

NOVOS FINAIS FELIZES:
a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof

Por:
MARIA CRISTINA CONDURU VILLAÇA

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada à Coordenação da Pós-Graduação em Letras vernáculas. Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens.

UFRJ/ Faculdade de Letras
2004

VILLAÇA, Maria Cristina Conduru. *Novos Finais Felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Programas de Pós Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

BANCA EXAMINADORA:



PROFESSORA DOUTORA ROSA MARIA DE CARVALHO GENS
Orientadora



PROFESSORA DOUTORA ELIANA YUNES (PUC)



PROFESSORA DOUTORA LUCI RUAS (UFRJ)

PROFESSORA DOUTORA ANGÉLICA SOARES (UFRJ)
Suplente

PROFESSORA DOUTORA TERESA CRISTINA CERDEIRA (UFRJ)
Suplente

Depos: 16/08/04

A meu pai

Agradecimentos:

Ana Lygia Matos
Carolina Villaça
Daniel Villaça
Lygia Franklin
Mara Gonçalves
Rosa Gens
Sávio Ourique

SINOPSE

Reflexões sobre o panorama cultural propiciador de releituras de contos de fada. Histórico dos contos de fada tradicionais. Possibilidades de retomada das narrativas. Representações da mulher e a dimensão do casamento, ligado ao mito da felicidade, dentro da perspectiva do amor romântico. Estudo de narrativas brasileiras com novos finais felizes. O feminino renovado.

SUMÁRIO

Introdução: NOVOS CONTADORES DE HISTÓRIAS	9
1 ERA UMA VEZ	14
1.1 O conto de fada	15
1.2 Novos contos de fada.....	24
2 ESPERANDO O PRÍNCIPE ENCANTADO – A MULHER E O CASAMENTO NOS CONTOS DE FADA	31
2.1 Fadas, bruxas e madrastas – aspectos da representação do feminino nos contos de fada	33
2.2 Felizes para sempre – a expectativa romântica do casamento ..	41
3 NOVOS FINAIS FELIZES	50
3.1. Alguma coisa está fora da ordem – análise de <i>História meio ao contrário</i> , Ana Maria Machado	54
3.2. Pela estrada afora - análise de <i>Procurando firme</i> , Ruth Rocha	64
3.3. A ervilha que incomoda – análise de <i>Ervilina e o Príncipe</i> , Sylvia Orthof	77
4 NEM CINDERELA, NEM BELA ADORMECIDA – AS NOVAS HEROÍNAS CHEGARAM	83
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

Os finais felizes dos contos de fadas são apenas o começo da história, e qualquer estudo que tente dar conta de sua totalidade irá tropeçar e cair antes que qualquer tipo de final possa ser alcançado.

(Marina Warner, Da fera à loura, p. 24)

*As fadas... eu creio nelas!
Umam são moças e belas,
Outras, velhas de pasmar...
Umam vivem nos rochedos,
Outras pelos arvoredos,
Outras à beira do mar...*

*Algumas, em fonte fria
Escondem-se enquanto é dia,
Saem só ao escurecer...
Outras, debaixo da terra,
Nas grutas verdes da serra,
É que se vão esconder...
(Antero de Quental, *As fadas*, in *Tesouro Poético da Infância*)*

NOVOS CONTADORES DE HISTÓRIAS

Conturbados e violentos são nossos dias. Consumismo desmedido, fome, desigualdade. A mídia eletrônica alcança os quatro cantos do mundo, eliminando fronteiras, aproximando gentes, formando mentes, padronizando idéias, *globalizando* comportamentos. Paradoxalmente, parece ser este o momento propício para o sonho e para a fantasia. São dicotomias significativas as que desenham o perfil de nosso tempo. Estamos em uma nova era.

A atração pelo *maravilhoso* se faz notar pelos estudiosos da cultura. Nunca se produziu tanto material cultural de conteúdo mágico como nas últimas décadas. Estamos na era de sagas intermináveis que revivem um tempo mítico, infinitamente distante de nossa realidade.

Um número inacreditável de crianças brasileiras encontra na merenda escolar sua única refeição diária, enquanto outras mergulham passivamente numa espiral de fantasias e desejos de consumo, fantoches de uma hiper-realidade gerada pela ganância da indústria cultural que insiste em firmar compromisso com a ideologia do lucro. É tempo de *Guerra nas estrelas* e de *Senhor dos anéis*. É tempo de *Harry Potter* e *Barbies* e *Xuxas*.

Sobrevivendo à tendência ao esoterismo pós-anos setenta, fadas e outros seres mágicos continuam vivos nos filmes, livros, *cd-roms*, *videogames*, mochilas, tênis e tantos outros produtos criados para o consumo, invadindo lares e iniciando crianças no mercado do descartável. Elfos e fadas criados hoje vendem para as crianças o passaporte para um reino encantado que nada tem de inocente. As *naves* domésticas transportam nossos meninos e meninas a uma realidade virtual que estimula a violência e a competição, numa espécie de treino para o porvir.

Mas as fadas continuam vivas.

Com uma breve interrupção, por ocasião das discussões feministas das décadas de sessenta e setenta, o modismo dos contos de fadas remonta três séculos. Em 1697, com a publicação de *Histórias ou contos do tempo passado*

com moralidades, de Charles Perrault, os contos de fada, emprestados da cultura folclórica, ganham *status* literário e notoriedade no mercado editorial, originando o gênero que depois será definido como literatura infanto-juvenil.

Fruto de certa negligência dos críticos em relação aos estudos da cultura para crianças, a literatura infanto-juvenil goza de lugar pouco valorizado na academia; acreditamos, oportuna, uma reflexão acerca das formas tradicionais de cultura infantil, no sentido de apoiar pesquisadores e educadores a entenderem melhor a criança e a produção endereçada a ela nos dias de hoje.

Uma vertente da literatura infantil e juvenil contemporânea insiste em revitalizar gêneros de origem folclórica; como nos *tempos passados* de Perrault, a fábula, a lenda e o conto de fada ganham novo tratamento e trazem à discussão temáticas atemporais. O casamento, a luta pela sobrevivência, a busca da felicidade, a generosidade e a ética serão sempre temas universais e se encontram presentes nessas narrativas.

É nosso intuito estudar aqui o conto de fada, em especial, seu desfecho, que esteve ligado ao casamento durante quase a totalidade de sua existência, e o comportamento feminino diante de suas expectativas românticas. O interesse pelo tema sempre nos acompanhou, desde as longas horas de lazer passadas em família, onde a narração oral era a ocupação preferida, à escolha deliberada pelos títulos encantados quando das primeiras visitas às bibliotecas. A predileção pelas narrativas maravilhosas continuou, durante o curso de Letras, na década de setenta, e permeou nossa trajetória profissional, em escolas, bibliotecas, palcos e universidades, nas rodas de narração oral e oficinas que coordenamos. O conto de fada sempre esteve presente. A longa convivência com o gênero nos permitiu observar o interesse quase unânime por parte dos ouvintes. Crianças e adultos de todas as idades, de quaisquer classes sociais e de diferente formação intelectual, continuam atentos e demonstram prazer no encontro com o encantamento dessas histórias. A narrativa de fadas continua viva.

Nos últimos trinta anos, a revitalização do gênero por parte de autores contemporâneos aguçou nossa percepção. O casamento, a herança de feudos,

a premiação do herói com metade do reino e a mão da bela princesa são incompatíveis com as vertiginosas e freqüentes mudanças sócio-comportamentais que presenciamos nos últimos tempos. A passividade da heroína, a espera pelo príncipe encantado e a subordinação a papéis secundários são atitudes que se incompatibilizam com o desenvolvimento da autoconfiança e da independência alcançadas pelas mulheres nas últimas décadas.

O conto de fada, como toda obra de arte, é o reflexo de um momento e, como tal, serve como instrumento valioso no estudo da natureza humana. Seu vínculo com a oralidade auxilia na tentativa de reconstrução do passado, condição fundamental para uma reflexão do momento presente; acreditamos, portanto na importância de seu estudo no sentido de amparar uma discussão a respeito das transformações da sociedade.

Nosso estudo consiste em apontar as mudanças no tratamento dado ao desfecho dos contos de fada contemporâneos. Para nortear nossas indagações a respeito dessas transformações, escolhemos para análise três contos de fada que têm em comum não somente a releitura do gênero e sua condição dialógica, mas o engajamento ideológico de suas autoras. A seleção dos textos partiu de nossa admiração por essas autoras, nomes significativos na literatura infantil e juvenil, que ajudaram na formação de uma escrita para jovens e crianças genuinamente brasileira.

Selecionamos os livros: *Ervilina e o Príncês, ou: Deu a Louca em Ervilina*, de Sylvia Orthof, *Procurando Firme*, de Ruth Rocha e *História Meio ao Contrário*, de Ana Maria Machado. A escolha das narrativas, aqui tratadas, ocorreu devido a sua adequação ao estudo de aspectos do feminino. É nosso intuito observar a imagem da mulher nessas histórias, sua aparência, seu comportamento, suas expectativas diante do casamento e da felicidade.

Consideramos importante comparar essas histórias a contos de fada clássicos e, para tal, tomamos como referência as obras: *Contos de Minha Mamãe Ganso*, de Charles Perrault, *Contos de Fadas*, dos Irmãos Grimm,

Contos de Andersen, Contos populares do Brasil, de Sílvio Romero e *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo.

Cabe acentuar que não pretendemos analisar essas obras sob aspectos estilísticos, nem nos propomos a esgotar seu estudo temático. Também não é nosso intuito discutir o conteúdo político da obra das três autoras brasileiras, todavia torna-se impossível não comentar seu engajamento ideológico. Nosso desejo é tão somente o de focar o comportamento das heroínas das três histórias e sua relação com o casamento e, para isso, usamos como apoio os estudos do feminino. Nossa pesquisa foi norteadada pela leitura de ensaios de pesquisadoras feministas norte-americanas das últimas décadas, além da crítica no campo da cultura infantil. De grande valia foram as leituras de teóricos da História Social e, acima de tudo, da nova crítica em literatura infantil e juvenil no Brasil.

Em nosso primeiro capítulo, consideramos relevante delinear aspectos referentes ao conto de fada. Como esclarecimento introdutório, procuramos defini-lo em relação à forma, sua evolução desde as rodas de narração oral aos salões parisienses, das compilações de estudiosos do folclore ao surgimento da literatura infantil. Ainda nesse capítulo, apresentamos as autoras selecionadas e procuramos salientar sua notória preocupação com nosso tempo. Observamos que a utilização de antigas formas, como a paródia e a alegoria, atua como estratégia de artistas contemporâneos para tratar de temas da atualidade.

O segundo capítulo pretende investigar aspectos da representação feminina nos contos de fada e sua expectativa diante do casamento. O comportamento da mulher sempre foi uma grande preocupação nas sociedades patriarcais; reconhecendo a vocação pedagógica desses contos, autores de diferentes culturas ocuparam-se em utilizá-los como instrumento de doutrinação. Nesse capítulo, analisamos o alerta das feministas das últimas décadas quanto à possível aculturação da mulher diante da leitura dos contos de fada. Aqui nos permitimos avaliar as expectativas femininas diante do casamento, tendo em vista que, ainda hoje, algumas mulheres continuam depositando seus anseios de realização pessoal e felicidade na união

convencional. O ponto de vista das feministas serviu-nos como suporte para reflexões e ajudou-nos a metodizar nosso estudo, porém não interferiu na certeza de que as narrativas de fada podem gerar outras propostas de interpretação.

O terceiro e último capítulo pretende uma breve análise das obras escolhidas de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof, tendo em vista seu caráter inovador em relação à mulher e ao casamento.

1 ERA UMA VEZ...

Das histórias ancestrais narradas à volta do fogo aos contos transplantados para o Brasil há pouco mais de dois séculos, o conto de fada pouco mudou do ponto de vista estrutural, porém o comportamento de suas personagens centrais, seus anseios mais profundos e sua idéia de felicidade constituem uma circunstancial reviravolta em novos enredos. As freqüentes releituras das narrativas maravilhosas indicam a confirmação do gênero como tradição na literatura infantil. Na redescoberta do folclore literário estabeleceu-se contato com a memória cultural, o que permite o diálogo com o passado, requisito indispensável para a discussão do momento presente.

Recontadas e recriadas ao longo do tempo, as narrativas mágicas transformam-se de acordo com novos contextos. Modificações no enredo, na apresentação das personagens e no desfecho refletem as transformações sócio-históricas que sofremos através dos tempos. Katia Canton acredita que só uma leitura pós-modernista desse gênero pode esvaziar conceitos moralizantes e incompatíveis com nosso tempo¹.

Novos contos de fada são, portanto, bem-vindos, já que propõem uma revisão estética, além de apresentarem novos conceitos, novos valores, novos modelos comportamentais. Mesmo sendo esse o cerne de nosso estudo, faz-se necessária uma investigação a respeito de sua forma, suas origens literárias, seu comprometimento ideológico, sua recorrente utilização pedagógica, suas transformações.

¹ CANTON, Katia. *E o príncipe dançou*.

1.1. O CONTO DE FADA

O estudo do conto de fada abrange uma vasta área do pensamento. Da Ciência do Folclore à Psicologia, da Antropologia à História das Mentalidades, o gênero presta-se a inúmeros caminhos de investigação não apenas por sua persistência e difusão, como também pelo fascínio que sempre exerceu em crianças e adultos através dos tempos.

A pesquisadora norte-americana Marina Warner aponta duas vias para o estudo do gênero. O primeiro caminho atende à História, à Sociologia, à Antropologia, à Ciência do Folclore, e seu intuito é desvendar o contexto histórico dos contos e sua relação com a sociedade². Sob esse ponto de vista, o pesquisador tem em mãos documentos que testemunham um determinado momento da história da humanidade. Os contos folclóricos revelam, pois, como o comportamento humano está inserido em circunstâncias contextuais, tais como: recompensa, obediência feudal, submissão feminina, dote, casamento, guerras. Sendo assim, servem como registro histórico, emitindo notícias de tempos passados e de lugares distantes.

Uma outra rota para o estudo do conto de fada aponta para a observação do material simbólico contido nas narrativas e criado pela *psiquê* coletiva. Esse caminho interessa à Psicologia e seus pesquisadores insistem na eficiência do gênero em retratar aspectos de relevância para a compreensão das questões humanas.

O psicólogo Bruno Bettelheim insiste em apontar a *função regeneradora* dos contos de fada. Entende que os elementos simbólicos encontrados nas narrativas dialogam com o inconsciente e este diálogo tem a função de integrar conteúdos arquetípicos proporcionando conforto e consolo emocional para as crianças. Bettelheim acredita que, para entender a vida, a criança precisa se entender, assim, a partir do contato com a literatura folclórica, se inicia um processo de descoberta de problemas existenciais e suas possíveis soluções. Durante a leitura, à medida que vão transcorrendo as situações do

² WARNER, Marina. *Da fera à loura*.

enredo, as emoções vão se tornando mais claras, assim, ao observar o comportamento do herói ou heroína, a criança passa a perceber o que lhe parece correto, desta forma se processa uma educação ética menos abstrata e impositiva. Identificando-se com o protagonista, a criança poderá atingir uma compreensão, mesmo não racional, a respeito de dilemas, rivalidades, dependências e daí desenvolver habilidades para lidar com esses fatores.

A literatura folclórica, portanto, ajuda aos pais e educadores na difícil tarefa de explicação do significado da vida e dos problemas existenciais da humanidade. Para o psicólogo, os contos de fada esboçam uma outra dimensão à imaginação infantil, sua forma e estrutura "*sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida*"³.

Também na avaliação do folclorista Luís da Câmara Cascudo o conto folclórico tem valor inestimável no que concerne à sua natureza pedagógica. Observa o autor que o conto popular é o material mais expressivo para o estudo do ser humano porque representa "*uma viagem de retorno ao país da infância*". Para o folclorista brasileiro, é com o conto popular que conhecemos nossos primeiros ídolos.

*Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância.*⁴

Marie Louise von Franz, pesquisadora e colaboradora de Jung, argumenta que os contos de fada são o melhor material para a compreensão dos processos da *psiquê*⁵ porque, diferente da complexidade dos mitos e lendas, apresentam os arquétipos na sua forma mais simples.

Para a psiquiatra brasileira Nise da Silveira, também seguidora de Jung, os contos de fada refletem eventos psíquicos comuns a todos os seres humanos, revelando um universo arquetípico situado em camadas profundas

³ BETTELHEIM, 1996: 16.

⁴ CASCUDO, 2000: 9.

⁵ FRANZ, Marie Louise von. *A interpretação dos contos de fada*.

do inconsciente. O prazer em ouvi-los parece refletir o mecanismo de conexão entre o consciente e o inconsciente.

Mas o que é um conto de fada? Qual a sua origem? Qual a sua forma? Por que essas narrativas de encantamento persistem até hoje?

Câmara Cascudo considera como características básicas do conto popular a antigüidade, o anonimato, a divulgação e a persistência. Em sua conhecida compilação de narrativas populares⁶, o autor registra cem contos recolhidos oralmente por informantes de diferentes níveis culturais e divide-os em doze grupos de acordo com os *motivos* mais freqüentes: *contos de exemplo, contos de animais, contos anedóticos, contos religiosos, contos etiológicos, contos com o motivo do demônio logrado, contos de adivinhação, contos da natureza denunciante, contos acumulativos, contos do ciclo da morte, contos de tradição e contos de encantamento*. São esses últimos os que nos interessam para o presente estudo, correspondem aos *fairy-tales*, ou *contes de fées*, ou *märchen*, ou ainda, *contos de magia*, segundo a terminologia do estruturalista russo Wladimir Propp⁷. Sua variedade é infinita e as formas que conhecemos são combinações de diferentes motivos.

Obedecendo ao caráter dinâmico da literatura folclórica, cada narrador conta a seu modo, incluindo particularidades, acentuando passagens, omitindo situações, criando um caleidoscópio literário a exhibir novas imagens a cada narração.

Muitas são as tentativas de definição dos contos de fada, registremos a reflexão de Italo Calvino, que os considera como histórias verdadeiras e reveladoras da condição humana. Para o autor italiano, são eles:

... uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para

⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*.

⁷ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*.

*tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano.*⁸

Para Nelly Novaes Coelho, o conto de fada é uma pequena história que narra um episódio vivido por um personagem central durante a busca de sua realização. Nesse gênero, o protagonista passa por provas, como num ritual de iniciação, quando o herói, ou heroína, procura atingir uma meta ligada quase sempre a valores essenciais do ser humano⁹. Para a autora, a realização do protagonista está sempre ligada ao casamento. O final feliz será sempre a expectativa dos ouvintes.

