



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES - CAMPUS III
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

JAMYLLI FERREIRA DE LIMA

**(DES)CONSTRUINDO A PRINCESA CLÁSSICA: UM ESTUDO
DO FEMININO NO CONTO DE FADAS**

**GUARABIRA - PB
2018**

JAMYLLI FERREIRA DE LIMA

**(DES)CONSTRUINDO A PRINCESA CLÁSSICA: UM ESTUDO DO
FEMININO NO CONTO DE FADAS**

Trabalho de conclusão apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Letras, da Universidade Estadual da Paraíba
– UEPB, como requisito parcial para a
obtenção do Grau de Licenciada em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Neres
Araújo da Silva

**GUARABIRA-PB
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

L732d Lima, Janylli Ferreira de.
(Des)construindo a princesa clássica [manuscrito] : um estudo do feminino no conto de fadas / Janylli Ferreira de Lima. - 2018.
37 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação : Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva , Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Literatura Infantil. 2. Representação. 3. Gênero. 4. Feminino.

21. ed. CDD 305.42

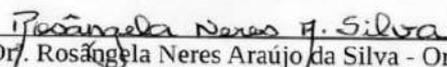
JAMYLLI FERREIRA DE LIMA

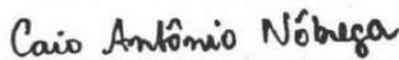
**(DES)CONSTRUINDO A PRINCESA CLÁSSICA: UMA ESTUDO DO
FEMININO NO CONTO DE FADAS**

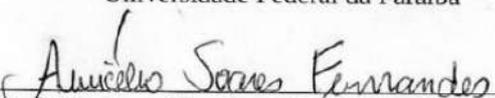
Trabalho apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras, da
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, como requisito para a obtenção do Grau de
Licenciada em Letras.

Aprovado em 15/06/2018

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Rosângela Neres Araujo da Silva - Orientadora
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Ms. Caio Antônio Nóbrega (Examinador)
Universidade Federal da Paraíba


Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Creio que me valho muito mais de meu curso
Do que uma placa na parede ou um diploma na gaveta.
Me ficaram coisas mais substanciais...
Como as asas que ensaiei seis anos nesses corredores;
Como os versos, que eles tanto ouviram ou calaram junto comigo;
e mais “e sempre e tanto” e “tanto quanto verdadeiro”
os amores que nele tive
Amores Florbelas, Adélias, Nayaras,
Graças, Hildas, Cecílias, Yvannas,
Djaniras, Muçambês e Margaridas;
e sobretudo,
dessas paredes que hoje levam não uma placa,
mas muitos de nossos gritos,
levo também a semente de luta germinada no peito.
Luta cotidiana, de tia Rejane, de Dona Lúcia,
de Mariele, e de Mainha,
Luta sua. Minha.
Diária.
Sou canceriana,
Meu amor tem asas,
Meus voos tem versos,
E todo verso meu é de amor.
Mas não se engane que trago saturno em áries.
Ritualística. Simbólica e supersticiosa.
Minha mística feminina
Me permite achar vestígios das verdades
pistas, como avisos nos relevos do cotidiano.
O cotidiano que me diz
que dele se levantará o grito
e irá ressoar mais forte e maior
cada vez com mais vozes ecoando
E ecoarão nos livros, nas artes, nas ruas e no povo
Até que sonoro o suficiente
Não se cale jamais.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A LITERATURA INFANTIL E SEU PERCURSO HISTÓRICO	9
2.1. Primórdios da literatura infantil: a raiz na oralidade popular	9
2.2. A literatura infantil no Brasil	10
3 ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX	15
3. 1. Relembrando a mulher na história	15
3.2. Representações e idealizações da mulher clássica: uma leitura das personagens do século XIX	19
4 A ASCENDÊNCIA DO GÊNERO: TEMPO DE NOVAS MULHERES	23
4.1. Gênero: a construção e legitimação social da desigualdade	23
4.2. A moça que tece o próprio destino	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
6 REFERÊNCIAS	36

(DES)CONSTRUINDO A PRINCESA CLÁSSICA: UM ESTUDO DO FEMININO NO CONTO DE FADAS

LIMA, Jamylli Ferreira¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo uma análise das representações femininas na literatura infantil através da investigação de dois contos de fadas o clássico dos irmãos Grimm “A Bela Adormecida” e “A moça tecelã”, de Marina Colasanti. Observamos as imagens reproduzidas pela literatura, sob o ponto de vista sociológico e dos estudos do gênero, para entender quais os modelos e ideais do feminino que são perpassados por meio destas representações da mulher no século XIX através do conto clássico, e a subversão dos antigos modelos na representação da mulher moderna, através de “A moça tecelã”. Para nossa fundamentação teórica utilizamos as contribuições de autores tais como Cademartori (2006), Candido (2000), Beauvoir (2016), Foucault (2014), Woolf (2014) e Kolontai (2011). Através do estudo analítico dos contos é possível discutir questões pertinentes as problemáticas de desigualdade de gênero, a opressão legitimada da qual as mulheres sofreram durante séculos a fio, e a mudança desse quadro com sangue e suor derramado nas lutas pelos direitos das mulheres, que mudam completamente os modelos esperados do feminino, e consequentemente suas formas de representação.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Representação. Gênero. Feminino.

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fadas caminham com sutileza desafiando o real e o irreal a se misturarem com os sonhos e símbolos representados na literatura infantil. Advinda da oralidade popular, a literatura infantil, inicia seu percurso no século XVII na França, com as publicações de compilações dos mitos e lendas das histórias contadas pelo povo, adaptadas por Charles Perrault. Sendo a literatura, uma das grandes artes de representação, linguagem e expressividade humana, nunca caberá em conceitos exatos e milimétricos.

Porém, levando em consideração a leitura e análise literária é possível entendermos um pouco da sociedade na qual sua realidade se insere. Gênero

¹ Graduanda em Letras - Português, pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, sob a orientação da Profa. Dra. Rosângela Neres de Araújo Silva. E-mail: jamylliferreira@gmail.com

literário que carrega canonizadas muitas obras protagonizadas por mulheres, o conto de fadas é uma possibilidade sobre a qual nossa reflexão partirá, atentando então nosso olhar para a questão social da mulher na história que a literatura, enquanto registro, pode nos subsidiar como aporte de pesquisa teórica acerca de investigação da mesma.

