



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**



LÍVIA MARIA ROSA SOARES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS DE MARINA
COLASANTI**

TERESINA

2014

LÍVIA MARIA ROSA SOARES

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS DE MARINA
COLASANTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí como requisito parcial e último para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

TERESINA
2014



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

LÍVIA MARIA ROSA SOARES

“REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI”

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 25 de novembro de 2014, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre 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

Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa

Professora Dra. Maria Lídia de Noronha Pessoa
1ª examinadora - UFPI

Maria Edileuza da Costa

Professora Dra. Maria Edileuza da Costa - UERN/UESPI
2ª examinadora - UESPI

Visto da Coordenação:

Feliciano Bezerra Filho

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

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

Dedico este trabalho aos meus pais, Lúcia e Ocílio, pelo amor, apoio e principalmente por terem me ensinado o valor transformador da Educação.

Ao meu marido Clodoaldo, pelo carinho.

Em especial, à minha filha Júlia, razão de existir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter permitido que eu concluísse essa etapa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho, pela seriedade, profissionalismo e dedicação durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

À Coordenação do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí, pelo apoio e orientação.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras da UESPI: Prof. Dr. Fabrício Flores, Prof. Dr. Feliciano Bezerra, Prof. Dr. Élio Ferreira, Profa. Dra. Socorro Magalhaes, Profa. Dra. Marly Gondim, pelos preciosos conhecimentos durante as disciplinas cursadas.

Às professoras Dra. Algemira Mendes e Dra. Maria Edileuza Costa, pelas importantes intervenções no Exame de qualificação.

Aos colegas da turma de mestrado pela amizade em todas as etapas do curso.

À Fundação de Amparo à pesquisa do Piauí (FAPEPI) pelo temporário auxílio financeiro.

Aos Professores do Departamento de Letras da Universidade Federal do Piauí, por contribuírem de forma decisiva para minha formação.

À Secretaria de Educação do Piauí, pela concessão do afastamento para o curso de mestrado.

À equipe da Escola Estadual Camillo Filho, pela cordialidade e estímulo.

À equipe da Escola Dom Bosco, em especial à coordenadora Amélia Marinho pela compreensão e apoio.

À equipe do Colégio CPI, pela amizade e torcida de sempre.

Aos meus irmãos Elaine, Stenio e Rafaela pelo carinho e assistência em todas as horas.

Aos meus avós queridos: Isabel Soares (*in memoriam*), João José de Sousa (*in memoriam*), Alcides de Sousa Rosa (*in memoriam*) e Raimunda Rosa, pelo amor sincero que até hoje guardo como uma saudosa lembrança.

Aos meus alunos e ex-alunos que diariamente me inspiram a buscar o conhecimento e a partilhá-lo.

SUMÁRIO

RESUMO.....	10
ABSTRACT	11
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1 NARRATIVAS INFANTOJUVENIS E CONTOS DE FADA: CONFIGURAÇÕES E PERCURSO HISTÓRICO	17
1.1 A literatura infantil e juvenil através dos tempos.....	17
1.2 A literatura infantil e juvenil brasileira: das adaptações à autonomia	22
1.3 Raízes históricas dos contos de fadas: as funções de Propp	33
1.4 Mitos e arquétipos e vestígios do inconsciente nos contos de fadas	39
2 A NARRATIVA INFANTOJUVENIL DE MARINA COLASANTI E REPRESENTAÇÃO FEMININA: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ORDEM	45
2.1 A crítica feminista no Brasil: um breve histórico.....	45
2.2 As funções femininas nos contos clássicos: um contraponto	52
2.3 Feminino, literatura infantojuvenil contemporânea e representação	58
2.4 Os contos de fada de Marina Colasanti: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina	68
3. NUM REINO NÃO MUITO DISTANTE... NOVAS IDEOLOGIAS	73
3.1 Novos ares de liberdade... <i>Sem asas, porém e Com sua voz de mulher</i>	73
3.2 Tecendo novos destinos: <i>Além do bastidor e A moça tecelã</i>	84
3.3 E a fantasia continua: <i>A mulher ramada e Um cantar de mar e vento</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	109

Entre ferro e fio

Como punhal
Sem sangue
e sem ruído
a agulha vara a carne do tecido.
Ouvem-se apenas
do metal vencido
a queixa do dedal
e um leve sibilar
ferindo as fibras.
A linha se insinua
serpente que entre
trama e urdidura
de outros fios a defende
ponto a ponto
e impõe nova estrutura.
A essa falsa fronteira
Que sem ser cicatriz
a cor emenda
escondida na beira,
a essa semovente arquitetura
batizamos
costura.

Marina Colasanti

“E se as histórias para crianças fossem de
leitura obrigatória para os adultos?

Seriam eles capazes de aprender o que há
tanto tempo têm andando a ensinar?”

José Saramago

RESUMO

Esta dissertação investiga as representações de gênero nos contos de fadas de Marina Colasanti a partir de duas perspectivas: o diálogo com as narrativas clássicas, reunidas da tradição popular a partir do século XVII, e os novos discursos sociais que influenciam as produções literárias na modernidade. O *corpus* selecionado compreende os contos “Sem asas, porém”, “Um cantar de mar e vento”, “A mulher ramada”, “A moça tecelã”, “Além do bastidor” e “Com sua voz de mulher”, por apresentarem personagens que (re)constroem e (re)dimensionam a representação da mulher, pois agem de forma atuante frente às conflituosas relações de afeto com o oponente masculino, geralmente o pai, o companheiro ou até mesmo toda a sociedade. A partir da linguagem simbólica proposta nessas obras, as narrativas infantojuvenis contemporâneas de Colasanti reinventam mitos que indicam a assimilação/transformação do passado, ao mesmo tempo em que põem às claras desequilíbrios presentes no contexto histórico, político e social de várias épocas. Esses novos paradigmas permitem ao leitor iniciante uma postura crítica e questionadora, uma vez que mais do que decodificar o código escrito, a produção de Colasanti incentiva a exploração dos sentidos do texto por meio da relação entre os elementos que compõem as narrativas maravilhosas e a realidade, possibilitando às crianças e jovens um aprendizado que as situações do mundo real não oferecem. Como fundamentação teórica deste estudo, apresenta os pressupostos de Arroyo (2010), Coelho (1991, 2003, 2010), Lajolo e Zilberman (2005), Sônia Salomão Khéde (1986), Peter Hunt (2010) e Vladimir Propp (1985, 2010), pois cotejam importantes análises sobre as características peculiares da literatura infantil e juvenil de várias épocas. Também destacamos as considerações de Lúcia Zolin (2003, 2006), Constância Lima Duarte (2005), Cecil Zinani (2006, 2010), Lúcia Castello Branco (1991) entre outros para esclarecer as peculiaridades da escrita feminina e sua inserção na historiografia literária brasileira.

Palavras-chave: Representação feminina. Contos de fadas. Modernidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates the representations of gender in fairy tales Marina Colasanti from two perspectives: the dialogue with the classical narratives, gathered the folk tradition from the seventeenth century and the new social discourses that influence literary productions in modernity. The selected *corpus* comprises tales "Without wings, however," "A singing sea and wind", "The ramada woman", "the weaver girl", "Beyond the Rack" and "With her voice of a woman", by presenting characters who (re) construct and (re) scale the representation of women as active act in the face of conflicting relationships form of affection with male opponent, usually the father, partner or even the whole society. From the symbolic language proposed in these works, contemporary children and young people narratives, Colasanti reinvent myths indicate that the assimilation / transformation of the past, while putting the clear imbalances present in the historical, political and social context of several ages. These new paradigms allow the beginner reader a critical and questioning attitude, since more than decode the written code, Colasanti's production encourages exploration of the meanings of the text through the relationship between the elements that make up the wonderful narratives and reality enabling children and young people learning that the real-world situations do not offer. As theoretical basis of this study, we present the assumptions Arroyo (2010), Rabbit (1991, 2003, 2010), Lajolo and Zilberman (2005), Sonia Khéde Solomon (1986), Peter Hunt (2010) Vladimir Propp (1985, 2010) that point to important analyzes of the peculiar characteristics of the child and youth literature from various eras. Also we will highlight considerations Lucia Zolin (2003, 2006), Constancia Lima Duarte (2005), Cecil Zinani (2006, 2010), Lucia Castello Branco (1991) among others, which account for the peculiarities of women's writing and its place in the historiography Brazilian literary.

Key words: Female representation. Fairy tales. Modernity.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marina Colasanti, assim como importantes autores da Literatura brasileira, também se lançou à produção de obras infantis e juvenis. Em suas narrativas, 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 aparece como fio condutor das obras.

Verificamos que a produção da autora caracteriza-se pela diversidade. A autora que transitou pelo jornalismo, escreveu crônicas, poemas, contos e romances também demonstra seu talento através da pintura e do desenho, assinando a ilustração de vários de seus livros. Considerada uma “passageira em trânsito”, sua biografia justifica esse que seria o título de uma de suas coletâneas de poemas. Teve um pai que atuou na guerra, por isso um conflito colonialista fez com que ela nascesse em Asmara, capital da Eritreia, continente africano. E, após a Segunda Guerra Mundial, viria para o Brasil, onze anos mais tarde. cursou a Escola Nacional de Belas Artes, dedicou-se durante algum tempo à gravura, até ingressar no jornalismo. Durante onze anos trabalhou no *Caderno B*, do Jornal do Brasil como secretária de texto, ilustradora e cronista. Em seguida, foi durante dezoito anos editora especial da Revista Nova.

Quando ingressou na carreira literária, tornou-se uma das mais inquietas vozes femininas de nossa literatura. Em 1968 lançou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, e dez anos mais tarde, a primeira coletânea de contos de fadas: *Uma ideia toda azul* (1978), desde então, publicou mais de cinquenta obras entre literatura infantil e adulta.

Já recebeu muitos prêmios, destacam-se sete prêmios Jabuti, promovido pela Câmara Brasileira do Livro: em 1993 pelo livro *Entre a espada e a rosa* (1992), em 1994 recebeu em duas categorias (juvenil e poesia, respectivamente) por *Ana Z. Aonde vai você?* (1993) e obra *Rota de Colisão* (1993), no ano de 1997 pela obra *Eu sei, mas não devia* (1995) em 2010 na categoria poesia por *Passageira em trânsito*

(2009) e em 2011 na categoria juvenil por *Antes de virar gigante* (2010) e o mais recente com o livro *Pequena história de um grande amor* (2014). Registra-se ainda os prêmios *O melhor para o jovem* (1979, 1993, 1994 e 2010). Além disso, várias de suas obras receberam o selo *Altamente Recomendável para Jovens*, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Portanto, a escrita inventiva e esteticamente trabalhada de Marina Colasanti vem ganhando reconhecimento nos últimos anos e também tem despertado o interesse de vários estudos acadêmicos, porém o nome da escritora ainda não aparece nos manuais historiográficos oficiais, ou quando aparece só há o breve registro sem maiores informações.

Entre as pesquisas que apresentam análises em relação à obra da escritora, destacamos: *A linguagem dos contos de fadas na obra de Marina Colasanti* (MUNIZ, 1997), que buscou caracterizar o estilo de Colasanti por meio dos recursos linguísticos utilizados; *Eros no imaginário de Marina Colasanti* (SILVA, 1999), que verifica o diálogo intertextual com as narrativas míticas; Também o estudo *Muitos Caminhos para Ana Z.* (MENDONÇA, 2000), que analisa as configurações estéticas e os aspectos intertextuais presentes no enredo da obra *Ana Z. Aonde vai você?*, e *A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas* (SILVA, 2001), que analisa o elemento maravilhoso e aspectos estilísticos e discursivos nos contos maravilhosos da autora. Destaca-se ainda *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti* (DAVID, 2001), que faz o resgate das narrativas orais à luz da teoria do dialogismo de Bakhtin; *A leitura dos contos simbólicos de Irene Lisboa e Marina Colasanti* (Dias, 2001), que apresenta um estudo comparado dos temas abordados nos contos das referidas escritoras, visando desvendar a literariedade como deflagradoras do prazer de ler. Avulta-se também a dissertação *Marina Colasanti: Mulher em Prosa e Verso* (CARRIJO SILVA 2003), que analisa as configurações temáticas e o perfil feminino na prosa e poesia da autora, a partir da configuração simbólica do texto. Cita-se ainda a dissertação *Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor?* (VALDIVIESO SANTA MARIA, 2006), que traz um estudo de caso da recepção do livro “Longe como meu querer” por alunos do Ensino Fundamental. Mais recentemente, destaca-se a pesquisa de Nascimento (2010), *Entre fadas e princesas afetos femininos em Marina Colasanti*, que enfatiza as influências feéricas em dois livros da escritora.

Percebemos que poucos trabalhos analisam as produções infantojuvenis da autora, por isso entendemos que a moderna produção destinada aos infantes ainda precisa de estudos mais pormenorizados. Por essa razão, esta pesquisa objetiva analisar as representações de gênero nos contos de fadas de Marina Colasanti a partir da relação com as narrativas clássicas, reunidas da tradição popular e a relação com os novos discursos sociais que influenciam as produções literárias na modernidade. Além disso, buscaremos verificar o percurso histórico das narrativas infantis e juvenis para entender os fatores que possibilitaram a permanência delas ao longo do tempo. Para tanto, analisaremos a atualização temática dos contos de fadas modernos e como a representação feminina foi construída no passado e no presente, por isso, apontaremos as estratégias narrativas utilizadas nos contos selecionados para este estudo, principalmente de que forma a exploração de uma linguagem rica em imagens e recursos poéticos permitem a reinvenção de mitos e imagens arquetípicas que indicam a assimilação/transformação do passado.

Nesse sentido, a seleção das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa privilegiou enredos que despertem reflexões em relação à configuração estrutural, histórica e principalmente ideológica dos contos de fadas contemporâneos, destacando a representação da mulher como composição temática. Dentre a vasta produção da autora, analisa-se seis contos: “Além do bastidor”, “A mulher ramada”, “Sem asas, porém”, “Um cantar de mar e vento” e “Com sua voz de mulher” e “A moça tecelã”.

Para tanto, organiza-se a dissertação em três capítulos. O primeiro, *Narrativas infantojuvenis e contos de fada: configurações e percurso histórico*, foi subdividido em quatro subtópicos. Primeiramente abordaremos em *A narrativa infantojuvenil através dos tempos* o panorama histórico das origens e evolução das histórias infantis, oriundas principalmente da tradição popular. No segundo: *A literatura infantojuvenil produzida no Brasil: das adaptações à autonomia*, descreveremos como essa literatura se adaptou em terras brasileiras, transitando entre as adaptações e traduções das obras clássicas europeias até a constituição de um conjunto de obras que representavam um ideário de nacionalidade, pois reproduziam traços de nosso folclore e de nossa linguagem. Ressalte-se que essas novas configurações temáticas têm como marco histórico a publicação das primeiras obras infantojuvenis de Monteiro Lobato, pois apresentavam enredos que permitiam a

construção de uma consciência crítica nos leitores iniciantes a partir de traços comuns à realidade nacional.

No terceiro subtópico, *Raízes históricas dos contos de fadas: as funções de Propp* apresenta-se como a estrutura, os motivos e as funções dos contos de fada se mantiveram com o passar dos séculos, adaptando-se às diferentes línguas e culturas, destacando-se os principais constituintes dos contos maravilhosos descritos pelo estudo da estrutura dos contos folclóricos e organizados como forma de explicar a regularidade estrutural verificada nas narrativas de diferentes épocas. O quarto e último subtópico: *Mitos, arquétipos e vestígios do inconsciente nos contos de fadas*, discute-se como a vertente psicanalítica explica a maneira como as tramas presentes nas histórias repercutem no inconsciente do leitor em formação, contribuindo para o desenvolvimento e a iniciação literária da maioria dos leitores ao longo de vários séculos. Assim como a base mítica e a influência de arquétipos influenciam na constituição temática dos contos de fadas clássicos e modernos.

Neste primeiro capítulo apresentaremos a fundamentação teórica por meio dos estudos realizados, entre outros, por Regina Zilberman (2005), Nelly Novaes Coelho (1991, 2003, 2010), Leonardo Arroyo (2010), Peter Hunt (2010), Marisa Lajolo (1985), Bruno Bettelheim (2006, 2009), Mircea Eliade (1972), Marie von-Franz (2010), Vladimir Propp (1984, 2010), Tzvetan Todorov (2010) pelas importantes análises em torno do caráter formal, estrutural, histórico e temático que contribuem para uma visão mais consciente e sistemática das narrativas infantis e juvenis de várias épocas.

Já o segundo capítulo, *A Narrativa infantojuvenil de Marina Colasanti e representação feminina: a construção de uma nova ordem* apresenta a perspectiva de gênero, dividido também em quatro subtópicos. O primeiro deles, *A crítica feminista: um breve histórico* descreve como a escrita feminina foi inserida no cânone e como se deram as resistências a esse processo. No segundo, *As funções femininas nos contos clássicos: um contraponto* apresenta como as representações de gênero eram construídas nos contos exemplares e como são configuradas atualmente. No terceiro subtópico: *Feminino, literatura infantojuvenil contemporânea e representação* discute-se como a escrita moderna aborda os papéis de gênero, aliada à linguagem simbólica e fantástica dos enredos. E por fim, o quarto subtópico, nomeado *A narrativa infantojuvenil de Marina Colasanti: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina* mostra-se a trajetória literária de Marina Colasanti e seu lugar na historiografia brasileira, desde sua atuação como colunista em revistas feministas à produção de

narrativas destinadas a leitores iniciantes. A partir disso, verifica-se como as obras selecionadas neste *corpus* oferecem indícios para se avaliar questões de identidade e representação de gênero na literatura infantojuvenil atual. Como aporte teórico para essas análises elegeu-se os estudos de Lúcia Zolin (2003, 2006), Constância Lima Duarte (2005), Cecil Zinani (2006, 2010), Lúcia Castello Branco (1991), entre outras.

No último capítulo, *Num reino não muito distante...novas ideologias*, faz-se a análise dos seis contos à luz das teorias apresentadas nos capítulos precedentes, investigando as bases míticas, históricas, simbólicas e ideológicas que fazem com que as narrativas colasantianas retomem diálogos com textos que as antecedem e ao mesmo tempo apresentam temáticas afins com o discurso moderno ao exporem vozes antes silenciadas no discurso literário ao longo da história. Os tópicos foram organizados de acordo com os eixos temáticos comuns entre os contos selecionados.

Entende-se que as análises em torno dessas produções permitem o aprofundamento nas investigações críticas de obras infantis e juvenis que foram publicadas a partir do final do século XX e início do XXI, principalmente de Marina Colasanti, que ao revisitar as características originais do gênero maravilhoso aproxima a criança e o jovem da fantasia.

Além disso, nesses tempos de diálogos e lutas pela igualdade de gênero, esta pesquisa contribui também para discussões e investigações especificamente no âmbito da crítica feminista e das análises em torno das narrativas infantis e juvenis, principalmente porque estas duas modalidades vêm despertando amplo interesse da academia pela significação artística e formativa que possibilitam ao leitor. Pretende-se a partir dos resultados dessa pesquisa responder alguns questionamentos em torno dos contos de fadas contemporâneos, que ainda são alvo de reservas críticas quando se fala em inseri-los na grande literatura, bem como ampliar conhecimento das modernas produções infantojuvenis de Marina Colasanti, uma vez que elas subvertem maniqueísmos presentes nas narrativas primordiais, convidando o leitor a (re)pensar os papéis sociais, pois questionam o “faz-de-conta” da tradição e com eles estabelecem laços para tratar de temas atuais.

Dessa forma, a pesquisa pretende contribuir para investigar a fundo a produção da escritora, não somente pela projeção que ela vem ganhando dentro e fora do Brasil, mas especialmente por despertar a imaginação e a fantasia nas suas histórias sem perder a relação com os embates ideológicos e os questionamentos

frente à realidade que circunda as crianças e os jovens. Por isso, os possíveis resultados obtidos a partir desse estudo visam contribuir para uma maior visibilidade das produções de Colasanti, permitindo uma interpretação crítica das narrativas infantojuvenis, e, por extensão, auxiliar pais, educadores e mediadores de leitura a construir uma visão mais consciente dos benefícios que a Literatura infantil pode trazer para o indivíduo em formação e, conseqüentemente para a sociedade, ajudando a entender a diversidade presente nela.

1 NARRATIVAS INFANTOJUVENIS E CONTOS DE FADA: CONFIGURAÇÕES E PERCURSO HISTÓRICO

1.1 A literatura infantil e juvenil através dos tempos

Qual o valor de uma obra literária? Qual a relação dela com obras que a sucederam? Essas perguntas certamente teriam respostas diversas. Porém, ao considerar a linha de pesquisa Literatura Infantojuvenil e a análise da produção literária destinada a este público específico, percebe-se que algumas características observadas nas produções atuais associam-se às origens dessas narrativas, principalmente nos primeiros registros do gênero, relacionados à literatura de tradição oral e aos contos de fadas.

O hábito de contar histórias pode ter sido despertado no homem na medida em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros suas experiências e seus desejos mais profundos, já que não há povo que não precise registrar e mostrar suas histórias e, conseqüentemente, sua cultura através de suas tradições, lendas e mitos, preservando assim o poder fantástico constituído entre literatura e oralidade.

Por isso é imprescindível entender como as primeiras obras infantojuvenis surgiram e que propriedades garantiram a elas sua permanência ao longo dos séculos. Apesar de uma clara vinculação com a ideologia social e econômica da época em que foram produzidas, há muitos elementos que ainda persistem nas obras infantojuvenis atuais, tais como a configuração literária, a linguagem rica em simbologias, a construção dos personagens, a apresentação do espaço, além dos outros elementos desencadeadores da fantasia. É importante ressaltar que alguns aspectos aparecem atualizados, acompanhando as demandas sociais de cada época, conforme as ideias de Leonardo Arroyo (2011, p. 26):

A conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo e não é íntima sua relação em sua natureza com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, na maioria das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. É o que ressalta facilmente o longo estudo de sua história, que vai encontrar no aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação

de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis.

A afirmação de Arroyo corrobora com a ideia que a Literatura infantojuvenil, enquanto gênero evolui com a sociedade. Do ponto de vista histórico, os livros voltados para esses leitores são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica. Segundo Peter Hunt (2010, p. 43), “essas obras, do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, estão no auge da vanguarda da relação palavra e imagem nas narrativas”. Por meio dessas ideias, considerar essa modalidade literária apenas com base no perfil de seus leitores não sustenta mais fundamento crítico, pois desconsidera o valor artístico que essas histórias apresentam.

Sonia Salomão Khéde (1986, p. 09) defende a importância das origens históricas dessas narrativas, sendo necessário considerar os fatores que codificam os elementos próprios de cada época, um padrão institucionalizado tanto para escritores como para leitores. Nesse aspecto, a autora afirma que:

A literatura infantil e juvenil é um gênero marcado historicamente. Desse modo, os gêneros infantis sempre evidenciarão traços constitutivos da sociedade atual da qual fazem parte e apontarão para as ideologias provenientes dos conflitos históricos. A singularidade do gênero literário infantojuvenil estaria justamente na sua indiscutível complexidade histórica, responsável, também, pelas inúmeras nuances ideológicas que entrecortam seus textos.

Nesse sentido, estudos apontam que nas narrativas infantis, especificamente nos contos de fadas ou de magia, está a gênese da literatura infantil e juvenil, pois essa forma de narrar, segundo Coelho (2005), pertencem ao caudal de narrativas nascidas entre os povos da Antiguidade, oriunda dos contos folclóricos e novelescos. Além disso, esses textos se espalharam por toda a parte e permanecem até hoje como uma rede, adaptando-se a diferentes culturas, considerados também uma modalidade artística, conforme comprovado a seguir (COELHO, 2005. p. 15)

A Literatura infantil e juvenil é, antes de tudo, arte. Assim como as demais modalidades literárias, enfatiza o potencial da palavra como agente transformador de mentalidades, além de constituir um fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida. Funde o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização. Através dessas narrativas, palavras que foram ditas há milênios podem ser ouvidas por nós.

Por essa razão, o itinerário dessas produções permite a compreensão de temas e elementos que estão presentes nesses textos. Sobre isso, Coelho (2010, p. 15) enfatiza a importância dos estudos históricos para entendermos como essas produções resistiram ao tempo :

Hoje mais do que nunca, (porque o nosso mundo está em processo de radicais transformações), faz-se urgente que as novas gerações tomem consciência da tarefa desempenhada pela Literatura, no longo processo de evolução que vem sendo vivido pela Humanidade, desde a origem dos tempos. Daí a importância de rastreamos as origens da Literatura infantil, hoje conhecida como “clássica”.

Conforme a exposição de Nelly Novaes Coelho, o poder transformador que o texto literário desempenha é decisivo para a formação do indivíduo, por isso o entendimento das origens da Literatura infantil e seu processo evolutivo ajudarão a compreender de que maneira as primeiras narrativas clássicas contribuem e influenciam as produções de hoje. Por esse viés, diversos estudos trazem como foco o resgate histórico das primeiras obras infantis, aqui destacadas: *Problemas de literatura infantil*, de Cecília Meireles (1951), *Compêndio de literatura infantil*, de Bárbara Vasconcelos de Carvalho (1955), e *Literatura infantil brasileira*, de Leonardo Arroyo (1968), *Literatura infantil: teoria e prática*, de Antonieta Antunes Cunha (1983) e o *Dicionário crítico de literatura infantil/juvenil* (1991), de Nelly Novais Coelho, que apresentam dados de diversas fontes e épocas, contribuindo para um conhecimento mais detalhado da literatura infantil. Para esses autores, mesmo tendo se originado das narrativas orais, as obras infantis sofreram uma acomodação diferente em cada cultura.

Essas obras registram que a partir da Revolução Industrial iniciou-se o crescimento político e financeiro das cidades e a industrialização teve como reflexo direto a decadência do sistema medieval, baseado no feudalismo e na valorização do poder rural. Substituindo os senhores feudais. A burguesia se afirma como classe social urbana, incentivando a consolidação de instituições que a auxiliem a atingir as metas desejadas. Entre essas instituições, destacam-se a família e a escola, porque surgia, naquele momento, uma nova concepção de criança e de família. O Estado Absolutista, interessado em romper a unidade do poder dos feudos, passa a estimular um modo de vida mais doméstico e menos participativo publicamente.

Philippe Aries, em *Historia social da criança e da família* (1978), relata as várias mudanças ocorridas ao longo do tempo no modo de ver a criança, que aparece no século XI representada em obras de arte apenas como um adulto em miniatura, sem características próprias, pois, como afirma o autor, “até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (ARIES, 1978, p.51). Vê-se a representação artística ligar-se à realidade, pois não se tem notícia de tratamento especial dedicado à criança, vista apenas como um ser numa época determinada, em evolução, mas sem particularidades especiais.