De autoria desconhecida, o conto de fada é uma narrativa curta e apresenta os elementos da narrativa de maneira linear, recebe acréscimo de traços culturais, regionais e temporais e resulta da integração de variadas culturas. Fundamenta-se no testemunho oral e a matéria narrada alicerça a construção da identidade de um grupo social. Para a pesquisadora Vera Lúcia Felício Pereira, as narrativas populares "*são a maneira particular de um grupo social ordenar o pensamento, a ação e os sonhos de sua comunidade*"¹⁰. A matéria prima das narrativas forma-se nos estratos da experiência coletiva e sugere uma possibilidade de convivência do novo com o antigo, fazendo com que se incorporem conceitos novos aos hábitos da comunidade, além de dar continuidade a aspectos do sistema tradicional.

Câmara Cascudo afirma que o conto popular não é privilégio de uma região, independe de localização no espaço, emigra de uma região a outra e o acervo destas narrativas encontra-se resguardado na imaginação coletiva.¹¹

O conto é também uma forma de reflexão e tem a função de ensinar, sua mensagem pode operar no sentido de conservar características da comunidade onde a narrativa se manifesta e também pode acarretar a assimilação de costumes pertencentes a um outro universo. O enredo é muitas

⁸ CALVINO, 1999: 15.

⁹ COELHO, 1987: 13.

¹⁰ PEREIRA, 1996: 47.

¹¹ CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*.

vezes reconhecível, sendo natural que se encontrem narrativas semelhantes provenientes de variadas fontes. Antigas *histórias de boca* vão adquirindo nova forma nas vozes de narradores anônimos, obedecendo ao seu modo particular de ser e de agir. Assim se processa a oralidade, a narrativa ganha traços pessoais daquele que conta e vai transmutando-se em matéria autoral.

Terminologias diferentes são usadas por estudiosos do folclore para esse tipo de narrativa popular: *conto de encantamento*, *conto maravilhoso*, *conto de magia*, *conto de ensinamento*, *conto da carochinha*, *conto de fada*. O elemento *maravilhoso* parece ser o ponto de partida para a identificação do gênero.

O estudioso holandês André Jolles classifica o conto como uma *forma simples*, produção literária espontânea gerada pela imaginação coletiva, e admite que as narrativas compiladas pelos Irmãos Grimm serviram como critério para a fixação do gênero¹². Jolles localiza a origem do conto na novela toscana, que surge na Europa por volta do século XIV. A novela toscana narra um acontecimento que é de tal sorte original que os personagens da trama ficam submetidos a um interesse secundário e o enredo acontece num ambiente real, o que nos dá a impressão de realmente ter acontecido. No conto de fada, igualmente o acontecimento é impressionante e parece real, mesmo que só se realize no plano do *maravilhoso*. O importante aqui é a nossa predisposição ao *maravilhoso*. Como num sonho, o ambiente da narrativa aparentemente real é dominado por elementos que só podem ser admitidos no universo do conto do maravilhoso.

O conto de fada satisfaz nosso sentimento de justiça, a *moral ingênua* descrita por Jolles, e representa um julgamento de ordem ética e afetiva. A aceitação do fantástico é a senha para se ingressar nesse universo em que tudo é possível se, ao final, a justiça e a ordem estiverem garantidas.

Com ou sem a presença de fadas, o ambiente é envolvido por elementos fantásticos que levam o protagonista à concretização de sua busca. O real e a lógica cedem espaço para o sonho e para a fantasia, não há fronteiras para o imaginário.

¹² JOLLES, Andre. *Formas simples*.

Marina Warner afirma que as metamorfoses das narrativas mágicas oferecem uma possibilidade de recriação do mundo. Na tentativa de definição do gênero, a metamorfose seria o elemento primordial, seguido da antigüidade e do anonimato, assim como a função moral e o otimismo endossado pelo final feliz. Para a autora, o verbo inglês *to wonder* indica a predisposição para o conto, *encantar-se* e *perguntar-se* (duas acepções para o termo) são conceitos que reúnem, em seu sentido, o *estado receptivo* do maravilhar-se e o *desejo ativo* da indagação. A ausência de fronteiras na dimensão do imaginário possibilita o propósito didático do conto, universalizando situações pode-se falar daquilo que nem sempre é dito. Os elementos "*que criam a atmosfera do conto de fadas desestruturam o mundo apreensível, de modo a abrir espaços para alternativas oníricas*"¹³.

A pesquisadora brasileira Katia Canton considera os contos de fada como versões literárias dos ancestrais contos de magia, que, a partir do século XVII, na Europa, passaram a delinear-se como obra de arte. A partir de sua definição como gênero literário, outros fatores passam a ter importância: o estilo dos autores e o contexto histórico em que foram criados. Para a autora, os contos de fada não são meramente adaptações de material folclórico, neles estão embutidos traços característicos de seus autores, sua visão de mundo e o espírito da sociedade em que foram criados. A estrutura fixa e previsível dessas narrativas não impede que elas se modifiquem ao longo do tempo, ao contrário, os contos de fada "*mudam de configuração e adquirem diferentes significados conforme as pessoas que os contam e os contextos a que pertencem*"¹⁴.

Proveniente da tradição oral pré-capitalista do ocidente, o conto de magia reflete os anseios do povo por uma sociedade mais justa. O final feliz e a fartura prometida com o casamento entre ricos e pobres representam o desejo de classes sociais menos favorecidas de obterem melhores condições de sobrevivência, porém, ao se transmutarem em produto literário, os contos passam a veicular valores e comportamentos das classes dominantes. A autora

¹³ WARNER, 1999: 18.

¹⁴ CANTON, 1994: 29.

observa que o conto de magia original pode ser considerado como uma realização simbólica de desejos reprimidos de uma população de explorados.

O conto de fada obedece a uma estrutura narrativa linear, os fatos são apresentados em seqüência cronológica, o tempo e o espaço são indeterminados e os personagens apresentam características padronizadas. As repetições e as fórmulas lúdicas, assim como a previsibilidade do final feliz, são recursos oriundos da literatura oral deixados como herança ao gênero literário que com Perrault irá se perpetuar como forma literária.

A partir da segunda metade do século XVII, na França de Luís XIV, acontecem os salões literários, que elevam o prestígio do conto de origem popular. As *preciosas*, damas letradas que freqüentavam e promoviam os salões, orbitavam na corte do *Rei Sol*. Nesses encontros, entre galanteios e prazeres aristocráticos, realizavam-se jogos literários: contar e escrever contos de fada passa a ser um modismo. A pesquisadora Mariza B. T. Mendes revela que:

*Esses jogos de salão, uma espécie de ritual do espírito, tinham regras estabelecidas tanto para o estilo e a forma lingüística como para o conteúdo das obras, que eram produzidas num tipo de competição literária, a partir de um tema ou de uma determinada estrutura de texto.*¹⁵

Apropriados pela aristocracia literária, os contos de magia passam a constituir um gênero obedecendo a regras impostas para as competições e transmutando-se no que se passou a chamar conto de fada. Com os salões, as *preciosas* gozaram destaque organizando torneios, escrevendo e ditando normas, defendendo uma colocação para as mulheres na elite intelectual francesa e, de certa forma, operando uma forma ancestral de feminismo. Os temas desses novos contos indicam o descontentamento com a dominação masculina, uniões infelizes, amores impossíveis. Para Mendes, os salões das *preciosas* constituíram "o primeiro movimento socialmente organizado em

¹⁵ MENDES, 2000: 52.

defesa da igualdade de direitos entre homens e mulheres”¹⁶, mesmo que fosse vetado a elas seu ingresso na Academia de Letras.

Com o modismo dos contos de fada, a aristocracia literária da corte de Luís XIV passa a transcrever e criar narrativas de cunho maravilhoso, as regras do *preciosismo* elevaram seu *status* da rusticidade das narrativas transmitidas pelos camponeses à sofisticação de metáforas e virtuosismos literários. Italo Calvino revela que “a *fábula prosperou e morreu na literatura francesa, com o sabor de jogo de fantasia elegante, temperado por simétrica racionalidade cartesiana*”¹⁷.

Canton atenta para o fato de o conto de fada veicular normas do Absolutismo francês que então ditava as regras de civilidade para toda a Europa¹⁸. O apogeu da França como modelo cultural acontece ao mesmo tempo em que se consagra o modismo dos contos de fada. Porém, por trás do ambiente mágico e sofisticado do conto de fada barroco, oculta-se um peculiar material para o estudo do comportamento ocidental. Além das noções de civilidade e boas maneiras, aquelas narrativas divulgam a idéia das diferenças de gênero e perpetuam um modelo feminino adequado ao domínio masculino. O *preciosismo* dos contos de fada estabelece características distintas a homens e mulheres legitimando como qualidades masculinas a valentia, a racionalidade e a ação, que se contrapõem às atitudes que seriam próprias do feminino, tais como a passividade, a submissão e a obediência.

Inspirado pelos eventos das *preciosas*, Perrault, arquiteto da corte, poeta e admirador do gênero, passa a adaptar e defender essas narrativas populares entre a inteligência da corte. A publicação de *Contos da Mamãe Ganso – Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, em 1697, deixa explícita a intenção do autor. Católico radical e estudioso da pedagogia, Perrault reconheceu a vocação didática dos contos folclóricos e acrescentou-lhes a moralidade. Atendendo ao requinte do barroco francês, Perrault recria o

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ CALVINO, 1999: 10.

¹⁸ CANTON, 1994: 33.

gênero conferindo rebuscamento ao tom popular original das narrativas folclóricas.

Mendes acredita que mesmo que as mulheres tenham sido as primeiras autoras dos contos de fada literários, foi Perrault quem teve “o dom de perpetuar o encontro entre a cultura erudita e as tradições populares”¹⁹.

Perrault jamais escondeu seu projeto pedagógico. Acompanhando o enredo mágico de seus contos estava sua intenção em esculpir atitudes modelares, padrões de comportamento a serem seguidos pelas meninas da nobreza. Foi o autor de *Histórias ou contos do tempo passado* quem inaugurou a forma literária endereçada à infância, sublinhando o sentido moralizador do conto de fada tradicional. Além de divertir, a intenção do poeta francês foi instruir, portanto, a experiência do narrador tornou-se regra pedagógica a ser cumprida por crianças e mulheres. Dessa forma, o uso didático da literatura infantil sempre contribuiu para o processo de aculturação da mentalidade infantil e feminina.

A obra mágica do poeta francês e, posteriormente, a compilação realizada pelos Irmãos Grimm, difundiram-se por toda a Europa e influenciaram novos autores que, identificando nos contos de fada seu caráter pedagógico, passam a endereçar sua literatura às crianças.

¹⁹MENDES, 2000: 15.

1.2. NOVOS CONTOS DE FADAS

Nada é gratuito em uma obra de arte, ela sempre irá revelar uma determinada visão de mundo. No exercício da expressão, o artista divulga o pensamento de uma cultura específica em um certo momento histórico. Mesmo os textos criados por meio da oralidade, repletos do dinamismo proveniente da autoria coletiva, o material literário colhido na cultura popular sempre indicará conteúdos ideológicos.

Os contos de fada autorais não são meras adaptações de material folclórico, em sua forma literária recebem traços característicos de seus autores, particularidades de estilo, conteúdos sociais, registros do contexto histórico a que pertencem.

Quando recontados e eternizados por meio da escrita, os contos de fada ganham *status* de obra de arte, a partir daí, novos fatores passam a ter importância. Cabe examiná-los mais profundamente, já que essa literatura tem servido como modelo na educação de incontáveis gerações.

Sendo resultado da criação pessoal e da elaboração do substrato coletivo, os contos de fada podem ser considerados como fonte de investigação para estudo de diversas áreas do pensamento, Katia Canton considera-os como *documentos sócio-históricos e estéticos* e salienta que é errôneo pensar que autores como Perrault e os Irmãos Grimm não adicionaram às narrativas recolhidas na tradição oral suas próprias impressões, sua visão de mundo²⁰. Sob forma oral ou escrita, cada narrador conta a seu modo acrescentando particularidades, sofisticando, resumindo ou adicionando passagens e personagens.

A manipulação dos contos de fada desde os salões das preciosas, no século XVII, e a reprodução volumosa e ininterrupta das versões de Perrault e dos Irmãos Grimm ao longo de três séculos não foram suficientes para esgotar o forte apelo que o gênero exerce. Impregnado de ideologias, o conto de fada

²⁰ CANTON, 1994: p.12.

sempre serviu como forma de expressão a artistas de todas as modalidades, de Tchaikovsky, na música, e Oscar Wilde, na literatura, a Jean Cocteau, no cinema, e Pina Bausch, na dança, o conto de fada sempre ofereceu um vasto material para a indagação e para a crítica.

A linguagem simbólica e a atmosfera onírica das narrativas maravilhosas parecem corresponder aos anseios da estética contemporânea. Os contos de fada foram obsessivamente revisitados a partir dos anos setenta. Autores como Angela Carter, na Inglaterra, Marina Colassanti e Caio Fernando Abreu, no Brasil, coreógrafos como Martha Graham, nos Estados Unidos, e Maguy Marin, na França, utilizam o gênero de maneira diferenciada e bem distante daquela de tempos atrás, que defendia o conto de fada como eficaz auxiliar na educação das crianças. A releitura desses contos aparece como uma forte tendência contemporânea e representa, por si só, um traço de pós-modernidade.

Katia Canton considera o pós-modernismo como um movimento artístico e também uma escola de pensamento contemporâneo associado a

*uma atitude alegórica, uma historicidade nostálgica que inclui o empréstimo de referências do passado, paralelamente na arte e na arquitetura, a uma volta à narrativa, ainda que fragmentada.*²¹

Essa *atitude alegórica* está ligada à idéia de símbolo, e processa-se a partir da utilização de significados que se referem a outros conceitos. A mensagem de uma obra alegórica está associada a referências anteriores e pressupõe algum conhecimento por parte do receptor. Histórias são lidas através de outras histórias e, mesmo fragmentadas, são reconhecíveis. O processo da alegoria, permeado pelo elemento maravilhoso, permite que se discutam assuntos que nem sempre estão disponíveis em textos tradicionais. Na alegoria e na paródia, elementos convencionais são reorganizados dando margem a novas perspectivas de interpretação. As constantes releituras de narrativas encantadas refletem a preocupação do artista pós-moderno em

²¹ CANTON, 1994: 22.

estabelecer contato com o receptor. A autora lembra que, diferente da abstração, a releitura de contos de fada permite maior interação com o leitor, já que este reconhece a matriz, ou matrizes, da matéria narrada.

Canton afirma que a paródia pós-moderna incorpora o passado e acrescenta-lhe um novo sentido. A autora atenta para o fato de que

enquanto a cultura de massa homogeneiza o significado, esvaziando-o de seu contexto original, a paródia pós-moderna tenta enfrentar essa uniformização e mercantilização afirmando ironicamente as diferenças, em vez da identidade ou da alteridade alienada.²²

A exposição de idéias de forma figurada enfatiza a atividade do receptor no processo de leitura. Utilizando índices que remetem a outros conceitos, o artista contemporâneo permite-se à interação com o público. Nelly Novaes Coelho afirma que a ênfase no receptor é a característica que melhor define a contemporaneidade de uma obra. Sabendo que seu produto deve despertar no leitor a consciência das transformações do mundo, o autor contemporâneo conduz sua obra em direção à crítica e à reflexão.²³ A autora defende a importância da literatura infantil e juvenil no sentido de fornecer instrumental ao leitor jovem e levá-lo a amadurecer o olhar em direção ao mundo em sociedade.

A literatura, em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola.²⁴

Literatura infanto-juvenil é também fonte de conhecimento e resulta na renovação de conceitos e na ampliação da percepção de mundo do leitor. De maneira alegórica, as histórias infantis expõem um momento histórico, um contexto social, seus conflitos e contradições. Porém, não se pode deixar de atentar para o fato de a literatura infantil ter se conformado como gênero

²² CANTON, 1994: 144.

²³ COELHO, 2000: 151.

²⁴ *Ibidem*: 15.

literário a partir de conteúdos que sempre estiveram a serviço de ideologias, nem tampouco se pode desprezar as evidências dos interesses que acarretaram sua configuração e difusão. Desde a sua gênese o livro infantil caracterizou-se como produto comercial e talvez seja este o principal motivo para o esquecimento do gênero pelos críticos.

Quando relacionada à educação, a literatura infantil pode apresentar um conteúdo doutrinário e negativo, pois seu aspecto pragmático veicula a padronização de comportamentos e a obediência a regras transmitidas autoritariamente. O uso didático da literatura infantil incute em seus leitores a idéia de uma pretensa superioridade do adulto em relação à criança, o discurso do autor torna-se regra pedagógica indiscutível, aspecto que contribui para a aculturação da mentalidade infantil. Para Yunes e Pondé, a decodificação dessas obras comprometidas ideologicamente revela:

*a voz do saber 'adulto' dirigida a um receptor 'infantil', contendo os modelos a serem assimilados segundo uma ótica de dominação, o que historicamente traduz o vício de origem da literatura infantil como instrumento pedagógico moralizador.*²⁵

A obra literária será sempre um processo de comunicação, um diálogo entre o artista e o receptor. Regina Zilberman observa que o texto literário deverá romper com as expectativas do leitor e, para tal, precisa ser uma mensagem genuína e criativa. O estranhamento provocado definirá o caráter inovador do texto literário. Sua originalidade acarretará o "*rompimento com modalidades ordinárias de expressão*" e também com "*os clichês ou a ideologia de uma certa época*"²⁶. Uma obra literária criativa é inovadora na forma, "*explora formas inusitadas de linguagem*", questiona ideologias e rompe "*com os padrões vigentes em termos de visão de realidade*"²⁷.

A autora acredita que o dilema da literatura infantil resida no fato de que o livro para crianças é também um objeto pedagógico ao mesmo tempo

²⁵ YUNES, 1989: 45.

²⁶ ZILBERMAN, 1987: 68.

²⁷ Ibidem: 69.

em que pretende ser uma obra de arte. Essa discussão remete a uma outra: se arte é desafio, se causa estranhamento e leva ao questionamento e à reflexão, o que exatamente faz de um texto para crianças uma obra de arte? Onde se situam os limites de uma obra de arte e sua função pedagógica? O que pode haver de inovador em um conto de fada?

Mesmo indiretamente a realidade é aglutinada pelo universo artístico, que incorpora elementos cotidianos, absorve as contradições do mundo, expõe reflexões e questões existenciais. O livro infantil, mesmo servindo à escola e à transmissão de saber, poderá também oferecer arte se exhibir, junto à originalidade formal, comprometimento com aspectos sociais. Mesmo em contos de fada, cuja forma é aparentemente fechada e desgastada, a originalidade também pode se fazer notar se a re-utilização do gênero vier acrescida de crítica e questionamento.