Na presente pesquisa buscaremos entender um pouco mais sobre as mulheres representadas em dois contos de fadas em específico, o primeiro, um dos contos clássicos canonizados pelos irmãos Grimm no século XIX, “A Bela Adormecida”, e posteriormente “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, que foi publicado pela primeira vez em 1982. Analisaremos as representações da mulher em tais contos, e sua progressão em relação ao outro, levando em conta a evolução do papel social feminino na sociedade.

Para tal análise, nos embasaremos, além das teorizações literárias de Arroyo (2011), Cademartori (2006) e Coelho (2000), nas contextualizações sócio-históricas de Burke (2010), Delumeau (1989), Foucault (2014) e Macedo (1999); por fim, traremos as teorizações de Beauvoir (2016), Cruz (2013), Louro (2010), Kolontai (2011) e Woolf (2014), para fundamentar nossa argumentação acerca do gênero.

A presente pesquisa encontra-se dividida nas seguintes partes: no capítulo “A literatura infantil e seu percurso histórico”, apresentaremos uma contextualização histórica sobre o surgimento da literatura infantil até a modernidade onde adentramos ao contexto brasileiro; seguiremos, no capítulo “Aspectos da representação feminina no século XIX” com a trajetória histórica da mulher e seu papel subjugado socioculturalmente, para podermos nos deter na análise literária do nosso primeiro conto; posteriormente, no capítulo “A ascendência do gênero: tempo de novas mulheres” explanaremos sobre o surgimento do gênero enquanto ferramenta política e analítica, que em decorrência das lutas pelos direitos das mulheres reconfigura os enquadramentos sociais desta, possibilitando nossa análise do segundo conto que considerará esta mudança e progressão social das mulheres para analisar a sua nova representação; por fim, apresentamos as considerações finais e as referências.

2 A LITERATURA INFANTIL E SEU PERCURSO HISTÓRICO

2.1. Primórdios da literatura infantil: a raiz na oralidade popular

A literatura é um universo vasto e encantador escondido no misterioso ato de decifrar as letras. É a arte da palavra, ou a palavra-arte. É um veículo de expressão e representação de uma cultura ou povo, que tem seu papel nas sociedades letradas/grafocêntricas. Quando voltada para o público infantil, a magia da literatura se renova e ganha outras formas, formas estas cabíveis a seu público alvo.

A consciência do conceito de infância, e das necessidades específicas dessas fases iniciais da vida, nem sempre foram claras na história ocidental. Este é um conceito relativamente novo, advindo, como nos mostra Coelho (2000), da psicologia experimental, onde “a noção de ‘criança’ muda e nesse sentido torna-se decisivo para a literatura infantil/juvenil adequar-se ou conseguir falar, com autenticidade, aos seus possíveis destinatários” (COELHO, 2000, p. 30). Como teria então se dado o surgimento de uma literatura especialmente voltada a este público? Para tentar responder este tipo de questionamento é pertinente voltarmos um pouco no tempo e atentarmos o olhar para o passado.

Segundo Lúgia Cademartori (2006), a literatura infantil inicia sua trajetória com os chamados contos de fadas, estes originalmente advindos da literatura oral e popular da idade média. Posteriormente, no século XVII, mais precisamente na França onde nasce este gênero, pelas mãos, conscientes ou não deste fato, do burguês Charles Perrault.

Historicamente nos situamos no período de regência do infante Luís XIV, que após a morte de seu pai Luís XIII fora nomeado rei aos cinco anos, sob a regência de sua mãe, Ana de Áustria. A França encontrava-se em um conturbado quadro político onde as classes mais baixas ruminavam insatisfação e o desejo de mudança social, quando clero e nobreza decidem passar a vender cargos oficiais a burguesia, numa tentativa de manter o prestígio que começava a perder. Agora com a possibilidade de desfrutar dos privilégios de tais ascensões sociais, à burguesia abandona o apoio pelos camponeses juntando-se a aristocracia.

Incluído nesse contexto social, a família de Perrault consegue ascensão social através deste sistema de compra de cargos oficiais. Na arte, o período

valorizava apenas os modelos e os padrões clássicos e é aqui onde Perrault transgride seu contexto. Fazendo parte da Academia Francesa, o escritor ganha fama ao quebrar os padrões clássicos e defender a nova arte contemporânea. O embate acadêmico no lado dos que resistiam aos novos pensamentos era encabeçado por Boileau, contrapondo a liderança de Perrault que defendia a renovação de valores.

Mesmo com ativa produção durante toda a vida, são suas obras partidas do universo popular que lhe proporcionam notoriedade no âmbito literário, com a publicação de "Contos da Mãe Gansa", em 1695, e "Histórias ou contos de outrora" em 1697.

Viúvo, Perrault aproxima-se de seus filhos quando, aos 52 anos, é substituído dos cargos que tinha, alguns estudiosos acreditam que este fato o fizera perceber a predileção das crianças pelas histórias simples contadas pelas amas, em detrimento a todo o rebuscamento da educação erudita; eram os simples contos populares que faziam a alegria dos pequenos.

Nesse cenário, Perrault inicia um trabalho de coleta e adaptação de tais contos e lendas, que eram na época contados pelas amas e os servos das casas. Mesmo falando sobre os mais simples, é indispensável lembrar que este falar acontece sob sua ótica, a ótica do lugar onde socioculturalmente ele se encontrava; assim sendo Perrault em muitos momentos ironiza e despreza o popular e suas superstições.

Embora se apropriando de um tema popular como ponto de partida, Perrault tem todo um trabalho de adaptar e modelar os contos para adequá-los aos interesses da classe que representa. Os sentidos moralizantes de seus contos refletem tais intenções pedagógicas da doutrinação burguesa. A valorização da moral, do ideal de humanidade, as figuras pagãs sendo substituídas pelos elementos do cristianismo que erguiam-se hierarquicamente, indo de encontro ao interesse burguês, tudo isso encontrado nas linhas e nas entrelinhas da obra de Perrault.

Já no século XIX, o aparato dos contos populares é acrescido com outro trabalho de coleta de grande importância realizado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que preocupados com a identidade do povo alemão, em busca de suas raízes culturais dedicam suas vidas em compilações das lendas, mitos, baladas, assim como gramáticas e a história da língua alemã. Inicialmente os irmãos

partem de fontes documentais, as quais tinham acesso enquanto bibliotecários, posteriormente passam a coleta dos relatos orais.

