



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

*CHAPEUZINHO VERMELHO E JOÃO E MARIA: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO À
LUZ DA ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO DISCURSO*

JOICE NUNES PRADO

Rio de Janeiro
2019

JOICE NUNES PRADO

*CHAPEUZINHO VERMELHO E JOÃO E MARIA: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO À
LUZ DA ANÁLISE SEMIOLÓGICA DO DISCURSO*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciando em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof^a Dr^a Anabelle Loivos Considera

Rio de Janeiro

2019

CIP - Catalogação na Publicação

PP896c Prado, Joice Nunes
Chapeuzinho Vermelho e João e Maria: a construção do
feminino à luz da Análise Semiológica Do Discurso
/ Joice Nunes Prado. -- Rio de Janeiro, 2019.
30 f.

Orientador: Anabelle Loivos Considera.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2019.

1. Análise Semiológica Do Discurso. 2. Contos
Infantis. 3. Construção do feminino. 4. Chapeuzinho
Vermelho. 5. João e Maria. I. Considera, Anabelle
Loivos, orient. II. Título.

Sumário

1	INTRODUÇÃO	1
2	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	3
3	BREVE PERCURSO DA LITERATURA INFANTIL.....	9
4	A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS CONTOS	13
5	SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS PERSONAGENS FEMININAS DE “JOÃO E MARIA” E “CHAPEUZINHO VERMELHO”	20
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	25

1 INTRODUÇÃO

A concepção de infância, tal como a conhecemos hoje, nem sempre existiu. Por muito tempo, ao longo da história Ocidental, a criança era vista como um “miniadulto” – conforme Rousseau evidencia na obra *Emílio*, publicada em 1762 (DALBOSCO, 2007) –, sendo submetida, desde cedo, a árduas condições de trabalho, sem momentos de lazer, brincadeiras etc. Segundo López Tamés (1990, p. 13)¹:

O avanço se deve, sem dúvida, ao êxito econômico do mundo ocidental. Já não é o menino mão de obra fácil, promessa de ajuda na luta diária, nem tampouco um pesado fardo para grandes camadas da população. O progresso econômico libertou a infância, prolongou este vão humano inicial até constituir uma etapa diferenciada e vivida lentamente.

Uma vez entendida como etapa do desenvolvimento humano, fazia-se necessário que esse público infantojuvenil tivesse seu próprio nicho literário. Segundo Oliveira (2003), um dos precursores da atualmente chamada “literatura infantil” foi Charles Perrault que, durante o classicismo francês, materializou, sob a forma escrita, contos transmitidos oralmente entre gerações na obra *Contos da Mamãe Gansa* (originalmente, *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités*). Nos primórdios, tais histórias se prestavam a, basicamente, dois objetivos: (a) entreter e (b) moralizar. Nas palavras de Oliveira (2003, p. 19):

É sabido que, egressa da narrativa popular, a literatura para crianças esteve muito associada a essa produção simples de regras previsíveis e que tinha em suas origens o objetivo de dividir experiências, divertir e nortear caminhos. Importando da literatura oral para o texto escrito a simplicidade técnica, os recontadores de histórias fixaram essas vozes populares.

Ao longo da transmissão, alguns aspectos das narrativas eram modificados porque cada “recontador” atualizou essas histórias com base em suas crenças e valores da sociedade em que estavam inseridos, de modo que as versões recentes constituem uma “rede” desses vários discursos. Como consequência, nas sociedades em que foram difundidos, tais contos permitem a recuperação – ainda que parcial – da forma de pensamento predominante, interessando-nos, em especial, a visão acerca do sexo feminino.

Tendo isso em vista, o presente trabalho tem como objetivo geral analisar a construção das personagens femininas em contos de fada, notadamente *Chapeuzinho Vermelho* e *João e*

¹ Todas as citações do autor presentes neste trabalho são traduções nossas.

Maria, conforme a versão da Editora Rideel (São Paulo, 2008). Tal escolha pauta-se em dois critérios: (a) proximidade da versão tradicionalmente contada às crianças e (b) facilidade de acesso. Como desdobramentos daquele objetivo maior, pretende-se:

- (a) correlacionar a apresentação das personagens femininas com valores e concepções acerca do sexo feminino difundidas ao longo do tempo;
- (b) analisar como a caracterização das personagens femininas (quer “heroínas”, quer “vilãs”) afetam as narrativas, mais especificamente, o desenrolar dos acontecimentos e a sua relação com as demais personagens;
- (c) comparar a construção do feminino em ambas as narrativas, de modo a identificar semelhanças e diferenças entre as protagonistas Chapeuzinho Vermelho e Maria de um lado e, do outro, a avó e a bruxa velha.

Para cumprir tais objetivos, faz-se necessário, antes, entender o surgimento e advento da literatura infantil e, por este motivo, realiza-se uma revisão do assunto à luz do trabalho de López Tamés (1990), Caldeira (2008), Araújo (2009) e Souza (2018). Além disso, assumem-se os pressupostos teóricos da Análise Semiológica do Discurso, especialmente os conceitos de (a) sujeitos da comunicação, (b) contratos de comunicação, (c) projeto de comunicação, (d) estratégia discursiva e (e) efeitos discursivos de realidade e/ou ficção.

Este estudo está organizado em seis seções, a contar da presente introdução. Na próxima seção, apresentam-se os pressupostos teóricos elencados acima, tomando como base o trabalho de Oliveira (2003). Na terceira seção, comenta-se brevemente o percurso da literatura infantil, a partir das considerações de López Tamés (1990), Caldeira (2008), Araújo (2009) e Souza (2018). Na quarta seção, analisam-se os papéis das personagens femininas e os valores e concepções “encobertos” nas suas formas de construção, a partir da garotinha e de sua vovó, em *Chapeuzinho Vermelho*, e de Maria e da velha bruxa, em *João e Maria* à luz das considerações de Santos (2016) e Tatar (1999 e 2004). Já na quinta seção, comparam-se as personagens dos dois contos, a fim de identificar semelhanças e/ou diferenças em sua caracterização. Finalmente, na última seção, sintetizam-se as principais conclusões advindas das análises.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

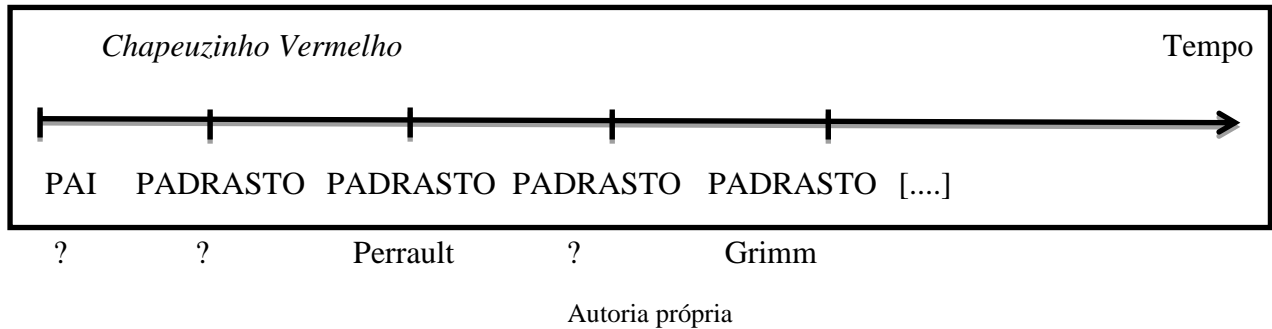
Grande parte dos contos infantis nos foi transmitida por Charles Perrault, pelos irmãos Grimm e por outros escritores, que modificaram, acrescentaram ou, até mesmo, suprimiram detalhes presentes nas primeiras versões, que, por seu turno, são majoritariamente desconhecidas. Por exemplo, conforme a versão tradicional, sabe-se que Chapeuzinho Vermelho foi incumbida de levar doces para a sua avó adoentada, mas, no caminho, desobedecendo a sua mãe, conversou com o lobo. Esse, então, toma um atalho e chega antes ao destino da garota, onde devora primeiramente a avó e, depois, a neta, mas elas são salvas por um caçador que passava perto da casa. Em contrapartida, na versão de Perrault, não há um caçador que abre a barriga do lobo e salva a Chapeuzinho Vermelho e a sua avó, elemento acrescido na versão dos irmãos Grimm. Outro diferencial é o que a menina levava para sua avó adoentada: bolinhos e vinho, na versão de Perrault, e na dos irmãos Grimm, bolinhos e um potinho de manteiga². Outro exemplo é João e Maria, crianças abandonadas na floresta pelo pai por influência da malvada madrasta, mas que são atraídas para uma casa feita de doce, onde morava uma velha bruxa que tenta devorá-los. Astutamente, as crianças conseguem escapar, levando as riquezas encontradas naquele local, e reencontrar o pai, arrependido pelo ato. Tatar (1999), por outro lado, indica que, numa versão anterior a dos irmãos Grimm, não há madrasta que persuade o pai a abandonar as crianças, mas sim a própria mãe delas, como será detalhado em 4.2. Além de Perrault e Grimm, ressalta-se também a importância da televisão e do cinema – notadamente, da Disney – para a difusão dessas histórias infantis. Segundo Santos (2016, p. 368): “[a Disney] tem ofuscado nomes como de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e outros escritores pioneiros quando se trata de contos de fada, fazendo com que a Disney levasse grande parte dos créditos por essas histórias”.