Novos contos de fada são revisões estéticas e "*contam uma história além da trama literária*"²⁸. Por serem estruturas literárias bastante conhecidas, reinventá-las consiste em constante desafio. Como em um jogo, a paródia de histórias antigas configura-se em tentativa de inovação de convenções, tanto do ponto de vista formal quanto de seu conteúdo. Novos contadores de histórias assimilam referências ancestrais e as modificam apresentando soluções condizentes com seu tempo, daí a validade da releitura desses contos. Parodiando antigas histórias de fadas, autores contemporâneos desafiam o pré-estabelecido revendo códigos, subvertendo padrões comportamentais, éticos e estilísticos. A paródia pós-moderna preenche a obra com novos significados, questionando o passado, re-adaptando situações e propondo novos conceitos. A releitura de antigos contos liberta padrões estabelecidos há séculos e cristalizados através dos tempos.

O período que sucedeu o início dos anos setenta representou uma reviravolta no mercado editorial voltado para crianças no Brasil. Marisa Lajoio lembra que depois do salto qualitativo dado por Lobato nas primeiras décadas do século XX, só nos anos setenta a literatura infanto-juvenil experimentará

²⁸ *Ibidem*: 110.

nova revolução²⁹. Junto ao *milagre econômico* prometido pela economia, a literatura infanto-juvenil, impulsionada pela modernização industrial, atingiu índices de popularização só experimentados antes pelos empreendimentos de Lobato. Lajolo assegura que aquele período foi bastante lucrativo no ramo de livros didáticos e paradidáticos e também proporcionou um avanço significativo na produção literária para crianças não vinculada à escola. O sucesso de vendas de publicações como a *Revista Recreio* ajudou a formar novos leitores e lançou no mercado uma safra de novos autores que deixaram marcas por seu empenho na tentativa de desenhar um novo estilo de literatura para crianças no cenário cultural brasileiro. O exemplo de escritores consagrados àquela altura despertou interesse pelo tema e criou uma nova geração de autores, assegurando, mesmo que ainda não integralmente, um lugar para o gênero junto à crítica e à academia.³⁰

A partir daquele momento, a qualidade do texto literário para crianças e jovens torna-se cada vez mais exigida e o livro infantil se assume como forma engajada de arte e assina definitivamente seu comprometimento com as transformações da sociedade.

Autores contemporâneos que destinam sua produção à infância, em geral, procuram oferecer alternativas para a reflexão. A busca por uma sociedade mais justa, livre de preconceitos e de diferenças sociais, o respeito pelo próximo e a liberdade de opinião são conteúdos recorrentes na literatura para a infância e para a juventude e atuam como reflexo das transformações resultantes da própria evolução da humanidade. As autoras escolhidas para o presente estudo atendem a esse perfil. Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof, têm muito em comum, especialmente no tocante ao seu envolvimento com o leitor. A forma natural com que conduzem o diálogo com o público leitor permeia a totalidade da obra das três autoras, todas têm consciência de que o fenômeno artístico só se realiza integralmente se provocar alguma transformação no receptor.

²⁹ LAJOLO, 1983: 98.

³⁰ *Ibidem*.

Temas que constantemente geram discussões na literatura infantil contemporânea estão ligados a questionamentos próprios da pós-modernidade, os três textos escolhidos para nosso estudo seguem a mesma linha de reflexão. As três obras servem-se do distanciamento próprio das narrativas alegóricas, atingido através da atemporalidade do *Era uma vez...*, que universaliza sua temática central: a liberdade de escolha.

Escrevendo sob a influência de valores sociais, estéticos, políticos e culturais de seu tempo, os contadores de histórias são os arautos de novos pensamentos e novas atitudes. Nossas autoras parodiam o conto de fada clássico e expressam seu inconformismo diante de modelos tradicionais de comportamento. A temática da liberdade, a opção em usar o conto de fada como ponto de partida para discussões de ordem comportamental e existencial, a utilização da narrativa alegórica como suporte para a exposição de conceitos de maneira figurada, distante do didatismo empregado pela literatura infanto-juvenil de fases anteriores, a aproximação com a literatura oral e a consciência da interatividade aproximam as três autoras e asseguram a excelência de sua obra.

2 ESPERANDO O PRÍNCIPE ENCANTADO – a mulher e o casamento nos contos de fada

Os contos de fada exercem encanto especial em meninas. A atmosfera mágica, as metamorfoses, a imagem maternal da fada madrinha e o final feliz arrematado com o casamento, parecem corresponder ao ideal romântico desejado por meninas e adolescentes de tal forma que não nos damos conta das implicações que este cenário de sonhos pode acarretar em suas vidas. Um sem número de mulheres sonhou e formou seus conceitos deixando-se embalar por histórias que são um depositário de desejos de gerações e gerações.

A pedagogia e a psicologia infantil sempre se preocuparam com a exposição das crianças aos enredos dos contos de fada. A violência, a sexualidade e o conteúdo sobrenatural, elementos sempre presentes nessas narrativas, são motivo de crítica e censura. O moralismo que acompanhou quase toda a trajetória do gênero serviu para mascarar aspectos que hoje raramente são postos em discussão. A rigidez moralista da versão dos Irmãos Grimm, que tenta desviar o tema da sexualidade em *Chapeuzinho Vermelho*³¹, já apontado antes por Perrault, flagra o desconforto em se comentar o tabu. Em *Pete de Asno*³² o incômodo do tema, o amor incestuoso de um pai por sua linda filha, é amenizado na versão alemã, *Bicho Peludo*³³. Torna-se necessário comentar que o método dos Grimm foi o de transcrever histórias narradas por senhoras alemãs; mesmo que eles tenham interferido fazendo modificações no texto final, e não há provas concretas disso, o resultado apresentou um discurso já amoldado pelos padrões comportamentais da sociedade patriarcal e protestante alemã do século XIX .

Talvez o grande desafio dos autores contemporâneos que se ocupam em eternizar o gênero seja o de adequar a atmosfera mágica e onírica do conto de fada à possibilidade de discussão de temáticas que atuam concreta e simbolicamente na formação das crianças. Boas releituras de contos de fada

³¹ GRIMM, 1994: 327.

³² PERRAULT, 1992: 153.

³³ GRIMM, 1994: 11.

atentam para problemáticas que hoje têm de ser discutidas, não só a já bastante comentada sexualidade, como também aspectos ligados às diferenças sociais e à liberação feminina.

Sendo a criança a principal destinatária dessa literatura, é importante atentar para o conteúdo psicossocial veiculado por ela. Jack Zipes já observou que é função das narrativas maravilhosas de hoje tratar assuntos que nos preocupam cotidianamente como autoritarismo, violência, condicionamentos sexuais. O autor defende o estudo da crítica feminista que alerta para o comportamento passivo das personagens femininas e para o conteúdo sexista dessas histórias.³⁴ Nos contos tradicionais, a maioria das heroínas é apresentada como passiva, submissa e carente e, não raro, são oferecidas como parte da recompensa a príncipes destemidos. O casamento, naquelas histórias, está, pois, condicionado a uma premiação pela bravura, inteligência, e, portanto, "superioridade" masculinas, e jamais questionado pelas obedientes princesinhas. Essas narrativas difundem, ainda hoje, inaceitáveis noções sobre as relações entre homens e mulheres.

Novos contadores de histórias não desprezam a função pedagógica sempre encontrada nessas narrativas, mas, ao revisitá-las, alinhavam novas idéias mais coerentes com o tempo em que vivemos. O desejo de transformação de uma realidade injusta é o que motiva as autoras aqui estudadas. Trazer à discussão assuntos como a opção pelo celibato, como em *Procurando Firme*, de Ruth Rocha, ou a recusa ao prêmio vantajoso ligado à aliança nupcial, como em *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, ou ainda o desprezo de uma situação confortável, porém superficial, no ambiente palaciano, como é o caso de *Ervilina e o Princês*, de Sylvia Orthof, são ecos das discussões feministas sobre os efeitos culturais das histórias de fadas e aqui serão tratados.

³⁴ ZIPES, 1986: 2.

2.1. FADAS, BRUXAS E MADARASTAS – aspectos da representação do feminino nos contos de fada

Desde os clássicos de Perrault e das *preciosas*, a mulher aparece sob uma ótica paternalista e, muitas vezes, misógina. Mesmo os contos escritos por mulheres, ou narrados oralmente por elas, reforçam “os princípios cristãos de hegemonia masculina e do patriarcado”³⁵. Os primeiros contos de fada literários apontavam distinções no comportamento masculino e feminino relacionando uma atitude ativa e racional aos homens e, em contrapartida, um perfil passivo e emocional ligado às mulheres. Temos desde aí uma oposição entre personagens masculinos e femininos e, assim, uma indução inconsciente e indireta do que seriam atributos naturais da mulher.

As histórias antigas associavam à figura feminina um estereótipo de fragilidade, o que elevava a importância dos homens no sentido de proteger e orientar *indefesas* mulheres. As *moralités* que Perrault acrescentou às suas histórias constituíam um alerta às mulheres e os modelos de docilidade e submissão representados por suas heroínas revelavam sua preocupação com a sexualidade feminina. A expectativa de Perrault para com o comportamento das damas da corte indica a consciência do poder de sedução das mulheres. Observa Katia Canton que

*o coquetismo feminino, o único privilégio das mulheres aristocratas, o aborrece, pois representa um símbolo do poder feminino que poderia colocar em risco os valores fundamentais da sociedade: o casal e a família.*³⁶

O aconselhamento de Perrault é direto. Observe-se o tom paternalista do poeta francês ao revelar o triste fim de sua *Chapeuzinho Vermelho*:

*Assim se vê a pequenada,
Meninas, principalmente,
Sendo gentis e engraçadas,
Ma! andam em dar crédito a toda gente.
Depois não é de admirar
Se o lobo vier e as papar.*

³⁵ CANTON, 1994: 56.

³⁶ *Ibidem*: 48.

*Eu digo o lobo, pois os ditos
Nem todos são iguaizinhos
Há uns que são mais mansinhos,
Quietos, ternos, sossegados,
Os quais brandos, recatados,
Vão perseguindo as donzelas
Até a casa, e às vezes até se deitam com elas.
Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos
De todos são decerto os mais perigosos.³⁷*

Ensinando regras de bom comportamento e civilidade, o autor francês, na verdade, ajudou a incutir na mulher uma série de atitudes repressoras da própria sexualidade.

Além de encantar as meninas, os contos de fada são fruto do próprio imaginário feminino. Mesmo que Perrault tenha escrito e remodelado aquelas histórias, ele as ouviu de amas. Além de nomear seu livro com a arquetípica figura da *velha contadeira de histórias*, a Mamãe Ganso do folclore francês, o poeta dedicou sua coletânea à sobrinha do rei³⁸. Essas observações servem para ilustrar que o autor tinha não só a intenção de amparar a educação das mocinhas da corte, como consciência de que o gênero literário em questão adequava-se à preferência feminina.

Mais tarde, já no início do século XIX, a publicação dos contos dos Irmãos Grimm reiterou a vocação doutrinária e reguladora dos contos de fada. Por trás da motivação Romântica de fixação do sentimento de nacionalismo, a coletânea alemã cumpriu seu compromisso didático atuando na veiculação de valores ligados à Igreja Protestante e à classe média patriarcal, difundindo qualidades relacionadas à ética, ao trabalho, à pátria e à valorização da família e, conseqüentemente, levando à idealização romântica do casamento e da submissão feminina.

Canton lembra que, em sua coletânea, os Grimm

... eliminaram os elementos eróticos e sexuais que poderiam ser ofensivos à moralidade de classe média, acrescentaram

³⁷ PERRAULT, 1987: 23.

³⁸ MENDES, 2000: 48.

*expressões cristãs e enfatizaram papéis de Gênero específicos, de acordo com o código patriarcal.*³⁹

Muito depois, nas primeiras décadas do século XX, uma nova retomada dos contos de fada reforça a antiga idéia paternalista e catequizadora. Revitalizados pelos estúdios Disney, os contos de fada clássicos ressurgem por intermédio da revolução tecnológica do cinema de animação. Porém o conteúdo ideológico ainda é o mesmo de séculos atrás. Prevalece a estrutura narrativa criada pelos franceses e ratificada pelos Irmãos Grimm, e, com a antiga fórmula, veicula-se o mesmo padrão feminino. *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, *Cinderela*, de 1951, e *A Bela Adormecida*, de 1959, repetem os mesmos conceitos reacionários e misóginos da época dos Grimm. A forma divulgada pelos gramáticos alemães serviu de modelo para Disney e as histórias animadas "*encarnam uma mentalidade de classe média patriarcal e capitalista*"⁴⁰.

Como em Perrault, as mulheres têm papel fundamental nas narrativas dos Grimm. Os gramáticos alemães registraram quase três centenas de contos de origem popular narrados por informantes do sexo feminino. Ainda hoje são as mulheres quem mais divulgam as histórias de fada, as professoras, as babás, as mães, as avós. Sempre coube a elas, e ainda hoje é assim, a tarefa de educar as crianças, de sorte que a responsabilidade de perpetuar o gênero cabe especialmente a elas. A pesquisadora norte-americana Marina Warner observa que "*o próprio menosprezo pelas mulheres abriu, para elas, a possibilidade de exercitar a imaginação e comunicar suas idéias*"⁴¹ através da narração oral de histórias. Warner destaca que as mulheres usaram os contos de fada para falar do próprio preconceito a que eram submetidas.

A responsabilidade das mulheres pelas crianças, o desprezo vigente por ambos os grupos e a suposta identificação daquelas com as pessoas simples, a gente comum, entregaram-lhes os

³⁹ CANTON, 1994: 57.

⁴⁰ Ibidem: 31.

⁴¹ WARNER, 1999: 22

contos de fadas como um tipo diferente de estufa, onde podiam semear seus próprios brotos e plantar suas próprias flores. ⁴²

Segundo as feministas, os contos de fada, remodelados segundo interesses ideológicos, até quase ao final do século XX, reproduziram um discurso amestrador e moralizante que procurava colocar a mulher num plano de inferioridade, representando-a como incapaz de realizar quaisquer tarefas sem autorização ou ajuda masculina. Em algumas e pouco divulgadas histórias, quando a heroína enfrentava situações difíceis com coragem, o fazia porque tinha a motivação do casamento redentor ao final.

Já dissemos que os contos populares serviram de inspiração para Perrault e para as *preciosas*, a retórica da corte francesa sofisticou aquelas narrativas conferindo-lhes uma tonalidade apreciada pela aristocracia. Essa mudança de tom pode ser evidenciada no tratamento literário, mas também no padrão de beleza apreciado então. Os conhecidos contos dos Irmãos Grimm, da mesma forma, difundem a beleza feminina de acordo com a apreciação estética na Alemanha no período do Romantismo. Assim, a descrição das beldades dos contos de fada atende a um padrão estético de um tempo e de um lugar distante de nós e perpetua um ideal de beleza da raça branca. Crianças do mundo todo convivem com a aceitação de um padrão de beleza que pode não condizer com suas características raciais. Atentemos para a observação de Jorge Enrique Adoum:

É natural que em contos europeus, que narram tradições escandinavas, eslavas ou germânicas, os personagens tenham pele clara, olhos azuis e cabelos louros... mas em nossas sociedades, onde a discriminação econômica e a racial quase sempre coincidem, a tácita identificação do tipo de beleza loura com a bondade pode gerar um sentimento de inferioridade e um justo inconformismo nas meninas índias, mestiças ou mulatas, já marginalizadas na escola e na vida. ⁴³

⁴² *Ibidem.*

⁴³ ADOUM, 1973: 15.

Se observarmos a descrição das heroínas dos contos de fada tradicionais, não fica difícil entender por que os atributos físicos de belas princesinhas européias vigoram ainda hoje como ideal de beleza entre crianças não-européias. Parece intencional a divulgação de um padrão de beleza excludente e comprometido com o colonialismo branco e europeu. Os contos revelam comportamentos sociais, valores morais e virtudes essenciais do ser humano, mas também configuram modelos que atendem a um padrão determinado.

A beleza aparece como reflexo da perfeição divina. A Cinderela de Perrault é apresentada a princípio como "*a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar*"⁴⁴, para depois surgir apoteótica, no baile real: "*fez-se então um grande silêncio, todos pararam de dançar e até os violões se calaram, de tal forma ficaram todos maravilhados com a grande beleza da desconhecida*"⁴⁵. Cascudo revela em *A princesa do sono-sem-fim* que a rainha "*descansou uma menina bonita como o sol*"⁴⁶. Já em *Branca de Neve e os sete anões*, a beleza da heroína é tal que, ainda criança, provoca a ira e a inveja de sua madrasta, que pretende para ela um funesto destino⁴⁷.

Igualmente belas, as fadas também aparecem nas histórias como representação de um ideal de mulher. Essas figuras femininas exercem um especial atrativo, belíssimas criaturas, as fadas só aparecem quando o protagonista se vê impedido de cumprir suas tarefas sozinho. Muitas vezes são substituídas pela presença de boas velhinhas, ou até mesmo por Nossa Senhora. As fadas podem ser compreendidas como figuras simbólicas do arquétipo da mãe.

Contrapondo-se à beleza hiperbólica das heroínas e à bondade das fadas, as horripilantes bruxas são estereótipos de feiúra e sentimentos negativos. Invejosas, cruéis, as bruxas são em geral mulheres mais velhas, algumas vezes são retratadas como madrastas das infelizes princesinhas, suas

⁴⁴ PERRAULT, 1992: 113.

⁴⁵ *Ibidem*: 121.

⁴⁶ CASCUDO, 2000: 42.

⁴⁷ GRIMM, 1994: 358.

irmãs, ou até mesmo suas sogras. Câmara Cascudo registra em seu relicário de contos populares recolhidos no nordeste do Brasil, uma relação entre velhice e maldade. Essa rejeição pode indicar o preconceito contra mulheres mais velhas. Observemos a entidade que profetiza um final nefasto para a heroína de *A princesa do sono-sem-fim*, variante brasileira de *A bela adormecida*, o anúncio da morte prematura da princesa é feito pela mais velha das fadas. A fada mais nova, no entanto, é aquela que irá amenizar o destino da princesa ⁴⁸.

Para a feminista norte-americana Karen Rowe, a fada má e a madrasta, maiores antagonistas da jovem heroína, personificam não só sentimentos adolescentes e negativos em relação à mãe, mas também aspectos imaturos da sexualidade feminina⁴⁹.

Extremamente feias e cruéis, ou belíssimas e passivas, a estereotipia da representação feminina nos contos de fada clássicos reproduz uma atitude misógina em uma literatura produzida basicamente por homens e que só recentemente, após os movimentos de libertação feminina, parece ter chegado ao fim.