A mudança ocorrida no século XVII determina para a criança um novo papel na sociedade e motiva a criação de objetos industrializados, como o brinquedo, de objetos culturais, como o livro, e de novos ramos da ciência, como a pediatria, a pedagogia e a psicologia infantil. Neles, a criança é apresentada como um ser frágil, que precisa da proteção do adulto e estabelece uma relação de dependência. Além disso, a Escola, que antes era facultativa, passa a ser obrigatória, com a exigência de que as crianças frequentassem as aulas, onde seriam preparadas para enfrentar o mundo. Para isso, os textos escritos para esses leitores, que são representados como criaturas frágeis, assumiam posturas pedagógicas e a literatura infantil tem, no seu início, a condição de mercadoria, produzida e destinada a um consumidor específico, com uma função determinada.

Há também referência na importância da instituição escolar, mesmo que ainda muito timidamente, nesse processo. A princípio, a escola utilizava textos de caráter infantil como instrumento pedagógico e como veículo de ideias que correspondiam às necessidades daquele momento a fim de atingir seus objetivos formais, ao mesmo tempo em que dialogava com a pretensa organização política, preocupando-se com a transmissão de valores morais. Premissa também confirmada por Zilberman e Lajolo (2005, p. 23):

[...] a obra literária pode reproduzir o mundo adulto: seja pela atuação de um narrador que bloqueia ou censura a ação de suas personagens infantis; seja pela veiculação de conceitos e padrões comportamentais que estejam em consonância com os valores sociais prediletos; seja pela utilização de uma norma linguística ainda não atingida por seu leitor, devido a falta de experiência mais complexa na manipulação com a linguagem.

A historiografia literária aponta que as primeiras obras publicadas para o público infantojuvenil apareceram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII. Antes disto, apenas durante o classicismo francês, no séc. XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 a 1694, *A aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas postumamente em 1717 e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas de tempos passados com moralidades* que Charles Perrault publicou em 1697.

Arroyo (2010 p. 20) também ressalta a importância de Perrault não apenas de criador, mas também de escritor que rompeu com o preconceito mantido em torno da cultura popular e em torno da criança. Sobre esse aspecto afirma:

Graças a Perrault, tornou-se possível o florescimento de uma série de autores importantes para a literatura infantil, tanto em seu país quanto em outras nações da Europa. Assim constatamos que em 1730 o livro merecia uma tradução inglesa feita por Jonh Newberry. Em 1760 publicava de sua autoria *Contos de Mamãe Gansa*. Em 1744, na Inglaterra, aparece o primeiro livro ilustrado para crianças. Ao lado de *Robson Crusóé* de Daniel Defoe e *Gulliver* de Jonathan Swift, fazendo com que o século XVIII rico de obras importantes para a literatura infantil.

Segundo Lajolo e Zilberman (2005, p. 13), Perrault não é o responsável apenas pelo “primeiro surto de literatura infantil, sua obra apresenta uma preferência pelo conto de fadas, registrando uma produção de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura destinada aos infantes”. Com essa visão, abre-se um espaço novo para a criança. No âmbito escolar, ela passa a ter acesso a uma literatura previamente selecionada pelo adulto, com o intuito de reafirmar valores e normas e assegurar a formação de indivíduos passivos e obedientes. Dessa forma, a escola também participou de uma ação manipuladora que foi introduzida através da própria literatura, reproduzindo o mundo dos adultos.

Diante dessas considerações, é pertinente associar que os padrões instituídos no surgimento da literatura infantil e juvenil foram decisivos para a apreciação crítica dessas narrativas ao longo do tempo, ao passo em que abriram caminho para discussões mais aprofundadas ao permitir análises em relação ao caráter estético, temático e ao modo de representação dos personagens na obra ficcional, uma vez que as narrativas infantojuvenis por muito tempo não foram

contempladas pela crítica acadêmica, pois tomavam por base o perfil de seus leitores ou a sua destinação essencialmente pedagógica. Dessa forma, atualmente, essas narrativas continuam a constituir um campo de estudos promissor, por desencadear análises sobre aspectos internos e externos à obra de arte.

1.2 A literatura infantil e juvenil brasileira: das adaptações à autonomia

Conforme apresentamos no tópico anterior, a divulgação das primeiras obras voltadas para o público infantojuvenil na Europa esteve ligada principalmente à nova concepção de infância e pela necessidade de produções que auxiliassem as instituições encarregadas do ensino a transmitirem valores condizentes com a ideologia dominante. No Brasil não foi diferente. O surgimento da literatura infantil e juvenil também está ligado à escola e à ascensão da burguesia, que se dá no período entre 1890 e 1920, quando as cidades se desenvolveram e a população urbana mostrou-se favorável ao consumo desse novo produto. O livro de literatura popularizava-se, na medida em que espelhava uma escolarização e uma cultura que esse novo grupo social desejava para si.

A esse respeito, Zilberman (2008), no artigo *Leitura da Literatura infantil brasileira*, faz um levantamento sobre a difusão das obras infantis a partir da influência europeia. Afirma que, no Brasil, até o século XVIII, os pais não eram obrigados a colocar os filhos na escola e por isso, não surpreende a ausência de uma literatura destinada especificamente à infância, com poucos leitores capacitados e alheado o interesse público em educar as crianças. Por isso, inexistiam produtos específicos dirigidos a elas.

Ainda sobre esse aspecto, a pesquisadora Marisa Lajolo veicula várias reflexões acerca da configuração histórica da literatura infantil e juvenil brasileira e no artigo *Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um discurso marcado* (1986, p. 44) a autora apresenta o panorama histórico da constituição da nossa literatura infantil e juvenil, principalmente a relação desta com a estrutura social e educacional da época.

A literatura infantil brasileira nasceu tardiamente. Melhor dizendo, a modernização de nossa sociedade – condição essencial para o

surgimento de livros para crianças – é que foi tardia; ocorreu entre os séculos XIX e XX, o que representa duzentos anos de atraso em relação à Europa, que desde 1697 fazia circular entre a criança Charles Perrault e seus confrades, que fundaram o gênero e instituíram o modelo. E só quando isso já tinha ocorrido e se cristalizado no além-mar que republicanos de nosso *fin-de-siècle*, defensores da escola e da alfabetização, começaram a produzir, nas horas vagas, material de leitura para as crianças brasileiras.

Além dessa forma de circulação dos livros infantis, as adaptações de obras europeias também eram muito frequentes e ganharam um amplo espaço nesse período. A esse respeito, no artigo *A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias*, Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2003, p. 01) conclui que:

O processo de circulação do livro no Brasil até 1807 é marcado pela censura dos portugueses, visto que não havia permissão para publicar e se dependia da importação, a qual somente era possível através de autorizações da Mesa Real Censória de Portugal. A partir de 1808, com a vinda da Família Real Portuguesa para o Rio de Janeiro ocorreu a criação da Imprensa Régia, hoje Imprensa Nacional, que se tornou a responsável pela impressão de livros. No entanto, a aquisição de livros estrangeiros continuou a passar pelo crivo do órgão censor brasileiro, a Mesa do Desembargo do Paço, e os pedidos de livros ou outros tipos de impressos não mais se restringiam a Portugal, sendo permitida a compra de outros países.

Essas adaptações foram lançadas, inicialmente, como tentativa de escolarizar a população. Em 1894, Figueiredo Pimentel publicou *Contos da carochinha*, contendo textos selecionados por Perrault e pelos Grimm, assim como outros criados por Andersen. Também Carlos Jansen adaptou e traduziu obras como *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóé* (1885) e *As aventuras do celeberrimo Barão de Munchhausen* (1891), lidas pela infância e juventude brasileira que então se formava, ainda sem identidade definida.

Nessa tendência de ligar as leituras infantis à Escola, como também à difusão do civismo e patriotismo, surgiram obras como *Contos infantis*, de Julia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, ainda em 1889, *Pátria*, de João Vieira de Almeida em 1901, *Por que me ufano de meus pais*, de Afonso Celso em 1904, *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto e *Histórias de Nossa Terra*, também de Julia Lopes de Almeida, ambos em 1907, concretizando essa “missão patriótica que a literatura

infantil atribui a si mesma”, como afirmam Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2003, p.19).

Essa missão incluía também a adaptação para o falar nacional, distante dos padrões linguísticos lusitanos, mas mantida uma postura academicista. Aliás, essa era uma das propostas das obras escritas para crianças e jovens: determinar um modelo de língua nacional que deveria seguir a correção gramatical e o uso do vocabulário característico dos hábitos linguísticos semelhantes aos adotados na escrita pelas classes dominantes. Para Lajolo (1986, p. 45):

O surgimento da literatura infantil coincide com o fortalecimento da instituição escolar, uma vez que a escola é um elo fundamental da cadeia que se estabelece entre autor-obra-público. Escola e literatura infantil constituem, pois, uma equação, onde a primeira, por ser uma instituição do Estado, enleia a segunda em práticas políticas e ideológicas favorecedoras das classes dominantes que tanto se servem do livro para a difusão de valores que lhe são caros como servem ao livro, na medida em que patrocinam sua adoção e incentivam seu consumo através de campanhas pela leitura.

A partir dessa ideia, a autora nos mostra que havia um acentuado paternalismo nas políticas de promoção de leitura e que a criação de escolas primárias e de formação de professores e o uso de livros-texto na atividade didática possibilitaram condições para o surgimento de uma “literatura escolar”. Segundo Arroyo (2011), é dessa literatura escolar que se origina a literatura infantil brasileira, a qual se desenvolve e se consolida como gênero literário a partir da produção de Monteiro Lobato nos anos de 1920 e seguintes.

A contribuição das obras de Monteiro Lobato foi importante para a formação de uma historiografia de obras infantojuvenis brasileiras, uma vez que as inovações que se delineavam na literatura adulta a partir do Modernismo atingiram também as obras destinadas à crianças e jovens. Coube a Lobato coadunar a herança do passado com o presente, encontrando, segundo Coelho (2010, p. 247), “o caminho criador de que a Literatura Infantil estava necessitando, abrindo as portas para as novas ideias e formas que o novo século exigia”.

Reitera-se que Monteiro Lobato tornou-se modelo para os escritores de seu tempo, como Graciliano Ramos e Érico Verissimo, que igualmente se dedicaram a obras para a infância. Zilberman (2003) afirma que as obras lobatianas representaram paradigmas para as gerações seguintes, o que explicaria que o segundo grande

período da literatura infantil brasileira inicie-se por volta de 1975, revelando autores que procuram seguir e inovar a tradição estabelecida.

Assim, o desligamento da vertente pedagógica, que classificava a qualidade das obras infantis pelo o que elas traziam de teor moralizante, impondo padrões, reproduzindo estruturas sociais, deflagrando valores alienantes, principalmente referenciando papéis sociais pautados no patriarcalismo e androcentrismo, tratando de temas condizentes com a realidade concreta.

Nessa perspectiva, a análise das primeiras obras clássicas adaptadas por Charles Perrault, Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm atestam que elas já tratavam com certo realismo as dificuldades da sobrevivência na selva do mundo real, tratando de temas como inveja entre membros familiares, morte, resignação e principalmente a passividade e submissão feminina, fazendo correspondências entre o universo dos adultos e crianças.

Atualizando algumas tendências herdadas dessas narrativas e ao mesmo tempo promovendo uma ruptura com o viés moralizante e pedagógico que elas seguiam, nesse limiar de século XXI, vários livros infantis de renomados autores já formam um cânone do gênero, pois apresentam uma diversidade de opções temáticas e estilísticas, sintonizadas com a multiplicidade de visões de mundo que se entrelaçam como característica da sociedade pós-moderna. A esse respeito, o espírito lúdico e a busca da afirmação da identidade cultural brasileira se apresentam em enredos inovadores, bem visíveis na perspectiva concreta de produção e de consumo. A esse respeito, Lajolo e Zilberman (2005, p. 153) afirmam que:

Nem a documentação crítica da realidade contemporânea brasileira, nem a absorção muitas vezes criativa de elementos da cultura de massa, nem mesmo o esforço de renovação poética dão conta de todas as faces assumidas pela atual produção literária infantil brasileira. [...] mas nem todos os traços que permeiam a linguagem da literatura infantil contemporânea são nítidos. Alguns não chegam a configurar uma tendência: deixam-se apenas entrever. Um deles é o considerável espessamento que o texto infantil sofreu enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de autorreferenciar-se.

Assim, cresce a produção de ficção e desenvolve também a atividade crítica. Motivada pelo interesse da escola em ampliar o acesso dos leitores, esta redescobriu a literatura. Para Vera Tieztmann Silva (2008, p. 11) “esse movimento de retorno do livro literário à escola pôs em ação um processo dialético de estímulo e

concorrência envolvendo escritores, ilustradores, editores e livreiros”. Esse fato surge como resultado do maior investimento de capitais na produção cultural, como também o aprimoramento de instituições às quais compete a execução da política cultural do estado.

Nelly Novaes Coelho, em seu “*Dicionário crítico da Literatura infantil e juvenil brasileira*” (1991), mostra que a partir dos anos 1920 a literatura infantil brasileira enfrentou um período de confronto entre o tradicional e o moderno, seguindo a tendência de busca pela autenticidade implementada pelos modernistas a partir de 1922. Entretanto, reaviva-se o debate sobre reformas educacionais por influência dos novos métodos pedagógicos da Europa e dos Estados Unidos. A autora também afirma que nas décadas de 1930 e 1940 houve a expansão da rede escolar que influenciou no aumento do número de publicações. Em sua base ainda está a intencionalidade pedagógica que vinha do período anterior e até então não perdera sua legitimidade. Somente a partir da década de 1970 o valor dado à literatura infantil e juvenil se amplia além das fronteiras, pois foram várias maneiras de reconhecimento, inclusive no exterior, dado a essas produções.

Surgem novos ares, novas palavras de ordem: o experimentalismo com a linguagem, com a estrutura narrativa e com o visualismo do texto; “substituição de uma literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora” (COELHO, 1991, p. 278). Esses novos paradigmas põem em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo no qual ela vive, examinando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada ao apresentar maior consciência do poder da palavra como nomeadora e construtora ou ordenadora do real. Ainda segundo Coelho (1991, p. 65), “isso marca o confronto entre o *pensamento racional*, humanista e conceitual e o pensamento mágico, primordial (alimentado pela fantasia, pelo imaginário ou pelo sonho) com que o pensamento infantil tanto se identifica”. A autora defende que esses fatores atestam a sintonia da literatura infantil e juvenil com o contemporâneo. Esse percurso começa em com a publicação em 1920 de *A menina no narizinho arrebitado*. Monteiro Lobato inaugura uma nova fase, promovendo uma renovação do gênero fundando as bases de um projeto estético para a literatura destinada a crianças e jovens.

Assim, se aparentemente desapareceu desses livros o compromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com conteúdos escolares mais ortodoxos, um

exame mais atento da produção infantil contemporânea revela a permanência da preocupação educativa, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e mais libertadores. Nesse sentido, reitera-se, baseado em Zilberman e Lajolo (2005, p. 162) que “as histórias fundadas no imaginário encontram seu espaço, quer através do recurso do fantástico universal, quer através do reaproveitamento inovador de elementos de lendas brasileiras e assuntos regionais”.

Rosa Maria Cuba Riche (1999, p. 131) faz uma análise dos enredos das produções contemporâneas no artigo *Literatura infantojuvenil contemporânea: texto/contexto caminhos/descaminhos*, comparando-as às narrativas da matriz clássica, o que é confirmado por

situações e valores cristalizados pela história, que são retomados num outro texto que inverte o sentido do texto original e com ele dialoga numa espécie de contracanto. Trata-se de um jogo intertextual, em que um texto se opõe diretamente ao original. Ao inverter, promove uma reapresentação da voz do outro que ficou recalcada, uma nova maneira de ler o convencional, um processo de liberação do discurso.

Conforme a exposição de Rosa Riche, os personagens-tipos reaparecem: reis, rainhas da linhagem dos contos de fada em obras de Marina Colasanti - *Uma ideia toda azul, Doze reis e a moça no labirinto do vento, Longe como o meu querer*, Ruth Rocha - *Reizinho mandão, Sapo vira rei vira sapo, O que os olhos não veem o coração não sente, O rei que não sabia de nada* e em Ana Maria Machado - *Uma história meio ao contrário*. Contudo, representam papéis condizentes com os novos discursos sociais, o que contribui para questionamentos ao discurso tradicional.

Nesse sentido, as representações alegóricas e simbólicas de tecelãs, princesas, sereias, unicórnios e corças parecem não ter compromisso com a realidade imediata, mas, através delas, os autores questionam valores e papéis sociais: o poder masculino em contraposição à sensibilidade feminina e o feminino ao masculino, assim como as relações de poder instituídas.

As tramas trazem tipos que não se enquadram em papéis sociais pré-determinados. Estes agem na contramão da história e estão mais próximos da realidade. Por isso, uma literatura infantojuvenil que propõe um olhar para o feminino ganha espaço.

Ressalta-se que na década de 1980 as produções infantis brasileiras foram definitivamente reconhecidas nos meios acadêmicos como literatura, ao ser alçada à

condição de disciplina curricular nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, devido à visibilidade que alcançaram. Hoje, há um número de obras e autores que servem de referência para as produções infantis, como também abriram espaço para transformar essas obras em objeto de pesquisas acadêmicas, estudos críticos, ensaios e teses, congressos e seminários.

A partir desse período, novos e velhos escritores alargaram temas e reinventaram os clássicos. Ampliou-se também a inclusão de obras infantis nos currículos dos ensinos fundamental e médio como matéria formativa, que através do prazer lúdico das histórias contribuiu para a visão de mundo do pequeno leitor. Consolidaram-se no país as legislações educacionais, as leis de incentivo à educação e promoção da leitura.

Sobre esse período decisivo para a literatura infantil brasileira, Lajolo e Zilberman (2005) chamam a atenção para o que foi considerado pela crítica como explosão de criatividade, o chamado *boom* da literatura infantil. A par de inúmeros continuadores que seguem nas trilhas ainda do passado, surgiram dezenas de escritores e escritoras de arte maior, sintonizados com a nova palavra de ordem: experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto e, principalmente, pôr em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando os valores sobre os quais a sociedade está assentada. Conforme Coelho (1991 p. 283),

É nessa ordem programas de incentivo à cultura que o poder público contribuiu para uma revalorização da Literatura como mediadora de cultura e estímulo à criatividade, com a criação de programas nacionais de incentivo à leitura. É provável que esse “boom” da literatura infantil a partir da década de 70 tenha sido gerado mais por questão vital/existencial do que por razões meramente estéticas ou didáticas (como aconteceu em passado recente com as “histórias exemplares”).

A partir disso é possível perceber que a literatura infantil contemporânea tem sido capaz de rememorar a história, de caminhar pela metaficção historiográfica, trazendo o discurso dos excluídos. Tem sido capaz de caminhar pela diversidade étnica e cultural brasileira, dando espaço para a criança imaginar e construir sua subjetividade, lidar com a afetividade, enfrentar a dor e os conflitos e descobrir a esperança e a alegria. Assim, “A literatura infantil brasileira tem alcançado um padrão

estético no diálogo criativo entre texto, ilustração e projeto gráfico, uma interação entre linguagem literária e outras linguagens” (TURCHI, 2006, p. 26)

Percebe-se o retorno dos clássicos universais, de clássicos brasileiros, de contos de fadas, de histórias exemplares, da mitologia grega indígena e africana, além de temas voltados para as histórias interpessoais e para o relato de vida e obra de artistas que escreveram seus nomes na história brasileira e ocidental. No entanto, esse retorno ao passado também permite uma renovação da literatura brasileira, pois não são meras adaptações: elas concretizam a busca de uma identidade nacional tanto na língua quanto na matéria que lhe serve de tema. Sobre esse aspecto, Lajolo e Zilberman (2003 p. 128) defendem que:

Um exame mais detalhado das personagens que perpassam a literatura infantojuvenil atual mostra-nos que as princesas reaparecem, porém, alternando finais, deslocando pontos de vista, recolocando cenas. As produções a partir da década de 1970 apoderaram-se do estatuto das princesas para desmitificá-lo, inaugurando novas linhagens. Os papéis fossilizados das personagens são, portanto, mexidos

E sobre a configuração dos papéis femininos nessas narrativas, Rosa Gens (2011, p. 154) associa a produção infantojuvenil contemporânea com as representações de gênero, pois diversas autoras que voltaram suas produções em favor da causa da mulher atualizaram essa tendência para obras infantojuvenis, conforme descrito a seguir:

Torna-se patente, também, a preocupação de estudiosos com a proliferação de imagens ligadas à submissão da mulher e a sistemas polares de gênero, deflagradas nos contos de fadas. Não é de estranhar que este tenha sido (e continue) um dos principais assuntos escolhidos pela crítica feminista, a partir dos anos 70. O ritmo do pensamento aponta para o movimento de quebrar o charme para construir significações de real aproximação com príncipes e princesas, enquanto signos. E propõe questionamentos: que espécie de contrato é feito com o leitor que vê, em personagens, vestígios de princesas?

Nesse sentido, percebemos que a mulher sempre foi representada nas obras clássicas, porém na modernidade, isso vem se configurando com uma nova tendência, pois (re)assimilam e transformam a herança histórica, põe às claras desequilíbrios presentes no contexto histórico, político e social de várias épocas.

Arroyo (2011, p. 304) afirma que “a literatura infantil atual deve ser estudada nas suas coordenadas históricas. Estamos ainda muito próximos dessa

literatura infantil para podermos avaliá-la criticamente”. Isso mostra que não só as produções tradicionais, como também as contemporâneas constituem um campo de estudo novo e promissor, uma vez que embora em produzidas em épocas distintas, considerando a mudança nas relações sociais, essas narrativas apresentam algumas semelhanças no que diz respeito à estrutura, ao tratamento artístico dado à linguagem, como também à presença de elementos desencadeadores de fantasia e imaginação.

Mas o que mais chama a atenção nas produções contemporâneas em relação as tradicionais são os enredos que desafiam a percepção do leitor iniciante, ajudando na formação de seu espírito crítico. Nomes de relevo na produção literária infantojuvenil contemporânea como Ziraldo, Sylvia Orthof, Ruth Rocha, Lygia Bojunga, Ricardo Ramos, Ana Maria Machado, Marina Colasanti, entre outros, apresentam pontos em comum: não oferecem uma visão pronta, mas possibilidades de interpretação dos discursos organizados, pautados na multiplicidade de pontos de vistas, desarticulando as estruturas binárias mutuamente excludentes. Diante dessa miscelânea de tendências, o ser é fragmentado por excelência e o discurso oficial é subvertido por vozes minoritárias que estão à margem.

Assim, o mundo contemporâneo se vê aniquilado em indícios múltiplos e fragmentários, enquanto o ser humano encontra-se em uma busca intensa de si mesmo. Nessas inúmeras possibilidades, promove-se uma união entre a arte e a vida: o cotidiano está sendo desnudado nas ínfimas peculiaridades e crueldades. Dessa forma, a produção contemporânea deve ser entendida como as obras e movimentos literários surgidos nessas décadas e que refletiram um momento histórico caracterizado pelo autoritarismo, por uma rígida censura e enraizada autocensura.

Zilberman e Lajolo (2005, p. 123), no capítulo *Indústria cultural & renovação literária*, registram escritores e as tendências atuais, avaliando que além do retorno às narrativas fantásticas há também histórias que encenam de forma consciente a realidade brasileira, principalmente a miséria e o sofrimento infantil. A criança, antes retratada de forma modelar, com obediência e passividade, agora rompe com a normatização do mundo dos adultos na busca de liberdade de expressão e de pensamento, além da valorização da capacidade infantil de inventar e imaginar novas realidades, deslocando verdades cristalizadas (op. cit. p. 123):

As reflexões até agora sugeridas pela literatura infantil contemporânea apontam para a consolidação do gênero: bem visível na perspectiva

concreta da produção e consumo das obras para crianças, manifesta-se também no plano interno, isto é, nas formas e conteúdos desses livros. No entanto, nem a documentação crítica da realidade contemporânea brasileira, nem a absorção muitas vezes criativa de elementos da cultura de massa, nem mesmo o esforço de renovação poética dão conta de todas as faces assumidas pela atual produção literária infantil brasileira.

Como resultado desse processo, observou-se que a partir dos últimos anos do século XX, esse avanço significativo em quantidade e principalmente em qualidade estética, rendeu à Literatura infantojuvenil premiações internacionais: por duas vezes, autoras brasileiras Lygia Bojunga Nunes em 1982 e Ana Maria Machado em 2000 receberam o prêmio Hans Christian Andersen, a mais alta distinção conferida a escritores para crianças e jovens. Além do prêmio concedido ao ilustrador Roger Melo em 2014. É também constante, a partir de 1993, a presença de livros brasileiros no *White Ravens Catalogue*, lista de melhores livros selecionados por especialistas da Biblioteca Internacional da Juventude (em Munique, Alemanha) e lançado na Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha. A partir de 1998, a Academia Brasileira de Letras (ABL) instituiu um prêmio específico para a literatura infantil e juvenil. Ao lado de outros, o prêmio busca reconhecer a natureza artística e literária de livros para crianças. A esse respeito, Marisa Lajolo, no artigo *Literatura infantil brasileira e estudos literários* (2010 p. 103), afirma que:

Até os anos 1970 contavam-se nos dedos cursos universitários, pesquisas acadêmicas e produções críticas que se ocupavam da literatura infantil. Embora ainda hoje certas malhas do sistema literário – sobretudo as universitárias – tratem como subalternos tanto o gênero infantil quanto seus autores e pesquisadores, o panorama começa a se alterar. As décadas seguintes assistem a considerável incremento do ensaísmo que o gênero inspira, em artigos, livros, revistas acadêmicas e sites muitas vezes motivados por congressos e seminários, eventos que também se multiplicam e não poucas vezes se consolidam em instituições.

Essa mudança ocorreu por conta da publicação de obras autoconscientes, isto é, de textos que explicitam e assumem sua natureza de produto verbal, cultural e ideológico. Com isso, após ter conquistado o direito de falar com realismo e sem retoques da realidade histórica, e ao mesmo tempo em que redescobre as fontes do fantástico e o imaginário, a literatura infantojuvenil alcançou a “maioridade”. Isso permitiu a inclusão dessas narrativas e seus respectivos autores nas reflexões sobre história e a teoria literária; mesmo numa época que os entretenimentos digitais têm afastado a criança e o jovem da leitura, observa-se uma profusão do gênero,

possibilitando a retomada de elementos tradicionais e ao mesmo tempo renovadores. Atualmente, com a atividade crítica em torno dessas produções, tem garantido a permanência e apreciação das obras infantis produzidas nas últimas décadas do século XX. Sobre esse aspecto, Compagnon (2012, p. 215) afirma:

O tempo liberta a literatura dos falsos valores efêmeros, eliminando os efeitos da moda. Do ponto de vista moderno, ao contrário, o tempo promove os verdadeiros valores, reconhece pouco a pouco autênticos clássicos. Uma obra torna-se clássica quando seus efeitos primários se amainam, são ultrapassados, sobretudo parodiados. É o afastamento do tempo que é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores.