É neste momento que o trabalho ultrapassa a simples coleta, pois a cultura popular por caracterizar-se oralmente possuía uma gama monumental de variações. O trabalho dos Grimm se deu em encontrar o ponto em comum de várias dessas histórias e descobrir que muitas variam a partir de um mesmo denominador comum. Sobre isto, Burke (2010, p. 183) nos diz que "os contos folclóricos são combinações instáveis de elementos que têm uma existência semi-independente, vagueando ou passando de um conto para o outro". Como esta cultura era transmitida oralmente, a variação era intrínseca tendo em vista que o povo, não tendo acesso à educação gráfica, contava apenas com a memória e o improvisado para o repasse dessas histórias, este fato ocasionava nas inúmeras variações existentes.

Segundo Cademartori (2006), é a ingenuidade que aproxima o popular e o infantil e isso reflete na:

Aproximação de duas ignorâncias: a do povo, devido à condição social, e a da infância, devido à idade. Essa aproximação terá uma solução de continuidade, podendo ser encontrada na origem da coleta dos Grimm, permanecendo algumas sequelas até nossos dias. Por outro lado, é esse fator que tem permitido atribuir-se a Perrault a iniciação da literatura infantil (CADEMARTORI, 2006, p. 39).

Enquanto contos populares, folclóricos, tinham caráter humorístico ou maravilhoso², direcionados ao público adulto eles estavam destituídos de qualquer finalidade moral. Com a adaptação para o público infantil, os contos ganham nova roupagem para sua nova finalidade moralizante e doutrinária, nas quais as personagens que se distanciam das regras impostas são punidas.

2.2. A literatura infantil no Brasil

² Segundo Massaud Moisés (2013): "Via de regra, a ideia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido este como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas, etc" (MOISÉS, 2013, p. 263).

Se tomamos Perrault como o precursor dessa literatura na Europa, no Brasil o nome de destaque acerca do direcionamento ao público infantil é o paulista nascido na cidade de Taubaté em abril de 1882, Monteiro Lobato.

Assemelhando-se a antecessores como os Grimm e Perrault, Lobato era também um curioso colecionador das histórias, e assim como fez Perrault, ele também atentou os ouvidos para o que diziam as pessoas a sua volta, em especial os populares. Suas histórias infantis estavam emaranhadas por muito da realidade de onde viera, o sítio que se ambientava desde criança. Contextualizando este cenário com pitadas de características tipicamente da cultura brasileira, segundo Arroyo (2011), o escritor inaugura o que seriam as bases da literatura infantil brasileira, subvertendo os antigos cânones pedagógicos, elevando sua obra para além de uma literatura escolar.

Tendo como ideal particular a escrita para crianças, a literatura infantil admite as realidades e interesses diferentes que despertam as atenções de adultos e crianças, assim trás a literatura de maneira simples e fácil, isenta de qualquer enfeite ou rebuscamento com finalidade puramente literária ou estética para o texto. Lobato constrói seu mundo maravilhoso de maneira que pudesse ser mais atrativa para o público infantil e livre de qualquer intenção moralizante ou pedagógica.

Como sintoma de uma sociedade colonizada, o Brasil modernista sentia os efeitos da importação cultural de maneira naturalizada. Não apenas importava-se um pensamento estrangeiro, de maneira que ambas as realidades pudessem coexistir, mas como estratégia para substituir a cultura local. Esta passava a ser marginalizada, como cultura menor em detrimento ao que vinha de fora, reconhecido como cultura de elite. Esta elite intelectual importava ideias sem questionamentos, tornavam-se assim estrangeiros em sua própria terra quando a descreviam, olhando-a de fora, com estranhamento a suas peculiaridades.

Não muito diferente do que se tinha na época de Perrault ou dos Grimm, encontramos a cultura popular, oral, de maior circulação entre o povo simples e agrária, sendo vista como cultura menor, em contraponto a uma minoria elitizada, livresca como a grande cultura. A cultura popular foi e ainda é tratada como inferior, e formalmente, ambas repelem-se mutuamente entre si, como diz Burke (2010). Mas é pertinente lembrar que embora desvalorizada pela elite, em geral esta mesma elite conhece e participa dessas manifestações, tratando-a, no

entanto como segunda cultura. Considerando a primeira cultura aquela que tem acesso nas escolas e nos meios intelectuais, enquanto o povo simples, sem acesso a estas, tem as manifestações populares em suas realidades primeiras.

A produção de Lobato vem subverter o posicionamento referido acima, quando traz questões sociais para sua literatura, traço realista, fazendo de sua escrita um veículo de denúncia e crítica social. Como diz Cademartori (2006, p.47), "Dessa natureza é o nacionalismo de Lobato: sem ufanismos, sem patriotada, o olho crítico e impiedoso na realidade do país, a inconformidade com os problemas da sociedade brasileira."

Monteiro Lobato torna-se o parâmetro da literatura brasileira para toda a literatura infantil que se seguiu e se segue até hoje. De lá para cá, muitos livros e autores surgiram, mas segundo Arroyo (2011) a literatura infantil ainda é vista como um gênero menor vítima de uma desvalorização e uma falta de interesse em estudos nessa área.

Não que tenhamos carência em produções literárias, muito pelo contrário, a possibilidade de publicação ampliou-se imensamente a partir das novas técnicas da indústria livresca. Mas esta é também uma das dificuldades apontadas por Arroyo (2011, p. 305), um excesso de publicações "imenso número de autores de livros infantis que se aventuram no gênero com um único, se não dois títulos, no máximo, e não produzem mais nada".

Mas é possível encontrar autores que se dedicam mais a fundo neste universo da literatura infantil, como a escritora Marina Colasanti. Nascida na cidade de Asmara, capital da Eritreia em 1937, Marina Colasanti morou em Trípoli, na Líbia e depois na Itália, antes de sua família migrar para o Brasil em 1948 depois da II Guerra Mundial. Nas próprias palavras da autora em entrevista "Marina não queria ser escritora, Marina queria ser artista plástica". De fato formou-se na Escola Nacional de Belas Artes, mas Colasanti foi além. Escritora, jornalista, tradutora, artista plástica, conta com um histórico vasto na carreira onde perpassa experiências em jornais, editoriais, TV's e revistas, e possui de mais de 50 títulos publicados no Brasil e no exterior. Em uma fala da autora em entrevista, ela declara sobre os contos de fadas:

O processo de criação é diferente para cada produto, sobretudo em relação a poesia e aos contos de fadas. Porque os contos de fadas não são um gênero infantil juvenil. Há um equívoco generalizado em volta

disso, o que faz com que um conto, seja um conto de fadas é exatamente a sua possibilidade de múltiplas, infinitas leituras. Servindo portanto a qualquer idade³.

