. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/article/viewFile/537/2>>.Acesso em: 14 outubro. 2018.

GEBRA, Fernando de Moraes. **A imagem feminina no conto “A moça tecelã” de Marina Colasanti.** [2010]. Disponível em: <file:///C:/Users/PrisCila/Downloads/9-31-1-PB.pdf>. Acesso em 15 dez 2018.