E, uma vez atestadas as qualidades literárias dessas produções modernas, é importante entender que é em relação a esse fervilhar sócio-histórico que se pensa a cultura e por recorrência a produção cultural e, especificamente, a literatura infantojuvenil, como importante segmento dessa produção. Não é mais necessário traçar a diacronia que nos encaminhou para o *boom* da literatura infantojuvenil, uma vez que os contornos do gênero já estão definidos, embora ainda necessitem de muita reflexão.

Os autores da literatura infantojuvenil contemporânea, ao se conscientizarem das peculiaridades dessa produção, procuram um meio de não repetir as formulações autoritárias dos gêneros precursores. Mas não deixam, no entanto, de tematizar o autoritarismo, o que vem a se constituir em mais uma nova experiência do problema. A escrita representa o desejo de um agir, de um buscar.

Analisa-se ao longo desse estudo a presença dessas características nas narrativas colasantianas, principalmente nas representações das personagens femininas. O desejo de romper com a ordem tradicional nos planos interno e externo, uma espécie de paráfrase dos outros, pressupondo o conhecimento de textos tidos como “tradicionais”. Nesse sentido, as produções infantojuvenis atuais possuem literariedade, pois trabalham simbolicamente a realidade, sendo esta qualidade o bastante para defini-las como arte.

Portanto, reconhecer as fontes e a evolução da literatura infantojuvenil, desde suas origens populares indo-europeias até o Brasil contemporâneo é imprescindível para o rastreamento dos dados que direta ou indiretamente atuam na criação literária das obras destinadas aos infantes. Entender como essas configurações influem na escolha dos temas, assuntos, problemáticas, linguagem,

estilo, estrutura narrativa é de grande importância para se interpretar a evolução da Literatura infantil e juvenil brasileira. Isso mostra como as tradições herdadas repercutem nas obras atuais, permitindo aos estudiosos e educadores um tratamento mais consciente e maduro dessas narrativas por serem bens culturais que atuam na iniciação literária de todos nós.

1.3 Raízes históricas dos contos de fadas: as funções de Propp

A arte literária, ao longo do tempo, passou a ser analisada sob diversos enfoques. Um deles, considerando o aspecto estrutural da obra, configurou-se uma prática interpretativa que “procura certa ordem e inteligibilidade nas inúmeras possibilidades de padrões do texto, ao isolar os padrões significativos a partir dos quais poderá chegar a conclusões sobre o significado e a cultura que estão sendo transmitidos” (BONNICI, 2006, p. 112).

A narrativa literária é uma produção humana que está presente em diferentes culturas há vários séculos. Barthes (2010 p. 103) afirma que “não há e nunca houve em lugar nenhum povo sem narrativa e que muitas vezes essas histórias são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas”. Nesse sentido, a análise da estrutura dos contos folclóricos e posteriormente sobre os contos de fadas clássicos transformou-se em objeto de investigação de estudiosos que ajudaram a consolidar as teorias estruturalistas.

Historicamente, o conto enquanto gênero apresenta uma estrutura breve e geralmente com a descrição de um único conflito dramático. Por um lado, remontando a épocas e povos primitivos, esse gênero é apontado como a mais antiga forma narrativa ligada à tradição oral em seu sentido natural e em sua origem é considerada uma forma simples de criação espontânea. Sobre esse aspecto, Nádya Gotlib (2004, p.13) fez um levantamento minucioso sobre a estrutura e origem do gênero, como exposto a seguir:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo, antes, a criação do conto e sua transmissão oral, depois seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu essa função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então o seu caráter literário.

Percebe-se então que o conto é um gênero que surgiu e se adaptou às características culturais de cada época e ao mesmo tempo, mantendo uma estrutura própria. Muito foi sendo acrescido, modificado, adaptado e/ou renovado, na medida em que os povos iam imprimindo suas culturas nas narrativas. Especificamente os contos de fadas, cuja tessitura narrativa é o resultado da influência da tradição oral com a presença de mitos e outras matérias do folclore, que são apontadas como um dos primeiros registros do gênero.

Nelly Novaes Coelho (2003) considera que essas narrativas mágicas surgiram de poemas celtas que tratavam de amores estranhos, fatais, eternos, os quais, posteriormente, vão integrar as novelas arturianas que revelam uma preocupação com os valores eternos do ser humano, predominando o aspecto espiritual. Além disso, a autora afirma que historicamente essas obras nasceram na França do século XVII e pela mão do erudito Charles Perrault, na verdade os conhecidos contos clássicos infantis têm suas origens em tempos bem mais recuados, e nasceram para falar aos adultos, conforme trecho a seguir:

A verdadeira origem das narrativas populares maravilhosas perde-se na poeira dos tempos. A partir do século XIX, quando se iniciam cientificamente os estudos de literatura folclórica e popular de cada nação, mil controvérsias são levantadas por filósofos, antropólogos, etnólogos, psicólogos, sociólogos que tentavam detectar as fontes ou os textos-matrizes desse caudal de literatura maravilhosa, de produção anônima e coletiva. Produção que permanecia viva entre o povo e a testemunha, não só os valores mais originais da língua por ele falada, como também sua maneira mais verdadeira de ver e sentir a vida. (COELHO, 2003, p. 16)

Esse levantamento histórico mostra que ao longo dos anos, estudos de variadas áreas do conhecimento buscavam o entendimento dessas narrativas, uma vez que nessas obras havia uma sequência de acontecimentos interligados que eram transmitidos em uma estória. Estas sempre reúnem aqueles que as narram e aqueles que as ouvem, leem ou assistem. Quem narra, por sua vez, “escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003 p. 64). Isso nos permite destacar que os contos de fadas, oriundos da tradição popular, certamente trouxeram para a literatura inúmeras outras interfaces que merecem destaque.

Segundo Todorov (2010, p. 220), a obra literária possui dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Primeiramente no sentido em que

evoca certa realidade e, ao mesmo tempo, por existir um narrador que relata a história, além de um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira como o narrador nos fez conhecê-los.

A respeito dessas análises sob a égide do Estruturalismo, Thomas Bonnici (2005 p. 109) defende a ideia que “a arte exige forma e estrutura”. No caso específico dos contos de fadas, a economia de estilo, os personagens inominados, a indefinição do tempo e espaço, os personagens-tipos, revelam uma estrutura que é peculiar e ainda visível nas narrativas contemporâneas. A teoria estruturalista defende que uma obra literária é “o produto e o resultado de muitas decisões que envolvem a forma e a estrutura com que o material é apresentado ao leitor. A estrutura contribui para que o significado do texto literário venha à tona.” (BONNICI 2005, p. 110).

Ainda sobre essa questão, Roland Barthes, no capítulo *Introdução à análise estrutural da narrativa* (201, p. 19), afirma que inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos em substâncias diferentes: está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama. Sob todas essas formas, quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades.

Nesse viés, no intuito de definir regras subjacentes que determinem a prática literária, os estudos desenvolvidos por Propp (1984), Greimas (1966), Bremond (1966,1973), Todorov (1969), dentre outros, propuseram análises que buscavam uma prática interpretativa que reunisse uma estrutura regular nos contos, que se reproduzia em variadas épocas e culturas.

Pelo direcionamento dado aos contos maravilhosos e o estudo minucioso em torno dos constituintes dessas narrativas, destacamos os estudos do estruturalista Wladimir Propp, que em 1928 divulgou os primeiros resultados sobre a estrutura dos contos populares russos, considerando suas matrizes folclóricas. Essas narrativas foram denominadas por ele de contos maravilhosos ou de magia e suas pesquisas resultaram em um trabalho bastante minucioso que possibilitou a exclusão de análises essencialmente genéricas ou filosóficas, dando lugar a uma teorização sistemática desse gênero narrativo. A morfologia proppiana apresenta a descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas que, de acordo com o autor, (PROPP, 2010, p. 144):

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma sequência. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe.

Conforme exposto, Propp em *A Morfologia do conto Maravilhoso* (2010) e *Raízes históricas do Conto maravilhoso* (1997), analisa e compara a distribuição dos motivos ou enredos em diversos contos populares e descobre que muitas vezes estes emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. A pesquisa de Propp propôs o estudo da forma dos contos a partir das funções e ações desenvolvidas, definindo-as como “a ação de cada uma definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga” (2010, p. 59).

Nessa perspectiva, o conto antes de ser descrito, precisa ser elucidado. O autor defende que os contos, em especial, os contos maravilhosos, devam ser classificados por unidades estruturais. Afirmar ainda que a classificação seja realizada pelo agrupamento entre a descrição do conto, as partes que o constituem, além das relações dessas partes entre si e com o conjunto da narrativa. “Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.” (2010, p. 22). Propp constatou que há ações constantes, comuns entre os contos, com funções que tornam essas histórias maravilhosas possíveis de ser classificadas, ou seja, elas possuem um aspecto em comum.

Após a análise de mais de seiscentos contos folclóricos, a teoria proppiana identificou ao todo trinta e uma funções e constatou que a partir de sua construção, essas narrativas seguem um mesmo modelo. Além disso, Propp desenvolveu uma Morfologia dos contos maravilhosos ao identificar neles um desenvolvimento narrativo que se repetia com regularidade: partindo de um dano ou de uma carência e passando por funções intermediárias (o casamento, por exemplo) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição, etc. A este desenvolvimento, o pesquisador russo deu o

nome de sequência. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência (2010, p. 90).

Nádia Gotlib (2005, p. 25) cita as contribuições de Propp e certifica que as origens do conto se encontram associadas ao gênero maravilhoso, pois

a uniformidade específica do conto não se explica, pois, segundo por temas, por motivos, por assuntos, ainda que eles se repitam, mas por unidades estruturais em torno das quais estes elementos se agrupam. Para estabelecer o que é o conto — entenda-se aqui o conto maravilhoso — Propp determina então uma “morfologia do conto”. Isto é: faz uma descrição segundo as partes que o constituem e segundo as relações destas partes entre si e destas partes com o conjunto.

Nesse sentido, vários estudiosos cotejam investigações sobre suas características. Dentre eles, destaca-se Barthes (2001) que ao compilar os estudos de Propp e outros estruturalistas confirmou a posição do pesquisador russo e chegou a conclusão que nos contos maravilhosos existiam grandezas constantes e variáveis, revelando que os personagens dessas narrativas, por mais diferentes que sejam, realizam sempre as mesmas funções. Ainda segundo o autor, os aspectos estruturais são decisivos para a construção do sentido de uma narrativa (2010, p. 54):

É com efeito, em uma amostra da narrativa que se vêm integrar as unidades dos níveis inferiores: a forma última da narrativa, como narrativa, transcende seus conteúdos e suas formas propriamente narrativas (funções e ações). Isso explica que o código narracional seja o último nível que nossa análise pode atingir, salvo sair do objeto-narrativa, isto é, salvo transgredir a regra da imanência que a fundamenta. A narração não pode com efeito receber sua significação no mundo que a usa, acima do nível narracional, começa o mundo; isto é; outros sistemas (sociais, econômicos, ideológico), cujos termos não são mais apenas as narrativas, mas elementos de outras substâncias (fatos históricos, determinações, comportamentos)

Sob influência das tendências estruturalistas, a análise proppiana defende que não é necessário investigar todas as narrativas do mundo para chegar à essência do discurso narrativo. Bastava o conhecimento de um número considerável de exemplos para obter as regras segundo as quais se articulam os demais textos. Este conto é transmitido, oralmente ou por escrito, através dos séculos e pode ser recontado com “as próprias palavras”, sem que o seu “fundo” desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto, manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, o que ele denomina uma “forma simples”. Por essa razão o conto tem

como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a mobilidade, a generalidade, a pluralidade.

Além de analisar a coletânea de contos maravilhosos russos, Propp (2010, p. 87) fez um extenso levantamento das fontes folclóricas, estabelecendo relação com a matriz popular, comprovando sua relação com os mitos e ritos. Além de reconhecer duas fases na evolução do gênero: a primeira descreve a relação do conto com o relato sagrado e a segunda, quando o gênero libera-se da religião e passa a ter vida própria.

Portanto, basta nos lembrarmos de qualquer conto maravilhoso, ouvido na infância ou depois dela para reconhecermos, de imediato, certas funções que Propp enumera. Em *O Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, a função da ausência de um dos membros da família (o Chapeuzinho) que é a primeira função determinada por Propp. Há também uma ordem que lhe é dada (pela mãe); o engano da vítima (pelo lobo, que irá devorá-la); a salvação do herói (pelo caçador); e a punição do antagonista (morte do lobo).

De acordo com essa premissa, a morfologia proppiana defende que o estudo das formas é o estudo das transformações, pois se existe uma forma fundamental do conto, há também as formas derivadas, que dependem da realidade em que este aparece e das determinações de ordem cultural, isto é, há também o condicionamento regional e histórico como determinantes para a modificação dos contos de fada ao longo dos anos. Por essa razão, para se chegar a alguma conclusão sobre essas manifestações literárias, insurge a necessidade de examinar as formas específicas do conto em cada cultura para então confrontá-las.

E, ainda sobre esse aspecto, segundo Todorov, o “que distingue o conto de fadas é certa escritura, não o estatuto do sobrenatural” (2010, p. 114). Além disso, desenvolvem temas universais, as ações giram em torno das tarefas e do herói, as emoções e o caráter das personagens são apreendidos a partir de seus atos, visto que as personagens não são descritas física e psicologicamente. Estas, às vezes, recebem nomes genéricos ou comuns ou nem recebem e são denominadas pelo que representam na narrativa. Obedecem à ordem cronológica dos acontecimentos, os quais não são marcados com data ou lugar e transcorrem no domínio do *Era uma vez*. Segundo Todorov, em todas as obras existe uma tendência à repetição, essa lei da repetição ultrapassa muito a obra literária, considerando que as ações de uma

narrativa por elas mesmas, mantêm relações com outros elementos. (2010, p. 115-116).

Com base nessas considerações, entende-se que os contos de fadas, assim como outras modalidades narrativas, mesmo concebendo um modelo hipotético de descrição se apresentam ainda na modernidade, como um instrumento valioso de descrição narrativa devido a sua permanência e diversidade histórica, geográfica e cultural. Uma maneira de reconhecer os povos pela sua cultura, a partir de um gênero literário que atualiza suas funções e princípios em produções atuais.

1.4 Mitos e arquétipos e vestígios do inconsciente nos contos de fadas

Como isto, a partir do estudo desenvolvido por Propp é possível analisar o conto de fadas não somente sob a perspectiva estrutural ou histórica, uma vez que "o conto guarda em seu bojo traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da antiguidade" (PROPP 2010 p. 81). Por essa razão, importantes pesquisas são registradas, em áreas distintas: crítica literária, antropologia e psicanálise, entre outras. Além do interesse em seguir o rastro histórico e construir uma definição para os contos de fadas, essas análises discutem tanto suas funções e efeitos na personalidade da criança, como os elementos responsáveis pela identificação entre o público infantil e as narrativas maravilhosas.

Eternizados através da arte, os mitos e os contos clássicos mantêm uma forte ligação com a literatura, visto que esta é também uma forma pela qual o homem busca uma compreensão de si e dos enigmas próprios do "estar no mundo", como afirma Eliana Yunes: "o mundo organizado se desorganiza, o mundo caótico ganha sentido, o fantástico é experimentado, a história ganha condições de maravilhoso e o maravilhoso de verdade" (1998, p. 189). Desse modo, a matéria literária dos contos de fadas ganha um novo sentido, ou seja, ainda apresenta relações com o imaginário popular, perpetuando-se através dos séculos.

Ao lado da dimensão social e histórica que os contos de fadas registram, há um sedimento primitivo que se manifesta pela presença de elementos míticos e de rituais de passagem comuns nas sociedades arcaicas. Além disso, esses textos são descendentes de fontes remotas, por isso guardam uma herança arquetípica que

representa a bagagem cultural acumulada ao longo dos séculos. Como afirma Maria Zaira Turchi (2003, p. 28), “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, promove a união entre os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação”.

Desse modo, há vários estudos que associam essas manifestações literárias à herança mitológica, ressaltando que as personagens representam fenômenos psicológicos arraigados no inconsciente coletivo. Verifica-se na construção narrativa dos contos de fadas o mito enquanto arquétipo, história e linguagem. E, devido a isso, é importante refletir sobre o que é de fato o mito.

A palavra mito vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros), e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para Mircea Eliade (1972, p. 17), “certamente os mesmos arquétipos, ou seja, as mesmas figuras ou situações exemplares reaparecem indiferentemente nos mitos, nas sagas e nos contos”.

Segundo Eliade (1972, p. 16), “o mito ensina ao homem arcaico as histórias primordiais que o constituíram existencialmente”. Histórias estas que são fruto da emoção e da necessidade do homem de compreender o que acontecia a sua volta, levando-o a buscar na religiosidade os elementos que lhe proporcionariam um controle maior, em termos racionais, dos efeitos da natureza sobre si mesmo, assim como de seus próprios instintos, como o de sentir medo.

Além disso, existem ainda fatores que colocam o mito e o conto em sintonia. Dentre alguns, pode-se citar a linguagem e as imagens que se fazem presentes nas duas narrativas, pois ambos são dotados de uma linguagem simbólica, isto é, de uma linguagem que dá margem a uma ou mais interpretações, vários sentidos ou significados.

Conforme o exposto, não há como precisar a cultura e a temporalidade dos contos de fadas, pois estes parecem conduzir para uma realidade incomum, para um mundo onde tudo é possível embora preservem elementos extraídos da realidade trivial dos seres humanos: família, pobreza, abandono, desejos a princípio difíceis de serem realizados, etc. Percebe-se nos contos a composição de dois mundos que se inter-relacionam, o mágico e o real, que se assemelham ao cotidiano do homem comum, além de estabelecer diálogos com o contexto social e histórico de várias épocas.

Essas imagens configuradas em arquétipos acabam se transfigurando e permanecendo nas narrativas tradicionais e modernas, permitindo análises sobre seus constituintes. O conceito de arquétipo foi introduzido na ciência contemporânea pelo psicanalista Carl Gustav Jung (1977, 2004) que desenvolveu uma teoria baseada no imaginário, mostrando que valores e costumes repousam em imagens gerais e primordiais que determinam inconscientemente o pensamento, o que ele denomina de arquétipos coletivos. Isto é, o arquétipo em si é imperceptível, um princípio ordenador cujos elementos provenientes do inconsciente coletivo (compostos de conteúdos universais, transpessoais) estruturam e coordenam o funcionamento da psique. Para Gilbert Durand (1996, p. 215), um estudioso da teoria junguiana,

o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “entre saberes”. O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes, a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio, etc..

É importante ressaltar que esta capacidade de organização é herdada, enquanto o conteúdo ou as imagens arquetípicas sofreu as influências do meio. Isto é, os modelos arquetípicos básicos ou núcleos estruturantes são universais, são comuns a todos os povos, a todos os indivíduos e persistem com o passar do tempo. No entanto, a relação do indivíduo com o arquétipo tende a ser estabelecida através de imagens, estas sujeitas as variações individuais e culturais (DURAND, 1996).

Nesse aspecto, existem símbolos nas suas formas arquetípicas fundamentais que, quanto mais profundos ou arcaicos, mais coletivos e universais serão, ao passo que estando eles mais próximos da camada consciente, mais específicos e singulares serão. Deste modo, perdem seu caráter universal. Ao se tentar explicitar mais claramente a noção de arquétipo e sua diferenciação da ideia de imagem arquetípica, busca-se argumentos para demonstrar a identidade que há entre mito e contos de fadas cujos motivos básicos têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos.

Seguidora da teoria junguiana, a pesquisadora Marie-Louise von Franz concentrou parte de suas pesquisas na análise dos papéis femininos nos contos de fadas tradicionais. Segundo seus estudos, “os contos de fadas são a expressão mais pura e simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (2010, p.19), destarte, eles têm grande valor para a investigação coletiva do inconsciente. A autora

assinala que atualmente há um crescente interesse do público por essa forma de literatura popular, o que contribuiu para o aprofundamento de estudos científicos e literários relacionadas a essas manifestações de arte. Von Franz (2010, p.19) considerou os contos de fadas como fonte de compreensão da *psique* e do comportamento humano, engendrou questões complexas sobre as projeções que as imagens arquetípicas estabelecem nessas narrativas ficcionais.

A autora também correlaciona os textos míticos e feéricos com as diversas exigências da vida moderna considerando-os como sonhos de uma alma coletiva e uma compensação da mentalidade reinante. Então, essas narrativas parecem exercer, no âmbito de um povo, uma função semelhante a dos sonhos para o indivíduo: eles confirmam, curam, compensam e criticam a atitude coletiva predominante, assim como os sonhos o fazem com relação à atitude de um indivíduo.

Seguindo a linha psicanalítica, destaca-se também os estudos de Bruno Bettelheim (2006, 2009), que faz importantes considerações acerca da real importância dessas narrativas, em *A psicanálise dos contos de fadas* (2009, p. 30):

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si própria e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece tantos níveis distintos de significado e enriquece sua existência de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à profusão e diversidade das contribuições dadas por esses contos à vida da criança.

O autor elucida como as histórias de fadas representam, de forma imaginativa, aquilo em que consiste o processo sadio de desenvolvimento humano e cita que as qualidades literárias e seu caráter de obra de arte trazem a possibilidade de estas serem acessíveis às crianças, ajudando-as a lidar com problemas psicológicos do crescimento e da integração de suas personalidades.

Cada história tem muitos níveis de significado, entretanto, Bettelheim (2009. p. 28) explica que “os contos de fadas tradicionais enriquecem a vida das crianças e lhes dão uma visão encantada exatamente por que ela não sabe absolutamente como as histórias levaram a cabo seu encantamento sobre ela.” Reitera que “essas narrativas ajudam as crianças em sua mais difícil, mais importante e satisfatória tarefa: obter uma consciência mais madura para civilizar as pressões caóticas de seu inconsciente” (op cit p. 29). Um dilema existencial torna-se condição para os contos se realizarem

É característica dos contos de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica. Isso permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais completa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente. Todos os personagens são mais típicos que únicos.

Coelho (2010, p. 56-57) enfatiza que a leitura de histórias que remetem à fantasia e ao imaginário, dotado de fadas, duendes, mágicos, feiticeiros, bruxas vilões, heróis e mocinhos é extremamente importante para a superação de conflitos interiores.

O maravilhoso sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Essa tem sido a conclusão da psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. (...) entre elas a passagem do egocentrismo para o sociocentrismo. (...) é quando inconscientemente, a criança tenta construir sua própria identidade. É nesse período de amadurecimento interior que a literatura infantil e, principalmente, os contos de fada podem ser decisivos para a formação da criança, incorporando os valores que desde sempre regem a vida humana. O leitor encontra categorias de valor que são perenes.

Dessa forma, os contos de fadas, as lendas, e os mitos também deixaram de serem vistos apenas como “entretenimento infantil” e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo. Desde suas origens, essas histórias, bem como as narrativas religiosas a elas relacionadas, ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam seus conceitos da origem e propósito do mundo e os ideais sociais que lhes poderiam servir de modelo, o que segundo Bettelheim (2009, p. 49):

Num conto de fadas, os processos interiores são exteriorizados e se tornam compreensíveis tal como representados pelas personagens da história e por seus incidentes. (...) as histórias das fadas não pretendem descrever o mundo tal como é, nem dão conselhos sobre o que alguém deva fazer. (...) as personagens ilustram conflitos íntimos, mas sempre sugerem como eles devem ser solucionados, convencendo pelo apelo que faz à imaginação do leitor e pela sedução promovida pela consumação atraente dos acontecimentos.

Ao lidar com o maravilhoso, o leitor depara-se com o inusitado, que, segundo Bettelheim (2009), é um dos exercícios mais importantes para a formação do espírito e alimento da mente. A psicanálise tem tentado provar e comprovar que os

significados simbólicos dos contos de fadas estão ligados a eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo do seu amadurecimento emocional (COELHO, 1993). Esses contos, tomando as ansiedades e os dilemas existenciais com seriedade, dirigem-se diretamente à criança, e contribuem principalmente na busca pela identidade e ajudam esses leitores a vivenciar emoções de uma forma simbólica, o que permite um aprendizado mais eficaz e profícuo.

Entende-se que todos esses constituintes que perpassam essas narrativas maravilhosas representam caminhos para o entendimento de suas configurações literárias. Sobretudo pela manutenção de sua estrutura, do desenvolvimento e construção das personagens, da contribuição para a formação do leitor e principalmente por encantar gerações de diferentes culturas.

2 A NARRATIVA INFANTOJUVENIL DE MARINA COLASANTI E REPRESENTAÇÃO FEMININA: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ORDEM

2.1 A crítica feminista no Brasil: um breve histórico

Ao escolher como objeto de pesquisa *As Configurações de gênero nos contos de fadas de Marina Colasanti*, não se antevia que essas narrativas poderiam possibilitar tantas perscrutações não só em relação à tessitura do gênero, mas pelo viés mítico, psicanalítico, histórico e sociológico. Porém, o que chamou a atenção para uma análise mais pormenorizada foi a vertente ideológica. Não só pelo fato de Marina Colasanti declarar abertamente ser uma escritora feminina e feminista ao mesmo tempo, mas, sobretudo, pela concretização, através do texto literário, do retorno às origens do maravilhoso ao mesmo tempo em que faz referência aos papéis de gênero.

Colasanti e outras escritoras que optaram por uma postura assumidamente engajada da causa feminina, permitem entrever que a literatura não é ingênua ou neutra. Enquanto prática social, o texto ficcional pode ajudar no desenvolvimento da percepção crítica. Concretiza, dessa forma, que há uma relação dialética entre literatura e sociedade.

Nesse sentido, ao analisar a fortuna crítica sobre a literatura de autoria feminina, percebe-se que por muitos séculos não foi permitido às mulheres fazerem-se ouvir através do discurso literário, e, atualmente, em pleno século XXI, momento em que muitas discussões se alongam em torno dessa problemática, as questões em torno da relação mulher e escrita ganharam um contexto mais amplo. Conforme apresenta Lúcia Zolin (2006, p. 51):

Nas últimas décadas, muitas facções da crítica literária têm definido a necessidade de se considerar o texto literário em relação ao contexto em que o mesmo se encontra inserido, por considerarem que, de alguma forma essas instâncias estão irremediavelmente interligadas. No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão se deve muito ao feminismo, que colocou em evidência as circunstâncias sócio-históricas entendidas como determinantes na produção literária.

Destaca-se que o exame do percurso das mulheres na história das sociedades ocidentais constitui etapa fundamental para o estudo das representações de gênero na literatura e do processo de inserção das obras de autoria feminina na historiografia literária. Nesse sentido, estudos que abordam a inserção da mulher no cânone traz uma fundamental contribuição para a crítica especializada ao apontar que a história literária tradicional é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. A esse respeito, Zinani (2010, p. 65) defende que:

A reflexão crítica sobre uma história da literatura passa, necessariamente, pela questão do cânone, tópico muito discutido por teóricas preocupadas com a literatura produzida por mulheres. A formação do cânone implica o estabelecimento de critérios para seleção das obras que detenham as qualidades indispensáveis para integrar o panteão da história da literatura. Entre os critérios fundamentais para efetuar essa seleção estão os conceitos de literatura e literariedade, valor estético entendido como componente intrínseco da obra. Como esse valor é condicionado pela cultura, época e visão de mundo, o critério seletivo traz inculcados componentes ideológicos referendados historicamente pela classe social, pelo gênero, pela raça e ligados ao locus institucional de onde procede.