A aura poética que coroa as histórias de encantamento pode levar o leitor a uma atmosfera onírica e agradável, porém este cenário não é suficiente para esconder seu caráter moralizante e, muitas vezes, preconceituoso. É fácil notar que, por trás de enredos românticos, está embutido um mecanismo de indução de regras e padrões. Os clássicos de fadas, se não forem acompanhados por uma leitura indagadora e crítica, podem ser interpretados como manuais de comportamento e de apreciação estética, onde a virtude e a inocência são valorizadas, mas a liberdade de escolha e o questionamento não são tolerados. Cabe observar que falamos aqui dos contos de fada mais difundidos, aqueles que foram recontados por Perrault, Irmãos Grimm e Disney, provavelmente os mais adequados para a difusão de um modelo de conduta e de beleza apropriada à colonização.

⁴⁸ CASCUDO, 2000: 43.

⁴⁹ ZIPES, 1987: 212.

A observação desses conceitos moralizantes e retrógrados provocou o ataque da crítica feminista durante as décadas de sessenta e setenta. Karen E. Rowe sustenta que os contos de fada clássicos entram em conflito com o movimento de liberação feminina, já que essas narrativas tradicionais fundem moralidade e fantasias românticas de forma a definir padrões de relacionamentos excludentes⁵⁰. Rowe argumenta que uma leitura desprovida de crítica pode atuar na mulher como uma forma de transferência e, inconscientemente, ela pode acreditar que o sonho romântico e o comportamento passivo e submisso da heroína podem ser seguidos como modelo. A mulher pode ser induzida a acreditar que dependência e resignação são virtudes próprias do feminino.

Para as feministas, a inocente e bondosa Cinderela é vista como figura emblemática da domesticação feminina e o *complexo de Cinderela*, tese desenvolvida em meados dos anos sessenta, comporta:

*...uma rede de atitudes e temores profundamente reprimidos que retém as mulheres numa espécie de penumbra e impede-as de utilizarem plenamente seus intelectos e criatividade. Como Cinderela, as mulheres de hoje ainda esperam por algo externo que venha transformar suas vidas.*⁵¹

É válido notar que o alerta das feministas ocorreu num passado recente, mas já reconstruído, as conquistas alcançadas pelo movimento de liberação feminina são irreversíveis. Todavia devemos levar em consideração que o modelo romântico de casamento veiculado por essas narrativas continua vigorando em novelas de televisão e comédias românticas de Hollywood, que seguem a fórmula clássica da mocinha bela e pobre que tem de fazer trabalhos pesados para sobreviver, mas que, ao encontrar o rapaz rico e bem intencionado, conhece a felicidade e o fim de suas mazelas.

A intenção das feministas não é outra senão a de considerar que essas histórias podem estar reforçando nas crianças uma idéia equivocada, a noção de atributos femininos. Para Márcia Lieberman, uma leitura negligente dos

⁵⁰ ZIPES, 1986: 209.

⁵¹ DOWLING, s/d: 26.

contos de fada clássicos pode enganosamente traduzir passividade, obediência e resignação como atributos naturais da personalidade feminina. A autora acredita ser discutível aquilo que é caracterizado como naturalmente feminino ou o que é produto de aculturação e aponta para a possibilidade dessas histórias servirem aos primeiros canais de dominação masculina. Lieberman conclui que a análise da influência dos contos de fada pode nos ajudar a permeiar uma discussão sobre identidade psicosssexual.⁵²

Todavia os contos de fada sobreviveram às críticas. Mesmo com tantas transformações sócio-comportamentais, as narrativas maravilhosas continuam encantando leitores das mais variadas culturas. Cabe-nos refletir e observar a literatura produzida para crianças nas últimas décadas e atentar para as mudanças encontradas no gênero. Com as conquistas do feminismo e da revolução sexual, o desfecho das histórias de fada teve de mudar, o casamento deixa de ser a meta da heroína. Demonstrando desinteresse pelo matrimônio, os protagonistas contemporâneos passam a ter outros anseios. Conhecer o mundo como a Linda Flor, de Ruth Rocha ou como a Princesa, de Ana Maria Machado, decidir por suas ligações afetivas, como o Príncipe, de Ana Maria Machado, desprezar a vida palaciana e seguir pastoreando, como a Ervilina, de Sylvia Orthof, são algumas alternativas para os heróis de contos de fada pós-modernos. Inconformismo, ética e coragem são os traços mais marcantes dos novos heróis.

⁵² ZIPES, 1986: 200.

2.2. FELIZES PARA SEMPRE

... e foram felizes para sempre. O remate das histórias de hoje pouco tem em comum com a utopia romântica divulgada pelos contos de fada clássicos. Tão esperado quanto o *Era uma vez*, o final feliz das novas histórias não mais vincula a restauração da ordem ao apoteótico casamento. A expectativa da união romântica, sinônimo de felicidade eterna, perdeu a ênfase e cedeu espaço a novos finais felizes.

Mudaram os contos? Mudou o casamento? Mudaram as heroínas? Mudaram as expectativas diante da felicidade?

Felicidade ainda é o que procuram os novos heróis e heroínas, porém sem jamais vinculá-la a uma união romântica e regeneradora. Nos contos produzidos mais recentemente, em especial entre as décadas de setenta e oitenta, a felicidade parece estar vinculada ao sucesso pessoal, à descoberta do mundo, à liberdade. Seguindo a rota da emancipação feminina e da revolução sexual, a nova heroína dos contos de fada não mais obedece aos cânones de comportamento aristocrático-burguês de séculos atrás, nem ao padrão preconizado por uma *sociedade-patriarcal-branca-classe-média-protestante* canonizada pelos estúdios Disney.

Motivo freqüente e mesmo marca de distinção dentre as narrativas maravilhosas, como quer Nelly Novaes Coelho⁵³, o casamento representou no conto de fada clássico o ideal de felicidade e a desejada restauração da ordem. O herói, após livrar o reino de um grande mal, um *ogro*, um dragão ou uma bruxa malvada, recebe como recompensa o poder e a mão da bela filha do rei. Submetida à autoridade masculina, a princesa é parte do acordo. Basta ser bela, virtuosa, o destino das heroínas dos contos de fada tradicionais sempre será o mesmo, o casamento feliz com um príncipe encantado. Sua virtude, além da rara beleza, já analisada anteriormente, é a passividade de quem aceita que seu destino é casar com um homem corajoso e merecedor do prêmio que lhe foi outorgado.

⁵³ COELHO, 1987: 13.

Esses enredos, repetidos com a frequência de séculos, acabam por formar condicionamentos sociais. Heroínas belíssimas, vítimas da inveja da madrasta, como *Cinderela* e *Branca de Neve*, ou mantidas em cativeiro, como em *Barba Azul* e *Rapunzel*, servem como modelo para meninas que sonham um dia serem resgatadas e premiadas por seu sofrimento e resignação com um casamento idealizado, sem que, para isso, precisem lutar. Passividade e submissão são, além da beleza, as qualidades mais constantes da heroína clássica.

Na tentativa de reavaliar paradigmas que inculcam expectativas em relação ao casamento, a discussão das feministas pretende esclarecer aspectos das ambigüidades contemporâneas. Sob essa perspectiva, o conto tradicional é criticado porque pode atuar como meio de aculturação feminina e servir à cultura patriarcal no sentido de inculcar no leitor a falsa idéia de que as mulheres não são capazes de agir por conta própria. As feministas temem que, de maneira inconsciente, as mulheres possam transferir a fantasia desses contos para suas próprias vidas e, assim, acreditar que a felicidade eterna advirá da união romântica. Essas observações são um alerta para que se perceba que o conto de fada difunde um ideal de relacionamento bem diferente da realidade.

Ao mesmo tempo em que a sociedade se beneficiou com as conquistas de movimentos políticos nas últimas décadas, como o Women's Lib, por exemplo, muitas meninas ainda crescem embaladas pelo sonho romântico do encontro com o Príncipe Encantado. Rowe acredita que algumas mulheres ainda aguardam essa união, transferindo para as próprias vidas o universo dos contos lidos na infância, aceitando a autoridade masculina e o casamento como única aspiração feminina⁵⁴. A autora atribui à leitura do conto folclórico a motivação geradora de muitas ambigüidades da mulher moderna no que diz respeito ao relacionamento com homens.

Apesar de o casamento ser o clímax dessas narrativas, o que se passa na intimidade da vida dos casais encantados jamais é revelada. A felicidade

⁵⁴ ZIPES, 1986: 211.

duradoura propagada aí é hipotética. O receio das feministas incide na idealização romântica que o *chavão e foram felizes para sempre* pode acarretar nas jovens leitoras. Identificando-se com as heroínas dessas histórias, elas ficam expostas a clichês de comportamento nocivos, como atitudes de dependência e auto-sacrifício. No conto de fada, essas qualidades são vistas como virtudes e exaltam um paradigma que submete a mulher à dominação masculina.

O clichê sentimental dessas histórias ilude meninas das mais variadas culturas. Que menina não fantasiou com os bailes de Cinderela e se viu usando um daqueles vestidos mágicos? Até nossa Narizinho protagonizou sonho semelhante no Reino das Águas Claras⁵⁵. O vestido mais bonito, a atmosfera surreal, a oportunidade de ser o centro das atenções... e o encontro com o príncipe. Lobato foi prudente e apresentou à menina um noivo sobrenatural, gentil e encantador, sim, mas um peixe que jamais se desencantou, uma criatura em nada semelhante ao Príncipe Encantado pelo qual as meninas de todos os tempos suspiram.

A excitação do primeiro baile projeta a jovem para o *debut* que todas sonham vivenciar. O baile, como um ritual, representa simbolicamente o fim de uma etapa na trajetória da adolescente, um momento especial que indica seu ingresso na sociedade. Rowe lembra que batizados, bailes, novos enlacs de pai viúvo, representam simbolicamente estágios preliminares na passagem da heroína para a maturidade, que depois irá se concluir com o apoteótico casamento.⁵⁶

Mesmo tendo como disfarce o elemento maravilhoso, é a vida real que está sendo dramatizada nessas histórias. A semelhança com a realidade explica a influência significativa do conto de fada sobre as mulheres no tocante ao seu engajamento permissivo a papéis secundários impostos para ela na cultura patriarcal. Até hoje, muitas mulheres continuam repetindo o padrão arcaico e permanecem imóveis ansiando por uma felicidade prometida, mas ilusória.

⁵⁵ LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*.

⁵⁶ ZIPES, 1986: 221.

Rowe afirma que os contos folclóricos contribuem para a estabilidade de uma cultura que privilegia homens, para isso, o estereótipo da mulher recatada e obediente precisa ser difundido e imitado. Já foi dito anteriormente que os contos retratam simbolicamente os problemas humanos, mas, como estão comprometidos com uma determinada ideologia, delineiam para a mulher, e só para ela, um perfil vantajoso para o sistema, garantindo assim a sobrevivência de uma cultura sexista e retrógrada. A mulher virtuosa é aquela que, paciente e resignada, aceita as regras impostas a ela e reconhece que seu papel na sociedade está restrito à vida doméstica e à maternidade.

Mesmo de forma sutil, as mulheres assimilam esse universo e, algumas delas, submetendo-se ao comando masculino, aceitam o casamento como única alternativa a que podem aspirar. Mais do que deixar dobrar-se ao destino, a expectativa de felicidade eterna é tentadora, porém a opção restringe suas ambições. O castelo, sede da felicidade prometida, é a metáfora do *lar-doce-lar*, meta última da menina sonhadora. A imagem do Príncipe Encantado, que liberta a princesinha de sua sina, pode formar no inconsciente da mulher a idéia de que um dia um homem virá resgatá-la e torná-la *feliz para sempre*, protegendo-a de quaisquer perigos, mas também dominando-a e decidindo por ela.

Condições histórico-sociais justificam a rendição das mulheres às normas do patriarcado, nesse sentido o conto de fada, os romances *água-com-açúcar* e até as novelas de televisão prestam-se à representação de protótipos necessários à perpetuação dessa cultura. Pensando na literatura não apenas como entretenimento, mas também como veículo de ideologias, a crítica feminista rejeita os contos de fada tradicionais com o argumento de que as mulheres encontrariam nessas histórias justificativas para seu conformismo diante do sistema.

A leitura das narrativas maravilhosas é um alento e funciona como escapismo, mas também reforça a idéia de dependência e talvez explique a sensação de impotência das mulheres diante de situações de conflito. A ajuda mágica da fada-madrinha ou o seu resgate pelo Príncipe Encantado atuam

como índice da dependência das mulheres e inculcam na menina leitora a confirmação uma provável incapacidade de auto-realização.

Karen Rowe ressalta o caráter nocivo dos contos de fada e salienta que os conflitos contemporâneos turvam o olhar feminino a respeito dos homens e de relacionamentos amorosos. A idealização do casamento e a projeção de suas necessidades na figura arquetípica do príncipe obscurecem sua auto-imagem. A chegada do príncipe em seu cavalo e o reconfortante final feliz atuam como válvula de escape de uma realidade bastante diferente da dos contos encantados. Eternas princesinhas, muitas mulheres modernas ainda aguardam a entrada restauradora de um homem em suas vidas. O sonho da realização romântica inebria muitas mulheres e retarda seu amadurecimento.

Auxílio sobrenatural, poções milagrosas, metamorfoses, podem transmitir a falsa idéia de que as mudanças e as soluções devam vir de fora, ou seja, alguém resolverá os conflitos e garantirá a harmonia e a felicidade. As leitoras podem se iludidas a esperar que o futuro será garantido com a chegada de um homem e esta espera implicará na anulação de sua auto-estima. Para as feministas norte-americanas, os encantamentos, os sonos paralisantes, o beijo redentor podem deixar as leitoras vulneráveis à sublimação da auto-afirmação e a cederem à tentadora dependência.

O sono de cem anos de Bela, o cativo de Rapunzel, a morte temporária de Branca de Neve simbolizam o período difícil da puberdade, mas a mudança desse estado letárgico acontece através do socorro masculino. O encontro com o outro, ao invés de libertar, constitui novo aprisionamento, e as heroínas trocam um estado encantatório por outro, só que, desta vez, na companhia de seu provedor. A entrada do masculino acalentaria, assim, a expectativa de viver sob a égide da proteção masculina, sob essa perspectiva, o casamento aparece como uma promessa de proteção contra a dura realidade fora da esfera doméstica e, com ela, a garantia de uma felicidade eterna, que não é mais que ilusão.

O rito nupcial é o desfecho pelo qual cada heroína espera com resignação após atravessar um período repleto de intempéries: a muito

comum morte da mãe e o novo casamento do pai, a perseguição da madrasta, a servidão à antagonista, a fuga no sono e a restauração da ordem com a chegada do príncipe. A aparente libertação de suas mazelas representa simbolicamente uma nova prisão, desta vez a rendição às normas sociais impostas à mulher casada. Não sem razão, muitas mulheres adaptam-se a essa nova condição, desejosas por ingressarem na fase adulta através do matrimônio, mas sem se darem conta de que, na verdade, estão compactuando com uma sociedade que muitas vezes lhes é hostil.

A fórmula convencional do *Era uma vez...* introduz o leitor no campo da fantasia e as associações com a realidade acontecem de maneira inconsciente. O ambiente atemporal e mítico transporta o receptor a um lugar onde tudo pode acontecer, até mesmo a felicidade eterna. Rowe observa que a festa de casamento, ao final do conto, reconduz o leitor de volta à realidade contemporânea⁵⁷. Para a autora, a associação do final feliz com o casamento comprova que o conto de fada reforça as expectativas femininas relacionadas à felicidade conjugal.

Não é difícil observar que o simbolismo do vestido de casamento injeta nas jovens mulheres a ilusão de metamorfosearem-se em princesas, ao menos no *grande dia*. Se não são princesas de verdade, naquele momento, vestidas de noiva, com todo o aparato da cerimônia nupcial, estão repetindo o clichê do conto de fada. O vestido, o véu, a grinalda e o buquê substituem o cetro e a coroa, e a entrega simbólica da noiva ao noivo pelo pai enfatiza a idéia de que sua proteção está garantida com a transferência de guardião. Assim, a *princesinha* poderá ser, com o casamento, a *rainha do lar*, se obedecer ao modelo daquelas exemplares heroínas. Coroadas com esse título, muitas mulheres chegam à maturidade com a sensação de não terem realizado todo o seu potencial. Cedendo ao padrão do casamento de seus sonhos, as mulheres correm o risco de delinear seu futuro limitando suas ambições.

A preocupação, mesmo exagerada, das feministas procede porque, ainda hoje, as atitudes de algumas mulheres reiteram normas de séculos

⁵⁷ Ibidem: 221.

atrás. Mesmo com tantos canais de informação e com a pressão da entrada feminina em todos os setores da economia, muitas mulheres ainda permanecem confusas na gerência de suas vidas e assumem uma sobrecarga de funções, somando ao trabalho doméstico seus anseios e ambições profissionais numa jornada muitas vezes injusta. A desproporcional divisão de tarefas parece ocasionar os maiores conflitos das famílias modernas.

Rowe assegura que a psiquê feminina não se libertou de condicionamentos sociais muito antigos e não tem força suficiente para sustentar um ataque radical à cultura patriarcal⁵⁸. Confusas quanto às suas habilidades, muitas mulheres ainda se culpam por fracassar ao tentar administrar tantas funções, outras assumem sua frustração ao adaptar-se plenamente aos padrões sociais.

As feministas acreditam que as histórias de fada alimentam a cumplicidade das mulheres com a cultura capitalista e patriarcal do ocidente e que estas narrativas representam sua primeira cartilha de conduta. Para elas, quanto mais as mulheres se identificarem com o protótipo de felicidade dessas histórias, mais a sobrevivência do patriarcado será assegurada.

Mas será que o conto de fada tem tamanho poder? Não seria exagero das feministas afirmar que a leitura de contos de fada possa ser tão prejudicial para a formação das meninas?

Apesar de considerarmos a importância dessa discussão, não acreditamos que a leitura dessas histórias possa causar danos tão graves à mentalidade feminina, nem que possam agir de maneira tão comprometedora quanto à gerência do destino das mulheres. Jack Zipes já ressaltou que os contos de fada não são responsáveis pela criação de normas psicosssexuais, mas atuam de forma simbólica, reforçando a dependência feminina⁵⁹. Pensamos que existem outros fatores que influem de forma mais direta na formação da identidade. Se levarmos em conta que a menina que ainda hoje lê os contos herdados da era do Rei Sol é a mesma que acessa a internet para o

⁵⁸ Ibidem: 223.