Ainda sobre a transmissão desses contos, Oliveira (2003) considera que há duas figuras: o **pai**, que é responsável por inaugurar os discursos, e o **padrasto** (ou **pai substituto**, uma espécie de coautor), que pode modificar os elementos textuais, mas sempre respeitando os limites estabelecidos por aquele primeiro, pois, do contrário, se as inovações forem tantas, passa-se da condição de padrasto para a de pai do discurso. Oliveira (2003, p. 21) conclui, então, que: “[...] os chamados clássicos da literatura infantil são textos de pais desconhecidos e que receberam através de pais substitutos roupagens diferenciadas.”. A título ilustrativo,

² Edição da Zahar (São Paulo, 2010).

apresenta-se o esquema abaixo, que representa a transmissão hipotética do já referido conto *Chapeuzinho Vermelho*:

Esquema 1: Transmissão hipotética de um conto ao longo do tempo



Prosseguindo em suas considerações, a autora, à luz dos pressupostos de Charaudeau (1992), considera limitada e problemática a visão de texto como mensagem codificada e decodificada por um emissor e um receptor, respectivamente. Isso porque aqueles dois movimentos, a codificação e a decodificação, não são equivalentes, visto que o receptor e a **situação comunicativa** (contexto cultural, local, tempo, a relação entre os envolvidos etc.) acrescentam sentidos ao texto, como será visto mais à frente. Por exemplo, se um professor X, que está visitando o gabinete de seu amigo Y, também professor, diz: “Minha garganta está seca!”, Y pode entender a frase como um pedido. Especificamente, Y leva em conta que (a) a sua relação com X é horizontal e marcada pela proximidade; (b) X poderia ter ido comprar água ou outra bebida para saciar a sede, mas optou por proferir isso; (c) X, como visitante, deve ser bem recebido, conforme os bons costumes da nossa sociedade e (d) só há os dois no gabinete, então a mensagem proferida por X só pode ter como destinatário Y.

Em contrapartida, se o visitante fosse o reitor, Y poderia entender que se trata de uma ordem. Isso porque, apesar de os aspectos (b), (c) e (d) mencionados se manterem os mesmos, altera-se (a): há verticalidade e falta de intimidade na relação entre X e Y (o reitor está acima do professor na hierarquia acadêmica). Além disso, importa também o local em que isso se dá: num dos espaços da faculdade, onde o reitor exerce autoridade. Assim, se a visita do reitor fosse à casa do professor, este poderia entender a mensagem daquele como um pedido porque muda-se o ambiente da interação para outro no qual tal diferença hierárquica não é determinante para a interpretação do enunciado.

Valendo-se de termos técnicos da **Análise Semiológica do Discurso**, Oliveira (2003) aponta que os **sujeitos da comunicação**, tal como nas encenações teatrais, representam **papéis** nos atos comunicativos que, por sua vez, seriam equivalentes às “encenações”, consoante a metáfora teatral. Assim, os pronomes “eu” e “tu”, num palco de teatro, não remetem à pessoa em si, mas à personagem representada. Pode-se, assim, considerar que, de um lado, há um **Eu-comunicante** e um **Tu-interpretante**, pessoas (ou instituições) com realidade e identidade psicossocial (que formam o **circuito externo** ao discurso); e, de outro, um **Eu-enunciador** e um **Tu-destinatário**, que só existem no discurso (integram o **circuito interno** ao discurso).

Nessas interações, o Eu-comunicante cria uma imagem do Tu-interpretante – no caso, o Tu-destinatário – e se dirige a ela, o que faz com que a comunicação seja bem-sucedida ou falhe, de acordo com o grau de superposição dos “Tus”. Já o Eu-comunicador constrói e transmite uma imagem de si – o chamado Eu-enunciador – que o Tu-interpretante pode “acatar” ou não e que, por sua vez, também constrói uma imagem de Eu-enunciador. Segundo Oliveira (2003, p. 29): “Em outras palavras, o Eu-comunicante não tem domínio sobre o Tu-interpretante e a imagem do Eu-enunciador que o primeiro tenta passar ao segundo pode ser recusada por este.”. A título ilustrativo, pode-se considerar o costume de agradecer a alguém que não corresponde a um sentimento verdadeiro de gratidão, muitas das vezes, mas sim ao papel que assumimos como pessoas educadas.

As atividades linguísticas são reguladas por **contratos de comunicação**, rituais sociodiscursivos que autorizam alguns comportamentos (liberdade), mas vetam outras (restrições). Por exemplo, num concurso, os candidatos têm direito à revisão da prova (liberdade), desde que esteja estabelecido pelo edital (restrição).

O Eu-comunicante pode se valer de algumas “margens de manobra” (OLIVEIRA, 2003, p. 40) dos contratos de comunicação como, por exemplo, brechas (as ditas liberdades) ou, mais arriscadamente, violar alguma restrição na elaboração de seu **projeto de comunicação**. Este corresponde à finalidade e às formas de alcançá-la estabelecidas pelo produtor na elaboração de seu texto. Nas palavras de Oliveira (2003, p. 34, grifo nosso): “[...] temos de administrar restrições e liberdades, estabelecendo **estratégias discursivas** que explorarão a margem de manobra disponível, fazendo a gestão das proibições e permissões para atingir o objetivo visado.”.

Até aqui, viu-se que diversas variáveis concorrem para o êxito ou não do projeto comunicativo: o grau de superposição entre o Tu-interpretante e o Tu-destinatário, o acatamento (ou não) da imagem do Eu-enunciador por aquele, o contrato e o projeto de

comunicação etc. Assim, a autora defende que a análise textual não pode ser reduzida a um único fator, como o grau de poder do produtor ou o contrato de comunicação. Ademais, ela considera que os projetos de comunicação podem ser de dois tipos:

- (a) os **seguros** – é manifesto o contrato de comunicação que está em vigência;
- (b) os “**aventureiros**” – o “Eu-comunicante” pretende estabelecer um contrato cuja vigência ou revogação será determinada pelo Tu-interpretante.