A reflexão de Cecil Zinani esclarece que, no passado, por não ter a qualidade atestada pela crítica literária, e nem serem objeto de estudos mais pormenorizados, as produções literárias de autoria feminina foram, por muito tempo, esquecidas e/ou subutilizadas, como reflexo da estrutura social excludente e opressora em relação à mulher de forma geral. Além disso, a seleção operada para realizar a inclusão ou exclusão de obras converte-se num mecanismo de exercício de poder. Isso significa que um grupo restrito, considerado detentor de uma cultura superior e ligado a uma instituição seleciona obras consideradas fundamentais para a humanidade, de acordo com seu ponto de vista.

Não restam dúvidas de que a mulher na literatura é um aspecto relevante dos estudos Culturais, tanto no que se refere à produção de obras literárias quanto ao exame de sua representação como personagem, independentemente da autoria masculina ou feminina. Entretanto, o reconhecimento de que a experiência das mulheres é diferente da dos homens, também na expressão artística, chamou a atenção de estudos analíticos e defensores de um revisionismo histórico, em que as mulheres aparecem como sujeito e não mais o objeto do foco narrativo. Portanto, esse movimento propiciou o resgate de um acervo cultural antes silenciado.

Sobre esse aspecto, a atuação da crítica feminista a partir do século XX tem ajudado a reverter esses posicionamentos, pois tem atuado na análise e no resgate de autoras e obras que não apareciam nos manuais literários por terem seu valor artístico questionado. A presença feminina na literatura, depois de muitos séculos de exclusão, é agora validada pela participação ativa nos rumos da história e pela representação das mulheres e de outras minorias excluídas do cânone literário. A partir desse enfoque, outras histórias podem ser contadas e imaginadas, conforme defende Zinani (2006, p. 61).

De fato, a historiografia tradicional apagou a presença das mulheres atuantes no meio intelectual e artístico da idade média e da renascença, causando o sentimento de que essas não participaram do período como sujeitos pensantes e criativos. Nesse sentido, há vários estudos recentes que, no intuito de reavaliarem a presença das mulheres na literatura têm por proposta reconstruir a participação feminina e outras minorias no período.

Conforme a exposição de Zinani, durante um longo período, mesmo os estudos históricos dando conta da multiplicidade de vozes na sociedade, o cânone literário permanecia único, sem fazer menção à maioria das escritoras. Essa ideia também é confirmada no estudo de Algemira Macêdo Mendes (2006), que analisou obras publicadas por escritoras nordestinas entre os séculos XIX e XX. Segundo a pesquisa, a exclusão de muitas obras de autoria feminina, ocorreu de forma consciente, pois as instituições que atestavam o valor artístico dessas produções não as citavam, a imprensa as divulgava raramente, assim, o grande público e a crítica especializada não tinham conhecimento delas. E visando preencher essa lacuna, atualmente muitos estudos contribuem para o construto de uma nova história. Conforme a autora,

Os estudos literários, nos últimos anos, têm passado por diversas transformações. Movimentaram-se na tarefa de construir não mais uma história na horizontalidade, mas diferentes histórias com diferentes nuances. [...] nesse jogo estabelecido entre o dito e o não-dito, é que se propõe verificar o lugar das escritoras nas histórias da literatura nacional (MENDES, 2011, p. 75).

Seguindo essa tendência, cita-se a importância de diversas pesquisas que contribuíram para o resgate histórico e a apreciação crítica de várias obras escritas por mulheres. Principalmente por essas vozes apresentarem paradigmas sobre a

condição feminina, uma vez que o discurso do excluído busca o reconhecimento e a igualdade de direitos.

Uma das mais significativas é o estudo produzido por Coelho em *Dicionário Crítico das escritoras brasileiras* publicado em 2002, que traz uma rememoração histórica das escritoras brasileiras entre 1711 a 2001, contribuindo para o conhecimento da produção feminina. Logo no prefácio da obra, a autora enfatiza a crescente importância que a literatura feminina passou a assumir no contexto geral da literatura e da cultura a partir da segunda metade do século XX. A autora coloca como marco inicial para o estudo o ano em que nasceu, em São Paulo, Teresa Margarida da Silva e Orla, autora do romance *Aventuras de Diófanes* (1752) que foi descoberto pelos historiadores como a primeira romancista em Língua Portuguesa.

Os verbetes apontados por Nelly Novaes Coelho neste dicionário apresentam um panorama historiográfico e ao mesmo tempo traços comuns presentes nas obras de cada época. O primeiro deles, compreendido entre os séculos XVIII-XIX, é o período de consolidação dos ideais, certezas e valores absolutos consagrados pela sociedade tradicional romântica. A Literatura consagra a imagem ideal da mulher (pura, submissa e discreta) e conseqüentemente marginaliza os desvios desse comportamento (impura, rebelde, indiscreta).

A partir de 1910, século XX, Coelho cita que, pela voz das escritoras pioneiras, mesmo que discretamente, inicia-se um desafio aos interditos sociais, ou seja, já apresentavam uma transgressão ao cânone. A partir dos anos de 1930 e 1940, houve um momento de conscientização, do qual a mulher oscila entre o endosso ao sistema e o questionamento aos valores repressivos por ele consagrados. Já nos anos de 1940 e 1950, em meio a um lento processo de conscientização instaurado pelo romance regionalista e pelo urbano, eclodem as vozes pioneiras de uma revolução, inspiradas no Existencialismo e na Fenomenologia, consolidando a palavra como poder nomeador de realidades. Aprofunda-se a literatura intimista/psicológica, liderada principalmente pelas obras de Clarice Lispector.

Coelho afirma ainda que a partir das décadas de 1960 e 1970, surge uma plêiade de poetas, ficcionistas, dramaturgas e ensaístas com uma produção em perfeita sintonia com os novos tempos e em acelerada mutação. A mulher nas obras ficcionais assume uma condição mais atuante no discurso literário. Entre os anos 1970 e 1980 a onda da contracultura faz-se ouvir na literatura feminina uma voz de

mulher desencantada, que conquista a liberdade, mas descobre que ainda não foi incorporada pelo sistema.

O balanço historiográfico compilado por Nelly Novaes Coelho (2002) apresenta ainda que no limiar do século XXI, a literatura e as artes em geral se dispersam pelos mil e um caminhos abertos pelo Experimentalismo. Escritores e escritoras sabem que da palavra de cada um depende a reinvenção e renomeação do mundo.

Ainda sobre esse aspecto, Heloísa Buarque de Hollanda (2003) afirma que, entre meados do século XIX e o primeiro decênio do século XX, houve um crescimento quantitativo da participação feminina na literatura, aumento atribuído ao surgimento da imprensa, que possibilitou a criação de várias publicações dirigidas e editadas por mulheres. Elas agiam impulsionadas pelos movimentos feministas e por campanhas republicanas de educação para a promoção de uma nação brasileira mais escolarizada.

Dessa forma, no Brasil, os primeiros debates acerca dos direitos das mulheres e a sua organização política também datam de um período de mudanças para o país; é o período fim secular caracterizado como *belle époque* e marcado pelas reivindicações abolicionistas e republicanas (e também das primeiras manifestações feministas nacionais).

Sobre essa premissa, Constância Lima Duarte (2005), ao abordar a trajetória do feminismo no Brasil, enxerga momentos áureos do movimento, que concebe em sentido amplo como “toda ação realizada por uma ou mais mulheres, resultado de iniciativa individual ou de grupo, que tenha como objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos voltados para esse gênero, ou a equiparação de seus direitos aos dos homens” (DUARTE, 2005, p. 226)

Ria Lemaire (1994) assinala que a história da literatura, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia das sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos, no outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais. Essa negação dissimula as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura,

impedindo assim a percepção do papel das ideologias na obra literária e na sociedade.

Portanto, o resgate historiográfico que vem sendo feito nos últimos anos, apresenta resultados importantes. Um deles é visto com um marco importante referente à produção escrita das mulheres: no ano de 1859, em São Luís do Maranhão, Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*, considerado um dos primeiros romances de autoria feminina a ser lançado no Brasil. Neste mesmo século, registrou-se o lançamento dos primeiros periódicos feministas.

Já em 1873 é fundado o jornal *O sexo feminino*, e em 1897 começa a circular a revista literária *A mensageira* (GOTLIB, 2003). Tais publicações revelam o surgimento de um público leitor feminino e funcionavam como difusores do que viria a ser o embrião do pensamento feminista brasileiro.

Sobre a importância do conhecimento histórico dessas obras, Castello Branco (1991) considera que os escritos produzidos por mulheres trazem algumas singularidades que constituem marcas específicas em relação à autoria masculina. Esse fato foi razão do olhar receoso da crítica em relação ao discurso feminino, rotulado de demasiado lírico e romântico. Na busca de uma definição, Castello Branco (1991) coloca a presença do corpo e da voz como significantes essenciais na escrita de gênero. A autora acrescenta também a tradição oral de contar histórias como uma marca que dá à escrita um ritmo que seria mais lento e mais precipitado, próprio da oralidade. São pontos de vistas há muito questionados, porém Castello Branco (1991) retoma a questão da escrita feminina em relevo nos meios acadêmicos. Talvez esse seja seu maior mérito. Em seu livro *O que é a escrita feminina* (1991) procura traçar uma teoria dessa escrita, na qual tenta desvincular a ideia de escrita feminina da categoria sexual. A autora afirma que “não entende feminino como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres” (op. cit. p.12).

Marina Colasanti, escritora atuante na causa feminina, também repercutiu sobre essa questão: para ela, a pergunta sobre a existência de uma escrita feminina é uma provocação que insiste em colocar em dúvida a existência dessas produções. Colasanti (2003, p. 09) defende que, ao longo do tempo, as mulheres foram as grandes narradoras que mantiveram vivas histórias milenares que propagavam os valores patriarcais, por isso, não incomodavam a sociedade. Quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos, o panorama se altera, pois se tornaram uma

ameaça. Assim, a autora explica que, para uma parte da crítica, é preciso que se coloque em dúvida a autenticidade da literatura feminina.

Com base nesses pressupostos, é inegável que os discursos marginalizados das mulheres, assim como o dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados”, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, produzem um *contradiscorso*, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Nesse sentido, partindo da noção de fragmentação do indivíduo moderno, a crítica feminista procura definir o sujeito mulher, verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, além de sua representação na literatura (ZINANI, 2006).

E, ao longo dos anos, a imposição do silêncio à voz feminina se efetivou em várias áreas, e na literatura não foi diferente. Tanto na modalidade oral quanto na escrita, o sujeito enunciador era essencialmente masculino. Porém, a um impedimento da fala feminina correspondeu sempre uma tentativa, por parte da mulher, de romper as fissuras do interdito.

Coelho (2003), no artigo *O desafio do cânone: consciência histórica versus discurso em crise*, afirma que “hoje ao falarmos em “feminismo” ou “condição feminina”, não se pode dissociá-lo do amplo contexto histórico-cultural a que pertencem. É importante lembrar que vive-se hoje sob o influxo do pensamento complexo ou do multiculturalismo, que vem impondo, a partir do rompimento de fronteiras entre vários campos do conhecimento, a conseqüente ruptura rígida da hierarquia de valores que servia de fundamento ao sistema tradicional (patriarcal).

Para a autora, todas as escritoras são provas vivas do fenômeno em foco. É principalmente no âmbito dessa literatura feminina, reivindicante, que ressalta o poder da Literatura, como grande instrumento de conscientização tal como a defende o sociólogo francês Edgar Morin (1999 p. 11) ao situá-la em meio às demais fontes de conhecimento.

A literatura (como linguagem criadora que é) teria uma certa superioridade sobre a História e a Sociologia, pois ela considera os indivíduos inseridos em um meio, em uma sociedade, uma história pessoal. [...] Trata os seres como sujeitos, com suas paixões, seus sentimentos, seus amores, - coisas que, apesar de falarem do singular

e da concretude individual, são muitas vezes endurecidas pela sociologia. É aí que está a superioridade: em Proust, Dickens, Dostoievski, temos a realidade humana em sua plenitude.

Por meio dessas ideias, pode-se entender que a literatura vem dando voz a uma nova consciência da mulher, não só em relação a si mesma, mas também em relação à sua tarefa na construção da história, mesmo que se realize oculta e anonimamente. Em vista disso, análises críticas comprovam que há uma característica comum que identifica essas obras entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino do ser mulher, no ato de viver. Ou melhor, a escrita literária, pós-revolução cultural dos anos 1960, já não objetiva apenas representar determinada realidade injusta, mas se quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra.

A partir das considerações aqui expostas, infere-se que a literatura de autoria feminina brasileira hoje, configura-se não apenas uma escrita de resistência, tampouco mostra somente uma natureza que é feminina por ser de mulher, mas apresenta marcas singulares, pois essa escrita traça o retrato da memória coletiva que guarda uma história que não foi registrada na História oficial, possibilitando o desenvolvimento de um discurso que permite o questionamento em relação aos embates de gênero que também influenciam a produção artística.

2.2 As funções femininas nos contos clássicos: um contraponto

Moeda de Estrelas

Era uma vez uma menina. Seu pai e sua mãe haviam morrido, e ela ficou tão pobre que não tinha sequer um cantinho para morar, nem uma caminha para dormir. Não lhe restava mais do que a roupa do corpo e um pedacinho de pão na sua mão, que um coração compadecido havia lhe dado. Era uma menina boa e piedosa e, por estar sozinha no mundo, saiu pelo campo afora. Nisto encontrou-se com um pobre homem que lhe disse:

-Ah! Dá-me alguma coisa para comer. Tenho tanta fome...(...)

Estando assim, sem ter mais nada, eis que de repente caíram as estrelas do céu, e elas eram verdadeiras moedas duras e polidas. E estava a menina vestida com um vestido novo de

finíssimo linho, recolheu as moedas e ficou rica para toda a vida.
(GRIMM, 2004, p. 48)

Como exposto no conto de Grimm, a forma como o conto de fadas foi desenvolvido ao longo da história traz, em seu bojo, ideais e representações de comportamento que representavam de maneira exemplar a mentalidade pragmática que se consolidava na época. Em “Moeda de estrelas”, a menina apresenta comportamentos que se esperavam das mulheres (resignação, submissão, humildade), bem como os ideais burgueses predominantes (paternalismo, valorização do dinheiro), o que permite reconhecer a transfiguração literária em relação às primeiras versões dos contos clássicos publicadas no século XVII.

Dessa forma, faz-se necessário dizer que antes de analisar as funções femininas nos contos de fadas contemporâneos, é pertinente fazer uma breve exposição dos significados das funções femininas nos contos tradicionais para que se possa melhor compreender o pano de fundo das releituras. Além disso, estudos historiográficos mostram que grande parte das histórias maravilhosas, apresentam mulheres como personagens-títulos ou em papéis de destaque, o que confirma que a representação feminina sempre apareceu com frequência, mesmo quando a autoria era essencialmente masculina.

Na obra *Em busca dos contos perdidos* (1999, p. 111), a pesquisadora Mariza B. T. Mendes fez uma análise dos significados das funções femininas em oito contos de Charles Perrault, considerado o percussor das narrativas infantis, destacando neles os prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou às mulheres:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. As mulheres recebem castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade. O uso dos mitos nos contos de fadas em todas as culturas, sempre teve o objetivo de preservar as bases morais e ideológicas da sociedade patriarcal.

A autora mostra a partir desses contos clássicos que os atributos das personagens femininas logo saltam aos olhos. Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho são dóceis e amáveis e lembram as garotas ingênuas e desprotegidas, expostas aos perigos do mundo. As fadas lembram a mãe protetora e as bruxas lembram a madrasta, a mãe malvada. Essas características definem a

imagem da mulher que o artista captou em uma determinada época e transmitiu à posteridade, permanecendo após três séculos em diversas produções destinadas a todos os públicos.

Uma das hipóteses para o destaque dado às funções femininas nessas histórias “está na relação dos contos com os mitos, que por sua vez se originaram de rituais praticados nas comunidades primitivas. Nelas, as mulheres tinham um papel social importante de sacerdotisa e as divindades eram femininas” (MENDES 1999, p. 125). Porém, essas narrativas clássicas trazem em seus enredos, mulheres passivas à espera de homens que comandem suas vidas. Nesse sentido, os enredos enfatizam o perfil da mulher ideal para que não pairassem dúvidas quanto ao seu papel social, ou seja, imaginação e verdade colocam-se como alteridades que interagem, mas não se excluem mutuamente.

Deste modo, essas narrativas são concebidas como parte da tradição que influencia a criança e a leva a apreender padrões de comportamento e ideias privilegiados pelo contexto de produção da obra. Por isso, ao considerar que a sociedade influencia na obra, assim como a obra repercute na sociedade, conforme pressupõe a teoria sociológica de Antônio Cândido (2010), essas histórias ajudam a consolidar e a legitimar as ideologias que elas encerram.

Evidenciam-se duas características nos contos de fadas tradicionais: os protagonistas são mulheres, que enfrentam alguma espécie de ordem constituída, mas a principal e mais desafiadora é a política. O fato de as personagens pertencerem ao sexo feminino é circunstancial: faculta a concentração temática e sublinha o efeito liberador do livro.

Sabe-se que historicamente a literatura foi usada como instrumento de poder, pois ela pode promover, de acordo com Culler (1999, p. 45), “o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais” e se estabelece assim um movimento de consciência. O objetivo dos contos tradicionais também era a moralização dos hábitos femininos, desde a infância até a maturidade.

Sobre isso, Bettelheim, na obra *Na terra das fadas* (2009 p. 14), traz uma análise do comportamento das personagens nos principais contos clássicos, o primeiro deles é Chapeuzinho Vermelho:

Para Chapeuzinho Vermelho, o mundo para além do lar paterno não é um ermo ameaçador através do qual a criança não consegue

encontrar um caminho. Para lá do portão da casa de Chapeuzinho Vermelho há uma estrada bem conhecida, da qual sua mãe previne que não se desvie (...) esse dilema de situar-se entre o princípio da realidade o princípio de prazer é afirmado explicitamente quando o lobo diz à menina: “Veja como são as belas flores ao seu redor. Por que não dá uma olhada por ai? Acho que você nem ouve como os passarinhos cantam bonito. Caminha atenta e concentrada como se fosse para a escola, enquanto que aqui na floresta tudo é alegria” Esse é o mesmo conflito entre fazer o que se gosta de fazer e o que deve fazer.

Após todas as peripécias, a narrativa mundialmente conhecida e adaptada mostra, que a protagonista, após ter desobedecido às recomendações aprende a lição: “prometendo não mais se desviar do caminho para se embrenhar na floresta...”. Bettelheim afirma ainda que não existe uma conspiração dos adultos a forçar a heroína da história a corrigir seu caminho como exige a sociedade – “um processo que nega o valor do direcionamento íntimo” (2004, p. 38), ela mesma conclui que isso é necessário.

Além dos contos citados, outro conto que também apresenta uma visão androcêntrica de uma forma bem direta é *Barba azul*, de Charles Perrault. Ambientado na sociedade burguesa europeia do século XVII, mostra através do discurso literário, como a configuração da imagem da mulher se construiu no contexto histórico da época. Barba azul é um nobre que causa aversão das mulheres devido a sua aparência, no entanto, como detentor de muitas posses consegue atrair o interesse de uma família, cujas duas filhas eram muito belas. O nobre, após conquistar a confiança da mãe e dos irmãos delas, conseguiu casar-se com uma delas: Leonora.

A jovem, a princípio, começou a desconstruir a aversão que tinha de seu novo marido após perceber que ele agia de modo gentil, além de sempre lhe proporcionar uma vida luxuosa e confortável, permitia que ela recebesse as amigas em seu castelo, era sempre tratada de forma cortês. A tranquilidade inicial logo é quebrada por uma interdição: a esposa não podia abrir um dos cômodos que ficava no térreo da casa. E, perguntando o que havia por trás dessa proibição, a mulher não obteve resposta. Um tempo depois, o marido teve que viajar para uma cidade distante e deixou a chave do quarto proibido com a esposa Leonora (PERRAULT, 2013 p. 05):

Ela entregou à esposa uma argola cheia de chaves e descreveu: Estas são as chaves dos dois grandes armazéns onde guardo meu ouro e minha prata. Esta outra é de onde estão as baixelas que não

são de uso diário, esta do quarto onde guardo todas as joias. E, finalmente, esta é a chave mestra para todos os aposentos do palácio. Quanto a esta chave particular, ela abre o gabinete no final da longa galeria no térreo. Abra o que quiser. Vá a qualquer lugar que desejar. Mas proíbo-lhe terminantemente de entrar naquele quatinho e, se abrir nem que seja uma fresta da porta, nada irá protegê-la da minha ira.

Todavia, tomada pela curiosidade, como as demais esposas fizeram, a Leonora abriu a porta e se impressionou com o que viu: corpos de várias mulheres mutilados. Sangue por toda a parte. A constatação foi trágica, pois o marido sádico matava todas as suas esposas por conta da desobediência das mesmas às suas ordens. E, diante do que viu deixa a chave cair no chão, manchando-a com sangue que estava espalhado (PERRAULT, 2013 p. 07)

No início, ela não conseguia ver nada, pois as janelas estavam fechadas. Aos poucos seus olhos foram se acostumando à escuridão e começou a perceber que o assoalho estava pegajoso com sangue coagulado e, pior ainda, naquele sangue se refletia corpos de mulheres mortas, as antigas esposas do Barba azul, dependurados nas paredes, degoladas e enfileiradas em um espetáculo macabro e aterrador. A esposa ficou paralisada de pavor e ao puxar a chave da fechadura, esta caiu de sua mão trêmula. Depois de recobrar os sentidos, apanhou a chave, trancou a porta e subiu até seu quarto para se recompor.

Percebemos que a proibição ao conhecimento do inesperado revela a real ideologia do escritor e da época em que foi publicado o conto: a passividade e subordinação feminina à figura masculina. As mulheres estavam destinadas ao casamento e a uma vida submissa ao marido. Eram tratadas como propriedade, usadas pelos pais para obterem vantagens. Ademais, os castigos físicos contra elas eram vistos como necessários.

Ao final, o marido, como nas outras vezes, vê na desobediência da cônjuge um erro irreparável, tenta assassiná-la. Entretanto, é surpreendido pelos irmãos da jovem, que conseguem matá-lo antes. Assim, a esposa herda toda a herança do falecido e se casa anos depois.

Mesmo abordando uma temática violenta neste enredo, Perrault, que colheu essa e outras histórias da tradição popular da época, representa um personagem cuja índole é delineada a partir de aspectos baseados na superioridade masculina e na visão patriarcal, em que a sujeição feminina é demarcada no momento em que essa personagem dita as regras e pune com a morte em caso de desobediência.

Nesse conto clássico encontramos o imaginário coletivo da época de sua produção e ao mesmo tempo a representação de comportamentos a serem seguidos pelas famílias daquela sociedade, uma vez que a exemplaridade e a moralização marcavam as primeiras obras infantis e juvenis, principalmente em relação ao comportamento feminino, contribuindo para a consolidação do ideário masculino que acabava se legitimando historicamente.

Sobre essa questão, Walter Benjamin no ensaio *Velhos livros infantis* (1984, p. 49), lembra que, além do caráter educativo citado por muitos estudiosos dos contos de fadas, existe também o outro lado: o do controle, o da manipulação ideológica, que se apropria no ficcional e lhe empresta uma função que não lhe cabe: a de impor a verdade. Sobre isso, o autor observa:

Se o homem era piedoso, bom e sociável por natureza, então deveria ser possível fazer da criança, ser natural por excelência, o homem mais piedoso, mais bondoso e sociável. Por isso, nos primeiros decênios, o livro infantil tornou-se moralista e edificante, variava o catecismo e exegese no sentido do deísmo.

É inquestionável que essas narrativas fizeram parte da iniciação literária da maioria dos leitores, pois situam personagens num tempo e espaço distantes, que jamais sairão do terreno privilegiado da fantasia. Por outro lado, Benjamin (1984), enfatiza que há uma repressão desse imaginário quando a ficção apenas transporta ideologias. Para ele, quando esse tipo de estratégia funciona e literatura morre.

Portanto, deve-se enfatizar através da arte, inclusive por meio da ficção e da linguagem poética, assuntos que não implicam e nem são passíveis de lições e que não possibilitem apenas uma verdade, mas sim uma pluralidade de verdades. Nesse viés, estudos recentes apontam que autores situados na moderna produção infantojuvenil brasileira, dentre eles, Ângela Lago, Roger Melo, Rui de Oliveira, Lygia Bojunga, Ruth Rocha, Rui de Oliveira, Ana Maria Machado e Marina Colasanti, os quais têm mostrado a preocupação em resgatar a fantasia e a estrutura inaugural dos contos de fadas, só que dando vez à subjetividade e à imaginação, sem transmitir verdades estabelecidas, permitindo uma identificação e interpretação espontâneas de leitores de todas as idades, desvinculando essas produções do caráter utilitário e pedagógico de outrora.

2.3 Feminino, literatura infantojuvenil contemporânea e representação

Conforme exposto nos tópicos precedentes, a literatura infantojuvenil encontra-se repleta de personagens femininas e pode-se perceber que essa tendência não é exclusiva apenas nas narrativas clássicas, está presente também nas obras contemporâneas.

A crítica literária, sobretudo, a partir da década de 1970, intensificou os estudos que colocam em pauta questões referentes às diferenças de gênero e às formas de subordinação da mulher na sociedade. Essas pesquisas fomentaram, de acordo com Schmidt (1995, p. 182), “discussões que vão da construção cultural de gênero (masculino/feminino) nos sistemas de representação simbólica ao questionamento do logocentrismo na sociedade ocidental moderna”. Essas duas vertentes de investigação entrecruzam-se, no momento em que o foco de interesse volta-se à representação do sujeito feminino em obras de literatura infantil e juvenil.

A literatura infantojuvenil contemporânea, assim como a de autoria feminina, “estabelece uma crítica a partir da consciência de quem escreve, e, através das imagens recorrentes na obra do escritor, é possível entender melhor a mensagem engendrada pela linguagem literária” (BONICCI, SOUZA, 2005, p. 204). Percebem-se configurações comuns entre as produções infantojuvenis de autoria feminina: tiveram atestadas suas qualidades estéticas somente em meados do século XX. Nesse sentido, apresenta-se nos contos de fadas de Marina Colasanti a configuração das duas tendências, ao representar os sujeitos sociais de uma forma diferente, principalmente em relação à identidade feminina e fazer isso empregando uma estrutura que desperte a fantasia e a imaginação no pequeno leitor.