Em 1982, Marina lança a primeira edição o livro de contos maravilhosos *Doze Reis e a Moça no labirinto do Vento*, onde “A Moça tecelã” abre alas como o primeiro conto do livro, e este será também um dos nossos interesses de pesquisa, onde buscaremos investigar e analisar as questões relativas ao feminino perpassadas nos entremeios do conto.

Tento recapitulado um pouco sobre os autores e o percurso da literatura infantil que nos convém entender, podemos então atentar nossa atenção no ponto das representações que a nós importa na presente análise.

No século XIX os irmãos Grimm, inspirados em versões como “A bela adormecida no bosque”, de Perrault, “Sol, lua e Tália” de Giambattista Basile, registram a própria versão da história da princesa que adormece enfeitada pela farpa “A bela adormecida”. No século XX, Marina Colasanti nos apresenta “A Moça tecelã”, em *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, onde que maravilhoso nos apresenta uma nova representação do feminino.

³ COLASANTI, Marina. SARAIVA. **Entrevista com Marina Colasanti**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQAZ4_> Acesso em: 09 de maio 2018.

3 ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX

3. 1. Relembrando a mulher na história

Para falarmos de representação feminina, temos que relembrar um pouco da própria história da humanidade - mas a humanidade como um todo, não apenas a que inicia também com o "h" da palavra homem. Através da arte de redescobrir e recontar o nosso passado, a nossa construção histórica, podemos voltar para o período mais antigo que nossa história consegue nos lembrar.

Antiga como idade do chamado "homem das cavernas", a mística em torno do feminino foi uma das primeiras divindades que o ser humano encontrou, em sua inerente necessidade de crença em algo superior. A Deusa celta era reverenciada, a capacidade da fêmea de gerar vida em seu próprio corpo era vista com a glória do toque divino, até que os homens descobrissem a própria participação na reprodução humana. Através da observação dos rebanhos de ovelhas, percebe-se que as fêmeas só reproduziam em contato com os machos e caso fossem separados a fêmea também não reproduziria.

Parece que antes ela era venerada, como a um ser divinamente inspirado. Consideravam-na dotada do poder da adivinhação, capaz de praticar sortilégios. Velada, rainha dos Bructeros, uma tribo germânica, foi uma das últimas sacerdotisas. Liderou uma rebelião na região de Colônia por volta do ano 70 d.C., causando preocupações às autoridades romanas [...] Quando os germanos se estabeleceram além das fronteiras do império, entre os séculos III e V, a condição da mulher era muito diferente. O estudo dos códigos de leis bárbaras, compostos entre os séculos V e VII, permite-nos perceber uma profunda regressão da sua importância na sociedade (MACEDO, 1999, p. 12).

Vemos então, começar o desenvolvimento do que resultará na ascensão do falocentrismo em detrimento a queda do antigo matriarcado. Porém, a instauração do patriarcado desequilibra totalmente os pêndulos de equidades entre o feminino e o masculino, afinal relembrando palavras de Virginia Woolf (2014) a forma de ganhar superioridade, de ganhar privilégio, de "adquirir qualidade imponderável" é "pensar que outras pessoas são inferiores". É, pois, desta maneira que o sistema patriarcal sustenta sua supremacia privilegiada, afirmando a inferioridade do outro.

É quase certo encontrar nas religiões/lendas/mitologias espalhadas pelo ocidente, o feminino carregando um fardo negativo, a culpa por algum grande mal, como encontramos na figura de Pandora, da mitologia greco-romana. Pandora recebe das mãos do titã Prometeu - titã que desvela o segredo do fogo para a humanidade - uma caixa, sob a qual é avisada de não poder abrir, mas desobedecendo ao aviso, Pandora abre a caixa espalhando no mundo todos os males nela contidos.

O cristianismo, quando devidamente hegemônico, consegue silenciar grande parte das antigas religiões politeístas/pagãs, incorporando assim sua riqueza, ritualística, datas e lendas, assimilando os cultos antigos e se apropriando de seus elementos. A religiosidade cristã, também foi um grande veículo disseminador e produtor de normas de condutas e da desigualdade entre homens e mulheres. O deus cristão destrona a antiga deusa e rebaixa a mulher à submissão do masculino.

Se antes o feminino tinha destaques honrosos, como nas figuras das sacerdotisas e feiticeiras antigas, com o advento do cristianismo, a começar pelo mito de "Adão e Eva", a mulher passa a ser portadora a causadora do pecado, por provar do fruto proibido condenando a humanidade. No livro sagrado da religião cristã, podemos confirmar o papel de submissão que o ideal de feminino pregado pelo cristianismo trás, por exemplo, em uma das cartas de Paulo aos Coríntios:

Se a mulher não se cobre com o véu, mande cortar os cabelos. Mas se é vergonhoso para a mulher ter os cabelos cortados ou raspados, então cubra a cabeça. O homem não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e glória de Deus, mas a mulher é a glória do homem. Pois o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher foi tirada do homem. E o homem não foi criado para mulher, mas a mulher foi criada para o homem. Sendo assim a mulher deve trazer sobre a cabeça o sinal de sua dependência, por causa dos anjos. Portanto, diante do senhor, a mulher é inseparável do homem, e o homem da mulher. Pois se a mulher foi tirada do homem, o homem nasce da mulher, e tudo vem de Deus (CRUZ, 2013, p. 34).

Sua capacidade de dar a luz que antes era endeusada passa a carregar o peso de amaldiçoado pelas dores do parto. É apenas ao cobrir a deusa sob um véu, um simbólico véu de pureza, bondade e subserviência, que a igreja vai redimir o pecado original de Eva, causador de todo o mal para o ocidente cristão. A castidade passa a ser uma das virtudes femininas, que deveria ser mantida e resguardada até o casamento, contrapondo e demonizando os antigos rituais

pagãos onde o sexo tinha papel natural e fundamental. _Através de uma ótica Foucaultiana (2014), vemos então o dispositivo da sexualidade ser utilizado como instrumento de normatização social.