Aplicando os conceitos teóricos vistos até o momento à literatura infantil, foco deste trabalho, Oliveira (2003, p. 35) observa que:

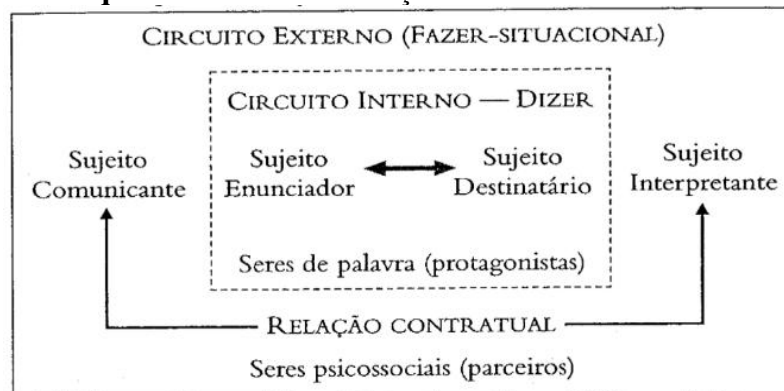
[...] uma das condições para o sucesso do projeto de comunicação – que se corre sempre o risco de negligenciar em virtude da diferença de idade entre o Eu-comunicante e o Tu-interpretante – é a adequação à faixa etária. Os contratos variam conforme os elementos da situação comunicativa e o Tu-interpretante (com sua faixa etária) é um desses elementos.

Além disso, os contratos de comunicação, longe de estáticos ou imutáveis, variam cultural e temporalmente. Novamente, no caso da literatura infantil, Coelho (2000, p. 40, *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 37) defende que:

Ao seguirmos o percurso histórico das histórias infantis que vieram do passado, deparamos com o fato de que, em suas origens, elas surgiram destinadas ao público adulto e, com o tempo, através de um misterioso processo, se transformaram em literatura para os pequenos.

Antes de prosseguir, apresenta-se o esquema abaixo que resume e relaciona alguns dos conceitos vistos até então:

Esquema 2: Síntese e relação entre os conceitos.



Charaudeau (2012)

Os contratos de comunicação ainda determinam: (a) os papéis dos interlocutores, (b) a natureza da comunicação e (c) os rituais de abordagem. Explica-se, a seguir, cada um destes:

- (a) os **papéis** assumidos pelo Eu-comunicante e Tu-interpretante no contrato de comunicação devem estar em conformidade com o que é pressuposto pela situação comunicativa. Por exemplo, durante um velório no Brasil, é esperado que, enquanto o padre faça a oração, as pessoas fiquem em silêncio, e não que deem gargalhadas ou dancem;
- (b) a **natureza da comunicação** pode ser **interlocutiva** (uma conversa) ou **monolocutiva** (celebração de uma missa); presencial (debate) ou não (carta) e oral (conferência) ou escrita (mensagem de *WhatsApp*). Dessas dicotomias, a monolocução (quer oral, quer escrita) se mostra mais arriscada, porque não conta com um Tu-interpretante para regular a interação (aceitar ou rejeitar o projeto comunicativo) – como é o caso da literatura infantil. Mas, sob outra ótica, conta com a vantagem de o produtor não ser interrompido pelo receptor;
- (c) os **rituais de abordagem** concernem àquilo que é esperado no início do contato entre os interlocutores. Por exemplo, ao encontrar uma pessoa pela primeira vez, espera-se que sejam trocadas saudações inicialmente, pois, a pessoa que não o faz é vista como mal-educada. Da mesma forma, no âmbito da escrita, é esperado as notícias de um jornal sejam precedidas por um título que, além de indicar o assunto principal do texto, desperta a curiosidade e vontade de ler o que está sendo noticiado;

Para finalizar, é necessário comentar a relação entre contratos de comunicação e **efeitos discursivos de realidade e/ou ficção**. Segundo Oliveira (2003), novamente à luz de Charaudeau, o contrato de comunicação da ficção estabelece que o Tu-interpretante e o Eu-enunciador (leitor e narrador, respectivamente) devem aceitar o que é narrado sem questioná-los, diferentemente do que faríamos, por exemplo, com uma notícia de jornal, regida por outro contrato. Por outras palavras, no espaço da ficção, o Eu-comunicante tem em mente um Tu-destinatário ideal do qual é esperado dominar e aceitar aquele contrato de comunicação. Isso porque, na notícia de jornal, o leitor e o jornalista / redator versam pela veracidade. O primeiro pode questionar algo que não lhe pareça verdadeiro, ao passo que o segundo deve se valer de evidências e fatos que comprovem o que é enunciado. Num texto ficcional, por seu turno, não existe tal compromisso, o que possibilita ao leitor transpor-se para o espaço imaginativo da narrativa, rompendo com que é racional e lógico. Cabe ressaltar que, nessa construção do texto ficcional, efeitos discursivos de realidade e de ficção podem se alternar,

mas, mesmo assim, o leitor não é licenciado a questionar a veracidade do que é narrado. A definição de cada um desses efeitos é apresentada a seguir.

Os efeitos discursivos de realidade permitem às pessoas compartilharem suas experiências numa comunidade, de modo a construir uma verdade sociodiscursivamente – ainda que não o seja no âmbito da realidade. A título de ilustração, pode-se considerar o caso de um pescador que tenha escapado de ser morto por um tubarão. Quando compartilha o ocorrido com seus semelhantes, transforma-o numa verdade discursiva.

Em contrapartida, os efeitos discursivos de ficção têm como função “compensar” a sensação de incompletude, o que não é possível nas experiências cotidianas. Por exemplo, as reportagens de um jornal muito raramente relatam o que aconteceu com os envolvidos após o fato noticiado, porque a pauta dos assuntos está sempre a mudar e, por isso, não se detém numa temática por muito tempo. Um conto infantil, por outro lado, apresenta começo, meio e fim, permitindo-se saber o que aconteceu com cada personagem.

Nesta seção, apresentaram-se os principais pressupostos teóricos que norteiam nossas análises, a saber: (a) sujeitos da comunicação, (b) contratos de comunicação, (c) projeto de comunicação, (d) estratégias discursivas e (e) efeitos discursivos de realidade e/ou ficção. A seguir, traça-se brevemente o percurso da literatura infantil, desde o seu surgimento até os dias atuais, sem perder de vista a influência exercida pelo aparecimento e consolidação da noção de infância.

3 BREVE PERCURSO DA LITERATURA INFANTIL

Antes de apresentar a origem e desenvolvimento da literatura infantil, faz-se necessário compreender a modificação do conceito de infância, ao longo da história do mundo Ocidental. Isso porque a atual concepção que se tem acerca da infância nem sempre existiu, não sendo essa considerada, por muito tempo, como uma etapa do desenvolvimento humano e que, como qualquer outra, tem especificidades e necessidades particulares.

Segundo Caldeira (2008), até o século XII, dadas as péssimas condições de higiene, havia altos índices de mortalidade infantil, um sinal de descaso em relação aos bebês e crianças. Quando sobreviviam, adquiriam sua própria identidade somente quando pudessem realizar as mesmas atividades praticadas por adultos. Ademais, havia, desde cedo, distinção no tratamento dado a ambos os sexos, como Caldeira (2008, p. 2) observa no excerto a seguir:

[...] o tratamento dado a uma criança do sexo masculino era, em muitos casos, diferente do tratamento recebido por uma criança do sexo feminino, pois “as meninas costumavam ser consideradas como o produto de relações sexuais corrompidas pela enfermidade, libertinagem ou a desobediência a uma proibição” (HEYWOOD, 2004, p. 76). E sendo assim, a celebração do nascimento de uma criança se diferenciava de acordo com o sexo da mesma. Um exemplo é a Bretanha do século XIX, em que a chegada de uma criança do sexo masculino era saudada com três badaladas de um grande sino, enquanto a chegada de uma criança do sexo feminino era saudada com apenas duas badaladas e de um sino pequeno.