Além disso, a representação feminina nas narrativas infantojuvenis permite investigar questões relacionadas à pluralidade cultural na literatura brasileira contemporânea para crianças e jovens no que tange à representação de grupos marginalizados na arte, com destaque para gênero, idade, classe social das personagens.

Sobre essa tendência comum nas obras infantis e juvenis modernas, Sônia Salomão Khedé (1986) afirma que, ao se pensar de forma crítica essas produções, não se pode menosprezar as relações que estabelecem com variados campos do conhecimento, justamente pelo tipo de receptor ao qual se dirige e pela problemática

histórica que esse gênero literário propôs desde seu aparecimento no século XVIII. A autora afirma ainda que a filosofia burguesa marcou profundamente ao identifica-lo de forma privilegiada com a mentalidade educacional, no que esta tinha de utilitarista e individualista (1986 p. 10).

O questionamento atual se volta para os componentes ideológicos dos textos que se distinguem da moral explícita, cunho pedagógico e entretenimento dirigido, afastando-se do interesse de “moldar a criança”. Dessa forma, convém afirmar que as narrativas de muitos autores contemporâneos propõem a verticalização do processo de ler como uma atividade complexa, iniciada na infância, sendo vista como processo capaz de situar de modo não alienante a criança, e avançam na compreensão do discurso, procurando perceber a tensão do projeto ideológico com o projeto estético. Ademais, no caso específico da literatura infantojuvenil, principalmente aquela produzida de 1970 em diante, registram debates constantes e discussões críticas, sobre a formação de uma visão crítica permitida a partir do acesso a essas obras.

Percebe-se o crescimento de novas vozes no âmbito artístico: vozes de mulheres, negros, índios, imigrantes, o que até a metade do século XX era difícil perceber. Nessa mesma época ocorre o chamado *boom* da literatura destinada aos infantes, que continua em expansão até os nossos dias. Nesse ínterim, houve também o crescimento de grupos engajados na valorização da mulher, verificando-se que desde o início do século XX a literatura feminina e infantojuvenil, vêm se impondo como um campo de estudos amplo e promissor.

Nesse sentido, a crítica literária tem tentado descobrir como essas vozes manifestam determinadas ideologias, como se constrói o discurso que elas encerram e porque trilham determinados caminhos. No caso específico das produções femininas, averigua-se como essa escrita marca a presença da mulher na história e na cultura do tempo em que ela se manifesta.

Dentre as relações possíveis entre a literatura infantojuvenil e a mulher, uma observação simples se impõe: a de que a mulher, no passado, devido a seu contato mais prolongado com a criança, tem mais oportunidade de lhe contar histórias. Essa premissa é muitas vezes evocada por inúmeros críticos literários. Também não causa estranhamento o fato de serem femininos os primeiros títulos de obras dirigidas ao público de leitores iniciantes: *Histórias de Mamãe Gansa*, de Perrault, 1697 e a obra de Figueiredo Pimentel, *Histórias da Carochinha*, por exemplo.

Esses títulos parecem confirmar a tese de que contar histórias é tarefa feminina. Porém, se contar histórias parece pertencer à esfera feminina, o escrever histórias parece tarefa masculina, embora os pioneiros anunciem em suas obras um narrador feminino.

Contudo, ao longo do tempo, uma mudança importante vem se observando nas produções atuais. A mulher continua ocupando um papel de destaque: passando de protagonista à autora. A partir de então a literatura infantojuvenil, ao tornar-se uma esfera feminina, também reproduz em seus enredos questões relativas aos embates de gênero. Essa é sem dúvida uma diferença visível ao se comparar a representação das personagens nas histórias tradicionais, em que a mulher “adormecida”, bela, passiva e obediente, sempre era oprimida e salva por “um príncipe encantado”, cuidava dos afazeres domésticos e o marido cuidava da subsistência da família. Ademais, a literatura infantojuvenil, ao longo da história, representa a partir das construções das personagens-tipo (princesas, madrastas, tecelãs, bruxas, etc), marcas evidentes da sujeição feminina em relação ao mundo masculino. Os contos infantis primordiais dão mostras dessa submissão e da restrição do papel da mulher ao casamento e à criação dos filhos.

Ao mesmo tempo, a partir da segunda metade do século XX, primeiro com Monteiro Lobato, em seguida com escritoras como Marina Colasanti, Ruth Rocha, Lygia Bojunga, Ana Maria Machado entre outros, trouxeram para a literatura uma nova forma de representação feminina, permitindo ao leitor interpretações e questionamentos frente ao mundo concreto, mesmo com elementos desencadeadores de ficção e fantasia presentes nessas histórias. Por conseguinte, ao comparar a tessitura narrativa das obras clássicas com as obras modernas, percebem-se mudanças nas relações de gênero, em sintonia com as revoluções históricas, políticas e sociais vivenciadas na realidade.

Hoje, as histórias clássicas infantis são amplamente reproduzidas no cinema e na televisão e ainda difundem na modernidade uma representação passiva em relação à mulher. Porém, o discurso de muitas obras infantojuvenis contemporâneas propõe uma quebra a esse paradigma, pois a presença de personagens transgressores faz com que o leitor identifique diferenças e aproximações com as histórias clássicas conhecidas mundialmente.

A partir dessas novas configurações temáticas, novas interpretações poderão ser incentivadas, permitindo ao leitor a percepção sobre as formas pelas

quais as mulheres são representadas, tornando-se leitores da realidade social. A esse respeito cabe lembrar as considerações de Nelly Novaes Coelho sobre o poder inerente a toda grande literatura. (2000, p. 127).

Quanto à moderna literatura destinada às crianças (ou à juventude), esta também apresenta um poder inerente a toda grande literatura e revela sua essencialidade quando é lida através dessa perspectiva: a do poder mágico do conhecimento, despertando a capacidade de inventar/construir como espaço de prazer, e, ao mesmo tempo, espaço de conhecimento subliminar. É essa fusão prazer/conhecer que encontramos nas raízes do chamado boom da literatura infantil em meados dos anos 70 – eclosão de uma nova qualidade literária e/ou estética que transformou o livro infantil em um objeto novo [...] possui matéria extremamente rica para formar ou transformar as mentes.

A autora afirma que, como em todas as modalidades literárias, a linguagem estética procura representar a realidade em foco e dela ser testemunha, ao mesmo tempo em que se assume como invenção, passando a ser questionadora das realidades; e, ao mesmo tempo, descobre-se criadora ou instauradora de um novo real. Por isso, constata-se que a moderna literatura infantojuvenil acompanhou as tendências ocorridas após a segunda metade do século XX. Um período de transformações sociais, políticas e culturais que abalaram os postulados e o pensamento ocidental também no campo artístico. Sobre as reflexões em relação às questões contemporâneas na literatura Cecil Zinani (2010, p. 17) defende que:

Observa-se na contemporaneidade, uma com a certeza de um mundo estável e equilibrado, ocasionada pela queda de barreiras políticas e econômicas e pela abertura para novas formas de cultura. A permeabilidade das fronteiras entre o canônico e não canônico, entre a cultura erudita e a popular. A emergência e o reconhecimento de formas híbridas são manifestações que solaparam o mundo das certezas, promovendo a fragmentação e mesmo a desintegração do conhecimento literário enquanto tal.

Conforme a afirmação de Zinani houve o aparecimento de novas metodologias que possibilitaram repensar a história da literatura em bases epistemológicas condizentes com o pensamento contemporâneo. Movimentos sociais importantes também contribuíram para essas mudanças. Um dos mais importantes foi o movimento feminista, que surgiu como uma forte tendência política, pois assumiu e criou uma identidade coletiva das mulheres. “O propósito era subverter o axioma de que o sujeito é constituído historicamente, pelo homem branco, desvelando a implicação entre questões de gênero e poder” (ZINANI, 2010, p. 57).

Essas mudanças de paradigmas permitiram o questionamento de verdades tidas como universais, resultando na instauração de uma nova ordem. Isso mostra que após 1970 intensificaram-se os debates nos meios acadêmicos sobre questões relativas às ideias de marginalidade, diferença e alteridade, ou seja, a questão feminina, os conceitos de representação e poder.

Norma Telles (1992, p. 46) afirma que a literatura escrita por mulheres “é em certo sentido, um palimpsesto, pois o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível e menos aceitável socialmente”. Essa característica remonta não somente à linguagem da mulher, codificada de maneira peculiar a possibilitar o entendimento apenas aos iniciados, como também às interdições que as quais autora esteve sujeita (ZINANI, 2010, p. 62).

Com base nisso, mesmo tendo iniciado recentemente no universo literário, as crianças e jovens refletem sobre o processo de leitura, cujos modelos estão veiculados à experiência, à cultura e aos modos de vida desses leitores. Dessa maneira, a análise crítica dessas narrativas deve interessar-se por essa nova forma de ler, questionando os mitos veiculados pela literatura e desconstruindo os postulados patriarcais da crítica tradicional. Sobre esse aspecto, Ria Lamaire (1994, p. 59) afirma que:

Repensar e reescrever a história literária numa perspectiva feminista, pressupõem [...] aprender a colocar novas questões que possibilitem a revisão de ideias estabelecidas, das interpretações acerca de ideias e das teorias decorrentes dessas interpretações. Isso implica uma alteração radical no paradigma das ciências humanas, cujo ponto de partida é a descoberta de que, mesmo nas ciências humanas, não há seres humanos, nem existência humana, a não ser como homem e mulher.

Como visto no trecho exposto, a associação entre estudos de gênero e história da literatura pressupõe o rompimento da ideia de poderio masculino, que considerava a participação feminina esporádica e excepcional, constituindo um elemento que não se adequa ao sistema. Desse modo, uma nova história da literatura supõe pressupostos teóricos renovados que implicam a desconstrução de mitos arraigados na cultura concernentes ao sujeito masculino e ao herói nas obras literárias, bem como a desestruturação do mito de literatura única.

Pelas abordagens apresentadas, pode-se afirmar que a literatura feminista na contemporaneidade redesenha outras representações sociais no imaginário viciado de estereótipos. Glória Pondé (2000) reflete sobre essa questão:

Em termos de economia globalizada, as fronteiras nacionais se diluem, um intenso intercâmbio planetário se realiza e grandes migrações vêm acirrar o problema das identidades. O processo de descolonização passou a rejeitar o eurocentrismo e a valorizar o Outro. Desconstroem-se os paradigmas eurocêntricos, pois se reconhece que existem pluralidades de destinos históricos e não há um único modelo que sirva para todos. (PONDE, 2000, p. 73)

Glória Pondé afirma ainda que a literatura feminista dirigida à infância e juventude também apresenta um sentido autêntico de liberdade, criando novos valores ao permitir outras visões de projeção dos papéis de gênero. Nesse viés, a partir da representação feminina nas narrativas infantojuvenis é possível investigar questões relacionadas à pluralidade cultural na literatura brasileira contemporânea para crianças e jovens com vistas a representações sociais em espaços distintos, pois descrevem marcas ideológicas.

As histórias clássicas de Perrault e Grimm são consideradas matrizes das produções atuais e fazem parte da iniciação literária da maioria dos leitores. A ideia primordial mostra que o marido deve preservar a integridade da esposa, devolver-lhe a vida, pois só em função do homem, a mulher atingiria a vida plena. Para Sônia Salomão Khedé (1986, p. 22-3), recorrentemente, nos contos clássicos, as princesas são caracterizadas

[...] pelos atributos femininos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas, elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado (Bela Adormecida, Gata Borralheira). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre. [...] Mas há exemplos, também, de princesas pérfidas, vingativas e más que visam matar, mutilar ou despojar seu pretendente. Ela será guerreira, hábil no arco e flecha e na montaria, competindo com o pretendente em igualdade de condições. A do primeiro tipo é salva pelo príncipe [...] e a do segundo deve ser conquistada pelo príncipe, geralmente, à força. Ela faz o gênero 'megera domada'.

Como visto, as histórias infantis reproduziam papéis sociais marcados, mesmo permeadas de elementos que indicam fantasia, as personagens reproduzem uma estrutura binária, legitimando que ao homem sempre cabia a função de dominador. Cecil Zinani (2009, p. 145) apresenta considerações elucidativas sobre a tessitura das imagens femininas nas narrativas infantojuvenis e relembra a maneira como as narrativas tradicionais definiam o papel da mulher e da criança:

Historicamente, a literatura infantil caracterizou-se por veicular paradigmas de comportamento cuja finalidade era apresentar ao leitor infantil um padrão de família, de escola e de sociedade, o qual contribuísse para a manutenção do modelo ideológico dominante. Um dos suportes da sociedade patriarcal consistia na perpetuação das diferenças relacionadas ao gênero, uma vez que considerava a mulher o aspecto acessório que deveria orbitar em torno da figura masculina, centro desse universo. Nessa perspectiva, a criança, tal como a mulher, detinha um papel secundário, totalmente inexpressivo, por isso é um ser que precisa ser ensinado, a fim de perpetuar o sistema vigente.

As narrativas infantojuvenis produzidas no final do século XX e início do século XXI apontam para uma mudança significativa nos enredos, pois ao mostrar novas visões de mulher apresenta uma releitura da história cultural que pode contribuir para a uma mentalidade mais sensível, voltada menos para os simulacros do que para a vida real. Coelho (2005, p. 215) afirma que a produção literária brasileira para crianças contemporaneamente,

é significativa e plural. Ainda, o conjunto dessa literatura apresenta algumas tendências que demonstram um novo posicionamento frente ao leitor infantil consoante com as transformações do mundo em que vivemos. Uma das tendências que mais diretamente nos interessa neste trabalho é a reinvenção dos mitos, lendas ou narrativas maravilhosas, que indicam a assimilação/transformação do passado pelo presente: tarefa que caberá à criança desempenhar na vida quando, por sua vez, começar a atuar no seu tempo.

A redescoberta do passado por meio da reinvenção no campo literário demonstra a nova consciência do escritor de que ele é um elo da corrente desde o início dos tempos, e propõe a aventura de uma escrita que se sabe nascendo de outra escrita que lhe é anterior no tempo. É dessa atitude que surge, na literatura, “[...] a intertextualidade como processo criador, e a redescoberta de formas literárias do passado, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos”. (COELHO, 2005, p. 26).

Dessa forma, a escrita de narrativas do maravilhoso representa uma das características da renovação da literatura infantojuvenil brasileira. Além disso, Yunes e Pondé (1988) afirmam que o modo de representar a criança também apresenta diferenças, adequando-se à modernidade:

[...] uma evolução na representação da criança, oferecida aos leitores de literatura infantojuvenil, num movimento de resistência e crítica ao autoritarismo. Duas tendências se desenharam: uma que exprime uma nova imagem de criança, mais independente e que escapa à sujeição dos adultos, muitas vezes salvando-os ou ridicularizando-os, e outra

que retrata uma equiparação sexual, em que meninos e meninas têm inteligências equivalentes e coragem para superar seus problemas. (YUNES, PONDÉ, 1998, p. 132).

Novos tempos, novos paradigmas, assim, a literatura destinada aos infantes se consolida enquanto gênero, recuperando seu caráter artístico. Sobre essas questões, ressaltam-se as contribuições da pesquisadora Rosa Gens (2012), que confirma que mesmo na modernidade, novas princesas estão de volta:

Nesses nossos tempos pós-modernos, as princesas reaparecem ao lado de paródias e pastiches das narrativas tradicionais que apresentam princesas em seu núcleo. Procedimentos como alterar finais, deslocar pontos de vista, pastichar procedimentos, tomando como matriz os textos tradicionais. (2012, p. 42).

Outra questão é o processo metalinguístico, a narrativa exhibe seu próprio funcionamento, ao questionar o relato como verdade pura. E assim como a sequência padrão é rompida, também o leque de personagens tipo o será. Gens (2012) ressalta que “os contos tradicionais apresentam papéis sociais marcados, em que cada um encontra-se em determinado lugar, fixado” (p. 47).

É importante ressaltar que essas narrativas exercem importantes papéis e desafiam os significados esperados, uma vez que não apresentam mais personagens com comportamentos cristalizados, reprodutores de modelos de passividade, para as meninas, e de dominação, para os meninos. Rosa Gens denomina essas narrativas como “dessacralizadoras, pois contribuem para a formação social e individual ao mesmo tempo” (GENS, 2012, p. 48).

A partir das considerações até aqui expostas, cabe lembrarmos a afirmação de Antônio Cândido sobre uma das funções da Literatura: “a eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, capacidade de criar formas pertinentes” (1997, p. 172). Dessa forma, as narrativas infantojuvenis atuais permitem ao leitor intuir a realidade e o homem contemporâneo a partir do que estes têm de universal e atemporal. Comprovam que as primitivas formas de explicar a existência humana ainda estão presentes em nossa memória coletiva, ao mesmo tempo em que se atualizam em função dos novos paradigmas sociais.

Além disso, o século XX é apontado como o tempo onde o “novo” está se forjando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconsertos, com a

diferença de que a partir desse período um dos elementos-chave da mudança em processo é o próprio mundo feminino, é a própria condição de mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes (COELHO, 2010, p. 121).

Agora desvinculadas de quaisquer compromissos pedagógicos, a nova literatura infantojuvenil obedece às novas palavras de ordem: *criatividade, consciência de linguagem e consciência crítica* (COELHO, 2010, p. 130). Palavras que emanam de uma nova concepção de mundo: o homem entendido como ser histórico e criador de cultura, sendo a infância seu estágio fundamental; a palavra descoberta como poder nomeador do Real, e conseqüentemente a valorização do espírito questionador, lúdico, irreverente.

Dessa forma, “a obra de literatura cumpre a função emancipatória atribuída à arte, pois deixa caminhos abertos para o leitor configurar a história do enredo, a sua própria história e sua competência leitora” (GÓES, 2003 p. 107). Então, percebe-se que após um longo período de amadurecimento, as narrativas infantojuvenis surgiram como uma modalidade literária que associam realidade e imaginação, cujas configurações temáticas fazem surgir linhas narrativas bem diferentes entre si – principalmente a que se volta para o real objetivo, fixado diretamente por um olhar crítico e questionador, “além da patente valorização da palavra literária como agente de criação de novas realidades ou de nova consciência de mundo” (COELHO, 2010 p. 132).

Ao considerarmos a produção literária infantil e juvenil contemporânea, pode-se encontrar uma confluência de abordagens presentes nessas obras. E, tratando-se especificamente sobre as representações de gênero nos contos de fadas, encontramos nas narrativas modernas um retorno a um passado inaugural (mítico ou histórico) como uma busca ou resgate das raízes ou do início, “do húmus vital necessário à sementeira do Presente que se está engendrando como Recomeço, ou seja, um futuro que já começou, mas ainda está invisível” (COELHO, 2010, p. 156).

Ademais, tendo em vista a visibilidade da literatura de autoria feminina e na atualização temática presente nas narrativas infantis e juvenis, entende-se que novos paradigmas são construídos a partir da consciência do caos do presente e da deterioração do mundo herdado (instituições, conceitos, valores, padrões de comportamento), uma vez que os contos de fadas da atualidade retomam um passado mítico para estabelecer com ele diálogos condizentes com as questões

atuais, funcionando como espaço de confronto entre razão e imaginação. Além de lidar com um duplo desafio: deve considerar a natureza de seu destinatário, ao mesmo tempo em que precisa atuar como meio de transmissão de temas que leve em conta as transformações pelas quais a sociedade vem passando. Portanto, as produções destinadas aos infantes permitem que eles entrem em contato com visões de mundo ainda serão vivenciadas, conforme afirma Zilberman (1987, p. 13-14):

É a psicologia infantil que assegura a teoria da formação da criança; e sua aplicação no campo didático é proveito da pedagogia. Porém, ocorreu ainda uma ressonância no terreno artístico, através do aparecimento da literatura infantil. Assim, a emergência desse gênero explica-se historicamente na medida em que aconteceu estreitamente ligada a um contexto social delimitado pela família nuclear doméstica e particularização da condição pueril enquanto faixa etária e estado existencial. Por outro lado, tornou-se um dos instrumentos através do qual a pedagogia almejou atingir seus objetivos. (...) Cabe, todavia, colocar a questão não apenas a partir de uma sociologia da infância, mas tomar como base a vivência que esta tem do mundo, em nível propriamente existencial.

Nesse sentido, se a criança, devido não só à sua circunstância social, mas também por razões existenciais, se vê privada ainda de um meio interior para a experimentação do mundo, ela precisará de um suporte fora de si que lhe sirva de auxiliar. É esse lugar que a literatura infantojuvenil preenche essa lacuna, porque, ao contrário da pedagogia ou dos ensinamentos escolares, ela lida com dois elementos que são essencialmente adequados para a conquista dessa compreensão do real: com uma história, que apresenta de maneira sistemática as relações presentes na realidade que a criança não pode perceber por conta própria. Isso remete à potencialidade da obra de arte como forma de reflexão sobre o ser humano e sua circunstância, auxiliando-o a ter mais segurança diante de suas próprias vivências, ou seja, a obra literária expressa uma visão articulada de determinada época, visão que oportuniza ao leitor entendimento crítico da realidade a partir da configuração narrativa. E quando diz-se crítico, pensa-se em um ato que não se encerra em compreender, mas em atuar a partir dessa compreensão. A literatura parece cumprir, assim, um importante papel, pois, enquanto diverte o leitor, proporciona-lhe caminhos que o levam ao autoconhecimento necessário à sua formação como ser humano, à organização de sua personalidade.

Examinar as representações de gênero nessas obras possibilita uma discussão sobre a articulação do poder, além de aludir a questões de identidade a

partir do ponto de vista da voz narrativa e da ação das personagens. Nesse aspecto, propicia a desconstrução da visão patriarcal e dos estereótipos transmitidos através dos contos de fadas clássicos, pois subvertem padrões estéticos já consagrados, fomentando novas interpretações que podem transformar o modo como esses leitores iniciantes vão configurar os símbolos culturais, uma vez que põem em xeque os padrões de comportamento consagrados pela tradição. É nessa perspectiva que pertencem as obras: *A fada que tinha ideias* (1975), de Fernanda Lopes de Almeida, *O Reizinho Mandão* (1978), de Ruth Rocha, *Doze Reis e a moça no labirinto do vento* (1982) e *Uma ideia toda azul* (1979), de Marina Colasanti, *A bolsa amarela* (1978), de Ana Maria Machado, e muitas outras histórias infantis e juvenis que vêm sendo escritas contestando a visão maniqueísta certo/errado, bom/mau, belo/feio, homem/mulher.

Com base nessas ideias, entende-se que a produção literária de autoria feminina vem exigindo da crítica contemporânea uma atenção especial. Ao mesmo tempo, as produções infantojuvenis apresentam um discurso fértil, carregado de figuras de linguagem e diferentes recursos estilísticos, pois resgatam aspectos históricos, permitem inúmeras reflexões críticas e principalmente, um repensar nos valores sociais. Nesse sentido, essas duas modalidades literárias têm motivado um aumento no número de investigações acadêmicas nos últimos anos, principalmente pelo caráter crítico e questionador presente nos enredos sem perder de vista a relação com o fantástico e o maravilhoso.

2.4 Os contos de fada de Marina Colasanti: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina

Construir e desconstruir, tecer e destecer. Talvez essas sejam algumas palavras que caracterizam, de certa maneira, a obra literária de Marina Colasanti. Uma entre as mais significativas vozes femininas da literatura brasileira, principalmente pelo estilo peculiar de seus textos. Suas narrativas são recheadas de magia e (re)criações poéticas, ao redesenhar a condição feminina, retoma a trilha deixada por princesas e tecelãs em seus contos, que, apesar de esboçar temáticas contemporâneas, apresentam estruturas e simbologias universalmente conhecidas.

Nascida em Asmara, na Etiópia, a escritora veio para o Brasil com onze anos. cursou a Escola Nacional de Belas Artes, habilidade que mais tarde aproveitaria para ilustrar suas narrativas, depois ingressou no jornalismo. Trabalhou no *Jornal do Brasil* por onze anos e, durante dezoito anos foi editora especial da revista feminina *Nova*.

Sua estreia literária aconteceu com o livro *Eu sozinha*, em 1968. A obra apresenta como ponto alto os contos, principalmente infantis e juvenis, mas, com uma produção bastante diversificada, atinge também o leitor adulto. Entre os diversos títulos publicados, alguns merecem destaque entre o público: *Uma Ideia Toda Azul*(1979), *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (1982), *Entre a Espada e a Rosa*(1992), *Longe Como o Meu Querer* (1997), *A menina arco-íris*(1984), *O Lobo e o Carneiro no Sonho da Menina*(1985), *Uma Estrela Junto ao Rio*(1985), *O Verde Brilha no Poço*(1986), *O Menino Que Achou Uma Estrela*(1988), *Um Amigo Para Sempre*(1988), *Será Que Tem Asas?*(1989) , *Ofélia, a Ovelha*(1989), *A Mão na Massa* (1990) , *Ana Z. Aonde vai você?* (1993). No campo da poesia para adultos, Colasanti publicou até agora *Rota de colisão* (1993), *Gargantas abertas* (1998), *Fino sangue* (2005) e *Passageira em trânsito* (2009). Nos últimos anos, a escritora também assume a ilustração de suas obras, pois, para ela, as imagens também contribuem para o entendimento da obra.

Muito presente em debates e feiras literárias, a autora confessa que nos últimos anos tem se dedicado ao conto infantojuvenil, e afirma que já publicou mais de cem contos de fadas e fez questão de esclarecer mitos que circundam essa modalidade literária: “Não são continhos com fadas, nem continhos com bruxas, são um gênero literário com normas e suas leituras são válidas para qualquer idade, pois constroem diversos níveis e, portanto, são acessíveis a todos” (COLASANTI, 2001, p. 31).

Ela não nega a influência que recebeu dos contos clássicos, “a herança cultural que recebi, é parte de mim, portanto, me pertence” (COLASANTI, 2001, p. 31). Mostrando que os mitos e contos clássicos mantêm uma forte ligação com a literatura na atualidade, permitindo à magia enraizar-se no cotidiano. Especialmente num país que tardiamente atentou-se para o incentivo à formação de sujeitos críticos (e ainda não o fez por completo) os textos de Marina Colasanti o fazem a partir do exercício da imaginação, conforme o depoimento a seguir dado em entrevista ao programa “Sempre um papo” na TV Cultura (COLASANTI, 2001, p. 33):

Sobretudo, se penso em Literatura para crianças e jovens, não quero contar histórias para recheá-las de ensinamentos, não quero transmitir princípios vigentes. Não é para isso que escrevo. Eu quero escrever beleza. Quero dar beleza de presente, para que os leitores sintam nos meus livros como eu me senti nos belíssimos que li.

A autora mostra o empenho em fazer uma literatura que humanize os leitores, resgatando a tradição dos contos de fadas, porém com um discurso que veste roupa nova, despertando inquietações e questionamentos, sem perder as afinidades com o passado, a tradição oral e popular. Assim, Colasanti segue a esteira dos escritores que optam por uma literatura questionadora, revelando em suas narrativas as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada (COELHO, 2010).