⁵⁹ ZIPES, 1986: 8.

mundo todo, e também é aquela que disputa na escola e, mais tarde, no mercado de trabalho, o mesmo espaço que homens, podemos avaliar o exagero das feministas. Três décadas depois dessas discussões, o cenário é outro. A menina de classe média do século XXI não é tão ingênua a ponto de ser induzida a um comportamento passivo e dependente como a das heroínas das histórias de fada. Como toda obra arte, o conto de fada reflete um determinado momento histórico, não induz, mas reproduz aspectos sócio-comportamentais. O alerta das feministas é válido, mas descontemos os ataques radicais.

Em seu artigo, Karen Rowe duvida que no futuro, por conta de novas experiências e de transformações sociais, tenhamos lugar para esses contos. Em resposta a esse questionamento, a partir de década de setenta, autores europeus e norte-americanos tomam a iniciativa de reestruturar o enredo dessas histórias. Mesmo seguindo a antiga fórmula do herói/heroína que passa por situações conflituosas e que, por meio de um encanto, encontram a felicidade, os *feminist tales* revolucionam e apontam novos rumos para a literatura infantil. Angela Carter, Jeanne Desy, Jack Zipes são alguns dos nomes que revitalizaram o gênero naquele período e que, ao desenharem novos personagens, acrescentaram-lhes características dinâmicas e inovadoras, contribuindo para a divulgação de novos conceitos ⁶⁰.

O mesmo acontece no Brasil. Entre as décadas de setenta e oitenta, novas heroínas protagonizam na fantasia um novo ideal feminino. Libertárias, independentes e destemidas, as novas princesinhas não mais se subjugam a regras autoritárias. Assumindo a propriedade de seu destino, as novas heroínas sinalizam o surgimento de uma nova mulher e o final feliz dos novos contos de fada passa a ser dissociado do casamento.

Se no primeiro mundo os *feminist tales* surgiram das lutas do movimento de libertação feminina, aqui a nova heroína nasce da tentativa de transformação de um contexto político que ainda demoraria a se consumir. Contemporâneas da ditadura militar, as novas princesinhas são fruto da

⁶⁰ ZIPES, Jack. *Don't Bet on the Prince – Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*.

opressão. O distanciamento e a fantasia, próprios do conto de fada, serviram como pretexto ideal para mascarar um discurso que precisava ser ouvido. Burlando a censura e os ouvidos mais moralistas, os novos contos de fada brasileiros surgem clamando por liberdade de expressão e profetizando uma reviravolta na sociedade que então começava a se delinear. Ao mesmo tempo em que temas como a sexualidade feminina, a família e o casamento passam a ser bastante discutidos no campo do pensamento, na literatura infantil o mesmo acontece. Abandono, separações, diferenças sociais, emancipação feminina ganham focos de atenção nas narrativas para crianças e jovens escritas a partir daí.

Nos contos que analisaremos a seguir, as três autoras recusam o desfecho arrematado pelo casamento, a felicidade é desejada e alcançada sim, mas por intermédio da liberdade de escolha.

3 NOVOS FINAIS FELIZES

Joseph Campbell já considerou que os mitos antigos foram criados na tentativa de harmonizar a vida humana e a dinâmica da natureza, mas, para atingirem este efeito, precisam estar em sincronia com a História. Ele afirma que os mitos e toda a literatura folclórica oferecem modelos de vida que, todavia, deverão ser adaptados ao tempo em que se vive. Observando as transformações do mundo moderno, Campbell argumenta que os modelos têm de se adequar à velocidade com que isso acontece, pois essa é uma exigência dos novos tempos. Assim, *"a ordem moral tem de se harmonizar com as necessidades morais da vida real, no tempo, aqui e agora"*⁶¹. Dessa maneira, temas universais e atemporais serão sempre enfocados, porém adaptados de acordo com as particularidades de novos narradores. Antigas histórias deverão ser recontadas; novos mitos surgirão para tratar temas ancestrais, pois *"a única maneira de conservar uma velha tradição é renová-la em função das circunstâncias da época"*⁶².

Campbell acrescenta que só os artistas são capazes de manter vivos os mitos e que é função deles a *"mitologização do meio ambiente e do mundo"*⁶³. A missão do artista é, pois, traduzir a realidade. Recriando a vida, porém, sem copiá-la, o artista oferece ao público receptor material para a reflexão. Quando o destinatário do produto artístico é a criança, essa missão tem de ser avaliada com mais cuidado, já que o contato com a cultura infantil apresenta um valor incontestável na formação do indivíduo.

Ler é interpretar, é decifrar a matéria artística e dar a ela novas significações. Para Yunes e Pondé, a literatura, como toda arte, é o lugar de interação entre artista e receptor, *"é a porta de um mundo autônomo que ultrapassa a última página do livro e permanece no leitor incorporado como vivência"*⁶⁴. O texto literário é reinvenção da realidade; o recurso da fantasia

⁶¹ CAMPBELL, 2003: 13.

⁶² Ibidem: 22.

⁶³ Ibidem: 89.

⁶⁴ YUNES, 1989: 39.

funciona como disfarce do real e o exercício da leitura é a decifração desse código. A identificação leitor-obra acontece pelo reconhecimento que aquele faz do mundo representado. O artista apresentará sempre uma pista que servirá para a interpretação do universo retratado. Quando o artista cria suas histórias, utiliza aspectos da realidade para daí reinventá-la; como num jogo, o leitor vai montando peças, decifrando símbolos e recompondo o universo narrado. Os textos produzidos para crianças ajudam-nas a reelaborar a realidade. Literatura infantil é arte em forma de jogo, é o decifrar lúdico da matéria literária, é o lugar em que autor e leitor, a partir do jogo de faz de conta, repartem um mesmo universo.

A boa literatura infanto-juvenil promoverá a crítica e o questionamento; o artista, consciente de seu papel, conduzirá o receptor a adquirir uma percepção amplificada de mundo. Yunes e Pondé acreditam que *"para que a obra de arte seja realmente aberta e emancipatória, é preciso que contenha uma multiplicidade de pontos de vista que brotem do texto e dos personagens"*

⁶⁵

A consciência do papel da literatura como agente de formação sempre acompanhou os autores infantis. Mesmo de maneira equivocada, a literatura infanto-juvenil de todos os tempos aproveitou-se de seu aparato pedagógico para veicular ideologias e padrões comportamentais. Entendendo que a pedagogia não se limita à escola, mas sim a tudo o que é consumido pela criança - cinema, teatro, literatura, brinquedos - um novo olhar se volta para a cultura infantil. Um modelo novo de pedagogia cultural, crítica e democrática, propõe uma revisão de valores a respeito de fatores da modernidade: questões de gênero, preconceitos raciais, mudanças sociais. Esse procedimento busca transformar consciências e redireciona o produto consumido pela infância no sentido de prestar-se à criança a favor da democracia e do respeito à liberdade. Acompanhando essas transformações qualitativas na pedagogia, a literatura infantil modificou seu perfil e passou a mostrar para as crianças um universo mais coerente com a realidade.

⁶⁵ Ibidem: 42.

No Brasil dos anos setenta, a literatura infantil encontrou o ambiente propício para seu crescimento. O conturbado cenário político e o engajamento com as transformações sócio-culturais de todo o mundo ocidental ocasionaram uma revolução no âmbito da criação literária endereçada à infância. Um modelo capitalista mais desenvolvido, uma política cultural mais efetiva e o desenvolvimento de um modo industrial de produção contribuíram para o crescimento da literatura infantil no Brasil. Lajolo e Zilberman lembram que aquele período consolidou *"a infra-estrutura necessária para a modernização de modos de produção e circulação literária"*⁶⁶. As conseqüências foram nítidas e determinantes no sentido de elevar a qualidade das obras. O discurso literário passa a atender, a partir daí, a novos padrões estéticos e a focar temáticas mais condizentes com aquele momento. O chamado *boom* da literatura infantil dos anos setenta permitiu uma redescoberta do produto nacional e a consolidação de talentos que até hoje têm garantido seu espaço no mercado editorial.

A partir daquele período, obras inovadoras passam a veicular uma postura questionadora procurando focar problemáticas de ordem coletiva e encontrando novos desfechos, dissociados do final feliz romântico. O livro infantil é agora agente formador de uma nova mentalidade. Novos autores lançam seu olhar indagador diante de um mundo muitas vezes injusto e procuram *"incentivar seus pequenos leitores a transformá-lo um dia"*⁶⁷.

Nelly Novaes Coelho observa que o artista contemporâneo está atento às transformações do mundo e realiza o que chama de *coerência orgânica* entre seu modo de pensar e a estética que emprega. Para a autora, são fatores que atestam a contemporaneidade de uma obra:

sua intenção em estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade,

⁶⁶ LAJOLO, 2002: 132.

⁶⁷ COELHO, 2000: 150.

em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso.⁶⁸

Novaes Coelho assegura que, nas narrativas mais recentes, encontra-se uma forte tendência em utilizar temas e estratégias antigas amalgamando-as a novos processos ⁶⁹. As três histórias estudadas aqui seguem essa premissa e revisitam o conto de fada clássico para tratarem de assuntos contemporâneos. A exemplo das contadoras de histórias de outros tempos, nossas autoras realizam o rito de permanência de tradições trazendo para as crianças de hoje recursos narrativos ancestrais.

Novaes Coelho faz um levantamento das tendências estilísticas em textos para crianças das últimas décadas, seguiremos seus passos na tentativa de reconhecer tais características em *História meio ao contrário*, *Procurando firme* e *Ervilina e o Príncipe*, obras escritas entre as décadas de setenta e noventa. Como características estilísticas da literatura infantil contemporânea destacadas pela autora, encontramos a *efabulação*, o uso de *personagens-tipo*, a *voz narradora consciente da presença do leitor*, a utilização da *metalinguagem* na consciência do ato de contar, o *tempo mítico*, um novo *nacionalismo*, a noção de *exemplaridade* revisitada, a utilização do *humor* e a *atração pela fantasia*. A seguir, procuraremos apontar essas características no corpo das narrativas, além de tecer comentários a respeito do perfil feminino retratado pelas autoras e sua postura em relação ao casamento.

⁶⁸ Ibidem: 151.

⁶⁹ Ibidem.

3.1. ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM – análise de *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado

Obra premiada com o *João-de-barro*, em 1977, e o *Jabutí*, em 1978, prêmios dos mais significativos na literatura infanto-juvenil brasileira, *História meio ao contrário* caracteriza-se pela reinvenção de situações que se tornaram previsíveis em histórias para crianças. Revitalizando o conto de fada, Ana Maria Machado propõe um novo olhar, crítico e despojado, sintonizado com o momento em que se insere, o período da ditadura militar no Brasil. A reutilização do conto de fada é um recurso da arte contemporânea destacada por Nelly Novaes Coelho e aponta para a redescoberta de formas arcaicas de narração⁷⁰. Unindo o novo e o antigo, o artista reutiliza formas literárias do passado com a intenção de rever conceitos e apresentar outras possibilidades.

Já no título inscreve-se o insólito. Lajolo e Zilberman observaram que esta obra

*coloca-se sob o signo da inversão (atenuada pelo advérbio), a revisão de conceitos é total: o rei não é todo poderoso, o príncipe casa-se com a pastora e o povo é quem resolve seus problemas.*⁷¹

Em *História meio ao contrário*, a inversão de papéis sugere a transformação, tanto a narrativa de fadas como a realidade, o Rei não conhece seu reino, nem as necessidades de seu povo; a Rainha corrobora com uma ordem retrógrada que impede que a filha amadureça e expresse suas opiniões; o Príncipe não quer casar-se com a Princesa, mas com a Pastora; o Dragão não é inimigo de ninguém, ao contrário, raptando o dia, permite a pausa e o descanso da população; a Princesa não quer casar-se, mas conhecer o mundo. Para que prossigamos com nossas observações, cabe aqui um breve resumo do enredo de *História meio ao contrário*:

⁷⁰ COELHO, 2000: 151.

⁷¹ *Ibidem*: 157.

A normalidade é quebrada no reino quando o Rei se dá conta de que alguém havia roubado o dia. Diante da desconhecida escuridão, o Rei exige que se encontrem os responsáveis para que sejam punidos. Após algumas investigações, descobre-se que o autor do furto é o Dragão Negro, metáfora da noite. Para matar o Dragão e resgatar o dia, o Rei oferece a mão de sua filha como recompensa. Vindo de terras distantes, surge o Príncipe Encantador, ávido por aventuras emocionantes.

O povo se reúne a fim de discutir se a punição ao dragão é justa, já que, sem ele, não haveria mais a noite para os trabalhadores descansarem, nem a natureza teria tempo para concluir seus ciclos. Unido, o povo decide despertar o Gigante Adormecido, pois só ele pode ser capaz de ajudá-los.

O gigante desperta e entende que o desejo do povo é proteger o Dragão Negro e seu olho de luar. Quando o Príncipe chega para lutar contra o dragão, tem dificuldade em alcançá-lo, pois o Gigante – a própria natureza – faz os rios multiplicarem sua força e faz com que as plantas cresçam, transformando-se em mata cerrada. O rapaz não se amedronta, porém ao encontrar-se com a Pastora, apaixonou-se. Percebendo que a moça fica ainda mais bonita iluminada pelo luar-olho-do-dragão, o Príncipe desiste de lutar porque a luta e a recompensa não fazem mais sentido para ele.

A Princesa, que até então não se pronunciara, anuncia que não deseja casar-se, mas sim conhecer o mundo.

Apontada por Lajolo e Zilberman como obra emblemática da nova literatura infantil⁷², *História meio ao contrário* encontra na inversão a tática para a renovação de antigos modelos. Subvertendo o padrão do conto de fada, a autora reinventa: a fórmula clássica de desfecho é invertida e a chave final do *felizes para sempre* passa a ser o começo da história. A possibilidade de escrever um conto de fada *meio ao contrário* redimensiona a intenção da autora, a desconstrução de um modelo já desgastado indica a necessidade de transformação código vigente. A autora revisita o conto de fada vislumbrando

⁷² LAJOLO, 2002: 127.

novas soluções, assim, o começo da história é o final de uma outra que, provavelmente, já foi contada e pode outra vez, ser recontada.

... E então eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...

*Tem muita história que acaba assim. Mas este é o começo da nossa.*⁷³

E, ao final:

-Vocês se gostam, não é? Querem estar juntos? Então acho que a Pastora deve se casar é com o Vaqueiro. Assim, não precisa dizer Vossa Alteza.

Foi o que eles fizeram.

E o Príncipe?

*Era uma vez...*⁷⁴

A estratégia da inversão acena para o aspecto da interatividade, dialogando com o leitor, Ana Maria Machado demonstra estar consciente de que a matriz dos contos de fada já faz parte do acervo literário do receptor. Reconhecendo a fórmula do conto clássico e detectando a inversão, o leitor percebe que, por trás da trama de *História meio ao contrário*, existe um questionamento da ordem vigente. Essa consciência já foi apontada por Novaes Coelho como um recurso característico do momento do *boom* da literatura infanto-juvenil brasileira. Revisitando temas e formas antigas, o autor critica e apresenta alternativas para a transformação.

A paródia de Ana Maria Machado dialoga com fontes orais ancestrais, contos de fada tradicionais são revistos para veicular novos valores. Nelly Novaes Coelho afirma que com esse procedimento *“passado e presente se fundem para gerar novas formas”*⁷⁵.

A consciência do ato de contar, outra tendência apontada pela pesquisadora em obras daquele período, aparece já na introdução da trama:

⁷³ MACHADO, 1985: 4.

⁷⁴ Ibidem: 40.

⁷⁵ Ibidem: 155.

Gosto muito de inventar coisas. Por isso não sou muito boa contadeira de histórias. Fico misturando as coisas que aconteceram com as inventadas. E quando começo a conversar vou lembrando de outros assuntos, e misturando mais ainda. Fica uma história grande e principai toda cheia de historinhas pequenas penduradas nela.

*Tem gente que gosta, acha divertido. Tem gente que só quer saber de histórias muito exatas e muito bem arrumadinhas - então é melhor mudar de história, porque esta aqui é meio atrapalhada mesmo e toda ao contrário.*⁷⁶

Ainda segundo a classificação de Nelly Novaes Coelho, essa obra segue a linha do *maravilhoso satírico*, onde são encontrados

*elementos literários do passado ou situações familiares, facilmente reconhecíveis, para denunciá-las como erradas, superadas... e transformá-las em algo ridículo. O humor é o fator básico dessa diretriz.*⁷⁷

Como exemplos desse humor satírico, temos o cômico episódio em que a Rainha insiste, por intermédio do criado, para que o Rei venha tomar banho e jantar:

*-Majestade, Dona Rainha está chamando. Disse para Vossa Majestade vir logo tomar seu real banho, que a real banheira já está cheia e a real água vai acabar esfriando.*⁷⁸

E a entrada do Rei anunciando o roubo do dia:

Lá dentro, com o recado do Rei, a Rainha chamou a Princesinha, e as duas trataram de ir começando a jantar, sentadas à real mesa, no real salão de banquetes, todo iluminado com dezenas de reais lustres de cristal, enquanto os reais músicos tocavam belas melodias. De repente, o Rei entrou aos gritos, fazendo um escândalo real:

*-Socorro! Acudam! Ladrões! Bandidos! Facínoras! Biltres!*⁷⁹

⁷⁶ MACHADO, 1985: 5.

⁷⁷ COELHO, 2000: 159.

⁷⁸ MACHADO, 1985: 8.

⁷⁹ *Ibidem*: 10.

Ou ainda o comentário do Gigante ao saber da *descoberta* do roubo do dia pelo Rei: "*Ah, a real ignorância!...*"⁸⁰.

Também a utilização de *personagens-tipo* merece ser destacada: sob uma ótica crítica, os personagens Rei, Rainha e o Primeiro-ministro, representam uma ordem – a *realidade* – que deve ser revista, portanto são retratados aqui de maneira satírica. Já a Pastora, a Tecelã, o Camponês e o Ferreiro, seguem a classificação de *individualidades* proposta por Nelly Novaes Coelho e compreendem o *grupo-personagem*. Para a autora, essas personagens perdem a *dimensão de superioridade* e projetam o espírito comunitário.⁸¹

A autora destaca ainda como características da nova literatura infantil e juvenil brasileira a atuação de uma voz narradora consciente da presença do leitor, uma voz familiar e onisciente:

*um eu que se dirige constantemente a um tu que permanece silencioso, a voz que narra mostra-se atenta ao seu possível leitor ou destinatário, revelando com isso não só o desejo de comunicação (inerente a todo ato literário ou lingüístico), mas também a consciência de que é desse leitor-receptor que depende, em última análise, o alcance da 'mensagem'.*⁸²

Um exemplo desse procedimento, aqui em primeira pessoa: "*Vamos logo saber como foi isso*"⁸³. Ou: "*Eu não vou explicar aqui tudo de novo, porque nós todos já sabemos*"⁸⁴.