Na esfera das artes, Caldeira (2008, p. 3) indica que as crianças eram representadas nas produções medievais como “homens de tamanho reduzido”. Pode-se assinalar que um dos fatores que contribuía para esse “desinteresse” e tratamento indiferente dado à criança era a estrutura econômica das sociedades da época. Segundo López Tamés (1990), a criança era vista, por vezes, como mão de obra fácil ou como um fardo para outros setores da população.

A situação começa a se modificar no decorrer dos séculos seguintes quando, conforme o autor, há o deslanche econômico que libera as crianças do trabalho. Como Caldeira (2008) nos indica, no século XVIII, parte-se, então, da concepção de que as crianças são “tábulas rasas” e, portanto, precisavam ser preparadas para a vida adulta, cabendo aos mais velhos, então, a tarefa de desenvolver nelas a razão e fazê-las assimilar os bons costumes. A noção de infância, tal como é compreendida hoje, consolida-se somente depois, conforme Caldeira (2008, p. 3) constata:

A “descoberta” da infância teria de esperar pelos séculos XV, XVI e XVII, quando então se reconheceria que as crianças precisavam de tratamento especial, “uma

espécie de quarentena”, antes que pudessem integrar o mundo dos adultos” (HEYWOOD, 2004, p. 23), fazendo, assim, com que as crianças deixassem de ser misturadas aos adultos. Essa quarentena foi a escola, que substituiu a aprendizagem como meio de comunicação.

As experiências vividas nos primeiros anos de vida são fundamentais para a formação do adulto e, nesse processo construtivo, a palavra desempenha papel fundamental, visto que, segundo López Tamés (1990, p. 13): “nos fazemos pessoas à medida que aprendemos e crescemos no falar”. Nesse ponto, então, a atualmente chamada “literatura infantil” desempenha uma função basilar, porque, novamente nas palavras de López Tamés (1990, p. 13):

[...] o conto oral ou escrito são mundos imaginários, personagens e arquétipos que permitem [...] modelos, identificações, respostas às questões emocionais que a maturação infantil exige, canais para canalizar a afetividade, aprendizagem, aceitação e rejeição de papéis, assunção de valores do grupo social a que se pertence.

Tal como a noção de infância, uma literatura voltada para o público infantil fazia-se inexistente antes do século XIX, de modo que as crianças eram expostas às mesmas histórias que eram destinadas ao público adulto, tendo, uma vez por outra, pequenas adaptações no enredo. López Tamés (1990) problematiza a concepção de que os irmãos Grimm são os precursores desse nicho literário por terem publicado os *Contos da infância e do lar*, visto que o objetivo da obra não são as crianças, mas sim o resgate da produção transmitida oralmente no passado e o fortalecimento da identidade alemã. A situação muda no século XVII, com a publicação de *Contos da Mãe Gansa*, de Perrault, que, ainda que também não fosse destinada ao público infantil, agradou a este por dois diferenciais: ingenuidade e despreocupação dos contos.

López Tamés (1990) ainda apresenta e contra-argumenta a visão de literatura infantil como algo menor e sem utilidade, que foi difundida por muito tempo entre teóricos como Walter Benjamin. Como qualquer forma de arte, a literatura infantil cumpre um objetivo formativo, por meio do movimento de identificação entre crianças e personagens ou situações retratadas, tratando-se, pois, de um instrumento de construção de conhecimento, tal como as outras formas de artes.

No Brasil, os autores assumiram essa mesma postura de minimizar a qualidade artística da literatura infantil por um longo período de tempo. Para entender melhor, apresenta-se, nesse ponto, o contexto de surgimento e a evolução desse nicho literário no país. Conforme nos relata Souza (2018), ao fim do século XIX, mudava-se não só o sistema

político de Monarquia para República, como também, na esfera social, a população se urbanizava e uma nova classe ascendia: a burguesia. A preocupação com a educação motivava as obras literárias infantis a terem um caráter didático ao se ensinarem os “bons costumes”, como patriotismo, e a reconhecerem a importância da família. Não se pode dizer que havia uma literatura infantil nacional nesse período porque, por muitos anos, a profissão de autor infantojuvenil era deficitária e preferia-se traduzir ou adaptar as produções estrangeiras. Mas, segundo Souza (2018, p. 62), no início do século XX:

A publicação do livro *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato (1920), abriu caminho para que as mudanças que, por conta do modernismo, vinham sendo observadas na literatura destinada ao público adulto, atingissem também a literatura infantil.

De fato, o rompimento com os modelos estrangeiros e a valoração desse nicho literário se deram somente no fim do século, nas décadas de 1970 e 1980, porque, segundo Souza (2018, p. 64): “[...] em 1983, Lygia Bojunga Nunes foi agraciada com o Prêmio Hans Christian Andersen – um dos mais importantes prêmios da literatura infantil, pelo conjunto de sua obra”. Segundo Araújo (2009), a escrita de Nunes é inovadora à época por ser destituída do tom moralizante e valer-se de elementos lúdicos e simbólicos ao abordar temas raramente discutidos no âmbito da literatura infantil – tais como, desigualdade social e preconceitos. Isso conferiu visibilidade à contista nos países exteriores e, por conseguinte, contribuiu para despertar o interesse do mercado editorial por tal segmento literário.

Resta ainda uma problemática presente até os dias atuais: como delimitar o que é literatura infantil? As fronteiras, se existem, não são nítidas, porque, como aponta López Tamés (1990), reúnem-se sob um mesmo rótulo obras: (a) apropriadas pelas crianças cujo conteúdo excede o universo infantil (como as *Viagens de Gulliver* e *Robinson Crusóe*); (b) produzidas por autores com as mais variadas possíveis intenções: vender, educar, servir de exemplo etc.; (c) cuja editoração é variável: os tipos de ilustração, a edição considerada etc. e (d) destinadas a uma diversidade de público leitor.

O escopo deste trabalho não permite um aprofundamento nesta discussão. De qualquer modo, é inegável que a criança ocupa uma posição central no mercado editorial atual, ao consumir, segundo López Tamés (1990, p. 19), obras escritas “por adultos que imaginam com maior ou menor fortuna o que a criança e o adolescente sentem e querem. Esforço de acomodação, também, para reviver a própria infância”.

Também por questões de limitação de espaço, considera-se, neste estudo, um dos gêneros da literatura infantil: o conto maravilhoso. Tal gênero mostra-se relacionado ao mito, porque nasce da morte de uma cultura e, por conseguinte, de seus mitos. Além disso, o conto apresenta um caráter universal, visto que, em qualquer comunidade, sempre haverá um repertório de histórias com a dúplici função de entreter e informar sobre o mundo. E, por esse caráter universal, apresenta uma estrutura quase uniforme, como López Tamés (1990, p. 35) observa na passagem a seguir:

Desde a infância, os testes de iniciação, com símbolos de transformação e morte, indo para a floresta desconhecida e temível de uma nova fronteira, é a saída da casa amparadora dos pais para crescerem na sua própria empresa [...]. Usar força, astúcia, vigilância permanente, trabalhar sem limites. Como a capacidade do herói é pequena, é por vezes ajudado por amigos, servos, animais e objetos mágicos. E no final vence, de modo que ganha riqueza, amor, poder, mas é difícil lutar entre feitiços, encantamentos, forças perturbadoras desconhecidas, difíceis de controlar, pulsos latentes ou manifestada na própria natureza do herói.

Nesta seção, foi apresentada brevemente a relação entre noção de infância e literatura infantil, bem como os estereótipos e problemas originados por esse último rótulo. A seguir, analisam-se os contos infantis *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*, à luz das considerações feitas nesta seção e na anterior.