Ao analisar o protagonismo feminino dentro da literatura infantil brasileira, Lajolo (1989) enfatiza a importância de considerar a historicidade da condição feminina, apontando a “docilidade com que a literatura infantil espelha e reforça as sucessivas imagens de mulher endossadas em diferentes momentos da sociedade brasileira”. (p. 19)

Tal como as autoras Lygia Fagundes Telles, Cecília Meirelles, Rachel de Queiroz, Lygia Bojunga Nunes, entre outras contemporâneas femininas, Marina Colasanti encontra-se, também, intensamente ligada à libertação da mulher por meio das ideologias de suas narrativas. Nos livros escritos pela referida autora os assuntos sugestivamente nos remetem para o universo feminino. Deste modo, as suas narrativas se enchem de fantasias com a finalidade de discutir comportamentos sociais, frutos de convicções dominadoras.

Desse modo, Colasanti a partir de sua obra propõe uma (re)definição da condição feminina no mundo. Para a escritora, esta reflexão é imprescindível na prática cultural e artística da mulher. Percebe-se como o dinamismo da atividade intelectual desempenhada pela escritora corresponde também às chamadas exigências da “nova mulher” em meio ao contexto de explosão do pensamento feminista da década de 1970. Essa transformação dos papéis de gênero em nossa sociedade não passa despercebida por Marina Colasanti, para quem a reflexão sobre a condição feminina é uma preocupação constante.

Em grande parte de suas obras, é comum encontramos imagens arquetípicas e alegóricas e que atingem perfeitamente o equilíbrio ideal entre a

liberdade e as limitações do real. Colasanti, por meio do seu domínio da técnica na construção da narrativa e união do individual e do social, inventa um novo “exemplo” na literatura infantil e juvenil, pois suas obras inovam na crítica lúdica e abordam a realidade social com o intuito de mostrar ao leitor que a vida não está pré-ordenada.

A autora apresenta em suas obras temáticas que enfatizam a condição feminina e traça uma crítica à postura opressora que a limita a partir da observação de um gesto rotineiro como o de forrar a cama, compreendido pelo senso comum como função feminina. Essa ideia é confirmada por Silvana Carrijo Silva (2007, p. 32):

Marina Colasanti apresenta-se, no cenário da cultura brasileira contemporânea, como personalidade intelectual caracterizada pela diversidade: jornalista, ensaísta, cronista, artista plástica, escritora de obras literárias que seduzem tanto o leitor infantil quanto o adulto constituem os diversos campos de atuação da escritora. Em cada uma dessas suas atividades, constitui uma espécie de *leitmotiv* a preocupação com o universo feminino. (Re) pensar a condição feminina no mundo é, para a autora, reflexão imprescindível na prática cultural e artística da mulher.

A partir dessa postura, nota-se como o dinamismo da atividade intelectual desempenhada pela escritora corresponde também às chamadas exigências da “nova mulher” em meio ao contexto de explosão do pensamento feminista da década de 1970, época em que Marina trabalhava como colunista de revistas nacionais dedicadas ao público feminino, como *Nova* e *Cláudia*. Essa transformação do papel da mulher em nossa sociedade não passa despercebida por Marina, para quem a reflexão sobre a condição feminina é uma preocupação constante.

Assumir-se como mulher e escritora. Essa é uma característica marcante de Colasanti em suas narrativas e poemas. Em seu ensaio *Por que nos perguntam se existimos?* (COLASANTI, 2004, p.70-71) a escritora reflete sobre o preconceito com que ainda hoje se pensa a relação mulher/escrita:

Ora, as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem.

A autora desnuda a condição feminina e faz com que reflitamos sobre o papel da mulher na sociedade, reconhecendo que através de seu discurso, se configura uma literatura que transmite a apresentação de novas vozes responsáveis por transmitir novas imagens. Dessa forma, o texto colasantiano permite ao leitor infantil e juvenil posicionar-se criticamente frente às novas realidades que surgem como resultado das interações sociais produzidas nesses novos tempos.

Quando indagada sobre a recorrência de tais assuntos em sua obra, a autora afirma que eles aparecem com frequência: “eu sou, antes de mais nada, uma fêmea da minha espécie, uma mulher com todos os atributos e todas as cargas das mulheres. Só que intensamente crítica”. A ficcionista ainda afirma: “continuo atenta às questões femininas, sabedora de que muito foi conquistado, mas muito ficou por se obter. E profundamente segura da força e do potencial das mulheres” (COLASANTI, 2006). A leitura da obra de Marina Colasanti, como já se viu, deve ser feita de forma a se buscar sempre o que está sob o sentido usual das palavras. E, ao tratar da repressão da mulher, em suas narrativas, faz uso de inúmeras metáforas e outras imagens poéticas: o exagero, a hipérbole, etc. São estratégias que visam redimensionar a imagem do real ou talvez apontar o quanto a configuração da realidade já é, por si só, desigual e excludente. As escritoras que optam por uma postura atuante, “torna-se mulheres de fato” como preconizou Simone Beauvoir (1980), ou como Marina Colasanti se reconhece: “antes de mais nada uma fêmea de sua espécie” (COLASANTI, 1996, p.12)

3. NUM REINO NÃO MUITO DISTANTE... NOVAS IDEOLOGIAS

3.1 Novos ares de liberdade... *Sem asas, porém e Com sua voz de mulher*

Ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa, apresentaram-se importantes linhas de análises aplicáveis ao estudo crítico dos contos de fadas modernos. Far-se-á agora a apreciação do *corpus* selecionado, tomando por base os pressupostos teóricos citados que ajudam a entender as configurações literárias dessas histórias.

Publicado no livro *Longe como meu querer* (1997), o conto *Com sua voz de mulher* é ambientado numa pequena cidade com costumes arcaicos. O modo de vida é simples, voltado para o cultivo da terra. Inicialmente, a autora apresenta a figura de um deus que controlava tudo o que se passava naquele lugar. Entretanto, uma situação o intrigava: os habitantes desta cidade estavam sempre insatisfeitos, mesmo com campos férteis, rebanhos com inúmeros animais, mesmo assim não sorriam, estavam sempre tristes.

Percebe-se nos início da história o conflito central que desencadeará as ações até sua solução. Primeiramente o deus resolve ir até a aldeia para saber o motivo de tantas tristezas, conforme a seguir:

- Nada lhes falta, disse o deus, em voz alta. Cuido para que as estações se sigam em boa ordem. Garanto-lhes colheita no campo e comida na mesa. Nenhum grão apodrece nas espigas. Nenhum ovo gora nos ninhos. E seus filhos crescem. Por que então não são felizes? Um dia, pelas preces, percebeu que os habitantes não eram felizes. (COLASANTI, 1997, p. 280)

Como não obteve uma resposta clara para tal pergunta, resolveu apresentar-se no mundo dos mortais e procurou uma aparência para descer à Terra. Ao observar seu imenso guarda-roupa escolheu entre todas as criaturas uma figura humana, entre todas optou pela pele mais lisa e macia que encontrara. Ele viria a terra no corpo de uma mulher.

Diante de um deus em corpo de mulher, grande foi o espanto das pessoas. Afinal, para elas, uma mulher nunca poderia exercer essa função. Então, logo que se

apresentou a personagem foi alvo de desconfianças conforme descrito a seguir (op. cit. p. 47):

E eis que aquela mulher de longos cabelos apareceu na cidade dizendo que era deus, e ninguém acreditou. Fosse deus, teria vindo como guerreiro, herói, ou homem poderoso. Fosse deus, apareceria como leão, touro bravo ou águia lançando-se das nuvens. Até o crocodilo e a serpente poderiam abrigar deus em seu corpo.

A desconfiança foi geral, “mas uma mulher vinda das ruas estreitas nada mais podia ser que uma mulher” (COLASANTI, 1997 p. 48). Nesse trecho, o leitor percebe como a identidade feminina é configurada. A autora deixa entrever de uma forma simbólica que o discurso ficcional faz lembrar a maneira como a mulher foi retratada no passado e até mesmo atualmente. Discurso confirmado inclusive nas escrituras sagradas, que assegurava ao gênero masculino a função de patriarca, chefe religioso, líder da tribo, ou seja, à mulher sempre restava uma posição secundária. Então, diante do aparecimento do deus-mulher, a desconfiança da população foi geral (COLASANTI, 1997, p. 48):

E assim o deus prendeu seus longos cabelos sobre a nuca e foi procurar um trabalho. Mas a uma mulher não se dá trabalho de ferreiro, nem se põe na carroça a conduzir cavalos. Uma mulher não é aquela que comanda soldados. Uma mulher não é sequer aquela que conduz o arado. E depois de muita procura, o deus-mulher só conseguiu empregar-se em uma casa para ajudar nas tarefas domésticas.

A partir dessa configuração narrativa, o discurso ficcional reproduz valores e comportamentos também vivenciados externamente à obra literária. É possível localizar uma interpretação do contexto social no qual a mulher está inserida, construindo por meio de recursos enunciativos diferenciados, a representação da imagem feminina. A esse respeito, Lucia Zolin (2006, p. 126) ressalta as contribuições que essas novas representações trazem aos estudos culturais:

De qualquer modo, seja representando a mulher como seres oprimidos, atados às amarras de ideologias, como a patriarcal, que subjagam o sexo feminino, seja a representando como figuras engajadas no processo de transformação social, reivindicando o direito de preservação da identidade, seja, enfim, representando mulheres liberadas, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria história.

Essa representação comprometida é observada neste conto, pois sugere interpretações sobre a quebra de estereótipos por muito tempo conferidos a homens e

mulheres. E, em se tratando de obras voltadas para crianças e jovens, essas imagens vêm carregadas de simbologias e de forma subliminar. Pois, ao descrever a reação adversa daqueles habitantes após a constatação que o deus tinha corpo de mulher, na verdade a autora concretiza imagens simbólicas presentes no imaginário coletivo de várias épocas e culturas.

Depois de perceber a desconfiança do povo sobre sua aparência, o deus-mulher tentou encontrar trabalho, tentou várias funções que eram essencialmente masculinas, porém, a única ocupação que conseguiu atuar foi de doméstica, em uma casa simples. E na casa que escolheu morar, a família apesar de tudo parecer favorável, não sorria. Os habitantes repetiam diariamente seus afazeres com a mesma tristeza que se via em todas as moradias daquele lugar (COLASANTI, 1997 p. 49):

E os filhos cresciam como crescem filhos que não têm doenças. Porém, pouco sorriam. Cumpriam suas tarefas de dia. À noite juntavam-se no estábulo para aproveitar o calor dos animais. As mulheres fiavam. Os homens consertavam ferramentas ou faziam cestos. Ninguém falava. As noites eram longas depois de longos dias. Os humanos se entediavam.

Essa situação começou a mudar quando o deus resolveu contar histórias aos moradores daquela casa. Logo todos ficaram atentos e sentiram-se atraídos pelas narrativas contadas. Posteriormente a conduta dos membros daquela família foi se alterando (op. cit. p. 47):

Contou uma história que se havia passado no seu mundo, aquele mundo onde tudo era possível e onde viver não obedecia a regras pequenas como as dos homens. Era uma longa história, uma história como ninguém nunca havia contado naquela cidade onde não se contavam histórias. E as mulheres ouviram de olhos bem abertos, enquanto o fio saía fino e delicado entre seus dedos. E os homens ouviram esquecidos de suas ferramentas. E o menino que chorava adormeceu no colo da mãe. E as outras crianças vieram sentar-se aos pés do deus. E ninguém falou nada enquanto ele contava, embora em seus corações todos estivessem contando com ele.

A transformação começou a partir dessa ação. As histórias contadas despertaram naqueles habitantes sentimentos nunca vividos, motivaram reações novas. Nesse sentido, as configurações simbólicas que a autora resgata e retoma relembram temas presentes nas narrativas primordiais, e se apropria da forma e da estrutura das histórias clássicas que começaram a ser registradas no século XVII, uma vez que a tarefa de contar histórias era essencialmente feminina como atestam

as primeiras narrativas reunidas por Perrault e depois pelos irmãos Grimm. Ao mesmo tempo, permitem ligações com elementos que retomam a herança mitológica, conforme o estudo feito por Mariza B. T. Mendes (2000, p. 21) sobre os significados das funções femininas nos contos de fadas, que aborda a relação com essas influências ao afirmar que:

Retomando vestígios de lendas primitivas, o fundo de toda lenda é o mito. Os rituais sagrados se revestem de mistérios contidos numa narrativa verbal que só podia ser conhecida pelos participantes da prática ritualística. A divindade protetora era uma mulher, representando a fonte de vida. Milênios mais tarde, numa choupana ou num castelo medieval, uma mulher tece os fios de uma narrativa tão antiga quanto a arte de fiar. Rodeada por adultos e também por crianças, dela emanam fluidos mágicos que envolvem os ouvintes, presos as suas palavras num encantamento místico.

A autora também afirma que tão remoto quanto a origem da humanidade, o ato de ouvir e contar histórias não é apenas um dos muitos hábitos que os homens foram desenvolvendo ao longo de sua existência. Na verdade trata-se de um ato de prazer, cuja finalidade é exatamente fugir aos hábitos rotineiros que marcam a monotonia da vida cotidiana. E a mulher sempre teve um papel de destaque no mundo das histórias, seja como personagem, seja como deusa sacerdotisa, num ritual sagrado, ou como simples ama, tia, mãe, avó que, enquanto fiava, ia traçando com palavras os fios das narrativas populares, transmitidas de geração a geração.

Desse modo, o conto *Com sua voz de mulher* mostra a mudança que aquelas histórias contadas pelo deus representou para aquelas pessoas. Inicialmente apenas a família a hospedara, depois um vizinho foi chamando o outro e mais outro. Em pouco tempo boa parte dos habitantes daquela cidade se interessou e passou a integrar o grupo de ouvintes. A partir de então, operava-se uma transformação significativa em todos. Conforme trecho descrito a seguir (COLASANTI, 1997, p. 50):

Agora, durante o dia, enquanto aravam, martelavam, enquanto erguia o machado, os homens lembravam-se das histórias que tinham ouvido à noite, e tinham a impressão de também navegar, voar, cavalgando trovões e nuvens como aquelas personagens. E as mulheres estendiam lençóis como se armassem tendas, repreendiam o cão como se domassem leões, e atizando o figo chuçavam dragões. Até o pastor com suas ovelhas não estava mais só, e as ovelhas eram sua legião.

A fantasia passou a ter espaço na vida daqueles moradores, de modo que a ficção presente naquelas histórias possibilitou a elas um novo olhar frente a suas

realidades. Antes não sorriam, depois de conhecer todas aquelas aventuras passaram a ver o mundo de outra forma, os afazeres diários passaram a ser menos cansativos, a vida passou a ter outro significado. As narrativas permitiam que elas lembrassem constantemente dos fatos e personagens que viviam em universos maravilhosos e perfeitos. “Os homens sorriam debruçados sobre suas tarefas, as mulheres cantavam e tinham gestos amplos nos braços.” (COLASANTI, 1995. p 50)

No desfecho do conto, a autora permite entrever que aquela transformação havia apenas começado, outra mulher passou a repetir as histórias, depois mais pessoas repetiram o mesmo gesto, a ponto de ninguém saber mais quem havia começado primeiro a contá-las. Dessa forma, a protagonista age de forma desafiadora em relação à ordem constituída, desarticula estruturas mutuamente excludentes, permitindo uma união entre a arte e a vida. O leitor pode interpretar que a desconfiança que todos sentiram quando aquele deus apareceu, deu lugar a um intenso sentimento de admiração. “Com sua voz de mulher” apresenta uma protagonista que fazia uso do poder transformador da palavra, que concretizada em histórias mágicas, permitiram àquela população conhecer realidades antes ignoradas, ou seja, aquele deus em corpo de mulher representa uma reconstrução de novas formas de encarar a realidade. E, mesmo causando estranheza naquelas pessoas, “a mulher de cabelos longos” conseguiu devolver-lhes a felicidade. Essa configuração temática permite uma ligação com imagens que povoam o inconsciente coletivo de muitos povos.

Em função disso, compreende-se que a tessitura narrativa presente neste conto coloca a figura feminina duplamente em evidência: primeiramente, por uma mulher representar um deus e depois por mudar a vida daquelas pessoas a partir das suas histórias que as fez entenderem o verdadeiro sentido da vida, além de permitir uma atualização dos contos clássicos.

Segundo Mendes (2000 p. 22), a temática de contar histórias lembra a famosa lenda das *Mil e uma noites*, em que Xerazade é o símbolo do papel da mulher no reino encantado das histórias. Usando com extrema habilidade a magia presente nos enredos, ela salvou a sua vida e a das demais donzelas do país enquanto o rei que ouvia embevecido ia-se libertando do ódio que sentia pelas mulheres.

Xerazade simboliza a arte feminina de contar histórias ao mesmo tempo em que ensina uma das formas de usar a astúcia contra o poder masculino. Sendo

esse um dos motivos de a mulher desempenhar os papéis principais nas histórias populares, conforme afirma Mariza Mendes (op. cit, p. 22):

Como princesa, camponesa, bruxa ou fada, que representa por sua vez, a mulher humana e a mulher divina. E o papel do narrador sempre esteve ligado à figura feminina, pois era a mulher que fiava e tecia tanto o tecido das roupas como o texto das narrativas.

Assim, mesmo apresentando uma temática atualizada ao nosso tempo, nesta narrativa colasantiana pode-se verificar influências remanescentes da tradição e a constatação que na contemporaneidade a escrita feminina aparece também na posição de porta-voz de vivências comuns a todas as mulheres.

Seguindo essa mesma estrutura narrativa, o conto *Sem asas, porém* também é ambientado em uma aldeia com costumes arcaicos e em tempo e espaço longínquos. Porém, diferente do conto analisado anteriormente, os habitantes não tinham suprimentos suficientes para sua sobrevivência.

Publicado também no livro *Longe como meu querer* (1997), o conto, inicialmente apresenta uma interdição a qual somente as mulheres eram submetidas: “Dura aldeia era aquela, em que às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fosse as asas subir-lhes ao pensamento” (COLASANTI, 1997, p. 57).

Porém, os alimentos não eram encontrados com facilidade, e um dia, o marido não teve alternativa senão levar uma ave para servir de refeição à família. A interdição inicial precisou ser, mesmo que involuntariamente, quebrada. Ao chegar em casa, como de costume, o marido entregou o alimento à esposa para ser preparado conforme apresentado no trecho seguinte:

E assim a mulher fez, metendo os dedos por entre as penas ainda brilhantes, arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra. (COLASANTI, 1997, p. 57)

A mulher realizava os afazeres da casa diariamente, mas apresentava um comportamento curioso: nunca olhava para o céu, nunca olhava para onde não deveria olhar. Logo depois, ao provar a refeição, teve uma sensação diferente: o marido repugnou a carne, sentiu um gosto amargo, como se confirmasse a crença que a ave não deveria ter sido dada à mulher. As mudanças haviam começado:

Cozida a carne da ave, regalou-se; engolindo os bocados sem quase mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano. O marido não.

Repugnou-lhe a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador. (COLASANTI, 1997, p. 58)

Em seguida, o narrador mostra que a mulher nem mais se lembrava de seu raro banquete. “Outras carnes assavam e eram ensopadas, na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa” (op. cit. p. 58). Nesse momento, entende-se que as imagens poéticas apresentadas na história dão conta de que a mulher vivia sempre confinada ao espaço doméstico, seu lugar era realmente na cozinha.

E não tardou para que os efeitos daquela refeição começassem a aparecer: “mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar, de pestanas. Um alerta.” ((COLASANTI, 1997, p. 58)

Comportamentos diferentes apareceram, resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia, a agulha ficava parada no ar, a colher dispensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar.

A mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse. Só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais. Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. (COLASANTI, 1997, p. 58)

Assim, gradativamente o leitor percebe a mudança que se opera na personagem. Logo ela não seria mais a mesma, mesmo sem ninguém perceber passava a olhar outras direções:

O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era, o antigo, de quando só olhava o que era necessário. E assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover. Sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu. (COLASANTI, 1997, p. 59)

Por meio dessas metáforas, o leitor é levado a perceber que era comum entre aqueles moradores a mulher ficar confinada apenas no espaço doméstico e o hábito de não erguer a cabeça não despertava nenhum estranhamento entre os membros daquela comunidade. Isso é comprovado quando a mulher levanta olha para cima e enxerga o céu, ninguém se deu conta dessa mudança. Dessa forma,

Colasanti incentiva a associação entre o valor estético da arte e a causa da mulher, permitindo uma leitura da obra de arte a partir de uma perspectiva crítica, fundada no feminismo.

Em seguida, a autora nos apresenta as mudanças que continuavam a acontecer e as marcas de tantos anos de dominação também são expostas: “Delicado fazia-se seu pescoço agora que o movimento ligeiro conduzindo a cabeça nas suas perscrutações. Era um pescoço pálido, protegido da luz por tantos anos de cabeça baixa” (COLASANTI, 1997, p 59).

No final, aquela mulher que havia passado anos sem olhar para o alto, começa a sonhar com a liberdade, vê os pássaros voando livremente pelo céu e sente que naqueles anos de interdição não conhecia várias sensações: o vento em seu rosto, a beleza do céu. Diante de suas novas reações, novos ares de liberdade passaram a serem sentidos por ela. A mulher começou a caminhar, e vendo as aves que partiam rumo ao sul resolveu seguir naquela direção, conforme o desfecho que apresentamos a seguir (1997, p. 60):

Olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul. Há muito as folhas haviam-se banhado de cobre, o solo começava a fazer-se duro no frio. E as aves de carne escura seguiam no céu em direção ao sol. De pé, a mulher olhava. E continuou olhando até que as aves empalideceram na distância. O vento batia os longos panos da sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul.

No final, verifica-se que o conflito apresentado logo no início fora superado, pois a mulher presa ao espaço doméstico após experimentar a carne da ave começou a enxergar novos horizontes. E olhava cada vez mais para o alto, percebeu quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul. O leitor percebe que houve uma grande mudança na vida da personagem. A partir do significado dessas imagens o texto estimula o leitor, uma vez que a elucidação das propriedades significativas do discurso ficcional ressalta a busca por liberdade, representada no momento em que personagem caminha naquela direção, seguindo a revoada dos pássaros, conforme observado a seguir (op. cit. p. 60):

De pé, a mulher olhava. E continuou olhando até que as aves empalideceram na distância. O vento batia os longos panos da sua

saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando seu próprio olhar, saiu andando para frente, sempre para frente, rumo ao Sul.

Nesse momento, advém um questionamento aos valores e hierarquias sociais verificados no plano da realidade e a opressão sacralizada no mito, evidenciando a oposição binária masculino/feminino, a qual encerra em si significações que remetem à relação de dominação macho/fêmea, entendida como óbvia e natural, é, assim, rejeitada e historicizada, em uma tentativa de desconstrução dos valores falocêntricos arraigados em nossa cultura (ZOLIN, 2003).

Outro elemento presente nesta história é o rito de iniciação. Em *Sem asas, porém*, a protagonista rompe o isolamento e consegue sair de um espaço limitado que é a cozinha da casa, quando observa o voo das aves de carne escura rumo ao sul. Fica para trás a mulher submissa e surge o mito da mulher que luta pelo que quer. Assim, encontra a solução para o conflito inicial, simbolizando a busca por liberdade, interagindo com o inconsciente do leitor iniciante, ensinando-os a lidar com seus anseios interiores, tornando-os aptos a presenciar conflitos que possivelmente ainda não foram vividos por ele.

E com a tendência do feminismo crítico e a ideia de gênero como categoria analítica fundamental, uma vez que “as noções de linguagem e identidade feminina, entendidas como construções sociais, exigem o exame dos contextos históricos nos quais se estruturam”. (ZOLIN, 2003, P. 70).

Correlacionando os contos *Com sua voz de mulher* e *Sem asas, porém* infere-se que ambos apresentam desafios a serem superados por suas protagonistas. Sobre essa característica comum aos contos clássicos e também nos contemporâneos, Bruno Bettelheim (2006, p. 13) considera que:

Para que uma história prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação; ajudá-la a desenvolver seu intelecto e tornar clara suas emoções; estar harmonizada com suas necessidades e aspirações, reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma vez só relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade.

Bettelheim afirma a importância dos contos de fadas, os quais não se resumem em uma história de encantamento e magia, porém apresentam também

desafios. Por isso, a superação da dificuldade imposta inicialmente nos contos analisados permite que a criança interprete que a luta contra as dificuldades na vida é inevitável, que muitas dessas lutas são inesperadas e injustas, e que, a partir da superação dos obstáculos, resultarão na vitória e resolução do conflito imposto inicialmente.

Em vista disso, é possível localizar uma interpretação do contexto social no qual a mulher está inserida, construindo, por meio de recursos enunciativos diferenciados, que tentam dizer o indizível. Fanny Abramovich (2005, p. 120) considera que essas histórias são importantes há muitos séculos “por lidarem com conteúdos da sabedoria popular, com dilemas essenciais da condição humana”. No caso específico dos contos analisados, os obstáculos são superados por mulheres, que sempre ocupam papéis de destaque nos contos.

Ainda sobre a associação entre esses temas em relação à imagem feminina nos contos infantis de Colasanti, Abramovith (op. cit. p. 124) afirma:

O contos de fadas abordam ideologias comuns ao que a sociedade vivencia. Marina Colasanti, uma autora brasileira dos dias de hoje, aponta, em seus livros de fadas medos dos silêncios imensos que acabem abafando o grito, a personagem procura sua liberdade, o apaziguamento do conflito.

Mostrou-se que as narrativas analisadas até aqui representam esse paradigma, pois são construídos em uma estrutura comum nas obras clássicas (espaço e tempos não determinados, personagens inominados, linguagem simbólica e imagens poéticas), porém um discurso que representa a busca por um espaço antes almejado e que agora começa a ter vez. Portanto, o leitor (de qualquer idade), mesmo que inconscientemente apodera-se dessas imagens relacionando a condição feminina na sociedade, sobretudo pela exemplaridade, pois as personagens modificam o cotidiano, tentando outras formas de ser e agir.

Pela análise da matéria narrativa desses contos de fadas, percebe-se que o discurso literário de Mariana Colasanti se coaduna com as vozes sociais, além de resgatar imagens arquetípicas e míticas, mas ao mesmo tempo permite uma associação entre os elementos internos aos externos à obra literária, ou seja, “o fator social determina a matéria, que são o ambiente, os costumes, os traços grupais e ideias, que servem de veículo para conduzir a corrente criadora, como elemento que constitui o essencial da obra como obra de arte” (CANDIDO 2006).

Com sua voz de mulher e *Sem asas, porém* são narrativas que apresentam semelhanças temáticas, pois as protagonistas assumem funções até então não exercidas por nenhuma mulher e desafiam uma ordem já estabelecida. A partir do emprego de um tom lírico e suave e de uma ambientação medieval, a autora também redesenha a intervenção do maravilhoso na resolução dos conflitos. A esse respeito Cecil Zinani (2006, p. 22) afirma:

Dominação e autoritarismo são elementos que envolvem as relações que permeia a situação da mulher em sociedade e que são questionadas em obras que procuram verificar como ocorre a representação feminina e que são apresentadas a partir de posicionamentos teóricos sempre convergentes, mas que apresenta como elemento comum a questão da diferença.