Segundo Katia Canton, o diálogo com o leitor e a atração pela fantasia são algumas das tendências da cultura pós-modernista, assim como o fascínio pela convenção e um retorno à narrativa de histórias. Para ela, "*os rumos filosóficos do pós-estruturalismo e da desconstrução impõem, acima de qualquer outra, a noção de Texto*"⁸⁵. Por serem estruturas narrativas bastante

⁸⁰ Ibidem: 30.

⁸¹ Ibidem: 152.

⁸² Ibidem: 153.

⁸³ MACHADO, 1985: 6.

⁸⁴ Ibidem: 28.

⁸⁵ CANTON, 1994: 106.

conhecidas, os contos de fada são usados pelos artistas pós-modernos como instrumento de questionamento de uma realidade que o receptor - a criança - também faz parte. Como já dissemos anteriormente, os contos de fada refletem valores morais e comportamentais que precisam ser constantemente revistos e *História meio ao contrário* corresponde a essa expectativa da contemporaneidade.

Como vimos anteriormente, a alegoria permite que se veiculem assuntos concretos de maneira simbólica e indireta, inserindo a criança receptora num universo que não pertence apenas ao adulto. Fugindo do didatismo e do tom doutrinador de uma literatura infantil já em desuso desde as inovações de Lobato, a escrita para crianças passa a exibir uma postura menos didática. O desaparecimento da *exemplaridade*, já notado por Novaes Coelho, não exclui, porém, a possibilidade de o texto literário apresentar lições de vida.

Outro aspecto de relevância na explanação de Novaes Coelho refere-se à *ética*. A autora explica que a "*dualidade maniqueísta que sempre caracterizou o comportamento das personagens tradicionais*" - o certo e o errado, o bem e o mal - não corresponde mais ao modelo empregado pelos novos autores. O que se pretende agora é retratar as ambigüidades existenciais do ser humano para, assim, "*revelar as forças polares ou contraditórias*" presentes em todos nós⁸⁶. Ana Maria Machado transmite noções de ética através do comportamento de seus personagens, o Rei, por exemplo, que, a princípio, desconhece o próprio reino e não compreende os ciclos da vida, muda de idéia ao perceber as belezas do alvorecer e decide não mais punir o dragão.

Novaes Coelho notou que a esperança prevalece nas mensagens das obras daquele período e perdura até nas obras mais recentes, em *História meio ao contrário* esse fato se destaca: o enredo valoriza a participação de todos na tentativa de resolução dos conflitos. Diferente de uma literatura que aconselha, Ana Maria Machado propõe situações a serem resolvidas com inteligência e cooperação. A mensagem atua como estímulo às crianças para que ajam assim em suas próprias vidas. A valorização das decisões tomadas

⁸⁶ COELHO, 2000: 154.

em conjunto por moradores da aldeia de sua história sugere a crença da autora na democracia e apresenta um universo onde tudo é discutido e avaliado por todos para assim tornar possível a mudança da situação. Reproduziremos a seguir o episódio em que o povo se reúne para pedir a ajuda do Gigante:

-Você pensa, sua boba, que é fácil acordar um Gigante? Se não formos todos juntos e não gritarmos bem forte e bem alto, não adianta nada.

Por isso foram. Naquela tarde a aldeia ficou deserta. Todo mundo saiu das oficinas e das plantações. Foram todos para os montes. E foi até divertido, um passeio bonito pelos risonhos lindos campos cheios de flores e pelos bosques cheios de vida. Todo mundo conversando e cantando. E começaram a gritar juntos:

*-Acorda! Acorda! Acorda!*⁸⁷

O episódio sugere um conteúdo político e nacionalista, porém leve e bem-humorado; observemos a seqüência do episódio: *-Que corda é essa que vocês tanto pedem? Passem logo a corda e me deixem dormir...*⁸⁸

Não podemos deixar de observar que há outras mensagens no episódio acima. Por trás da alegoria do *gigante adormecido*, está a referência ao Brasil e ao hino nacional que se processa no leitor instantaneamente. A utilização do conto de fada como instrumento de crítica social é um dos elos das obras escolhidas para este estudo. Os três textos dialogam com os contos de fada clássicos e usam a estratégia da alegoria como recurso para desviar a atenção dos censores de então. Tal observação serve ainda para destacar a destreza técnica da autora para tratar, com naturalidade, de temas adultos que interessam também a crianças. Escrita no período da ditadura militar, *História meio ao contrário* denota claro conteúdo ideológico e se vale da paródia de contos de fada para refletir a respeito de temas pouco usuais àquela altura. Essa tática serviu à autora como estratégia para o questionar o sistema de governo autoritário que limitava o discurso artístico daquele momento.

⁸⁷ Ibidem: 27.

⁸⁸ Ibidem: 28.

O episódio citado anteriormente sugere, ainda, um ensinamento: despertar o gigante simboliza o despertar de uma potência desconhecida - a organização do povo e a prática democrática. Essa nova forma de nacionalismo difere de um nacionalismo ufanista dos tempos de Bilac. Nelly Novaes Coelho já havia observado que

*mais que o entusiasmo pelo país ou a exaltação pelos valores da terra, o que agora dinamiza a matéria literária é uma profunda 'consciência nativista': é a busca das raízes, ou origens, no sentido de se percorrer de novo o caminho feito até aqui, a fim de que a brasilidade se revele em toda a sua verdade e força.*⁸⁹

O conteúdo revolucionário de *História meio ao contrário* predomina, o Príncipe de Ana Maria Machado não demonstra interesse em casar com a Princesa, o que realmente quer é vencer o dragão porque a aventura o excita. Oferecida como prêmio, a Princesa, por sua vez, não está disposta a ceder. Quer encontrar a felicidade por seus próprios meios. Diferente das heroínas antigas, ela não deseja permanecer à espera de um casamento, como aconselharia a *moralité* de Charles Perrault, em *A Bela Adormecida no Bosque*:

*Esperar algum tempo um nobre esposo
Rico, bonito, galante e amoroso,
É coisa mais que natural;
Mas esperar cem anos, e a dormir,
Não há neste mundo atual,
Mulher capaz de assim agir.*⁹⁰

Atentemos para o discurso da Princesa quando anuncia seus planos:

- Meu real pai, peço desculpas. Mas se o casamento é meu, quem resolve sou eu. Só caso com quem eu quiser e quando quiser. O Príncipe é muito simpático, valente, tudo isso. Mas nós nunca conversamos direito. E eu ainda quero conhecer o mundo. Até hoje eu nem sabia que o sol voltava todo dia tão bonito. Tem muita coisa mais que eu quero saber. Isso de ficar a vida inteira fechada num castelo é muito bonito, mas eu vi

⁸⁹ COELHO, 2000: 154.

⁹⁰ KANTON, 1994: 42.

*que aqui fora, nesses campos e nesses bosques, tem muita coisa mais. Não quero me casar agora.*⁹¹

Também a Pastora comporta-se de maneira independente, discutindo com os outros trabalhadores e apontando soluções para a salvação do dragão-noite. É ela quem conhece o Gigante e sugere que peçam a ajuda deus. É ela quem questiona o Príncipe e atua em sua mudança de comportamento. Observemos o diálogo:

*Ela olhou firme para ele e perguntou:
-Vossa Alteza não está se sentindo bem?
-Nunca me senti melhor em minha vida. A não ser por esta droga de armadura toda molhada.
-Então tira a armadura – sugeriu ela.
-Mas eu preciso dela para lutar com o Dragão.
-Para quê? Para casar com a Princesa e ser feliz para sempre?
Para ter sempre um sol eterno?
-Para cumprir minha missão e terminar o que comecei –
respondeu o Príncipe, enquanto pensava que, na verdade, não
queria saber de coisas eternas nem iguais para sempre.
E ficaram se olhando.*⁹²

O encontro com a Pastora provoca a tomada de consciência do Príncipe e acende sua paixão. A paixão é correspondida, no entanto a moça não quer se submeter a chamar o namorado de Alteza. Esse detalhe revela uma estratégia bem-humorada para tratar da igualdade entre os sexos. A solução encontrada por Ana Maria Machado para equilibrar a diferença social que existe entre os dois é a decisão do Príncipe em se tornar Vaqueiro.

O ser *feliz para sempre* de Ana Maria Machado nos remete de volta ao início de sua história, e não poderia ser de outra forma, já que sua história é *meio ao contrário*, ao descrever a feicidade dos reis a autora filósofa de maneira sábia e, ao mesmo tempo simples:

Viver feliz para sempre não é fácil, não. Para falar a verdade, nem é muito divertido. Fica tudo igual a vida inteira que é até sem graça. E eles conseguiram essa felicidade para sempre porque tiveram alguma sorte e muita esperteza. A sorte era

⁹¹ MACHADO, 1985; 38.

⁹² Ibidem: 36.

que eles e a filha tinham saúde e gostavam muito um do outro. A esperteza era que toda vez que aconteciam problemas e aborrecimentos eles procuravam resolver, mas não achavam que eram infelizes. O Rei costumava dizer nessas horas:

-Estou preocupado, mas isso passa. Ainda bem que eu sou feliz.

*E passava mesmo. Eles podiam **ficar** tristes, zangados, furiosos da vida, chateados, aborrecidos, até mesmo infelizes. Mas isso era só um jeito de **estar** um tempo. O jeito de **ser** era feliz.⁹³*

A imagem feminina retratada aqui não corresponde ao estereótipo difundido pelo conto de fada clássico e tão temido pelas feministas. Se em *As fadas*⁹⁴ ou em *Cinderela*⁹⁵, o prêmio maior das virtuosas protagonistas é casar-se com o filho do rei, nas obras de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof o mesmo não acontece. A submissão às alianças e acordos matrimoniais de outros tempos não são mais tolerados, a nova heroína rebela-se. As protagonistas das três obras estudadas aqui questionam a prepotência e a arbitrariedade e mostram que o rumo de suas vidas não pode ser decidido por ninguém, mas por elas mesmas. Em *História meio ao contrário* Ana Maria Machado subverte a narrativa de fadas, o começo e o fim podem ser alternados, mas o meio da história tem de ser transformado.

⁹³ MACHADO, 1985: 6.

⁹⁴ PERRAULT, 1992: 181.

⁹⁵ GRIMM, 1994: 19.

3.2. PELA ESTRADA AFORA – análise de *Procurando Firme*, de Ruth Rocha

Ruth Rocha inicia seu *Procurando firme* com um diálogo entre o narrador e um hipotético leitor. Além de relacionar a literatura infanto-juvenil a suas origens na tradição oral, a autora sublinha aí a importância que dá ao receptor de sua narrativa. Dando voz a um leitor-mirim, Rocha define sua função de autora de livros infantis, muito embora tenha consciência que o gênero não se destine exclusivamente a crianças. Vejamos a advertência inicial:

*Uma história
que parece história de fadas
mas não é.
Também parece história para
criança pequena
mas não é.*⁹⁶

Com o alerta, Ruth Rocha pretende designar um valor maior à literatura infantil atribuindo a ela um lugar de discussão a respeito de temas comuns ao adulto e à criança.

Já na introdução da trama, a autora expressa a sensação de que as histórias de fadas já teriam sofrido saturação e que as crianças estariam cansadas dos clichês apresentados em tais narrativas. A apresentação dialógica do enredo, assim como o uso de uma linguagem atual e descontraída, além de criar um vínculo com o leitor mirim, ilustra a consciência de que os contos de fada são fruto da oralidade, assim, narrador e receptor desfrutam de uma suposta intimidade e a leitura ganha conotação lúdica.

A narrativa é interrompida em alguns momentos por conta das observações do leitor imaginário. Como exemplos da interferência desse interlocutor que não se cala e questiona o narrador a todo o tempo, temos:

*"-Outra história de príncipe e princesa? Puxa vida! Não há quem agüente mais essas histórias! Dá um tempo!"*⁹⁷.

⁹⁶ ROCHA, 1998: 4.

⁹⁷ ROCHA, 1998: 5.

Diante de um provável esgotamento que as antigas histórias de fadas teriam sofrido, o narrador insiste:

-Ah, vá, deixa eu contar. Depois você vê se gosta. Que coisa! Desde que o Osvaldinho inventou essa de "não li e não gostei" você pegou a mesma mania...⁹⁸

Essas interferências não sugerem apenas a consciência da interatividade como também nos remetem, mais uma vez, aos comentários de Novaes Coelho no tocante à função pedagógica, mas sempre dinâmica, da literatura infantil moderna:

*A **exemplaridade** desaparece como intenção pedagógica da literatura. O que não impede, porém, que em toda essa nova literatura exista, de maneira latente ou patente, uma significativa lição de vida.⁹⁹*

Os novos livros para crianças perderam a intenção de exemplaridade, mas transmitem um comportamento ético e universal que esteve sempre presente nos contos de fada.

Yunes e Pondé já detectaram a postura viciosa de uma literatura que procurava ditar o *saber adulto* ao público infantil favorecendo a dominação e a aculturação da criança. Para as autoras, a literatura infantil esteve associada à educação e à comunicação ao longo de sua história até bem pouco tempo. Por educação, as autoras entendem uma atitude doutrinadora que veicula a padronização de comportamentos e uma *"adaptação ao sistema, conformidade a modelos, cópia de formas e gestos, decodificação das mensagens e forma de conduzir de fora para dentro"*¹⁰⁰. Yunes e Pondé salientam que a comunicação procede da mesma forma, divulgando uma uniformização de comportamentos, além de contribuir para uma postura passiva e receptiva. Quando a literatura utiliza esses procedimentos, permite a veiculação de um modelo que só serve para uniformizar comportamentos e formas de pensar.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ COELHO, 2000: 154.

¹⁰⁰ YUNES, 1989: 45.

A literatura infantil como expressão artística, tem função oposta porque pretende transformar, já que *"sendo manifestação do sentir e do saber, permite o fazer como intervenção e crítica"* ¹⁰¹. A partir da década de setenta, a literatura para crianças, no Brasil, deixa prevalecer seu aspecto expressivo e afasta-se daquele caráter pragmático que sempre a acompanhou. A intenção da literatura de agora é propor uma revisão da realidade pensando através da ótica da criança. Essa conduta ocasionou

uma renovação do recurso da fantasia, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais infantis e pelo realismo que aparece quebrando tabus e preconceitos, lidando com os problemas cotidianos que não poupam a infância. ¹⁰²

Essa afirmação corresponde ao que se encontra no material literário das obras estudadas aqui. Nossas novas contadoras de histórias conduzem suas narrativas no sentido de amparar questionamentos existenciais e dúvidas do público infantil. A postura rebelde de Linda Flor e a diferença de tratamento que recebe em relação ao irmão, por exemplo, transmitem possíveis questionamentos do leitor mirim. O irmão de Linda Flor é educado de forma a criar instrumental para correr mundo em busca de aventuras, observemos a descrição de seu intenso treinamento:

Tinha aula de berro. Tinha aula de corrida, que era para atravessar bem depressa o pátio e chegar logo no muro... Tinha aula de alpinismo, que é a arte de subir nas montanhas e que ele praticava nas paredes do castelo; tinha aula de tudo quanto é língua, que era para quando ele saísse do castelo e fosse correr mundo pudesse falar com as pessoas e entender o que elas diziam... Tinha aula de andar a cavalo, de dar pontapés... Tinha aula de natação, que era para atravessar o fosso quando chegasse a hora, tinha aula do uso do cotovelo... ¹⁰³

E tinha aula de cuspir no olho... E ele até esfregava o joelho no chão, que é para o joelho ficar bem grosso e não machucar muito quando ele caísse. E ele aprendia a não chorar toda hora, que às vezes chorar é bom, mas chorar demais pode ser uma bruta perda de tempo. E quem tem que fugir de dragão,

¹⁰¹ Ibidem: 46.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ ROCHA, 1998: 8.

*espetar dragão, enganar dragão, não tem tempo para ficar choramingo pelos cantos.*¹⁰⁴

Recriando a realidade de maneira satírica, Rocha descreve a rotina diferenciada de meninos e meninas: enquanto eles são criados para enfrentar o mundo e agir com coragem e valentia, as meninas têm uma formação que ainda se assemelha à das princesinhas de contos de fada.

-E o que a princesa fazia o dia inteiro?

*-A princesa se ocupava de ocupações principescas, quer dizer, a princesa tomava aulas de canto, de bordado, de tricô, de pintura em cerâmica. A princesa fazia cursinhos de iniciação à poesia de Castro Alves, estudava um pouquinho de piano, fazia flores de marzipã...*¹⁰⁵

Identificando-se com os personagens, meninos e meninas poderão encontrar na narrativa de Ruth Rocha alternativas para agir e se colocar no mundo. Comparando o enredo do livro com seu próprio universo, a criança compreende que, para que ocorram mudanças, é preciso agir, postura bastante diferente daquela propagada pelos contos de fada tradicionais.

O diálogo com o passado e com a tradição de contar histórias também se faz notar nesta obra; a escolha de formas antigas para tratar de assuntos da atualidade é uma das marcas da contemporaneidade, como apontou Nelly Novaes Coelho¹⁰⁶. Aqui tradição e inovação interagem. Essa fusão do antigo com o novo permite o abandono do tom moralizante empregado em produções mais antigas. O que se pretende agora é proporcionar o prazer da leitura envolvendo o leitor num universo de reflexões, desafios e novas experiências.

A literatura de Ruth Rocha possibilita a ampliação de conhecimentos e a percepção de mundo do receptor. Observemos os exemplos:

-Maviosa?

¹⁰⁴ Ibidem: 11.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ COELHO, 2000: 151.

-É, maviosa, melodiosa! Eu sei que essa palavra não se usa mais, mas se eu não usar umas palavras bonitas, meio difíceis, vão ficar dizendo que eu não incentivo a cultura dos leitores. ¹⁰⁷

Por intermédio desse diálogo imaginário com o leitor mirim, Ruth Rocha brinca também com o adulto, e deixa transparecer na ironia do trecho citado a crítica à função pedagógica da literatura. Essa ironia permite com que Rocha vá além e critique certas atitudes do universo adulto que as crianças poderão identificar:

-Dotes?

-É, saber fazer coisas que não servem pra nada, que é pra todos saberem que a pessoa é rica... Só faz as coisas pra se distrair... Se uma pessoa estuda datilografia, por exemplo, tá na cara que ela vai trabalhar em alguma coisa... Ou se ela entra num curso de medicina, de engenharia, de confecção industrial... aí está claro que ela quer trabalhar, ganhar a vida, ganhando dinheiro, sacou? Agora se ela estuda frivolidé, por exemplo, tá na cara que ela está só se distraindo, deixando o tempo passar... ¹⁰⁸

E, na voz da criança, a dúvida :

-E pra que que uma pessoa quer deixar o tempo passar?