Ascendido, operante e hegemônico o poder da fé vigora e com isso a igreja torna-se poderosa, tamanha é a sua influência que passa a atuar lado a lado com o estado, resultando em um dos períodos mais sombrios da humanidade, a santa inquisição. Um genocídio (se não, atualizando o termo para “femicídio”) legitimado por coroas, cetros e cruzes, que levou a caça, tortura e assassinato, sobretudo de mulheres acusadas de bruxaria; a inquisição continua sendo uma grande e tenebrosa mancha nos nossos livros de história.

Durante todo o século XVI e a primeira metade do século XVII processos e execuções de feiticeiros e feiticeiras multiplicaram-se em diferentes cantos da Europa ocidental e central, atingindo a loucura persecutória seu paroxismo entre 1560 e 1630 (DELUMEAU,1989, p. 354).

Sobre dados que veremos a seguir, Delumeau (1989, p. 354) explica que “tal quadro não é senão a soma de dados parciais. Mas ele precisa a cronologia, fornece ordens de grandeza e põe em evidência os pontos altos da epidemia”:

Tabela 01

<i>Regiões</i>	<i>Datas</i>	<i>Total das execuções conhecidas</i>
Sudoeste da Alemanha (atual Bade-Wurtemberg) ²⁴	1560-1670	3229
Inglaterra (<i>Home Circuit</i> : Sussex, Surrey, Hertford, Kent, Essex): <i>Assize Courts</i> ²⁵	1560-1700	109
Escócia ²⁶	1590-1680	4400 (?)
Genebra ²⁷	1537-1662	132
Cantão de Vaud ²⁸	1537-1630	90
Cantões de Zurique, Soleure e Lucerna ²⁹	1533-1720	387
Cantão de Neuchâtel e bispado de Basileia ³⁰	1570-1670	> 500
Parlamento de Franche-Comté ³¹	1599-1668	62
Lorena ³²	1576-1606	> 2000
Luxemburgo ³³	1606-1650	> 355
Condado de Namur ³⁴	1500-1645	149
Atual departamento do Norte ³⁵	1371-1783	161
Ilhas Anglo-Normandas ³⁶	1562-1736	144
Labourd (País basco francês) ³⁷	1609	várias centenas
Nova Castela ³⁸	1540-1685	0

Fonte: “A história do medo no ocidente”

Tabela 02

<i>Lugar</i>	<i>Datas</i>	<i>Acusados</i>	<i>Executados</i>	<i>Banidos</i>	<i>% dos executados</i>
Região de Vaud	1537-1630	102	90	6	90
Friburgo	1607-1683	162	53	25	33

Fonte: "A história do medo no ocidente"

Tabela 03

<i>Anos</i>	<i>Regiões protestantes</i>			<i>Regiões católicas</i>		
	<i>Pro-cessos</i>	<i>Execu-ções</i>	<i>% execu-ções processos</i>	<i>Pro-cessos</i>	<i>Execu-ções</i>	<i>% execu-ções processos</i>
1560-1600	49	218	4,5	150	896	6
1601-1670	114	402	3,5	167	1437	8,6

Fonte: "A história do medo no ocidente"

Ao longo da história foram-se moldando, através dos espinhos do patriarcado, o que deveriam ser as figuras ideais do feminino, se construindo e modelando o esboço de como deveriam ser a fêmea da espécie humana. Doutrinada desde cedo a "confirmada na tendência de se fazer objeto" (BEAUVOIR, 2016), a menina é projetada pelos ideais de feminilidade vigentes por muito tempo, como uma grande boneca em si mesma, em seu próprio corpo, e o corpo enquanto "irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo" está também sujeito às redes e relações de poder.

Nesta linha de pensamento, temos a contribuição de Foucault (2014) que nos fala de uma "coerção" sobre o corpo, uma coibição e mecanização deste, resultante de um processo disciplinar que dociliza os corpos. Podemos então pensar a sua lógica aplicada a situação das mulheres. Assim como ele (re)constrói o soldado, e suas formas de fabricação através da docilização do corpo, podemos também pensar a situação da mulher no corpo feminino. Pois este corpo, assim como o autor descreve o do soldado dócil, também tem trejeitos intrinsecamente ligados às relações de poder, assimiladas como "sinais naturais".

O corpo feminino docilizado, bem adestrado trás seus traços específicos dos padrões que são esperados acerca da feminilidade. Movimentos contidos, pernas fechadas, tom de voz mais baixo, postura, fragilidade, doçura, descrição, cabelo comprido, lábios rosados, delicadeza, sensibilidade, beleza... São traços identificáveis resultantes dos processos disciplinares de docilização dos corpos determinados hegemonicamente femininos. O soldado em sua "retórica corporal da honra", aqui então, talvez possamos pensar em uma "retórica corporal da feminilidade".

Tendo em vista a explanação sobre a condição de inferiorização da mulher na história, lembremos que, como qualquer outra representação da realidade, a literatura não escapa das de seus contextos sociohistóricos e culturais, bem como das redes e relações de poder intrínsecas as sociedades; assim sendo, é também transpassada por elas.

3.2. Representações e idealizações da mulher clássica: uma leitura das personagens do século XIX

A literatura poderia até enganar por suas representações, escrita e reescrita a mulher poderia parecer um sujeito autônomo de direitos iguais, com liberdade suficiente para ter voz. No entanto, a realidade é diferente. Sobre isto, Virginia Woolf nos diz que:

Se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e honrada ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro (WOOLF, 2014, p. 66).

É como se a mulher tivesse sido um grande rato branco de laboratório na literatura. Na ficção, como o nome já diz, quando retratadas foram quase sempre também ficcionais. Sempre musas idealizadas, utópicas e distantes, nunca palpáveis, nunca donas de suas próprias histórias, e principalmente, "suas histórias" eram pouco relatadas por elas mesmas. Era comum que fosse alvo da ficção masculina a figura idealizada e improvável que era colocada como retrato da mulher, mas as mulheres reais eram alheias a este mundo literário:

Assim, surge um ser muito complexo e esquisito. É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa. Está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradoras, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido (WOOLF, 2014, p. 66).

A ficção é verossímil a vida, carregando, portanto os mesmos valores, Woolf traz luz a divergência dos valores, ou de como eles são assimilados socialmente. As mulheres possuem valores construídos diferentes dos homens, naturalmente, um será valorizado e outro não, os valores femininos são diminuídos enquanto os masculinos enaltecidos. As mulheres tem sido um espelho de engrandecimento para a manutenção do mito da masculinidade. Elas têm sido as moças indefesas para que os homens fossem os heróis.