4 A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NOS CONTOS

4.1. “Chapeuzinho Vermelho”: a menina e a sua avó

A caracterização e a denominação da personagem feminina no conto é fundamental para a compreensão dos processos de construção do feminino. Empregam-se as seguintes adjetivações para caracterizar Chapeuzinho Vermelho (p. 1 e 3, respectivamente; grifos nossos): “Era uma vez uma menina **graciosa...**” e “Bom dia, menininha **linda...**”. Tais modificadores se aplicam à aparência e/ou ao porte físico e, como será visto adiante, contrastarão com o tipo de adjetivo selecionado para caracterizar uma personagem do sexo masculino, João. Ainda é digno de menção o fato de que a menina, mesmo sendo a protagonista, não tem seu nome apresentado, ganhando a “identidade” de Chapeuzinho Vermelho a partir de sua vestimenta (p. 1): “Certo dia, ela ganhou um capuz feito de tecido vermelho e gostou tanto dele que passou a usá-lo todos os dias. Assim, aos poucos, os moradores daquele local passaram a chamá-la de Chapeuzinho Vermelho.”. Dessa forma, logo de início, há duas atitudes em relação à personagem do sexo feminino (mesmo sendo uma criança), que se fazem presentes até hoje em nossa sociedade: a referência pela sua aparência e por sua roupa. É cabível estender para esse conto a seguinte observação feita por Santos (2016, p. 362), em estudo acerca dos contos da Disney:

Nas histórias que são contadas, podemos perceber que as princesas dos contos de fada têm uma personalidade em comum, que consiste em serem boas e generosas, frágeis, talentosas para as tarefas domésticas, extremamente lindas, esbeltas e delicadas e, por esses adjetivos, conseguem encantar as pessoas e até mesmo os animais (...). Tudo isso é um reflexo do imaginário social sobre a mulher na sociedade, já que esta sempre cobrou dela este comportamento de princesa.

A menção à fragilidade pode ser constatada no trecho a seguir (p. 2), quando se relata que: “Como naquela floresta havia lenhadores, o lobo sabia que precisava ser esperto e não provocar os gritos da menina. Por isso, armou um plano para enganar Chapeuzinho Vermelho”. Desse excerto, infere-se a visão do sexo feminino como fraco e dependente de um homem para proteger ou salvar sua vida – no caso, os lenhadores –, informação implícita e presente na fala de um narrador onisciente, estratégia discursiva que permite ao padrao, conforme Oliveira (2003), do conto não se comprometer diretamente com tal posicionamento. Ademais, ele ainda se vale de uma oração adverbial causal anteposta à principal – “Como naquela floresta havia lenhadores...” –, que não só ativa tal pressuposição como também, de

certo modo, indica que se trata de um conhecimento partilhado (possivelmente na sociedade dos leitores) de que os lenhadores são uma proteção potencial para as mocinhas.

Ainda nesse sentido, verifica-se que, apesar de Chapeuzinho Vermelho ser a personagem principal, o desfecho da história não é determinado por ela, mas por um desses lenhadores que salva a menina e a sua avó do lobo (p. 7): “Ele [lenhador] não teve dúvida! Pegou uma tesoura e abriu a barriga do lobo, salvando Chapeuzinho e a avó.” Prova dessa relevância da personagem masculina é que, na versão de Charles Perrault (1695) – traduzida por Borges para a edição Zahar (Rio de Janeiro, 2010) –, ela não existia e, portanto, a garota e a sua avó morriam engolidas pelo lobo. Outra característica dessa figura masculina é a sua inteligência, demonstrada no segmento abaixo (p. 7) quando:

Em seguida, resolveu castigar o lobo. Então, pediu a Chapeuzinho Vermelho que recolhesse algumas pedras no quintal. Ela trouxe um saco cheio de pedras redondas e o lenhador as colocou dentro da barriga do lobo, costurando-a em seguida.

O lenhador é a contraparte de Chapeuzinho Vermelho, que é caracterizada como ingênua (p. 3, grifo nosso), explicitamente, em “... respondeu Chapeuzinho Vermelho **com inocência.**” e, implicitamente, no famoso diálogo com o lobo (p. 4 – 5), presente no excerto a seguir:

Ao chegar, Chapeuzinho Vermelho estranhou o aspecto da vovó e perguntou:
 — Puxa, vovozinha! Como os seus braços estão compridos.
 — São para abraçá-la melhor, querida netinha — disse o lobo, disfarçando a voz.
 — Uau! Como as suas orelhas estão enormes, vovozinha!
 — São para ouvir bem sua doce voz, minha amada netinha!
 — E os seus olhos, como estão grandes, vovó!
 — São para enxergar melhor a beleza da minha netinha.
 — E essa boca enorme, vovó, para que serve?
 — Essa boca enorme é para engolir você inteirinha, menina curiosa!

Na introdução do livro *Contos de Fadas – Edição comentada e Ilustrada*, Tatar (2004, p. 33) observa que nem sempre Chapeuzinho Vermelho foi inocente e frágil, tal como a conhecemos:

Chapeuzinho Vermelho tem uma trajetória reveladora. Versões antigas, contadas ao pé da lareira ou em tabernas, mostram uma jovem heroína esperta que não precisa se valer de caçadores para escapar do lobo e encontrar seu caminho de volta para casa. Em “A história da avó”, uma versão oral do conto registrada na França no final do século XIX, Chapeuzinho Vermelho faz um *striptease* diante do lobo, para depois terminar a ladainha de perguntas sobre as partes do corpo dele perguntando se pode ir lá fora para se aliviar. O lobo é passado para trás por Chapeuzinho Vermelho, que parece mais uma hábil trapaceira do que uma menina ingênua. Tanto Perrault quanto

os Grimm se empenharam em extirpar os elementos grotescos, obscenos, dos contos originais dos camponeses (em algumas versões, Chapeuzinho Vermelho come os restos do lobo, saboreando a “carne” e o “vinho” na despensa da avó).

De fato, os valores morais das sociedades em que tais histórias foram recontadas fizeram com que os “padrastos” de Chapeuzinho Vermelho, Perrault e Grimm, assumissem as características idealizadas para o sexo feminino, esvaziando da protagonista a astúcia e a bravura, que foram transferidas para o sexo oposto, nas novas versões. A esse respeito, pode-se trazer à tona mais uma consideração de Santos (2016, p. 362):

No papel que a sociedade lhe impunha, a princesa, assim como a mulher, precisava de um homem para salvá-la dos seus conflitos diários e por isso ela devia viver para servir este homem que a salvou de sua situação e a ajudou a construir sua família.

É necessário ainda tecer comentários acerca de uma outra personagem feminina: a avó de Chapeuzinho Vermelho. Tal personagem apresenta, na versão em análise, uma única fala, que será comentada no próximo parágrafo. Ao longo do conto, ela é referenciada na fala das outras personagens, mas não atua diretamente no desenrolar dos fatos. A avó da menina constitui, na verdade, uma das razões para a garota sair de casa e dar origem à história – o outro motivo seria a desobediência da menina, ao ter se desviado do caminho traçado inicialmente por sua mãe.

Para finalizar, como já dito na seção 3, a literatura infantil, para além de entreter, tem como um de seus objetivos ensinar e contribuir com a formação moral do público infantil e juvenil, o que é constatado ao fim do conto na fala da avó da menina (p. 8), imagem da sabedoria advinda da idade: “— Nunca mais se esqueça do que aconteceu, Chapeuzinho. Nunca pare para conversar com desconhecidos, nem se desvie do seu caminho — recomendou a vovó”. Para além dessas três recomendações manifestas, há, ainda, uma quarta, implícita e decorrente das anteriores: obedecer aos mais velhos. Desse modo, verifica-se, em grande parte do conto, o silenciamento da avó de Chapeuzinho Vermelho, cuja função resume-se a (i) ser um dos motivos da origem da história e (ii) explicitar a moral.

Nesta seção, analisou-se a construção das personagens femininas no conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, demonstrando como a estruturação do enredo evidencia, implícita ou explicitamente, visões estereotipadas acerca do sexo feminino: fragilidade, ingenuidade, símbolo de beleza e, até mesmo, silenciamento (como é o caso específico da avó da menina). Como contraparte, as figuras masculinas carregam em si a astúcia e bravura, sendo responsáveis por proteger aquelas primeiras e, até mesmo, determinar o desenrolar da trama.