Com base nessas ideias, a análise crítica dessas histórias comprova que a significação desencadeia reflexões de leitores de todas as idades. Além de favorecer o desenvolvimento psicológico dos infantes, já essas narrativas lidam com problemas interiores dos seres humanos.

Nesse aspecto, à criança e ao jovem a representação desses valores é de fundamental importância, uma vez que a relação entre uma leitura mais superficial e outra mais profunda, sem dúvida contribui para a formação do sujeito, ajudando a ordenar novas experiências. Como exemplo, relembra-se um dos trechos do conto *Com sua voz de mulher*, precisamente o que revela o estranhamento sentido pelos habitantes daquele lugarejo diante de um deus que tinha uma essência feminina, ao afirmarem: “mas uma mulher não pode ser nada além de uma mulher”, posteriormente, perceberam, a partir das histórias contadas e imaginadas para todas aquelas famílias, mudanças maiores que qualquer interferência mágica ou sobrenatural poderia operar.

Da mesma forma, simbolicamente o conto *Sem asas, porém* faz alusão à realidade coletiva das mulheres, o leitor percebe que esposa havia passado anos condicionada a olhar apenas para baixo, não podia comer carne de aves para que as asas não lhe subissem ao pensamento. Observa-se que todas essas interdições são superadas, pois a autora privilegiou o protagonismo feminino nas histórias ao mesmo tempo em que abre espaço para debates sobre as lutas políticas empreendidas pelas mulheres nos últimos anos. Isso no âmbito escolar ou familiar, onde essas obras geralmente circulam.

Com base nas ideias apresentadas, afirma-se que as narrativas infantojuvenis de Colasanti são obras de rica simbologia, atuam sob o imaginário e possibilitam a ampliação da construção dos sentidos por meio da linguagem utilizada. A análise de todas essas influências que constituem os contos auxiliam no desvelamento dos sentidos encobertos da narrativa que metaforizam relações vivenciadas na realidade dos leitores.

3.2 Tecendo novos destinos: *Além do bastidor* e *A moça tecelã*

O conto *Além do bastidor* é uma das histórias que compõem o livro infantojuvenil *Uma ideia toda azul* (1998). Apresenta uma jovem que tem como principal atividade tecer. No início do conto, o leitor percebe como a protagonista realiza seu ofício: “começou com linha verde, não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde” (op. cit p. 13). Aos poucos, os resultados do trabalho intenso da mulher vão aparecendo. Inicialmente “um capim alto como se olhasse para alguma coisa”. Nesse e em outros trechos, a figura de seres inanimados aparece personificada, representando que a “literatura traz a criança para um encontro com a língua em suas formas mais complexas e variadas” (HUNT, 2010 p. 49).

No transcorrer do conto, outros desenhos vão surgindo: “Aos poucos e sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor” (1998, p. 14). Outros elementos são gradativamente construídos: as árvores, os frutos, inclusive alguns que ela jamais provara fora daquele ambiente. A garota começa a construir um universo criado por ela mesma, a sentir novas sensações: “e se encher de desejo daquela fruta nunca provada”. (1998, p. 14).

Aos poucos seu bordado ganhava forma, os seres são gradativamente bordados. Sobre essa configuração temática, Joan Gould, no estudo *Fiando palha, tecendo ouro* (2007), explica a relação existente entre essas imagens arquetípicas nos contos de fada e as transformações na vida da mulher, conforme trecho seguir (op cit. p. 19):

O ato de tecer é uma metáfora de transformação, e transformação é o trabalho da mulher. A mulher da casa tece linho ou lã fazendo um fio com o qual se faz roupas; depois converte roupas velhas em retalhos, retalhos em colchas ou tapetes, e colchas ou tapetes em arte. Ela transforma, ou costumava transformar, o grão em farinha, a farinha em

pão, que se torna alimento para sua família. É um meio de alcançar uma forma interior de transformação. Uma vez que a magia da mulher é uma metáfora para o crescimento natural.

Assim a protagonista vai construindo seu “universo”. Sua determinação e disciplina aumentam à medida que o desenho bordado vai ganhando forma: “Toda manhã, a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste”. (op. cit. p. 18).

Em todo conto a presença do simbólico e do maravilhoso é constante: “Todo o dia a menina descia para o bordado. Lá descia pela linha para as costas do inseto, e voava com ele, e pousava nas flores, e ria e deitava e brincava na grama” (op. cit. p. 16). Nesse momento, a garota continua a bordar com zelo e cautela “seu novo universo”, com animais que são livres assim como ela pretende ser, sem regras impostas por pais, reis, maridos. Essa é uma característica observada em diversos contos de Marina Colasanti: as heroínas têm a possibilidade de vivenciar experiências construídas por elas mesmas, além disso, diferentemente dos contos clássicos, elas não recebem ajuda mágica.

Diante daquele novo universo, a jovem não demonstra medo ou insegurança, isso nos leva a perceber uma relação com a linguagem ficcional e a aspectos relativos a experiências vivenciadas na realidade. A partir dessas ideias, Amélia Fernandes Cândido (2003, p. 16) afirma que:

A linguagem simbólica pode trabalhar com os estados emocionais da criança, auxiliando-a de forma subliminar a lidar melhor com a insegurança e a autoestima. O maravilhoso, o imaginário e o fantástico deixaram de ser vistos como pura fantasia para serem vistos e tratados como portas que se abrem para as verdades humanas. Assim, a visão mágica do mundo passa a ser assumida não só pelas crianças, como também pelos adultos.

Portanto, quando a jovem adentra nesse novo universo, o leitor poderia supor que tudo aquilo que fora construído só era visível a ela, mas sua irmã percebe que essa nova realidade vai além daquele bastidor. A imagem da jovem passa a ser construída: “as mãos, os pés, o rosto escondido pela sombra, as fitas no cabelo e finalmente a irmã dá o arremate final: “com muito cuidado cortou a linha” (op. cit. p.17).

No final, uma instigante imagem poética permite ao leitor perceber que a garota deixa sua realidade e, após esse arremate vai morar definitivamente dentro de seu bordado. Deste modo, a garota tece sua nova realidade e como sozinha não pode

bordar sua imagem, isso é feito pela irmã. A tecelã que estava aparentemente presa à sua realidade ingressa em um ambiente mágico e perfeito e o mais importante, que ela mesma criou. A respeito desse novo tipo de protagonismo feminino presente nos contos de fadas modernos, no artigo “Entre lendas e rendas: algumas reflexões sobre os contos de fada modernos” (2003, p. 297), Susanna Ventura explica sobre esse recurso recorrente nos contos da autora:

As princesas, jovens aldeãs, tecelãs, jovens pescadoras, independentemente de classe social, estão normalmente sujeitas às adversidades. [...] Presas, imobilizadas no plano real ou simbólico, ou em ambos, as tecelãs, costureiras, bordadeiras caminham sobre o impossível, capturando unicórnios, gerando riquezas, construindo seu universo.

Dessa maneira, entendemos que as representações de gênero nessas histórias permitem aproximações com as características encontradas nas obras de autoria feminina voltadas para outros públicos. É perceptível em diversos textos produzidos por mulheres esse anseio de inserir nas narrativas temáticas afins com a luta por espaço. É importante perceber como a literatura revela os anseios resultantes dos conflitos observados socialmente. De acordo com Elaine Showalter (1985), o trabalho coletivo de algumas escritoras apresenta uma recorrência, de temas, padrões, interdições e imagens. De acordo com a ensaísta, as mulheres tentam construir e afirmar sua tradição literária.

E além desses eixos temáticos que perscrutam as obras de Colasanti, ainda há elementos constituintes desses textos que

são testemunhos de atividades oníricas classificadoras da consciência do sujeito histórico do devir, mesmo quando essas narrativas dão a impressão de uma fuga da realidade, a criança sabe que está sendo conduzida para fronteiras do imaginário (CALADO, 2005, p. 9).

Portanto, permitem o encontro com a alteridade tecida por imagens, vozes e palavras apoiadas em uma imaginação. O conto *A moça tecelã*, assim como os demais, apresenta uma dificuldade a ser superada pela protagonista, que também tem como atividade principal, o trabalho com o tear. A jovem solitária é capaz de tecer a realidade através de seus bordados. Em harmonia com a natureza, ela produz um tapete que “nunca acabava”, conforme comprovamos logo no início do conto (COLASANTI, 1998 p. 08):

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para

começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Vem o tempo em que se sente só e tece para si um marido, desejando na sequência, filhos. No entanto, uma vez descoberto o poder do tear, o marido esquece de todo o resto e a escraviza. A jovem passa a trabalhar sem parar para produzir todos os bens que o marido passa a exigir, inclusive um palácio com uma torre, onde ele pretende escondê-la, para que ela continue, em segredo, o infundável tecer. “A noite chegava e ela não tinha tempo para arrematar o dia” (op. cit. p. 9). A moça passa a ser objeto de produção das riquezas exigidas pelo companheiro.

A protagonista se vê então mergulhada em uma profunda tristeza, sente saudade do tempo em que mesmo sozinha sentia-se feliz. Espera o anoitecer, e, segurando sua lançadeira ao contrário, destece todas as riquezas que produziu e depois o companheiro, que acorda tarde demais e não tem sequer o tempo de se levantar, justamente a ponto de ver “o nada” subir-lhe implacável pelo corpo. Ao final a jovem volta a viver na mesma harmonia do início da história.

O leitor percebe que o homem exerce uma clara dominação em relação à mulher, entretanto é possível identificar no transcorrer da história que, a partir dessa situação, a mulher passa a não desejar mais ter um marido, ou seja, uma falta possibilitou uma consequência.

Essa estrutura própria dos contos de fadas apresenta ações desenvolvidas em torno de um único conflito central, se coaduna com as funções e motivos presentes na Morfologia de Propp, que encontrou uma regularidade de motivos e funções após o estudo de muitos contos folclóricos. Marina Colasanti reitera essa estrutura comum para compor seu enredo, assim apropria-se desses constituintes para construir este e vários outros contos.

No caso específico do conto *A moça tecelã*, inicialmente há a solidão sentida pela protagonista, em seguida o aparecimento do companheiro, que a escraviza, em seguida, a solução do conflito, a moça “destece” o companheiro, a tranquilidade inicial é recuperada. Segundo os estudos de Propp, essas motivações são comuns em inúmeras narrativas infantis, desde a sua vinculação com a matriz folclórica, conforme descrevemos a seguir (2010, p. 143):

Podemos chamar conto maravilhoso (ou conto de fada), do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma sequência. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe.

A teoria propiana demonstra que motivos surgidos em estágios históricos arcaicos estão presentes e são reformulados em estágios mais tardios, numa perspectiva dialética. Por outro, a resolução do conflito não está na figura masculina e sim no desaparecimento do companheiro. Isto é, em mais este conto, a autora prima pela manutenção do encanto e do mistério e principalmente não explicita nenhuma ação, tudo é comunicado de uma forma subliminar, a partir das imagens poéticas, o discurso ganha mais de uma possibilidade de interpretação.

Além disso, ao comparar os contos *Além do bastidor* e *A moça tecelã*, verifica-se que não apresentam uma moral direcionada às crianças como acontecia nas narrativas clássicas. A ação dos dois textos está centrada no desejo de libertação das duas jovens que protagonizam as histórias. Mesmo assim, a autora retoma uma imagem mítica que se repete em outros contos: a figura da tecelã ou bordadeira, atualizando a simbologia de tecer relacionada ao feminino. Desse modo, a obra permite a correlação com imagens arquetípicas humanas que são atemporais. Por outro lado, incorporam da nova realidade elementos novos, cujo desenvolvimento ocorre por superposição de extratos, por substituição ou reassimilação.

Ademais, a investigação histórica das narrativas infantis permite rastrear as contradições e aproximações entre a matriz tradicional e a contemporânea, entre instituições sociais mais antigas e mais tardias, que se negam e que convivem dialeticamente.

Em relação à representação da mulher nessas histórias, cujas protagonistas são submetidas a desafios e manifestam posicionamentos e ações que colocam essas obras com novas tendências culturais, há uma atualização temática que põe em destaque personagens femininas, contudo sem serem conduzidas ou

controladas pela figura masculina, que sempre era o responsável pelo “final feliz”. Sobre esse aspecto, Vera Maria Tietzmann Silva (2010, p. 54) afirma:

Nos contos de Marina Colasanti, fiel às suas origens europeias, pouco atualiza e menos ainda tropicaliza seus cenários, que parecem em sua maioria, provir de algum tempo e lugar da Europa Medieval. Na jovem tecelã que primeiro tece e depois destece seu amado, temos a sobreposição dos mitos de Pigmalião e de Penélope. As raízes são antigas, mas a atualização se faz, não na superfície da narrativa. Mas na sua leitura alegórica, que transpõe a história lida para as situações cotidianas dos relacionamentos amorosos que se esgaçam e se desfazem.

Isso mostra que as configurações dos contos de fadas modernos ainda trazem heranças arquetípicas e míticas oriundas das histórias clássicas, todavia apresentando um discurso afinado com a interpretação do contexto social no qual a mulher está inserida.

Esses textos são objeto de interpretação e revelação do discurso que por muitos anos não teve visibilidade na literatura em geral. Para Castello Branco (1991), a escrita feminina é lugar da pretensão do ilimitado, do além da linguagem. Ela também argumenta que a análise deste discurso apenas como uma produção da contemporaneidade é redutora, havendo a necessidade de uma reflexão maior a respeito desta questão. Destarte, não se pode desconsiderar a articulação dessas produções infantojuvenis com o contexto sócio-histórico, sem perder de vista a dimensão literária.

Os contos infantojuvenis analisados neste estudo permitem que o leitor encontre questionamentos e uma proposta de releitura em relação aos discursos predominantes em um longo período histórico, em que o patriarcado era a única referência. E, ao considerar que 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 à interpretação e o preenchimento dos vazios, dos não-ditos que o texto apresenta. Sobre essa abordagem, Nelly Novaes Coelho (2000, p. 127) defende que esse é um traço peculiar da moderna literatura destina às crianças e adolescente:

É essa fusão prazer/conhecer que encontramos nas raízes do chamado *boom* da literatura infantil em meados dos anos 70 – eclosão de uma nova qualidade literária e/ou estética que transformou o livro infantojuvenil em um objeto novo, que se constrói como um

espaço de convergência de multilinguagens, que visa dar forma ou concretude a novas maneiras de ver e construir o real, e por isso, se empenha em provocar nos leitores um novo olhar, que a paisagem caleidoscópica do mundo atual exige, para que se possa interagir com ela.

Por isso, é importante considerar a importância da recorrência temática presente e a busca pela identidade. Para a pesquisadora Elódia Xavier (1998, p. 13), a perspectiva social dos gêneros enriquece as análises literárias, pois

a abordagem interdisciplinar de qualquer objeto de estudo acrescenta novas dimensões a seu conhecimento. No caso de textos produzidos por mulheres, eles servem, sem dúvida, como subsídio teórico, aponta para aspectos até então negligenciados.

Tal posicionamento tanto nas obras infantojuvenis como nas voltadas para o público adulto de Colasanti, desconstrói a ideia de paternidade literária. Em *A moça tecelã*, a protagonista, ao “destecer” o marido, utiliza sua autonomia e recusa a subordinação. Isso mostra que sob uma nova perspectiva, outras visões são veiculadas e em se tratando de obras voltadas para leitores iniciantes, essa influência pode representar alterações no modo coletivo de lidar com as diferenças. O leitor poderá comparar com os enredos dos contos tradicionais que reproduziam estruturas que subordinavam a mulher simplesmente por que isso foi feito ao longo da história, as narrativas atuais mostram que essa tradição pode e deve ser questionada.

A literatura parece cumprir, assim, um importante papel, pois, enquanto diverte o leitor, proporciona-lhe caminhos que o levam ao autoconhecimento necessário à sua formação como ser humano. A obra literária permite um trajeto de entendimento que, possivelmente, o leitor não alcançaria se fosse privado desse processo. Principalmente através da linguagem, que é a mediadora entre a criança e o mundo, de modo que propicia através da leitura, um alargamento de percepções e conhecimentos, a literatura infantil exercerá uma função emancipatória (ZILBERMAN, 2003).

Mesmo destacando temas e linguagem adequados para o público infantojuvenil, pode-se constatar que a escrita feminina de Marina Colasanti atinge leitores de várias idades. Pactua com eles o desafio de considerar novas leis, novas naturezas: tempos longínquos, reinos distantes, dons mágicos das fadas, princesas,

que fogem às estruturas tradicionais, corroborando para a constituição de novos paradigmas e, principalmente, visões de empoderamento na sociedade moderna.

Essas novas configurações têm chamado a atenção de setores da crítica, a exemplo de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2005, p. 175) que ao fazerem referência à produção literária de Colasanti, enquadram-na dentre aqueles que "apontam para outros caminhos que sugerem o esgotamento da representação realista", e afirmam que "a escrita colasantiana revigora o fantástico com requintes de surrealismo e magia.", situando-a entre os autores que fazem parte de um ciclo em que a literatura infantil pautou-se pela representação desmitificadora do real, trazendo novas configurações em relação às representações femininas, que já eram comuns nas narrativas desde as suas fontes, conforme a concepção de Joan Gould (2007, p. 15) a seguir:

Os contos de fadas são em sua grande maioria histórias tradicionais femininas, transmitidas por mulheres de uma geração para a seguinte, de modo que tendem a mostrar heroínas bem abertas para receber e transmitir magia, ou para partir para a ação com vigor. Nessas histórias, irmãs resgatam irmãos com muito mais frequência do que irmãos salvam irmãs. Filhas resgatam pais ou amantes em vez do contrário.

É importante considerar que mesmo influenciado diretamente pela herança dos contos de fadas da tradição, os textos de Marina Colasanti são atuais e trazem as marcas de alguns paradigmas que estruturam a sociedade moderna, sobretudo, sob a perspectiva feminina. A esse respeito, Zolin (2009 p. 239) afirma que:

é nesse contexto, então, que a mulher, tomada como o "outro", em relação ao homem – sua cultura, seus pressupostos estéticos e ideológicos – que é considerado "o mesmo", ou o "centro", passa a atrair para si olhares interessados em desnudar os mecanismos que lhe constituem o modo de ser, de estar na sociedade e de se fazer representar, seja na esfera social, com o movimento feminista, seja na literária, um pouco mais tarde, com a crítica feminista.

Entende-se que a abordagem dessas temáticas, a partir do discurso artístico, permite uma pluralidade de enfoques através de narrativas que buscam na tradição coletiva uma relativa estabilidade, configuradas por meio do inconsciente humano e, na modernidade, atualizadas com questionamentos relacionados à misoginia e um questionamento das relações de gênero na sociedade.

A partir das análises realizadas dos contos *Além do bastidor* e *Moça tecelã*, observa-se que entre eles há várias recorrências temáticas, principalmente na configuração dos papéis de gênero construídos nessas narrativas. Como visto, as mulheres constroem seus próprios destinos, e de forma independente, tecem seus “mundos”, vencendo os obstáculos e, ao mesmo tempo sem contar com nenhuma ajuda externa, desafiam o modelo que lhes condicionava a uma passividade histórica e modificam seus “ finais felizes”, sem que seu marido ou pai tenha nenhuma interferência nisso. Compreende-se dessa forma como a escrita infantojuvenil colasantiana apresenta uma temática inovadora, que permite ao infante a associação do universo ficcional com configurações do espaço político e social que presenciamos atualmente, repercutindo decisivamente na apreciação crítica do leitor em formação.

3.3 E a fantasia continua: *A mulher ramada* e *Um cantar de mar e vento*

O conto *A mulher ramada* faz parte da coletânea *Antes de virar gigante*, publicada em 2001. Diferentemente dos contos já analisados, esse não apresenta uma mulher como personagem central. Quem ocupa essa função é um jardineiro. No entanto, como as demais narrativas pesquisadas, privilegia a representação feminina. A história também se passa em um lugar longínquo, com personagens inominados e igualmente apresenta um único conflito central, ou seja, segue a mesma estrutura e sequência dos contos de fadas tradicionais.

O jardineiro realiza seu trabalho com muita disciplina, contudo nunca é notado pelos outros habitantes daquele reino: “Há damas e cavaleiros, mas ninguém o via afastado no jardim, confundia-se com as plantas, tão sozinho, pensou no dia que seria bom ter uma companheira” (COLASANTI, 2001, p. 27).

Apesar da solidão, cumpria sua tarefa de cuidar das flores, para que elas ficassem sempre vistosas, mas lamentava por não ter ninguém para compartilhar a vida. Diante dessa falta, o jardineiro decidiu “cultivar uma companheira”. No dia seguinte, trouxe um saco com duas belas mudas. Escolheu o lugar, cavou a primeira cova, com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Quando os primeiros galhos despontaram, carinhosamente as podou, até que outros brotassem mais fortes.

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. O jardineiro vai trabalhando na imagem de sua amada, sempre podando os excessos, conforme descrição a seguir (2001. p. 10):

Aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando forma, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado. O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo, arredondou a curva de um joelho. Depois, afastando-se para olhar, murmurou encantado: - Bom dia, Rosamulher.

Entende-se então que a solidão do jardineiro já não era mais sentida, entre as plantas que ele cultivava, surgiu sua companheira, “moldada” segundo seus princípios e preferências. Dessa forma, as imagens construídas a partir do trabalho artístico com a linguagem, permite ao leitor uma nova associação com a realidade. Principalmente em relação aos padrões impostos às mulheres como forma de coibir qualquer conduta que fugisse ao que era esperado para elas.

Como criação masculina, Rosamulher tinha a cabeça inclinada para o lado e não para frente. O amor que o jardineiro parece sentir por sua nova companheira apresenta um paradigma de dominação. Essa imagem simbólica é constante, como sendo um dos fios condutores da narrativa colasantiana. A interdição inicial motivará a busca pela liberdade.

A admiração do jardineiro pela Rosamulher só aumentava. No inverno, todas as plantas descansavam, ainda assim, todos os dias, o homem ia visitá-la. Quando os primeiros brotos começaram a aparecer, a primavera já despontava. Entretanto, o fiel jardineiro não pôde contemplar essa mudança, logo o leitor percebe a primeira complicação no conto: o jardineiro adoeceu (2001. p. 08).

E, mesmo no escuro da terra, as raízes acordaram, espreguiçando-se em pequenas pontas verdes. Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só gota de vermelho brilhava no corpo da roseira. Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava todos os botões. De tanto contrariar a primavera, adoeceu, porém, o jardineiro. E, ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada.

Neste trecho, percebemos que todos os cuidados destinados à sua amada, impedia o desenvolvimento na planta. O amado cortava todos os botões,

sempre contrariava a natureza. Todavia a mulher resiste às dificuldades. Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurar por sua amada, o jardineiro percebeu que sua ausência havia feito a Rosamulher sumir por entre as folhagens não podadas. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, várias rosas cresciam sobre ela, fazendo-a desaparecer em um arbusto.

Isso fez com que o jardineiro se surpreendesse, pois a Rosamulher, sem os seus cuidados parecia ainda mais bela: “Florida, pareceu-lhe ainda mais linda” (2001. p. 10). Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar, mas do seu amor nada se perdia. Nunca Rosamulher fora tão rosa, seu coração de jardineiro soube que jamais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho. Então, docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou. O jardineiro envolvido por aquele contato se perdeu entre as folhagens.

Novamente há uma plurissignificação, o trabalho com a linguagem e as imagens construídas permitem uma correlação entre o discurso literário e as relações sociais, uma vez que enquanto vivia subordinada aos cuidados de seu criador, a rosa em nada se desenvolvia. Posteriormente, o leitor percebe que a personificação que ocorreu com a rosa, que antes foi transformada em mulher, agora se reverteu. O homem diante de tanta admiração se entrega eternamente à amante, conforme o trecho descrito a seguir: (2001. p. 10)

E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar: lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes. Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, remontando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes.

Percebemos que a tessitura narrativa de *A mulher ramada* apresenta o reconhecimento da experiência da mulher por meio de uma linguagem esteticamente trabalhada, conforme exemplificado a seguir (2001. p. 11):

Verde claro, verde escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde claro, verde escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio. Assim o jardineiro via o mundo, toda vez que levantava a cabeça para ir ao trabalho [...]. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando forma, fazendo surgir dos pés plantados no

gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os gentis braços da mulher que seria sua.

Além disso, esta narrativa também apresenta uma herança de crenças e práticas ritualísticas sugeridas a partir das mudanças observadas nos dois personagens do conto. Entretanto, essas transformações destacam a inversão de papéis: ao invés da mulher render-se à imposição masculina, o homem entrega-se à sua beleza e aceita sua liberdade, ou seja, a história estrutura-se de acordo com as narrativas clássicas, porém a maneira de representar os sujeitos sociais se altera e se atualiza.

A ausência do jardineiro possibilitou que a Rosamulher brotasse uma beleza que antes ficava escondida, pois a rosa personificada era “podada” diariamente, e a conquista da liberdade da mulher é delineada a partir dessa falta. Isso lembra os pressupostos defendidos pela crítica feminista, pois durante muitos anos, as mulheres foram as grandes narradoras que mantiveram vivas histórias milenares que propagavam valores patriarcais. Agora, na modernidade, as histórias aparecem estruturadas e amalgamadas pela própria vivência do feminino, no ato de viver. Isto é, propõe uma realidade outra, traça um retrato da memória coletiva que guarda um discurso que permite o questionamento em relação aos embates de gênero.

Por outro lado, Mendes (2000, p. 26) defende que as semelhanças encontradas entre os temas folclóricos dos diferentes povos do mundo não é a teoria das migrações nem a da unidade da psique humana, mas simplesmente a realidade histórica do passado. E nas histórias de cada povo as etapas são as mesmas, cada cultura teve sua fase de ritos e mitos, que representava sempre as situações e os problemas básicos da vida humana.

Dessa forma, essa atualização nos contos modernos ainda carrega o alicerce genético da personalidade do homem, o inconsciente individual e os demais elementos da psique. Esses arquétipos, segundo Jung (s. d. p. 67), são formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que aparecem, antes, representando uma herança do espírito humano. Segundo Mendes (2000, p. 35), “todas as imagens e figuras arquetípicas estão nos mitos e contos de fadas, embora não sejam percebidas racionalmente”. E sobre a dialética entre as produções clássicas e as modernas, Nelly Novaes Coelho (2000, p. 154), afirma que:

A consciência desse poder criador é uma das bases da literatura infantojuvenil contemporânea que vem se revelando como um dos férteis campos de experimentação do verbal e do visual para a invenção de novos modos de ver, sentir, pensar, etc. A partir dessa nova interpretação da palavra como construtora do real, explora-se a técnica da intertextualidade (absorção de um texto antigo por um novo), técnica resultante de que não há texto original, pois cada texto novo depende visceralmente de um texto anterior a este. Nesta linha estão as sátiras, paródias ou reinvenção dos antigos contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos, etc.