São os ideais de feminilidade retratados que nos interessa investigar através no conto clássico “A Bela Adormecida”, canonizado há séculos na literatura infantil, popularizado pelos irmãos Grimm, que recontam a sua versão da história da moça que sofre maldição do sono e é salva pelo beijo do príncipe, em suas compilações dos relatos de lendas populares da cultura oral popular, assim como Giambattista Basile e o próprio Perrault.

As representações femininas nos contos clássicos infantis são bem demarcadas, e geralmente refletem extremos opostos. Virtudes como a bondade, candura, doçura, beleza em contraponto a maldade, vileza, inveja, o feio, por exemplo, são atributos opostos que geralmente encontramos representados por figuras femininas nos contos infantis. Analogamente, os exemplos do padrão a se seguir e o modelo do indevido correspondem a setas indicando caminhos opostos, o certo e a contradição, a virtude e o pecado capital.

Tais figuras, além de opostas, se encontram num ponto de conflito. As representações femininas encontram-se para além da contradição, na condição direta de rivalidade em si, conflito, embate. Enquanto as figuras masculinas confraternizam entre si, as femininas se repelem mutuamente, perpassando nas entrelinhas a ideia da rivalidade feminina, naturalizando-a no dia a dia.

As figuras que encontramos no conto clássico, mais especificamente na versão dos Grimm muito nos dizem enquanto representação feminina daquela época, e que perdurou por muito tempo em nossa história. Fazemos uma

observação sobre uma figura feminina recorrente nos contos infantis que embora nesta versão do conto não tenhamos diretamente a figura da bruxa, é um elemento indispensável de ser citado em se tratando de mulheres nos contos infantis. Sobre o surgimento da figura da bruxa, Burke (2010) nos diz:

Um dos casos mais extraordinários de interação entre a tradição erudita e a popular é o da bruxa. Jacob Grimm achava que a crença nas bruxas vinha do povo; Joseph Hansen, no final do século XIX, sustentou que ela tinha sido elaborada por teólogos, a partir de materiais extraídos das tradições clássica e cristã. Pesquisas mais recentes sugerem que ambos estavam certos - em parte: a imagem da bruxa corrente nos séculos XVI e XVII envolvia elementos populares como a crença de que certas pessoas tinham o poder de voar pelos ares ou de fazer mal aos vizinhos por meios sobrenaturais, e elementos eruditos, notadamente a ideia de um pacto com o diabo (BURKE, 2010, p. 99).

Subversiva e avessa a todo o ideal da boa moça trazido pelas princesas na ficção, nos contos infantis as bruxas trarão o modelo a não ser seguido pelas meninas. Na versão registrada pelos Grimm não a encontramos diretamente, no entanto a presença da velha - mesmo que apareça sem tanto destaque- no momento da concretização da maldição, nos faz referência e esta figura. A velhice em si, vem em contraponto com a beleza e a juventude associadas a bondade da princesa, o feio, a velhice, o grotesco são associados ao mal, como a própria cena em que a personagem é inserida.

No conto propriamente dito, logo de início nos é evocada a figura da rainha, prontamente nos é explicitado o seu desejo de ter um filho, e posteriormente a realização deste desejo, afinal de contas "é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação "natural" (BEAUVOIR, 2016, p. 279). Em se tratando de representação de um ideal, podemos entender a figura da rainha não raro aparece como a representação do ideal da maternidade. Sendo a maternidade um dos destinos previamente selecionados pela construção sociocultural do feminino.

A representação feminina que o conto clássico nos oferece da princesa, é de uma mulher inerte, passiva, que embora nomeie o conto é quase uma figurante, está em segundo plano, ao longo da história dorme imobilizada, e ao final acorda como um prêmio para o príncipe. Uma mulher que o tempo todo espera para ser salva, não lhe cabe a luta ou qualquer aspiração além da espera passiva, objetificada.

Pensemos então neste modelo ideal: juventude, beleza, submissão, passividade, sensibilidade, virtudes... o corpo feminino docilizado comportasse recatadamente, cada gesto contido, pernas cruzadas ao sentar, o ponderar de palavras e entonações na fala... A princesa é o bom exemplar da retórica corporal da feminilidade, o exímio corpo feminino adestrado. Dócil, passiva, é a imagem pronta do ideal pregado e inalcançado do que se era esperado do feminino, idealizado e distante.

A princesa dorme num estado de inércia (inconsciência) que podemos relacionar a ideia do todo mostrada por Beauvoir. Ela dorme como uma criança no útero, inconsciente do mundo, e panteísticamente nos braços do todo, quase como uma tentativa de retorno, mas diferentemente da criança, ao despertar, não é mais a mãe que legitima a sua experiência, e sim o príncipe que lhe justificará a existência.

4 A ASCENDÊNCIA DO GÊNERO: TEMPO DE NOVAS MULHERES

4.1. Gênero: a construção e legitimação social da desigualdade

A representação em questão neste trabalho é a figura do feminino e para esta análise iremos de encontro às teorias de gênero. Os padrões se modificam com o tempo, e o que era imposto no século XIX já não é a realidade atual. É pertinente investigar no conto de fadas, a partir das figuras presentes, a representação que o feminino tinha nesta sociedade do século XIX, e como esta representação se modifica na modernidade.

O estudo do gênero propriamente dito, no sentido direcionado ao que se intitula de feminino ou masculino, está intrinsecamente ligado à história do feminismo. O que muitos autores chamam de “primeira onda” do feminismo foi a luta do sufrágio, a luta pelo direito ao voto feminino - luta ainda centrada em interesses que não contemplavam a classe por inteiro - , mas o feminino só passa a ser alvo de estudo, com o advento do que se considera de “segunda onda” do feminismo:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito - inclusive como sujeito da Ciência (LOURO, 2010, p. 17).

É na segunda onda, o pontapé inicial para a teorização acadêmica sobre as questões femininas. Esta produção científica inicia-se com a publicação do livro “O segundo sexo” da filósofa Simone de Beauvoir, que direciona as ideias existencialistas para fundamentar e analisar seu estudo do gênero. Estas teorias passam a estudar o gênero enquanto uma categoria humana, ou seja, incluir a mulher no meio acadêmico também como objeto de pesquisa:

É através das feministas anglo-saxãs que *gender* passa a ser usado como distinto de *sex*. Visando “rejeitar um determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual”, elas desejam acentuar, através da linguagem, “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995, p.72). O conceito serve, assim, como uma ferramenta analítica que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta política (LOURO, 2010, p. 21).