Dito isso, passa-se para a próxima seção, na qual analisa-se a construção das personagens em outro conto infantil: *João e Maria*.

4.2. “João e Maria”: Maria e a velha bruxa

Na versão do conto considerada, logo de início, apresenta-se uma vilã (p. 1, grifos nossos): “Certo dia, a **malvada** madrasta teve a ideia de abandonar as crianças na floresta para não mais ter de repartir a comida. **O pai não aceitou, mas, de tanto insistir, a mulher o convenceu**”. Duas são as características notáveis dessa personagem: o egoísmo de querer abandonar as crianças para lhe sobrar mais comida e o seu grande poder de persuasão sobre o pai, ao convencê-lo, a muito custo, de compactuar com a ideia. Por não ter laços sanguíneos com as crianças (ou seja, por não ser a “verdadeira mãe”), nesse conto e em outros, “justifica-se” a construção da figura feminina da madrasta como insensível e indiferente aos seus enteados. Prova disso é que, em algumas versões, é a mãe de João e Maria que convence o pai das crianças a abandoná-las, mas, dada a visão da mãe como amorosa e acolhedora, Grimm, como o “padrasto” do conto, logo atribui tal ato pouco maternal para a madrasta. Tatar (1999, p. 180) confirma e explica isso:

Um olhar sobre a versão de “Hansel e Gretel” registrada pela primeira vez por Grimm revela que a cruel madrasta das crianças foi de fato uma criação da fantasia de Wilhelm Grimm. A história, como os irmãos ouviram pela primeira vez, contava com uma mãe biológica que conspira com o marido para abandonar os filhos. Com certeza, Wilhelm Grimm pode ter feito a mudança para alinhar o conto com as realidades da vida familiar do século XIX, mas, mais provavelmente, ele transformou a mãe em madrasta simplesmente porque não suportava transmitir histórias sobre mães tão decididas a sobreviver à fome que estão dispostas a sacrificar os seus próprios filhos³.

Retornando ao conto, João (p. 2) “que ouviu a conversa, correu até o quintal e apanhou um punhado de pedrinhas brancas e as escondeu nos bolsos do casaco”. Tem-se, mais uma vez, a astúcia materializada numa personagem masculina, marcada explicitamente pela adjetivação na seguinte passagem (p. 2, grifo nosso): “**Esperto** que era, o menino marcava o caminho, jogando as pedrinhas brancas no chão”. Se, para Chapeuzinho Vermelho, empregou-se uma adjetivação no âmbito da forma física, para João, isto se deu no âmbito da inteligência.

³ Tradução nossa.

Graças à astúcia do garoto, ele e sua irmã conseguiram retornar para a casa e o pai das crianças (p. 3), por seu turno: “ficou muito contente e chorou de emoção, mas a madrasta se enfureceu e os trancou no quarto. Depois, insistiu com o marido para que, na manhã seguinte, eles tentassem novamente executar o plano malvado”. Desse excerto, expressa-se, implicitamente, valendo-se novamente como estratégia discursiva da própria voz do narrador, que o pai não é igualmente culpado por ter abandonado seus filhos, visto que foi manipulado pela madrasta, sendo ela, portanto, a responsável por carregar todo esse fardo de maldade.

Na segunda tentativa de abandono das crianças, narra-se que (p. 3, grifo nosso): “[...] João não pode sair para recolher as pedrinhas brancas e **Maria começou a chorar. O menino a acalmava:** — Não se preocupe, Maria. Daremos um jeito”. Nesse excerto, caracteriza-se, de um lado, Maria – e, por extensão, o sexo feminino – não só como frágil, mas também como altamente emocional e, de outro, João (o sexo masculino), como a razão e a proteção.

O menino joga pedaços de um pão que pegara escondido, mas os passarinhos os comem e eles se perdem até encontrarem a casa da bruxa, apresentada como (p. 5) “... uma velhinha que não enxergava bem”. Depois de acolhê-los, a bruxa mostra quem é de fato (p. 6): “No dia seguinte, a bruxa prendeu o menino em um porão e Maria foi obrigada a trabalhar na casa e a alimentar João diariamente para engordá-lo, pois a bruxa pretendia comê-lo”. Nessa passagem, constata-se dois julgamentos subjacentes acerca da garota e, por conseguinte, do sexo feminino: (a) a aptidão em realizar as tarefas domésticas e (b) a não representatividade de perigo, já que apenas o menino foi trancado no porão. Dessa vez, apesar de também veiculado implicitamente, tais posicionamentos advêm da atitude da bruxa, personagem do sexo feminino, o que “legitimaria” essas ideias.

Todavia, um revés na caracterização de Maria ocorre quando a bruxa decide comer as crianças, como se constata na passagem abaixo (p. 7):

A bruxa pediu a Maria que colocasse a cabeça dentro do forno e verificasse se a temperatura do forno estava boa, mas a menina entendeu que o plano da bruxa era assá-la. Por isso, inventou uma desculpa de que o forno não estava esquentando. Quando a bruxa foi ver, Maria a empurrou lá dentro e travou a porta. Em seguida, a menina correu até o quarto da bruxa, apanhou o molho de chaves e libertou o irmão.

Pode-se dizer que é Maria que determina o desfecho da história, visto que, sem a atitude dela, a garota e seu irmão teriam virado comida de bruxa. Até mesmo a caracterização emocional muda nessa parte do enredo, pois, agora, são Maria e João que demonstram sentimentos ao chorarem (p. 7): “Eles se abraçaram e choraram de alegria”. E, escapando da

casa da bruxa com as riquezas descobertas numa mala da malvada velha, reencontram o caminho de casa e o pai, que (p. 8): “[...] contou aos filhos que havia se arrependido por ter dado ouvido à esposa e a expulsara de casa. [...] Com a riqueza que trouxeram, João e Maria cresceram felizes com o pai, tendo uma vida farta e sem preocupações”.

Nesse ponto, cabe ressaltar que o conto *João e Maria* apresenta três características não observáveis em *Chapeuzinho Vermelho*. A primeira delas é que a criação dos filhos passa a ser uma incumbência do pai, como se constata na citação acima, e não de uma figura feminina. A segunda é que, em vez de um, o conto conta com duas vilãs do sexo feminino que “desaparecem”, praticamente, de forma simultânea: a bruxa, ao cair dentro do forno, e a madrasta, ao ser expulsa pelo pai das crianças.

Acerca do papel da bruxa e da madrasta, Santos (2016, p. 373) comenta que:

As mulheres que aparecem nas tramas sempre fazem papel de rivais da princesa, como bruxas, madrastas ou irmãs invejosas. Em compensação, as figuras masculinas são geralmente a representação heroica para a princesa, não só o príncipe, mas também amigos e o próprio pai. Isso ajuda a reforçar o imaginário de que as mulheres são sempre rivais, mesmo quando são amigas. Não é incomum, por exemplo, ouvirmos falar que a mulher não se veste para os homens, mas, sim, para as mulheres, tentando aparentar melhor do que as outras, como vimos anteriormente, com o discurso da rivalidade feminina.

Por fim, como terceiro diferencial deste conto, a moral se mostra implícita, não tendo, como em *Chapeuzinho Vermelho*, a sua verbalização na fala de uma das personagens. O principal ensinamento de *João e Maria* é que, embora dificuldades sejam enfrentadas ao longo da vida, a união da família – no caso, pessoas consanguíneas – é importante para superá-las. Constata-se isso em vários momentos do enredo: quando João acalma sua irmã e traça um plano que permite que ambos retornem para a casa na primeira tentativa de abandono; quando Maria engana a bruxa e a prende dentro do forno para escapar da casa da velha feiticeira com o seu irmão e, por fim, quando o pai das crianças prefere viver com os filhos do que com a madrasta, que não tem laços sanguíneos com aqueles e é retratada como interessada na desunião da família.