Uma nova forma de pensar, mas com características centradas nas bases do gênero maravilhoso, permite que uma nova atitude diante da vida seja engendrada. A literatura lúdica e metafórica para leitores de várias idades se oferece como espaço de confronto entre razão e imaginação. É nessa perspectiva que a literatura infantil e juvenil vem apresentando os mais diversos caminhos para que o leitor iniciante possa lidar dialeticamente com essas duas grandes forças: a a razão e imaginação.

Por fim, o último conto que compõe o *corpus* dessa pesquisa é *Um cantar de mar e vento*. Essa narrativa apresenta como protagonista uma moça pescadora, que com delicadeza e empenho realizava sua tarefa: “Desfraldava a vela com os mesmos gestos amplos com que outras abrem a toalha sobre a mesa ou o lençol da cama. Vela branca com uma branca lua bordada” (COLASANTI 1997, p. 60).

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

Durante toda a noite a moça cantava. Seu primeiro silêncio despertava o sol. Outro fato curioso é que sempre, ao chegar ao pequeno porto da aldeia, sua pescaria revelava-se maior que a dos outros barcos. Desembarcava cestos cheios, transbordantes, mesmo quando os demais não precisavam desembarcar sequer seus cestos vazios. O mar nunca era avaro para ela. Avaros faziam-se, contudo, os olhares dos outros pescadores.

Porém, em uma noite de farta pescaria, um brilho diferente surpreendeu seu olhar: um dos peixes que caiu no barco trazia um anel na boca. Um precioso anel que a ninguém podia devolver. Um pouco largo para sua mão delicada, só coube no

dedo médio. Logo aquele brilho em suas mãos chamou a atenção dos habitantes daquela aldeia, o único brilho de ouro era o seu, outro brilho, escuro, acendeu nos olhos daqueles pescadores. Ela era mais feliz no mar do que na terra. Neste trecho, esse contraste de cores, descreve a maneira hostil que a pescadora era tratada. Em seguida, outro brilho apareceu em seu barco: mas desta vez um peixe lhe trouxe uma rica chave de ouro, sem a identificação do dono ou fechadura.

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

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

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

Mais uma vez, esse retorno é apresentado cheio de obstáculos. Não havia vento, a noite era escura. A personagem então, no meio do mar, para afastar a tristeza, resolveu cantar e seu doce canto despertou o homem do quadro que antes

só aparecia em seus sonhos. O belo rapaz aparece, não mais só no sonho da moça. O belo príncipe abria os braços e um casaco de espuma. Ela própria deixou-se deslizar para aqueles braços “enquanto o vento encobria as palavras que ele dizia, as palavras todas que pela primeira vez ela conseguia entender” (op. cit. p. 62). Agora, era um canto de mar e vento.

A partir do enredo deste conto, nota-se a intensa presença de elementos pertencentes ao imaginário, cuja abordagem provavelmente procura esclarecer “aspectos referentes à organização das identidades pessoal e de gênero” (ZINANI, 2006, p. 123). No conto analisado, isso emerge como elemento orientador e organizador da subjetividade, o que contribui para explicitar a situação da mulher. Historicamente, sabe-se que o poder sempre foi do homem que para afirmar-se, necessita do “outro” que o limita e o nega, restando à mulher condição subalterna, o inessencial que nunca se torna o essencial. (ZINANI, 2006, p. 123).

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

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

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

O conto *Um cantar de mar e vento* retoma influências míticas, pois há a presença de auxiliares mágicos, que eram os seres marinhos, pois impediam que o

barco da pescadora afundasse, em seguida, a guiaram para um lugar distante dos olhares invejosos de todos os moradores daquele reino.

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

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

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

Compreende-se que as transformações restringiam-se à transições entre fases da vida das personagens, principalmente a passagem entre infância e adolescência ou a partir do casamento. Na modernidade, as mudanças repercutem na representação das personagens enquanto sujeitos sociais, ou seja, cada época atualiza as narrativas da antiguidade com as luzes de sua cultura, como demonstrado a partir da ideia de Mariza Mendes (2000, p. 15):

Em vez de manter uma forma fixa, os contos de fadas mudam de um país, de um século, ou de um grupo social para outro. Quanto mais patriarcal e estratificada a sociedade, mais claramente espera-se que a heroína conte com o herói para salvá-la.

Em *Um cantar de mar e vento*, percebe-se que é a mulher que soluciona os conflitos apresentados a partir de suas próprias experiências e lutas. Ademais, as dificuldades pelas quais as protagonistas passam aparecem como uma sequência das provas. Dando indícios da realidade social, seus costumes e suas crenças, isso

ajuda a entender as razões que explicam a permanência desses gêneros até aqui. Conforme a ideia apresentada Mariza B. T. Mendes (2000, p. 24-25):

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

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

Assim, através da imagem da mulher pescadora e de um príncipe que habitava o fundo do mar, que é “despertado” pelo canto mágico da amada, a autora se aproxima do imaginário infantil, permitindo ao leitor o fascínio de ver-se transportado, junto com sua vivência, para o mundo encantado do conto de fada, a partir de uma linguagem artisticamente trabalhada “Cantava baixinho, mas logo, trazido pelas malhas invisíveis da sua voz, os peixes começaram a saltar fora d’água [...] luzidias estrelas que iam se perder entre as pregas da saia [...]”(2001 p. 62).

Ao longo da história as repetições, as imagens poéticas são recorrentes: “Noite debaixo das nuvens negras, noite sobre o negro mar. Raros relâmpagos. E o gelado alfanje do vento cortando o ar e a carne, ferindo o casco que o leme a custo continha, borrifando de água”. (2001. p. 70).

Além do viés estético, percebemos que a representação da personagem feminina é feita também de forma diferenciada em relação às histórias infantis tradicionais. A pescadora, quando se vê perdida, enfrenta essa dificuldade com suas próprias forças: “Tão frio estava que para aquecer-se a pescadora começou a cantar. Fio de voz na tempestade, que a ninguém chegaria [...] mas como se ouvisse o eco de sua própria voz, uma canção pareceu chegar-lhe no vento. [...] Ela própria deixou-se deslizar por aqueles braços.” (2001 p. 70). Nesse sentido, essa postura independente e atuante das mulheres aparece como um fio condutor em mais este conto, pois a linguagem é revestida de magia e encantamento. Este recurso, segundo Sonia Salomão Khéde (1990, p. 33) permitem novas visões para padrões e certezas historicamente legitimadas em relação à representação feminina:

[...] De modo geral, as histórias de fadas da literatura infantojuvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos que aprisionem as atitudes comportamentais das crianças. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social.

De maneira similar, essas transformações são visíveis no enredo do conto que ora apresentamos. A partir da referência feita ao cantar da moça que a ajuda a vencer as dificuldades que se impõem: a inveja dos demais pescadores, ao ver que o mar a favorecia, e depois por despertar o príncipe que habitava seus sonhos.

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

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

Conforme exposto, no discurso ficcional de autoria feminina, percebe-se uma recorrência de temas, as autoras procuram mostrar novas verdades, muitas vozes e silêncios. Nessa perspectiva, antevê-se uma mudança na construção dos personagens nos textos infantojuvenis, revelando na modernidade uma evolução no gênero. Ainda segundo Khéde (1986), o estudo dos personagens constitui dois grandes desafios: o primeiro ligado à “crise teórica” que se atravessa e à crise do próprio personagem consagrado pela tradição a partir de uma hierarquia que o levava de herói a vilão, identificando-o com a pessoa humana. O segundo, decorrente da própria natureza do trabalho: ampla e diferenciada.

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação analisou-se a produção literária de Marina Colasanti representada por seis contos publicados em obras infantojuvenis da autora. Verificou-se a filiação dessas histórias com as narrativas exemplares ou clássicas, a relação com os mitos e imagens arquetípicas e ainda as peculiaridades da literatura infantil e juvenil brasileira, que na contemporaneidade busca tratar de temas que circundam a realidade dos leitores. Nessa perspectiva, averiguaram-se como as representações da mulher são construídas no plano ficcional e de que maneira despertam discussões em torno dos embates sociais e políticos observados na atualidade.

Na aproximação entre o conto clássico e a narrativa de Marina Colasanti observamos a presença de elementos da tradição medieval, como a ocorrência do maravilhoso, o imaginário mítico, os rituais de iniciação e arquétipos, além de conflitos nas relações com a imagem masculina ou os membros do meio social, que, no conto clássico representam ritos de passagem na transição das fases da vida da personagem, já no conto de Colasanti os obstáculos que são superados pelas protagonistas antecedem mudanças nos papéis sociais representados, o que propõe uma ressignificação deles. As transformações aparecem a partir de imagens poéticas, por meio da superação de provas ou obstáculos impostos às protagonistas.

Nos seis contos analisados, há eixos temáticos comuns, sobretudo em relação a mudanças no modo de vida das mulheres. No conto *Sem asas, porém*, a transformação foi observada após a personagem comer a carne da ave, que passou a olhar o céu e a buscar liberdade. Em *Sua voz de mulher*, o deus daquele povo não era homem e sim uma mulher, que permitiu àqueles moradores novas perspectivas ao contar histórias fantásticas que se passavam em seu mundo, fazendo com que eles vissem suas realidades de outra maneira.

Temáticas semelhantes também foram descritas no conto *Além do bastidor* e *A moça tecelã*. No primeiro, a personagem construía “seu mundo” a partir de seu bordado e depois passou a “morar nele”. No segundo, a moça tecia tudo o que desejava ter, mas, a partir da presença de um companheiro, ela viu que não tinha mais tempo de contemplar o dia e a noite, então resolveu recuperar a felicidade e “desteceu” o homem que antes a escravizava.

Por fim, os dois últimos contos que compõem o *corpus* deste estudo: *A mulher ramada* e *Um cantar de mar e vento*. A flor (que era uma mulher) cultivada pelo jardineiro tinha a cabeça inclinada, ela era “podada” diariamente ao gosto de seu “criador”, que cansado de lutar contra a natureza, ficou doente. Quando retornou, viu que “Rosamulher” sem seus cuidados se desenvolveu de forma tão espantosa, que o jardineiro não resistiu a tamanha beleza e rendeu-se a ela, passando a habitar “um novo mundo”.

A pescadora, em *Um cantar de mar e vento*, resiste aos olhares invejosos dos demais habitantes daquela aldeia, que não se conformavam com o favorecimento que a mulher tinha do mar e dos seres que nele habitavam, por várias vezes tentaram afundar seu barco, mas a personagem sempre contava com uma “ajuda inesperada”. No fim, quando estava perdida no mar, seu doce canto desperta seu companheiro, e ela rende-se àquela paixão, antes só possível em seus sonhos.

Por meio das configurações temáticas, compreende-se que os contos de fadas, mesmo na modernidade, ainda são apontados como histórias que privilegiam a busca pelo existencial, e percebe-se esse traço a partir da análise do *corpus* selecionado nesse estudo, pois apresentam muitas aproximações com a matriz clássica, que mesmo antes de sua compilação escrita já era divulgada pela tradição popular. Porém, as mudanças na representação dos papéis sociais atualizam essas narrativas com os discursos sociais presenciados na contemporaneidade.

Além da quebra de paradigmas estabelecidos, outro ponto em comum entre os seis contos apresentados neste estudo são as imagens, as metáforas e o trabalho artístico com a linguagem. As narrativas apresentam várias indicações que permitem ao leitor atualizar os sentidos e suas visões de mundo, uma vez que mobilizam um universo carregado de significações que permitem ao infante perceber através do fantástico, do onírico e do maravilhoso autênticas formas de autoconhecimento e de seu lugar no mundo, a partir da repetição ou reiteração de esquemas básicos acessíveis à mente desses leitores.

Essas características observadas na obra de Marina Colasanti passaram a ganhar mais espaço a partir das inovações estéticas observadas nas obras de Monteiro Lobato que contribuíram amplamente para o desenvolvimento e o reconhecimento de nossa premiada ficção infantojuvenil. Assim, o trabalho estético e a visão crítica nas obras lobatianas serviram de parâmetro histórico para a adoção de temas nitidamente contemporâneos, como as questões de gênero e a participação

social dos indivíduos, numa clara intenção de sintonizar os pequenos leitores com as exigências dos novos tempos.

Mas não se pode esquecer a influência das narrativas clássicas, oriundas da matriz popular. Nesse aspecto, ao longo dessa pesquisa encontraram-se pontos convergentes e divergentes entre as narrativas maravilhosas tradicionais e os contos modernos. Por isso, recorreu-se ao estudo de Vladimir Propp (2010) que fundamentou as funções e os motivos encontrados nessas histórias. Notou-se nos contos estudados que um estado de busca motivava o desejo de transformação da realidade que as personagens viviam. Como resultado, o leitor apreende que essas dificuldades e conflitos se assemelham aos dilemas da vida real. Os contos infantojuvenis modernos, enquanto obra de arte, se apropriam de uma estrutura historicamente conhecida, que se comunica com o imaginário do pequeno leitor, fazendo-o descobrir um mundo não só de fantasias e sim de realidades, pois permite ao infante vivenciar experiências em diferentes momentos não só como personagem, mas como coautor.

Citou-se como exemplo a configuração temática do conto *Com sua voz de mulher*, pois ao representar um deus com aparência feminina, Colasanti propõe uma realidade “outra”, aponta as representações de gênero com uma roupagem nova e criativa, deixando espaço para o leitor interagir e descobrir o que está na tessitura do texto. Da mesma forma ao retomar a reação da moça tecelã, que “destece” o companheiro que a escraviza, ou ainda a pescadora que é favorecida pelo mar e pelos seres que nele habitam.

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

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

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

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

Ao mesmo tempo, a escrita dessa autora representa uma visão consciente que o valor estético da literatura não reside apenas no próprio texto, mas em fatores marcados que influenciam as construções de gênero. Constatou-se que a tessitura narrativa que compõe os contos de fadas modernos continua rica em alegorias, imagens, e principalmente em registros pautados nos contextos sociais e históricos, enfim, em inúmeras abordagens que atestam a configuração artística do texto.

Percebeu-se, a partir da comparação entre as narrativas clássicas e os contos que analisamos nesta pesquisa, que nos primeiros a resignação feminina diante das leis do patriarcado era o comportamento socialmente aceito, assim a obra literária se prestava a disseminar esses valores que vinham implícitos nas narrativas, ou seja, a obediência e a submissão eram as virtudes máximas da mulher. Nas narrativas atuais, há a mudança desse paradigma, pois as personagens buscam, com ou sem a ajuda de elementos mágicos, a superação dos obstáculos, permitindo que o leitor compreenda, a partir de imagens literárias, que os maniqueísmos disseminados historicamente são questionáveis e passíveis de mudanças. Dessa maneira, sua obra consegue abrigar o tradicional e o contemporâneo, unidos por traços que os aproximam, através dos afetos e das experiências humanas. Neste sentido, esse estudo seguiu as trilhas indicadas pela própria obra da autora, que permite abordagens históricas, psicanalíticas, míticas, estruturalistas, sociais e ideológicas.

A partir dessas considerações, este trabalho se propôs a contribuir para um conhecimento mais detalhado dos contos de fadas modernos, que ainda são alvo de

reservas críticas, quando se trata de incluí-los na “grande literatura”, pois por desconhecer os fatores que contribuem para a significação dessas narrativas, a classificam com histórias simples, distantes da realidade e sem configurações artísticas.

E, quando se fala da representação feminina na literatura infantojuvenil, compreende-se que ao longo da história essas imagens eram sempre comuns nos contos clássicos, porém elas apareciam enfeitadas de estereótipos que simbolizavam o silenciamento e a opressão vivenciados na realidade.

Entende-se que as obras de Marina Colasanti e de outras importantes autoras da contemporaneidade agem na contramão da ordem vigente, dotando seus textos de personagens questionadoras, que procuram respostas para suas angústias, e que também buscam a liberdade para assumirem sua própria identidade, mesmo inseridas em um meio social em que prevalecem os valores do senso comum, ditados pela ideologia patriarcal. Isso torna ainda mais evidente a presença de uma nova consciência feminina.

Portanto, verifica-se que os contos infanojuvenis contemporâneos permitem novas visões sobre a relação homem x mulher e mulher x sociedade. Isso mostra que os contos de fadas, surgidos há mais de quatro séculos, na modernidade se ajustam a uma tendência recorrente às outras modalidades ficcionais, pois se encontra em constante adaptação às supostas necessidades e habilidades de seu público. Não se pode deixar de mencionar a característica peculiar da escrita de Marina Colasanti que, nessas e muitas outras obras, tematiza sobre a transformação da mulher e seu novo papel na sociedade.

Afirma-se que a autora encontra-se profundamente ligada à defesa dos direitos da mulher e seu novo papel na sociedade, denunciando as opressões sofridas e apontando novas perspectivas para a situação feminina a partir da abordagem da busca por espaço e voz. Ao considerar as novas configurações delineadas nos contos de fadas, a escritora renova o enfoque da questão, propondo novas visões sobre os debates, e põe às claras algumas tendências recorrentes na escrita de autoria feminina, principalmente a abordagem de temas comuns à coletividade a partir das experiências individuais das personagens.

Os movimentos de mulheres, bem como os de negros, índios, homossexuais, africanos e outros assumiram a ideologia da ruptura, investindo na

derrubada das hierarquias, propondo novas construções discursivas. Os movimentos feministas empenharam-se na valorização das margens, em relação à onipotência de centro, que regido pela lógica binária, concedeu todas as prerrogativas ao polo masculino, destinando à mulher a alteridade submissa e alienada. Desse modo, a literatura que é destinada às crianças e jovens ao se apropriar desses novos paradigmas, contribui para a construção de novas mentalidades, pautadas no respeito à diferença e na igualdade de direitos.

Considerando que os contos de fadas são descendentes dos mitos originados de primitivos rituais e dramatizam dilemas arquetípicos humanos, propondo resoluções, em grande parte, socialmente aceitáveis, encontraram-se nas narrativas analisadas personagens capazes de avaliar o estereótipo em que foram inscritas e dispostas a se desvencilharem das máscaras e dos papéis impingidos, buscando seu próprio espaço. Compreende-se que as mulheres descritas nas histórias, no plano ficcional, oscilavam entre o aprisionante destino de mulher e ânsia de liberdade.

A partir dos referenciais teóricos citados, é possível afirmar que as narrativas colasantianas permitem uma correlação com os reveses da vida, sem a tarefa de ensinar o conformismo, apesar de muitas aproximações com as histórias primordiais. Assim, a autora delinea suas personagens em situações de extrema paixão e dor, interdição e emancipação, que se concretizam no texto através de provas e obstáculos que devem ser vencidos.

Marina Colasanti desmonta possíveis valores conservadores veiculados pelos contos de fadas clássicos, sem necessariamente desacreditá-los, contudo construindo novas releituras sobre o gênero. Além disso, há a preferência por finais abertos, que possibilita uma interação mais significativa com as imagens simbólicas do texto, trazendo a marca do imenso tecido narrativo da memória coletiva, atuando na sensibilidade estética do leitor em formação.

Ademais, a produção literária contemporânea voltada para crianças e jovens representa uma linha da literatura atual “que se volta para o passado inaugural (mítico ou histórico), como uma busca ou resgate das raízes do início, do húmus vital necessário à sementeira do Presente que se está engendrando como Recomeço” (COELHO 2000, p. 131). Isso pode despertar questionamentos e põe às claras desequilíbrios que precisam ser conscientizados e discutidos por toda a sociedade,

até que possam ser resolvidos. A literatura, além de fonte de prazer emocional, está desempenhando essa tarefa de conscientização.

A mulher autora passa a reproduzir uma visível resistência a tradição de séculos de silenciamento, que fica evidente a partir das interpretações críticas dos contos colasantianos, que assim como outras autoras de sua geração também permitiram que essa tendência fosse adaptada para as obras destinadas ao público infantojuvenil, seguindo a tendência das obras contemporâneas de atrelar a essas produções o caráter artístico e ao mesmo tempo ligado a questões sociais.

A partir das análises realizadas nesta pesquisa, pode-se observar que as narrativas infantojuvenis contemporâneas já apresentam uma autonomia temática e consolida seu compromisso com o padrão estético da linguagem, sem a finalidade de apresentar comportamentos a serem imitados. Colasanti, ao compor seus textos, reconhece a função emancipadora e libertadora da literatura e resgata sua conotação crítica, já que a mulher aparece como porta-voz de suas experiências.

Relembre-se a importância da literatura na educação estética e na formação do leitor, principalmente na infância, pois o contato e a correta mediação dessas produções artísticas permitem ao sujeito refinar os sentimentos e harmonizá-los com sua natureza e a cultura, ajudando a superar os dilaceramentos e a fragmentação da sociedade moderna, formando seres humanos completos e não partes de uma engrenagem.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 2005.
- AGUIAR, Vera Teixeira e BORDINI, M. da Glória. **Literatura: a formação do leitor – alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado de Letras, 1993.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp, 2010.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 110-135.
- BONNICI, Thomas. Teorias Estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 117-142.
- CALADO, Eliana. **O encantamento da bruxa: o mal nos contos de fadas**. João Pessoa: Ideia, 2005.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10 ed, São Paulo: T.A Queiroz, 2002.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher na escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é a escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – PPGLetras/Faculdade de Letras/PUCRS, 2006.
- _____. **A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias**. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/sistema-estadual-de-bibliotecas-públicas/leituras-recomendadas/Antologias%20literarias%20infantis.pdf>. Acesso em 28.01.2013.
- _____. Machado de Assis para leitores infantojuvenis: a adaptação literária de Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: TURCHI, Maria Zaíra, SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 202 a 213.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 2003.

- _____. **Literatura infantil brasileira: teoria, análise, didática.** 6. ed. rev. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos.** São Paulo: 2003.
- _____. **Literatura: arte, conhecimento e vida.** São Paulo: Petrópolis, 2000.
- _____. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil/Juvenil Brasileira: 1882-1990.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2006.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. (org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina.** Florianópolis: Mulheres, 1997. p. 08-27
- COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul.** 14.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
- _____. **Doze reis e a moça no labirinto do vento.** 6.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.
- _____. **Entre a espada e a rosa.** 9.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- _____. **Longe como o meu querer.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1998a.
- _____. **Mulher daqui para frente.** São Paulo, Circulo. 1980.
- _____. **A morada do ser.** São Paulo: Record. 2004.
- _____. **Eu sei, mas não devia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. **Antes de virar gigante e outras histórias.** São Paulo: Ática, 2010.
- _____. **Ana Z. Aonde vai você?** São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **Minha guerra alheia.** Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **Passageira em trânsito.** Rio de Janeiro: Record, 2009.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual.** Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- COMPAGNON, Antonie. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum** [Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão]. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil: teoria e prática.** São Paulo: Ática, 1983.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone. Aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e da poesia (anos 70 e 80).** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.
- DAVID, M. L. **A presença do mito na ficção de Marina Colasanti.** Dissertação (Mestrado em Letras). PPGLetras/Faculdade de Letras/USP, 2005.
- DIAS, I. V. N. **A leitura dos contos simbólicos de Irene Lisboa e Marina Colasanti.** Dissertação (Mestrado em Letras). PPGLetras/Faculdade de Letras/USP, 2001.
- DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. **Travessia Revista de Literatura Brasileira da UFSC**, Florianópolis, v. 21, n.2, 1990. p. 48-64
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Lisboa: Presença, 1989.

ELIADE, Mircea. Os mitos e os contos de fadas. In: ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 52). p. 167-175.

_____. **O feminino nos contos de fadas**. São Paulo: Edições Paulinas, 2010.

_____. **A interpretação dos contos de fada**. 3. ed. Trad. Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990. (Amor e Psique).

GENS, Rosa. Vestígios de princesa: Reflexões sobre gênero na literatura para crianças e jovens. In: ARAÚJO, Rodrigo da Costa, OLIVEIRA, Wilbert (Orgs.). **Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite**. São Paulo: Opção, 2003, p. 41-50.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Olhar de descoberta**. São Paulo: Humanitas; Paulinas, 2007.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo. Ática, 2005.

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

GRIMM, Irmãos. O fuso, a lançadeira e a agulha. In: **Contos e lendas**. Trad. Iside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1998.

_____, Irmãos. **Contos de fadas dos irmãos Grimm**. Trad. Celso M. Parcionick. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque de (org) **Literatura feminina: Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e Literatura Infantil**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLLES, André. O conto. In: **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e inconsciente coletivo**. Buenos Aires: Paidós, 1970.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O. Homem e seus Símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

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

LAJOLO, Marisa. No reino do livro infantil. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) **Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1987. (Debates Culturais, 4). p. 52-64.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História e histórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Fundamentos, 5).

LAJOLO, Marisa. Literatura infantil brasileira e estudos literários. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 36. Brasília, julho-dezembro de 2010, p. 97-110.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**. São Paulo: Ática, 1986.

LEMAIRE, R. Repensando a história literária. In: HOLANDA, H.B. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58 - 71

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

MENDES, Algemira de Macêdo. Exclusão e Inclusão de vozes femininas na história da Literatura brasileira. **Letras em Revista. Revista do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí**. Ano 02. nº 02, 2011. p. 74-91

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

PROPP, V. L. **Morfologia do conto maravilhoso**. (Tradução de Jasna Paravich Sarhan). 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. V. L. **Raízes históricas do conto maravilhoso**. (Tradução Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RIBEIRO, Rosselini Diniz Barbosa. Bordando os desejos femininos. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003. p. 97-113.

SILVA, A. M. da. **A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas**. Dissertação (Mestrado em Letras). PPGLetras/Faculdade de Letras/USP, 2001.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. **Marina Colasanti: mulher em prosa e verso**. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infantojuvenil: seis autores, seis estudos**. Goiânia: UFG, 1994.

SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **E por falar em Marina... estudos sobre Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

TURCHI, Maria Zaíra, SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). **Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VENTURA, Susana Ramos. Entre lendas e rendas: algumas reflexões sobre os contos de fadas de Marina Colasanti. In: CANIATO, Benilde Justo; GUIMARÃES, Elisa (Org.). **Linhas e Entrelinhas: Homenagem a Nelly Novaes Coelho**. São Paulo: Editora Casemiro, 2003. p. 23 - 48

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1998.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1998.

ZILBERMAN Regina e LAJOLO, Marisa. **A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

ZILBERMAN, Regina (org.) **A produção cultural para crianças**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. **A literatura infantil na escola.** 7.ed. São Paulo: Global, 1989.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura infantil e gênero: uma história meio ao contrário. In: SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos et al (Orgs). **Multiplicidade dos signos:** diálogos com a literatura infantil e juvenil. Caxias do Sul: Educs, 2004. p.33-50.

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

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura:** questões contemporâneas. Caxias do Sul: EDUCS: 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.

ZOLIN, Lucia Ozana. **Desconstruindo a opressão:** a imagem feminina em “A República dos sonhos” de Nèlida Pinõn. Maringá: EDUEM, 2003.