Para Beauvoir (2016) o gênero é uma construção sociocultural acerca de uma característica biológica, ou seja, toda a concepção que se cria com base na genitália para moldar as formas dos indivíduos atuarem em sociedade. Em outras palavras, é uma construção sociocultural elaborada a partir de uma realidade biológica, mas que na verdade é completamente independente desta. O gênero é entendido, pois, como algo assimilado e imposto pelo meio no qual o indivíduo esteja inserido, que partiria do ambiente externo para o interior desse indivíduo:

Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuais, ou seja não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. (BEAUVOIR, 2010, p. 22).

Assim sendo, a sociedade encontra vários artifícios e formas de impor, objetiva ou subjetivamente, direta ou indiretamente, visivelmente ou nas entrelinhas esses modelos de comportamento, e atuações sociais.

Herdando o falocentrismo do patriarcado, muitas das sociedades construíram-se desiguais num mundo binário, dividido entre homens e mulheres. Mas o feminino fora quase sempre o erro “o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado” (BEAUVOIR, 2016, p. 11) a sobra, o sexo invertido, a humanidade eram os homens, as mulheres eram o outro lado.

A desigualdade é legitimada com base nas diferenciações biológicas que reforçam o esquema social binário, na intenção de uma divisão entre os gêneros. É na infância, e hoje até antes mesmo do nascimento da criança que os papéis de gênero começam a ser impostos. Dessa forma, podemos imaginar que, antes mesmo de nascer, a sociedade nos reserva duas “caixinhas” sociais, essas “caixinhas” serão ordenadas a partir de nossas genitais.

Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrarias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 2010, p. 24).

Tal ponto de vista pode ser visualizado através da metáfora das identidades tradicionais enquanto “caixinhas”, as quais somos determinados socialmente, antes mesmo de nosso nascimento. Sendo que tal categorização tem base em uma característica biológica, isto é, para o sujeito com pênis a caixinha azul, portadora dos ideais de masculinidade, e ao sujeito com vagina, a caixinha rosa que contém os ideais da feminilidade aos quais deverá se adequar por toda a vida. Com isso, uma atitude de revirar o conteúdo dessas “caixinhas”, torna possível encontrar dentro delas um universo de comportamentos, normas, padrões pré-estabelecidos para adequação do indivíduo.

Mas o que/quem determina essas caixinhas? E as identidades que não couberem nas caixinhas, as pessoas que não se identificam com os itens das caixinhas que foram determinadas? O sujeito que não se enquadra subverte o sistema, mas também é estranhado por este, nas caixinhas encontram-se todas as construções socioculturais que são feitas acerca da feminilidade e da masculinidade, e dirigem-se respectivamente a modelar mulheres e homens.

O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter de argumento final, irrecorrível. Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem “científica”, a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender - e *justificar* - a desigualdade social. É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos (LOURO, 2010, p. 20).

Entendendo o gênero desta maneira, enquanto construto sociocultural entende-se que os padrões aceitos socialmente de feminilidade e masculinidade, partem de uma instância externa ao indivíduo, e não interna, rejeitando a ideia de uma predisposição inata para tal de. Todos estes padrões são socioculturalmente impostos exteriormente e interiorizados pelos sujeitos, ao ponto de serem naturalizados. Somos condicionados aos papéis de gênero ditados, e estes são tomados como verdades inerentes e iminentes.

No dia a dia, reforçamos este condicionamento sem perceber. Ao presentearmos uma menina com uma boneca, panelinha e/ou ferro de passar roupa, estamos contribuindo para o fortalecimento do estereótipo da dona de casa, mãe, esposa, reprodutora e a responsável pelo cuidado dos idosos e crianças. Seu espaço está reservado para a esfera do privado. Desde muito cedo, ela é induzida a representar esse papel, além da reprodução ideológica de que é frágil, sensível e dependente do homem para sobreviver.

Por outro lado, ao presentearmos um menino com caminhão, bola e/ou espada, também estamos contribuindo para reforçar o papel do homem em se firmar na esfera pública, no trabalho, na profissão. O conceito indica que ele deve ser forte, provedor, lutador, não deve ter medo e deve ser ousado na busca de novas aventuras!

A divisão entre a esfera privada e pública faz a diferença no comportamento e nas respostas dos homens e das mulheres. Quando colocamos o recorte de classe e etnia, as diferenças ficam ainda mais evidentes (CRUZ, 2013, p. 27).

Assim como os brinquedos na infância fazem a diferença nos comportamentos e respostas que influenciam na construção do indivíduo, da mesma maneira podemos pensar nas influências inerentes às representações trazidas na literatura. Desta maneira, podemos pensar nas histórias infantis, mais especificamente nos contos que estamos a tratar, como uma das maneiras de repasse desses moldes performativos,

Em outras palavras, podemos enxergar os contos como uma das maneiras de "aprender" o gênero através das representações trazidas nestes, como a própria Beauvoir(2016) fala sobre a menina ainda criança "Ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se as princesas e as fadas dos contos"(p. 23), assim sendo, na infância essas representações, terão papel fundamental na formação do público que alcança, em relação às assimilações dos modelos performativos de gênero.

Mas desta maneira podemos também - e porque não? - , enxergar neste mesmo fator uma possibilidade de desconstrução, um aliado na luta contra os estereótipos e o machismo tão presente e enraizado e naturalizado socialmente.

A mulher foi durante séculos silenciada, oprimida, segregada e diminuída socialmente. É com muita luta de incontáveis mulheres pela história do mundo, muitas e a maioria no anonimato, que as mulheres começam a avançar suas conquistas, lutar pelos seus direitos, pela sua emancipação, independência, e equidade social, intelectual e política.