-Bom, as pessoas em geral eu não sei. Agora, a princesa da nossa história estava deixando o tempo passar que é pra esperar um príncipe encantado que vinha derrotar o dragão e casar com ela. ¹⁰⁹

Já dissemos que, durante o diálogo inicial, Ruth Rocha introduz a trama, e esse procedimento foi apontado por Novaes Coelho como característico da literatura infantil contemporânea, a *efabulação*, que compreende iniciar a obra apresentando o *motivo principal* ou "*com circunstâncias que levam diretamente à situação problemática*" ¹¹⁰ corresponde ao procedimento usado aqui. Durante o diálogo narrador e receptor discutem o fastio referente

¹⁰⁷ ROCHA, 1994: 11.

¹⁰⁸ Ibidem: 12.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ COELHO, 2000: 151.

ao conto de fada e o clichê da espera da princesa pelo príncipe encantado: "*Puxa vida! E você ainda vem dizer que não é daquelas histórias chatíssimas, que a princesa fica a vida inteira esperando o príncipe encantado?*"¹¹¹

A linguagem descontraída, que acentua o vínculo da literatura infantil com sua raiz oral e folclórica, somada aos já comentados humor e ironia, são recursos estilísticos bastante explorados pela autora e servem para veicular temas pouco difundidos pela produção endereçada à infância em décadas anteriores, aqui, a liberação feminina. Em *Procurando firme*, obra de Ruth Rocha, de 1994, Linda Flor, a protagonista, não quer casar. Educada de maneira tradicional, sabe bordar, cozinhar, fazer crochê e macramé, mas não tem permissão para praticar esportes, nem para conhecer o mundo, como seu irmão. Caracterizada, a princípio, de maneira dócil, apresentando uma aparente passividade, a personagem vai, aos poucos, rebelando-se para ocupar definitivamente o lugar de sujeito em seu processo de amadurecimento. Rocha está preocupada em oferecer a seus leitores uma personagem possível, com problemas reais e atuais.

No conto de fada clássico, a beleza das heroínas é apresentada como um diferencial de superioridade e sempre apresenta uma vantagem diante de outras personagens femininas, porém seus atributos intelectuais não são valorizados. Em *As fadas*, de Perrault¹¹², por exemplo, temos duas irmãs, a mais nova é bondosa e lindíssima, diferente da mais velha, desagradável e orgulhosa. Apesar das ofensas e dos maus tratos a que é submetida, a mais nova permanece obediente e resignada, e, por sua conduta e beleza, é recompensada com um dom insólito:

*-Você é tão bonita, tão gentil e tão boa que não posso deixar de lhe conceder um dom (pois ela era uma fada que havia assumido a forma de uma mulher pobre da aldeia a fim de ver até onde ia a bondade daquela jovem). Você terá o dom de fazer sair pela sua boca, a cada palavra que disser, uma flor ou uma pedra preciosa.*¹¹³

¹¹¹ ROCHA, 1998: 5.

¹¹² PERRAULT, 1992: 181.

¹¹³ Ibidem: 182.

Além da dádiva, a bela moça encanta o príncipe, que *"considerando que semelhante dom valia mais do que tudo o que uma noiva pudesse levar de dote, conduziu-a ao palácio do rei seu pai, onde a desposou"* ¹¹⁴. No palácio, podemos assegurar, viveram *felizes para sempre*.

Em *Riquet, o topetudo*, também de Perrault¹¹⁵, uma rainha deu à luz duas meninas, uma delas, *"mais linda que o dia"*, e a outra, *"extremamente feia"*. Ora, a mais bela, apesar de estúpida, conquista o coração do príncipe. A moça feia é compensada com o dom da inteligência. Atentemos para a fala da fada-madrinha: *"Sua filha será recompensada de outra maneira. Ela será tão inteligente que ninguém irá perceber que lhe feita beleza"* ¹¹⁶. Enquanto o tempo passa, sua feiúra vai aumentando, mas sua sabedoria encanta a todos, porém, à medida que a irmã mais velha vai adquirindo conhecimento, ela vai sendo deixada em segundo plano. Vejamos o trecho de Perrault:

*Toda a corte sentiu uma alegria indescritível, e unicamente sua irmã caçula ficou um pouco contrariada, pois, não tendo mais sobre a irmã a vantagem da sua inteligência, a figura que ela fazia agora ao seu lado era muito feia e desagradável.*¹¹⁷

A partir daí, a princesinha *feia-porém-inteligente* não é mais citada, enquanto a outra, casa-se com o príncipe, *"dotado de muitos dons de espírito"* e vive feliz.

O protótipo de beleza da heroína dos contos tradicionais apresenta, em geral, uma mulher de pele clara, cabelos longos e louros, lábios rosados e olhos azuis. Quase sempre são pequeninas e possuem pés delicados. Frágil, a imagem da mulher contrapõe-se aos dotes físicos atribuídos aos heróis, que geralmente são fortes, valentes e inteligentes. A virtude e a beleza da heroína são atributos que contrastam com a inteligência e esperteza masculina. O *Pequeno Polegar* e *Riquet, o topetudo*¹¹⁸ são dois exemplos do padrão masculino de inteligência e agilidade, enquanto que a beleza e a obediência

¹¹⁴ Ibidem: 187.

¹¹⁵ Ibidem: 142.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem: 147.

¹¹⁸ PERRAULT, 1992: 57 e 141.

das heroínas são suas qualidades mais nobres, não é preciso que façam nada, basta que sejam lindas, boas e obedientes, assim, um dia, se esperarem pacientemente, serão recompensadas com o casamento.

A Linda Flor de Ruth Rocha é aparentemente talhada para o modelo de heroína de conto de fadas à moda antiga: seu nome é sugestivo e alude à fragilidade, sua descrição corresponde, a princípio, àquela utilizada tantas vezes nos contos de fada clássicos. Vejamos:

*... era linda como os amores e tinha os olhos mais azuis que o azul do céu, e tinha cabelos tão dourados quanto as espigas do campo e que tinha uma pele tão branca como as nuvens nos dias de inverno.*¹¹⁹

Enquanto o narrador descreve a princesinha, ocorrem várias interrupções por parte de seu interlocutor, que não aceita passivamente o que lhe é informado:

-Branca como as nuvens no inverno? Por que no inverno? Não pode ser no verão?

-Ah, não pode não. Nuvem no verão é nuvem de chuva. Portanto é escura...

*-É, mas nos países frios, no inverno as nuvens são escurinhas...*¹²⁰

A retratação de Linda remete-nos ao padrão feminino antigo. Antes de sua transformação, usa os cabelos compridos e "até estava deixando o cabelo crescer pra fazer que nem a Rapunzel, que jogava as tranças para o príncipe subir por elas"¹²¹. A comparação com Rapunzel é inevitável, encerrada em uma torre a partir dos doze anos por obra de uma terrível e ciumenta bruxa, a moça não tem perspectivas a não ser cantar. Até que um príncipe ouve seu canto e descobre que a bruxa a mantém prisioneira. Impressionado, vê a cabeleira da moça servir de escada para a bruxa:

¹¹⁹ ROCHA, 1998: 11.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem: 12.

*Rapunzel tinha os cabelos extraordinariamente longos, brilhantes como ouro, e, quando ouviu a voz da feiticeira, desatou as tranças e soltou na janela a magnífica cabeleira, que desceu vinte varas de extensão, e a bruxa subiu, agarrando-se a ela.*¹²²

A única alternativa de Rapunzel é esperar pacientemente a chegada de seu príncipe que, um dia, virá resgatá-la e livrá-la do cativo; a heroína clássica não tem perspectivas além do casamento. O mesmo não acontece aqui, a princesa de Ruth Rocha prefere vencer sozinha os obstáculos que por ventura possam se colocar em seu caminho, para isso precisa exercitar atributos pouco comuns em contos de fada.

Nossa heroína surpreende. Além de não aprovar os inúmeros pretendentes que sobem por suas tranças, a aparência delicada e o comportamento passivo e submisso cedem lugar à rebeldia e à insubordinação. Observemos a narrativa:

E tanto esperou que um dia apareceu em cima do muro do castelo um príncipe com cara de encantado que desceu por umas cordas, deu umas cutucadas no dragão, montou uma bicicleta desmontável que ele tinha trazido, atravessou o pátio inteirinho e subiu pelas tranças da princesa, que estava fazendo força para parecer graciosa com aquele marmanjão subindo pelas tranças dela acima. No que o príncipe chegou lá em cima já foi fazendo uns salamaleques para a princesa e já foi perguntando se ela queria casar com ele.

*Mas a princesa estava desapontada! Aquele não era o príncipe que ela estava esperando! Até que ele não era feio, tinha umas roupas bem bonitas, sinal que devia ser meio riquinho, mas era meio grosso, tinha um jeitão de quem achava que estava abafando, muito convencido!*¹²³

À medida que vai mudando seu comportamento, Linda Flor corta os cabelos, expõe-se ao sol e passa a vestir-se com roupas apropriadas aos esportes. Decide, para descontentamento dos pais, iniciar-se em artes marciais e esportes radicais, que irão prepará-la para correr o mundo em busca de seu

¹²² GRIMM, 1994: 324.

¹²³ Ibidem: 14.

destino. Típica representante da mulher emancipada que teve sua formação a partir dos anos setenta, a princesa passa a usar cabelos curtíssimos, calças compridas e tênis. Ao conduzir a narrativa, Ruth Rocha vai, aos poucos, abandonando a descrição estereotipada para introduzir uma nova imagem: uma nova mulher está em formação.

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

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

*Ela agora estava usando... calças compridas!*¹²⁴

A princesinha questiona a educação diferenciada que recebe e recusa seus pretendentes porque não está disposta a casar sem ter vivenciado experiências importantes. Quando decide fazer cursos, os mesmos que seu irmão, está pleiteando a igualdade entre os sexos. A opção por praticar esportes radicais a capacita a seguir seu propósito de conhecer o mundo. Ao transformar-se, sugere ser chamada por nomes mais modernos, pois considera Linda Flor um nome "careta". A mudança de nome pretende ressaltar a crítica aos padrões femininos de delicadeza e fragilidade: a heroína não precisa mais que cuidem dela como a uma flor, ela mesma poderá escolher seu próprio nome e libertar-se do estigma de princesinha de contos de fada.

O comportamento de Linda difere do de sua mãe, a rainha de Rocha segue o protótipo das histórias de fadas: desmaia, teme o perigo, preocupa-se com a aparência. A rainha tenta convencer sua filha a continuar com o comportamento desejado, que interessa ao sistema patriarcal e à manutenção do *status quo*, aconselha-a a realizar tarefas domésticas: "- *Filhinha, filhinha, vai fazer uma baba-de-moça pro moço, vai...*"¹²⁵, como se a única preocupação feminina fosse agradar aos homens.

¹²⁴ Ibidem: 20.

¹²⁵ ROCHA, 1998: 16.

A apresentação dos demais personagens da trama segue a classificação apontada por Nelly Novaes Coelho como *personagens-tipo*: o dragão, que simboliza um perigo imaginário, e que assume formas diferentes de acordo com o ponto de vista de quem o vê; os incontáveis e caricatos pretendentes à mão de Linda Flor; o rei, autoridade patriarcal; o irmão, que segue pelo mundo à procura de novas aventuras.

A desobediência de Linda Flor não tem a mesma natureza de algumas heroínas antigas. Mesmo advertida por sua mãe para que não saísse do caminho, a *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm¹²⁶ desobedece e é punida sendo vitimada pelo lobo. Por sorte, um caçador está por perto e consegue salvá-la e à avó. Jack Zipes comenta o episódio e ironiza: “*Só uma forte figura masculina pode resgatar uma garota dela mesma e de seus desejos de cobiça*”¹²⁷. O crítico norte-americano faz referência ao resgate oportuno, que livra a menina da barriga do lobo e do desejo inconsciente de ser violentada. Para Zipes, esses contos, especialmente os de Perrault e os dos Irmãos Grimm, por terem sido adaptados por homens, refletem, na verdade, o ponto de vista masculino em relação ao comportamento rebelde e à desobediência feminina. Esse conto funcionou, durante muito tempo, como um alerta contra a subversão de normas comportamentais.

O *Barba Azul* é outro conto de Perrault que trata do tema da desobediência feminina. Aqui a curiosidade vence a submissão. Com a viagem do marido, e seduzida pela idéia de ficar sozinha e gozar a liberdade, a jovem esposa de Barba Azul vê-se em apuros:

*Chegando à porta do quartinho, ela parou por um instante, recordando a proibição que o marido havia feito e refletindo que talvez lhe sucedesse alguma desgraça por sua desobediência. Entretanto, a tentação era tão grande que ela não conseguiu vencê-la. Pegou, pois, a chavezinha e, toda trêmula, abriu a porta do quarto.*¹²⁸

¹²⁶ GRIMM, 1992: 327.

¹²⁷ ZIPES, 1986: 230.

¹²⁸ PERRAULT, 1992: 197.

Mesmo condenada à morte por ter descoberto o terrível segredo do marido, a moça não perde a fé e, ao rogar com todas as suas forças, é salva pelos irmãos, que, a exemplo do caçador de *Chapeuzinho Vermelho*, representa a restauração de uma ordem que sempre foi ditada por homens. A advertência de Perrault assegura a restauração do padrão vigente, vejamos a *moralité* que o poeta francês acrescenta ao conto:

*Tão atraente a curiosidade
Às vezes traz remorsos, é verdade;
Exemplos mil há disso a cada dia.
No entanto é fugaz nossa alegria:
Logo se desvanece o gosto raro
E sempre custa demasiado caro.*¹²⁹

Mas *Chapeuzinho Vermelho* e a mulher de *Barba Azul* são raras exceções. Enquanto os contos de fada antigos procuravam aconselhar as mulheres "a aprender a controlar seus anseios sexuais e a se subordinarem aos homens de bom senso"¹³⁰, os novos contos de fada ajudam a encorajar seus leitores, tanto homens quanto mulheres, a fazerem suas próprias escolhas.

Linda Flor subverte. De nada adiantam as advertências e os anúncios de perigo, nossa heroína insiste em seu treinamento.

Como as demais personagens estudadas aqui, Linda Flor não demonstra expectativas em relação ao casamento. O matrimônio parece não fazer parte de seus planos, ao menos por enquanto. Esse *por enquanto* parece revelar uma noção de tempo e amadurecimento, um tempo para conhecer melhor a vida, uma pausa para novas descobertas. Nossas novas heroínas buscam outras formas de felicidade.

*Eu estou muito cansada de ficar neste castelo esperando que um príncipe venha me salvar. Eu acho muito mais divertido sair correndo mundo como os príncipes fazem. E se eu tiver que casar com alguém, eu encontro por aí, que o mundo é bem grande e deve estar cheio de príncipes para eu escolher.*¹³¹

¹²⁹ PERRAULT, 1987: 23.

¹³⁰ *Ibidem*: 48.

¹³¹ ROCHA, 1998: 27.

A exemplo de seu irmão, Linda Flor parte, saindo pela porta da frente, "*pela estrada afora*", segura e autoconfiante, *procurando firme*.

3.3. A ERVILHA QUE INCOMODA – análise de *Ervilina e o Príncipe – ou: Deu a louca em Ervilina*, de Sylvia Orthof

Em *Ervilina e o príncipe*, Sylvia Orthof desenha sua protagonista com o traço da mulher de nosso tempo. Dona da própria sorte, capaz de fazer suas próprias escolhas, Ervilina é uma pastora de ovelhas, levada à presença da família real, por ordem de um general – também aqui a evidência da crítica à ditadura militar. O príncipe deseja casar e, para escolher a noiva, entrevista todas as moças solteiras do reino:

*Procura-se uma moça
que seja tão delicada,
que seja quase uma rosa,
que seja quase uma fada,
como uma flor de lis,
para casar com o príncipe
e ser pra sempre feliz!*¹³²

A pastora é escolhida por ser sensível e delicada. O critério de seleção corresponde ao mesmo estratagema daquele usado no conto *A princesa e o grão de ervilha*, de Andersen¹³³: a moça mais delicada, ao deitar-se, sentiria o incômodo do grão de ervilha deixado embaixo dos vinte colchões. O requisito fundamental para a escolha da noiva é, pois, a delicadeza e a sensibilidade.

A heroína do conto original não tem falhas, trata-se de uma *verdadeira princesa*. O príncipe, depois de percorrer o mundo a fim de encontrar uma princesa digna para casar-se, volta para casa frustrado. Embora princesas de fato, nenhuma moça encontrada apresentara a perfeição desejada. Até que, em uma noite de tempestade, surge em seu castelo uma princesa pedindo abrigo. Apresentando-se como uma princesa de verdade, a moça é testada, sem o saber, pela rainha, mãe do príncipe, que esconde embaixo de vinte colchões e vinte acolchoados, um pequenino grão de ervilha. A delicadeza da moça é revelada pela manhã quando declara ter sentido o incômodo da ervilha sob os colchões. É, então, escolhida pelo rapaz, já que possui a qualidade requisitada para ser sua esposa.

¹³² ORTHOF, 1986: 15.

¹³³ ANDERSEN, 1988: 34.

Surgindo misteriosamente em uma noite de tempestade, molhada e pedindo abrigo, a princesa de Andersen representa a mulher carente de cuidados e proteção. Essa retratação corresponde ao modelo feminino desejado pela cultura patriarcal-cristã que o autor dinamarquês ajudou a difundir. Vejamos a descrição que faz dela:

*Lá fora estava uma princesa. Mas quanto sofrera ela com a chuva e a tempestade! A água corria-lhe pelos cabelos e pelas vestes, entrava pelo bico dos sapatos e saía pelo calcanhar. Disse ela que era uma princesa verdadeira.*¹³⁴

Dialogando com o conto de Andersen, o texto de Orthof desmistifica a imagem feminina etérea e quase angelical, satirizando o estereótipo e apresentando-nos uma heroína sensível, porém *pobre e esfarrapada*. Observemos a apresentação de Ervilina:

*Até que veio umazinha,
toda pobre e esfarrapada.
seu nome era Ervilina
da Lima Cunha de Andrada.*¹³⁵

Mesmo pobre e maltrapilha, nossa heroína é escolhida pelo príncipe como a mais sensível, porém, casar-se com ele não corresponde à sua vontade.

Ervilina é uma heroína que pouco fala, só há duas interferências suas em todo o texto:

*A mocinha tomou banho
numa banheira de espuma,
vestiu uma camisola
igual àquela nenhuma!*

*Depois foi deitar na cama,
e amanheceu noutro dia,
com olheiras de insônia,
bocejando de cansada,
dizendo:
-não dormi nada,
pois meu colchão machucava,*

¹³⁴ ANDERSEN, 1988: 34.