Antes de finalizar, cabe sintetizar e fazer algumas considerações a respeito do que se refletiu até o momento. A primeira delas é que Perrault e os irmãos Grimm, como “Eus comunicantes”, valem-se de estratégias discursivas como a voz e as atitudes tanto do narrador quanto da bruxa, os “Eus enunciadores”, para transmitirem “legitimamente” concepções estereotipadas acerca do sexo feminino nos contos. Além disso, os “padrastos” desses contos estão assegurados pelo contrato da comunicação da ficção que, como dito na seção 2,

estabelece que tanto o Eu-enunciador quanto o Tu-interpretante devem aceitar o que é narrado, sem fazer questionamentos.

Uma segunda consideração são as alterações nos elementos dos enredos, como o esvaziamento do erotismo de Chapeuzinho Vermelho e a transferência da falta de uma mãe biológica do par João e Maria para a figura de uma madrasta. Tais modificações foram feitas para que as histórias se adequassem à situação comunicativa, os valores morais e sociais da época, e, por conseguinte, para que não se violasse nem o contrato nem o projeto de comunicação vigente.

Por fim, por meio da alternância entre elementos da realidade e da ficção, os contos permitem que as crianças, sendo Tu-interpretantes, se transportem para o mundo ficcional, assumindo o papel de Tu-destinatário ao se imaginarem realizando as mesmas ações das personagens. Tal movimento de identificação permite que a criança (a) desperte o gosto pela leitura, vendo nela uma fonte de entretenimento, como se constata em ambos os contos analisados, e (b) adquira um novo conhecimento, como em *Chapeuzinho Vermelho*, conto em que se ensina a obediência aos pais, a não falar com estranhos e a não se desviar de um caminho, e como em *João e Maria*, cujo ensinamento é a importância da união da família frente às dificuldades da vida. Nesse processo, o público-alvo acaba por assimilar os comportamentos e características idealizados para cada sexo, o que pode reforçar certos estereótipos sociais.

Feitas tais considerações, passa-se para a próxima seção. Nela, elencam-se e comentam-se as semelhanças e as diferenças na construção das personagens femininas nos contos em foco.

5 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS PERSONAGENS FEMININAS DE “JOÃO E MARIA” E “CHAPEUZINHO VERMELHO”

Começa-se a análise pela comparação das semelhanças entre as personagens Chapeuzinho Vermelho e Maria. Ambas são retratadas como morando perto de uma floresta (p. 1 em ambos) – “Era uma vez uma graciosa menina que morava com a mãe à beira de uma floresta” e “Era uma vez dois irmãos, João e Maria, que moravam [...] à beira de uma imensa floresta” – e como frágeis fisicamente e inocentes no plano intelectual. Elas dependem do lenhador e do irmão João para protegê-las e guiá-las, sendo esses dois apresentados como os verdadeiros empecilhos aos maldosos planos do lobo e da velha bruxa, respectivamente. Porém, justamente por não considerar, em *João e Maria*, a menina como uma ameaça, a bruxa deixa-a solta, não imaginando que, além de enganá-la e prendê-la no forno, Maria conseguiria escapar com o seu irmão.

E, nesse ponto, são observáveis as diferenças entre os dois contos: se em *Chapeuzinho Vermelho* o desfecho da trama é determinado pelo lenhador, em *João e Maria*, num relampejo, Maria assume características tipicamente associados ao sexo masculino nas histórias infantis: coragem e astúcia. Outra diferença é que, enquanto Chapeuzinho Vermelho não tem seu nome revelado, sendo designada pela roupa e pela sua aparência por meio dos adjetivos “linda” e “graciosa”, por outro lado, não se sabe nada sobre as características físicas e/ou as vestes de Maria, somente o seu nome. Por fim, retrata-se essa última personagem a partir de mais um estereótipo feminino: instabilidade emocional. Como indicado na seção anterior, em dois momentos pelo menos, Maria chora desesperada pelo abandono do pai e da madrasta, cabendo a João acalmá-la – há ainda um terceiro momento de choro, mas dessa vez, o menino também exterioriza sua emoção junto à irmã. Quanto à Chapeuzinho Vermelho, nenhuma consideração do âmbito emocional ou psicológico é feita, nem mesmo quando o lobo precipita sobre a menina e a devora, não se sabe a reação da menina.

Passa-se, então, para as semelhanças entre outras duas personagens: a avó de Chapeuzinho e a velha bruxa. Para além do fato de ambas não terem seus nomes revelados, elas apresentam comprometimentos físicos advindos da idade: a bruxa não enxerga bem e a avó de Chapeuzinho estava adoentada e acamada. Apesar de as duas apresentarem apenas uma fala na edição considerada – a saber, a da Editora Rideel, 2008 –, elas têm uma função importante na história: a confirmação ou a resolução de um problema apresentado no início do conto. No início de *Chapeuzinho Vermelho*, a mãe da garota a aconselha (p. 2): “— Chapeuzinho, tenha cuidado! Não pare para conversar com ninguém, nem vá pela trilha da

floresta! É muito perigoso!”. Se a menina não tivesse saído de casa para visitar a avó, ela não teria encontrado com o lobo e experienciado o quão perigoso é desobedecer aos conselhos da mãe. Já em *João e Maria*, apresenta-se a seguinte situação inicial (p. 1): “A família estava cada vez mais pobre e eles quase não tinham mais o que comer.”. Se as crianças, por sua vez, não tivessem encontrado com a bruxa, elas não teriam descoberto o tesouro e resolvido o problema da pobreza. Como último ponto em comum entre a avó e a velha bruxa, ambas são retratadas como acolhedoras e que inspiram confiança nas crianças, tanto que João e Maria são presos na casa da feiticeira por essa falsa sensação. Quanto às diferenças, identifica-se que a avó é responsável por veicular ensinamentos para as crianças – obedecer aos pais; não falar com estranhos e não se desviar do caminho – e a bruxa, os estereótipos acerca do sexo feminino, como a qualificação das meninas para cozinhar e limpar.

A partir dessas características salientadas para as personagens, é possível identificar a construção da imagem feminina em dois momentos distintos da vida: na infância e na velhice. Naquela primeira fase, a menina é retratada como desconhecedora e, até mesmo, incapaz de lutar contra os perigos do mundo, estando sob a tutela do pai, irmão ou qualquer outra figura masculina, mesmo que desconhecida – tal qual o lenhador em *Chapeuzinho Vermelho*. Ao atingir a velhice, a mulher passa a ser caracterizada como uma idosa de aparência gentil e doce, mas que se mostra solitária e debilitada pela idade. As únicas visitas são as das crianças, quer sejam seus netos, como Chapeuzinho Vermelho, ou não, como João e Maria que, em vez de companhia, eram, na verdade, a refeição. E se, por um lado, a menina é ignorante das potenciais ameaças do mundo, a idosa é experiente e repassa esses conhecimentos para as crianças, sobretudo, às garotas, como se constatou anteriormente, quando, ao fim do conto, a avó aconselha Chapeuzinho Vermelho.

Por fim, cabe notar que, dada a diferença de idade entre os Eu-comunicantes (os irmãos Grimm, Perrault etc.) e os Tu-interpretantes (os leitores), o discurso daqueles primeiros acaba por veicular, às vezes, concepções e ideias próprias do universo adulto que atualmente se mostram preconceituosas ou estereotipadas. Na época, para não se comprometer diretamente com o que era narrado nos contos, Perrault atribuiu o papel de Eu-comunicante a seu filho, que por ser adolescente, tinha idade mais ou menos próxima a dos leitores. Como explica Oliveira (2003, p. 19):

[...] Perrault atribui a autoria da obra a seu filho adolescente Pierre Darmancourt e, de forma "politicamente correta", ou, empregando a terminologia de Patrick Charaudeau, não infringindo o contrato de comunicação referente à literatura nessa época, resguarda-se de possíveis críticas, e, alcançando quicá elogios, dedica-a à neta de Luís XIV, rei da França.