¹³⁵ ORTHOF, 1986: 24.

*eu senti uma bolinha
que na cama, incomodava!*¹³⁶

E, ao final, ao negar-se ao casamento:

*Mas a moça respondeu:
-Eu não quero ser casada,
se eu casar, vai ser com o moço
de quem sou a namorada.* ¹³⁷

Além da liberdade de escolha, a narrativa de Orthof aborda o tema da emancipação feminina. Levada à força, "empurrada por soldados/ por ordem de um general" ¹³⁸, e ridicularizada pela rainha, que "achou graça/ na tal moça esmolambada" ¹³⁹, mesmo em situação de desvantagem, nossa heroína tem voz própria e sabe o que quer. Sua atitude é de autoconfiança e independência, imagem muito distante da *A Bela Adormecida*, e seu sono de morte, último estágio da passividade.

Uma leitura crítica não deixará de atentar para a presença de ministros e generais nessa narrativa. O período da ditadura militar no Brasil é usado como pano de fundo na história de Ervilina e pode ser notado especialmente nas ilustrações da própria autora que satirizam o poder e a arbitrariedade, tanto nas caricaturas dos generais, como na descrição das personagens. Em sua releitura, Orthof redimensiona os personagens, acentuando os traços mais evidentes, como numa caricatura, e adaptando situações para torná-las mais condizentes com o momento da narração. Warner já observou que

*Quem conta a história, quem reformula e muda o tom torna-se muito importante. Nenhuma história jamais é igual a sua fonte ou modelo, pois a química entre narrador e público a transforma.*¹⁴⁰

¹³⁶ Ibidem: 28.

¹³⁷ Ibidem: 30.

¹³⁸ Ibidem: 24.

¹³⁹ Ibidem: 25.

¹⁴⁰ WARNER, 1999: 458.

Atriz, diretora e autora de inúmeros textos para teatro e mais de uma centena de livros infantis, Orthof não nega sua origem na dramaturgia e apresenta-nos os personagens de maneira cômica e teatral.

O rei apresenta um comportamento distante, *"um rei irreal"* - o trocadilho e o jogo de palavras, marcas constantes da autora, servem aqui, mais uma vez, para criticar o poder. A rainha, atuante e ardilosa, representa a figura da mãe superprotetora e dominadora, apenas sugerida por Andersen, mas potencializada por Orthof. A descrição da rainha corresponde à forma satírica apontada por Novaes Coelho como tendência da literatura infantil contemporânea e já estudada aqui anteriormente:

*E veio chegando a rainha
numa rede balançando,
a rede era de estrelas,
muitas aias carregando,
seu vestido era de rendas,
a coroa era de prata,
as tranças eram douradas,
as mãos eram aneladas
com brilhantes, diamantes,
braceletes de esmeraldas,
correntes que prendiam
à coroa imperial.* ¹⁴¹

As escritoras feministas já observaram que a rivalidade entre mulheres é constantemente retratada nos contos de fada ¹⁴². Alison Lurie observa que as mulheres mais velhas, nos contos de fada, são mais ativas e poderosas, mas quase sempre apresentam uma atitude de ódio ou inveja das heroínas. O antagonismo entre as personagens parece refletir a competitividade feminina, amplamente retratada por autores e poetas de todos os tempos, homens em sua maioria. Com sua linguagem irreverente, Orthof satiriza esse chavão intensificando a figura ridícula da rainha.

O conto acena para a possibilidade de se levar à realeza uma pobre pastora de ovelhas, acirrando a discussão a respeito das hierarquias sociais. Esse debate não é novo, são incontáveis os contos tradicionais que

¹⁴¹ Ibidem: 11.

¹⁴² ZIPES, 1986: 185 e 209.

representam o tema do amor que supera barreiras sociais, incluindo-se os clássicos já citados em nosso estudo. Inovadora, porém, é a atitude de Ervilina, que não pretende se casar, ao menos naquele momento, mas declara que, se o fizer, escolherá como parceiro seu namorado, um rapaz simples como ela.

O ritmo e as rimas empregados em *Ervilina e o Príncipe* fazem conexão com a literatura de cordel transmitindo, ao mesmo tempo, a consciência do ato de contar como herança da cultura popular e um sentimento de orgulho da brasilidade - o *novo nacionalismo*, salientado por Novaes Coelho¹⁴³.

*Vou contar cá do meu jeito,
uma história muito antiga,
muito feita de princesa,
história de rei, de rainha,
história toda encantada,
melada de bruxa e fada,
história tão recontada
que resolvi aumentar.* ¹⁴⁴

Como em *Procurando Firme*, de Ruth Rocha, o diálogo inicial traz a marca da oralidade e transmite a idéia de intimidade entre narrador e ouvintes, recurso inerente ao conto popular. Com esse procedimento, Sylvia Orthof parece convidar o leitor, a exemplo do contador de histórias tradicional, a recontar a história a seu modo.

*Quem conta um conto, aumenta,
um ponto mais, outro mais,
transforma, vira, inventa,
quem conta um conto
refaz...* ¹⁴⁵

O estudo nos fez reconhecer nas três autoras estudadas aqui as qualidades do narrador apontadas por Walter Benjamin. O narrador de Benjamin aproxima-se do arquétipo do ancião das tribos primitivas, o guardião das tradições, o contador de histórias, que narra como quem "fornece

¹⁴³ COELHO, 2000: 154.

¹⁴⁴ ORTHOF, 1986: 5.

¹⁴⁵ ORTHOF, 1986: 5.

advertências, notícias e relatos que andam de boca em boca através de gerações". Para o pensador alemão, o narrador anônimo "*está entre os mestres e os sábios*"¹⁴⁶, que recolhe as narrativas na própria experiência e conta histórias como quem dá conselhos. Na tradição de contar e ouvir histórias, narrador e ouvintes partilham da sabedoria das narrativas questionando e reinventando o mundo. A exemplo das tecelãs e contadeiras de histórias de outros tempos, nossas autoras realizam o rito de permanência de costumes e tradições ancestrais, escrevendo como quem conta histórias, transformando, invertendo, subvertendo, recriando.

A exemplo de Ervilina, a nova heroína não guarda a passividade das antigas protagonistas. A imagem da eterna princesinha adormecida, curiosa, porém dócil e submissa, que aguarda pacientemente, um século se for preciso, a chegada de seu príncipe encantado, parece ter sido banida dos livros infantis. A ervilha que incomoda aqui é a própria Ervilina, metáfora da mulher rebelde, que não se deixa submeter a regras e padrões autoritários. Como escreve Sylvia Orthof : "*saudade e ervilhas.../ incomodam, ora!*"¹⁴⁷.

¹⁴⁶ BENJAMIN, 1992: 56.

¹⁴⁷ ORTHOF, 1986: 3.

4 NEM CINDERELA, NEM BELA ADORMECIDA – as novas heroínas chegaram

A obra de arte, como objeto social, é o espaço onde estão impressos o contexto histórico a que pertence, padrões estéticos, ideologias, além da visão de mundo do artista e seu modo de pensar. O conto de fada, original da cultura folclórica e eternizado pela literatura através da mão do artista, obedece a esse padrão e sobrevive, passando a servir a uma literatura criada para crianças e jovens. O conteúdo mágico e a veiculação de modelos comportamentais, são, provavelmente, seus traços mais determinantes e prestam-se à divulgação de normas sociais e padrões culturais. Acompanhando as transformações sócio-históricas, o conto de fada modifica-se através dos tempos e se amolda a novos pensamentos. Os recursos tecnológicos da indústria do entretenimento transportam o conto de fada ao cinema, à televisão e à computação, engajando-o num mercado irresponsável e comprometido com ideologias.

A cultura infantil não está livre de interferências, hoje, mais do que nunca, a literatura, a música, o cinema, a televisão, a publicidade oferecem à criança uma rede de produtos que estão à disposição não apenas para entreter, ou educar, mas para vender. A indústria cultural está comprometida com o lucro e fortalece as desigualdades do capitalismo. Personagens de contos de fada prestam-se a veicular um comportamento que atende às necessidades de uma cultura que visa o consumo.

Além da criança, a mulher sempre demonstrou ser a destinatária natural das histórias de fadas. A atmosfera poética e onírica situada em um enredo que focaliza as mazelas por que passam as heroínas, além de seu desfecho romântico garantiram a popularidade dos contos de fada entre as mulheres através de três séculos. Encantamento e romance sempre foram os ingredientes literários preferidos pelas mulheres. De personagem à criadora, da narração oral à autoria literária, a mulher é a grande protagonista das histórias de encantamento.

No conto de fada, a descrição metafórica do preconceito contra as mulheres e do seu sofrimento diante das desigualdades, serviu como catarse para mulheres das mais variadas culturas. No conto de fada de origem popular, a descrição do casamento entre pobres e ricos serviu como realização simbólica dos desejos de uma população oprimida que ansiava por justiça. Todavia sua mensagem também ajudou a difundir um comportamento que interessava à sociedade patriarcal. As feministas norte-americanas acreditam que o perfil feminino divulgado pelas narrativas maravilhosas pode ter influenciado na formação de um ideal de mulher que sempre favoreceu a dominação masculina. É possível que a ótica feminista esclareça algumas indagações a respeito da manipulação dos contos de fada, mas a resistência do gênero diante de tantas mudanças sócio-comportamentais assegura a certeza de que eles são muito mais do que manuais de conduta. As histórias de fada persistem porque traduzem poética e simbolicamente os conflitos da alma. Finais felizes, a procura do amor e a busca da felicidade serão sempre a meta de todo ser humano.

Mas a crítica feminista insiste em afirmar que, mesmo de autoria feminina, os contos clássicos, ao retratarem suas heroínas, serviram ingenuamente como modelo de conduta e atuaram como um atentado aos direitos da mulher. Passividade e submissão, obediência e auto-sacrifício, assim, arraigaram-se como qualidades naturais da mulher e permitiram a preservação de uma cultura cristã, capitalista e patriarcal. Mas nem sempre a figura feminina é retratada dessa maneira, a representação de uma mulher ativa e consciente de seu potencial aparece em algumas antigas e pouco divulgadas histórias oriundas da cultura oral. Algumas e quase esquecidas heroínas ostentam coragem, determinação e independência, como uma *Maria de Oliveira*¹⁴⁸ ou a heroína de *O papagaio do Limo Verde*¹⁴⁹, mas, não se sabe bem porquê, essas histórias pertencem apenas ao universo dos antigos ou dos aficionados. Os contos mais difundidos, porém, atenderam a um pensar que relegava as mulheres a papéis secundários no cotidiano social. Perrault, os

¹⁴⁸ CASCUDO, 2000: 141.

¹⁴⁹ ROMERO, 1985: 70.

Irmãos Grimm, Andersen, Andrew Lang e Disney, mesmo transcrevendo narrativas oriundas da cultura oral, retrataram uma imagem feminina equivocada, mas útil à monitoração masculina.

A partir da segunda metade do século XX, os movimentos de liberação feminina geraram um olhar mais cuidadoso para os estudos da mulher; questões como sexualidade, equilíbrio entre os sexos, estrutura familiar e nupcialidade passam a ganhar um campo de estudo específico e a gerar novos questionamentos. A crítica feminista atentou para a possibilidade de os contos de fada e das histórias românticas terem atuado como meio de aculturação das mulheres através dos tempos. A suspeita das feministas, mesmo que exagerada, contribuiu para a difusão de um novo perfil de heroína mais adequado ao momento. A literatura, o teatro e o cinema passam, assim, a projetar uma imagem feminina progressista e condizente com os rumos dos novos tempos.

O mesmo aconteceu na literatura infantil. Autores mais esclarecidos e atentos às mudanças compreenderam que os atributos positivos do conto de fada poderiam anunciar uma nova ordem. Parodiando antigas histórias de fadas, artistas contemporâneos passam a se utilizar do elemento mágico inerente a essas narrativas para difundir novas idéias. A alegoria e a linguagem simbólica dos contos de fada acenam a possibilidade de recriação da realidade, já que, naquele universo, tudo é possível. Os tempos modernos não eliminam a necessidade da fantasia, ao contrário, o encantamento repetido nas novas histórias revela-a como necessidade da modernidade e como uma possibilidade de reinvenção do mundo.

Novos contos de fada são, portanto, bem-vindos, pois propõem uma revisão de ordem estética, mas também apresentam novos conceitos, novos valores, novos modelos comportamentais. Uma releitura pós-modernista desses contos pode esvaziar antigos vícios moralizantes e doutrinadores e ajudar a restaurar a linguagem dos clichês. A releitura das histórias mágicas é necessária para que nela se incluam aspectos das transformações sócio-históricas pelas quais passamos. Novos finais felizes podem servir para uma

reavaliação dos relacionamentos afetivos. O conto de fada é um espelho e, em seu reflexo, podemos encontrar aspectos dessas transformações.

O novo autor de narrativas encantadas está em sintonia com o seu tempo e atenta para necessidades coletivas. Novos narradores desafiam a ordem pré-estabelecida, e aí está parte de seu mérito, apresentando o novo em roupagem facilmente reconhecível. A literatura produzida pelas autoras estudadas aqui transcende o papel que sempre foi atribuído às mulheres: o de educar as crianças. São três autoras de uma mesma geração que representam um momento especial na literatura infantil brasileira: a fértil década de setenta, que, ao reproduzirem os ecos da pós-modernidade, reinventam a tradição de contar histórias de fadas. A produção dessas autoras é cuidadosa no sentido de não apoiar desigualdades sociais ou raciais, seu conteúdo respeita diversidades, questiona hierarquias. Mesmo reconhecendo o potencial educativo dos contos de fada, seu discurso, ao invés de reproduzir um universo passado, profetiza novos caminhos na tentativa de transformação do presente. A postura inovadora de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof desafia o leitor a questionar o mundo de desigualdades em que vivemos. É uma literatura que anuncia o novo, que desafia a imaginação, que envolve e conduz à reflexão e ao debate. Os contos analisados aqui apresentam um perfil de heroína que poderá incentivar meninas leitoras a terem um comportamento mais dinâmico e independente. Sua rebeldia serve como exemplo de subversão a um código social autoritário. É o desafio da nova era que procura redefinir regras e papéis sociais.

Diferente dos antigos clássicos de fadas, as obras abordadas aqui desmistificam a idéia de que a união entre as pessoas representa a solução para suas vidas. Apesar de apresentarem a mesma temática - a realização existencial do protagonista - a felicidade, alcançada depois de solucionados os obstáculos, independe da ligação romântica entre os personagens. Como na vida real, a felicidade procurada não é mais atribuída diretamente à união entre os pares. A preocupação em não associar finais felizes ao casamento é flagrante e reflete a preocupação da crítica feminista daquele momento. Mais recentemente, a partir da década de noventa, observa-se que o cuidado em

não apresentar soluções ligadas ao casamento está aos poucos desaparecendo. Autores como Luciana Sandroni, Flávio de Souza e Ricardo Azevedo parecem estar mais à vontade quando transitam pelos contos de fada. Mas esse é um novo tema e requer nova pesquisa.

O novo conto de fada inventado por Ana, Ruth e Sylvia reforça a certeza de que os finais serão felizes, mas dependem de nós, de nossos atos e escolhas. Desconstruindo clichês, a intenção de nossas autoras é mostrar para as crianças que uma sociedade mais justa, menos desigual e preconceituosa é possível, mas precisa da participação de todos para que um dia possamos ser felizes para sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.
- ADOUM, Jorge Enrique. *As fadas preferem as louras*. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1973.
- AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas?* Petrópolis, Editora Vozes, 2001.
- AZEVEDO, Ricardo. *Armazém do folclore*. Editora Ática, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1992.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo, Editora Palas Athena, 2003.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo, Editora Ática, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo, Editora Ática, 1987.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo, Moderna, 2000.
- D'INCAO, Maria Angela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo, Editora Contexto: 1989.
- DOWLING, Colette. *Complexo de Cinderela*. São Paulo, Melhoramentos, s/d.
- FRANZ, Marie Louise von. *O processo de individuação*. In: *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- GRIMM, Jacob e William. *Contos de Fadas*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1994.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.

- JUNG, Carl Gustav. *Chegando ao inconsciente*. In: *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- LAJOLO, Marisa e Regina Zilberman. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo, Editora Ática, 2002.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo, Editora Ática, 1985.
- MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo, Editora UNESP, 1999.
- ORTHOFF, Sylvia. *Ervilina e o príncês – ou: Deu a louca em Ervilina*. Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1986.
- PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no Vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte, Editora UFMG/ Editora PUC. Minas, 1996.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1992.
- _____. *O Barba Azul*. Porto Alegre, Editora Kuarup, 1987.
- ROCHA, Ruth. *Procurando firme*. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1985.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo, Ediouro: 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1984.
- SANDRONI, Luciana. *A história do príncipe sabido e da princesa deslumbrante*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1997.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- SOUZA, Flávio de. *Príncipes e princesas, sapos e iagartos: histórias modernas de tempos antigos*. São Paulo, FTD, 1992.

WARNER, Marina. *Da fera à loura: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

YUNES, Eliana e Glória Pondé. *Leitura e Leituras da Literatura Infantil*. São Paulo, FTD, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo, Global Editora, 1987.

ZIPES, Jack. *Don't Bet on The Prince - Cotemporary Feminist Fairy Tales In North America and England*. New York, Routledge, 1989.

VILLAÇA, Maria Cristina Conduru. *Novos Finais Felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada à Coordenação dos Programas de Pós Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004.

RESUMO

Nossa intenção com este estudo é salientar a importância do conto de fada como documento de investigação sócio-cultural. Refletindo a respeito do panorama propiciador de contos de fada, buscamos compreender suas transformações. A natureza dinâmica dessas narrativas permite adaptações e releituras adequadas ao contexto histórico a que estão vinculadas.

A representação da mulher e a dimensão do casamento, ligada ao mito da felicidade, obedecem ao dinamismo do gênero sendo modificados ao longo dos tempos. Novos finais felizes são buscados por autores contemporâneos na tentativa de compactuarem com novos valores.

Procuramos confirmar aqui a importância de Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof como nomes significativos da nova literatura infanto-juvenil brasileira.

VILLAÇA, Maria Cristina Conduru. *Novos Finais Felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada à Coordenação dos Programas de Pós Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2004.

ABSTRACT

The aim of this project is to point out the importance of fairy tales as documents for social and cultural research. Reflecting about the view we go for comprehending their transformations. The dynamic nature of these stories allows adaptations and readings that make them suitable to the Historic context they are connected to.

Women representation and marriage dimension, connected to the happiness myth, come across that dynamism, being modified along times. Contemporary authors search new happy endings when they try to compact to new values.

We try to confirm the importance of Ana Maria Machado, Ruth Rocha and Sylvia Orthof as significant names of new literature for Brazilian young people.