Porém, mesmo passados tantos anos e muitas das moralidades veiculadas pelos contos terem sido repensadas e criticadas – como a necessidade de um homem para proteger as donzelas, ou a aptidão feminina para as tarefas domésticas –, essas histórias infantis continuam a ser contadas desse mesmo modo para boa parte das crianças atualmente. Um possível fator para isso são as “manobras discursivas” empregadas por esses “padrastos” dos contos, como a veiculação dessas ideias já ultrapassadas por intermédio do narrador, que representa a voz e o conhecimento popular, como visto na seção anterior para *Chapeuzinho Vermelho*, ou de uma personagem do sexo feminino, como a bruxa em *João e Maria*. Um segundo fator é que, apesar de o tempo e o local serem outros, um aspecto dos contratos e projetos de comunicação das histórias infantis permanece o mesmo: divertir e contribuir para a formação infantojuvenil. Finalmente, um terceiro fator são os efeitos de realidade e/ou ficção que permitem ao leitor se transportar para o enredo e, com isso, associar uma personagem a uma pessoa próxima – por exemplo, uma mulher mais velha à sua avó –, acatando o que lhe é dito, sem questionar ou refutar.

Nesta seção, apresentaram-se as semelhanças e diferenças entre as personagens femininas Chapeuzinho Vermelho e Maria de um lado e, de outro, a avó e a velha bruxa. Ainda se demonstrou como as estratégias discursivas empregadas pelos “padrastos” dos contos legitimam, até hoje, a propagação de ideias tidas como preconceituosas ou ultrapassadas. Dito isso, passa-se para a última seção, na qual sintetizam-se as principais conclusões advindas desse estudo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo assumiu como objetivo maior a análise da construção das personagens femininas nos contos de fadas *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria* à luz dos pressupostos da Análise Semiológica do Discurso. Notadamente, assumiram-se, nas análises empreendidas, os conceitos de (a) sujeitos da comunicação, (b) contratos de comunicação, (c) projeto de comunicação, (d) estratégias discursivas e (e) efeitos discursivos de realidade e/ou ficção, vistos na seção 2.

Mas antes, na seção 3, fez-se necessário explicitar o contexto de surgimento e advento da literatura infantil que acompanhou a origem e desenvolvimento da noção de infância. Se antes a criança era tida como um fardo econômico ou um “miniadulto” que tinha de trabalhar desde cedo, com o progresso econômico, ela passa a ser vista como uma “tábula rasa” que precisa assimilar os valores e bons costumes da sociedade em que estava inserida. A literatura, então, vem ao encontro desses objetivos, porém, inicialmente, dizia respeito ao mesmo tipo de conteúdo consumido pelos adultos, sofrendo, por vezes, pequenas adaptações.

Já nas seções 4 e 5, a análise daqueles dois contos infantis evidenciou a comum presença de estereótipos manifestos ou não em relação ao sexo feminino, como a fragilidade, a ingenuidade, a aptidão para as tarefas domésticas, a não representatividade de perigo e/ou a instabilidade emocional. As figuras masculinas, por outro lado, representam a inteligência e a coragem, protegendo as personagens femininas e, até mesmo, sendo um fator determinante para o desenrolar do enredo, como o lenhador em *Chapeuzinho Vermelho*.

Todavia, como dito na seção 4, essas histórias nem sempre foram assim tal como são conhecidas atualmente. Por exemplo, nas primeiras versões de *Chapeuzinho Vermelho*, além de ser representada de modo altamente erótico, a menina ainda solucionava seus problemas com o lobo sem a ajuda de um lenhador. Acréscimos, supressões e alterações no enredo foram feitas pelos “padrastos” dos contos, como os irmãos Grimm e Perrault, a fim de estar em conformidade com os valores morais da sociedade da época. Por outras palavras, tais autores o fizeram para não romper nem o contrato nem o projeto de comunicação vigente.

Mas, nesse ponto, coloca-se, então, a pergunta: se os valores morais e sociais já são outros atualmente, por que essas histórias continuam a ser consumidas, geralmente, dessa mesma forma nas sociedades? Na seção 5, identificaram-se três possíveis fatores: (a) uso de estratégias discursivas – como a voz do narrador ou de personagens femininas – para veicular esses estereótipos; (b) persistência de um aspecto do projeto e do contrato de comunicação das histórias infantis: entreter e formar o indivíduo; (c) efeitos de realidade/ ficção das

histórias infantis pressupõem o não questionamento do leitor e a sua transposição para o enredo.

Trata-se de um círculo vicioso. Se o público leitor consome tais obras sem uma reflexão crítica, podem ser assimilados comportamentos e ideias projetadas para cada sexo e, como consequência, esses estereótipos são reforçados fora do universo literário, nas interações sociais, e aquelas histórias continuam a ser contadas da mesma forma para as gerações sucessoras. Tal é o caso da nossa sociedade, ainda marcada por valores e atitudes patriarcais, que legitimam o poder e autoridade da figura paterna sobre as mulheres e crianças. Nela, a maioria dos contos infantis ainda perpetuam estereótipos acerca do sexo feminino por inculcarem nos cidadãos, desde novos, aquele projeto político-ideológico de dominação do homem sobre a mulher. Por isso, nas histórias e fora delas, verifica-se a manutenção de certos comportamentos e ideologias em relação ao sexo feminino, como, por exemplo, a associação da mulher à delicadeza e fragilidade. Em suma, os contos e a sociedade retroalimentam-se conforme interesses político-ideológicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, E. Lygia Bojunga Nunes e seu projeto literário: uma contribuição significativa para a formação do leitor. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 2008, Porto Alegre. *Anais [recurso eletrônico]/Congresso Internacional de leitura e Literatura Infantil e Juvenil*. Simpósio Literatura Infantil e Juvenil: do texto ao leitor. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-ao-leitor/Lygia%20bojunga%20nunes%20e%20seu%20projeto%20liter%20rio%20OK.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

CALDEIRA, L. B. *O conceito de infância no decorrer da história*. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/Pedagogia/o_conceito_de_infancia_no_decorrer_da_historia.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2019.

CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. 1 Ed. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; de MELLO, R. *Gêneros e reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE-UFMG, 2004c. Disponível em: <<http://www.patrickcharaudeau.com/Visadasdiscursivas-generos.html>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 1 Ed. São Paulo: Moderna, 2000.

DALBOSCO, C. A. *Primeira infância e educação natural em Rousseau: as necessidades da criança*. Educação (Porto Alegre), v. 62, p. 313-336, 2007. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/561>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

GRIMM. *Chapeuzinho Vermelho*. Coleção Contra Pra Mim. São Paulo: Editorial Rideel, 2008.

GRIMM. *João e Maria*. Coleção Conta Pra Mim. São Paulo: Editorial Rideel, 2008.

LÓPEZ TAMÉS, R. *Introducción a la literatura infantil*. 2 Ed. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.

OLIVEIRA, I. de. *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

PERRAULT *et al.* *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SANTOS, M. E. M. dos. *Era uma vez a Análise do Discurso sobre as princesas dos contos de fada em animações da Walt Disney*. CADERNOS DO IL, PORTO ALEGRE , v. 1, p. 361-380, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67170>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

SOUZA, L. R. de. *A construção da personagem em narrativas literárias destinadas ao público infantil: em foco a montagem da cadeia referencial*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. 190f. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/3566/5/Luciana%20Ribeiro%20de%20Souza.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

TATAR, M. (Ed.). *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. 1 Ed. London and New York: WW Norton & Company, 1999.

TATAR, M. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.