Em se tratando do contexto brasileiro é pertinente destacar a importância e o papel fundamental que as mulheres tiveram nos movimentos de resistência, em

especial no período cruel da ditadura militar, “como diz Margareth Rago, nunca é demais lembrar o quanto as mulheres estiveram presente na resistência às ditaduras militares implantadas na América Latina”. É praticamente na década de 80 (1979) que a luta das mulheres ganha novas configurações no Brasil, segundo a professora Susel Oliveira da Rosa, em seu estudo sobre as mulheres e ditadura:

Num contexto mais amplo, a historiadora Raquel Soihet diz que o retorno ao Brasil das exiladas, aliado à experiência daquelas que permaneceram no país nos anos 1970, proporcionou aos feminismos locais novas configurações: “a partir desse momento questões antes colocadas em segundo plano, vistas como próprias à esfera privada, tais como as relativas ao corpo, ao desejo, à sexualidade, à violência, foram legitimadas e trazidas à esfera pública, reconhecendo-se sua dimensão política.” (ROSA, 2013, p. 211).

É a partir de então que são pautadas nos debates feministas brasileiros questões que permaneciam até então invisibilizadas ou em segundo plano, como as questões relativas ao corpo, a sexualidade e a violência. Eis que as estruturas antigas abalam-se ao serem contestadas. Produzida em meio ao processo de industrialização, decorrente também do sistema do grande capitalista vem surgindo o novo tipo de mulher:

O tipo fundamental da mulher está em relação direta com o grau histórico do desenvolvimento econômico por que atravessa a humanidade. Ao mesmo tempo que se experimenta uma transformação das condições econômicas, simultaneamente à evolução das relações da produção, experimenta-se a mudança no aspecto psicológico da mulher. A mulher moderna, como tipo, não poderia aparecer a não ser com o aumento quantitativo da força de trabalho feminino assalariado (KOLONTAI, 2011, p. 15).

As novas condições de vida obrigam também a mulher a adaptar-se às necessidades impostas pelo sistema. “Nesta urgência em adaptar-se às novas condições de sua existência, a mulher se apodera e assimila as verdades, propriamente masculinas”, articula assim novos papéis a serem atuados socialmente. Consequência natural da participação ativa da mulher na sociedade enquanto sujeito de direitos.

E para isso a mulher passa agora a subverter os antigos modelos de feminilidade, para isto contesta as antigas verdades morais que lhe foram insuffladas durante séculos a fio. Os antigos ideais, as antigas virtudes femininas

de “passividade, submissão e doçura”. A nova realidade lhe exige novas qualidades

Esta é a mulher moderna: a autodisciplina, em vez de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade; a afirmação de sua individualidade, e não os estúpidos esforços por identificar-se com o homem amado; a afirmação do direito de gozar os prazeres terrenos, e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos não uma fêmea, nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher-individualidade (KOLONTAI, 2011, p. 99).

A partir do contexto histórico e sociocultural a literatura sofre suas modificações, afinal as obras não são eventos isolados, mas como diz Woolf (2014) “são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma vez única”. Assim sendo, concluímos que em consequência das mudanças sociais a respeito da figura da mulher na sociedade, e das consequentes lutas e conquistas de seus direitos, temos uma modificação também da construção de novas figuras representativas.

4.2. A moça que tece o próprio destino

Com o passar do tempo e o avançar das sociedades, passamos a ter novas possibilidades de representações femininas nos contos de fadas modernos. O mundo mudou, e as mulheres também. As lutas travadas durante séculos pelas causas femininas obtiveram conquistas que possibilitam a quebra diária dos modelos antigos de performatividade e representatividade, bem como do que é tido como “feminino” ou “masculino”. As mulheres modernas já não se enquadram nos antigos padrões, à mulher moderna já não cabe a passividade inerte do modelo clássico.

Séculos após as compilações que se tornaram clássicos da literatura infantil, encontramos novas formas de representar as mulheres, desprendendo-se e libertando-se dos estereótipos ultrapassados. Em “A moça tecelã”, primeiro conto do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, da escritora Marina Colasanti, temos novamente a mulher como personagem principal do conto de fadas. No entanto, a diferença dos antigos inicia antes mesmo de chegarmos ao conto

propriamente dito, já pela sua autoria ser de uma mulher escritora, visibilizando o lugar de fala enquanto autoria de fato feminina. Marina Colasanti recria e nos traz toda a atmosfera do conto de fadas, subvertendo os modelos antigos da imagem trazida da mulher.

O leitor é apresentado à moça que tecendo em seu tear constrói e reconstrói tudo ao seu redor, vivendo sua rotina tranquila de tecer seu infundo tapete da vida. Até que “ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha” (COLASANTI, 2001, p. 12) e assim, também por sua conta e vontade resolveu tecer para si um companheiro:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida (COLASANTI, 2001, p. 12).

É interessante observarmos como a relação surge neste conto, total e integralmente por vontade da mulher, pois a liberdade de sentimento, aspecto que subverte os antigos papéis, é de fundamental importância constitutiva para a mulher do novo tipo “a nova mulher não abdica da sua natureza de mulher, não foge da vida, nem de suas alegrias terrenas”.

No meio do conto nos deparamos com a frase “e foi feliz, durante algum tempo” que referencia a frase final dos contos clássicos “felizes para sempre”, implicitamente somos preparados para um desfecho diferente para esta história.

Logo descoberto o poder do tear, a ambição do homem cresce o que a obriga a trabalhar dia e noite no seu tear, tecendo todas as coisas mirabolantes que surgiam dos caprichos ambiciosos do homem, fazendo-a trabalhar dia e noite. Ele passa a “exigir” e “ordenar”, até que estando pronto o palácio, escolhe para ela e o tear “o mais alto quarto da mais alta torre”, e justificando-se que é para que ninguém descubra existência e o poder do tear a tranca lá dentro.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os tesouros. E pela primeira vez pensou como seria estar sozinha de novo (COLASANTI, 2001, p. 13).

Para ela, o casamento não foi seu grande final feliz como nos clássicos, e sim o início de sua peleja, mas logo dar-se conta do abuso e das restrições impostas pelo marido. A nova mulher já não teme a solidão, o amor ou o casamento já não é mais o seu grande ideal de vida, e diante da infelicidade conjugal não hesita em resolver a situação:

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu em sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2001, p. 13).

Tomando a frente da situação, a moça tecelã elege a si mesma como heroína de sua própria história. Temos aqui, uma mulher que não mais se submete aos caprichos e vontades masculinas, pelo contrário, temos uma mulher de poder. O tear que a moça possui, nos mostra simbolicamente como seu destino está em suas próprias mãos, grande diferença dos modelos clássicos. A história gira em torno de apenas dois personagens, mas a representação da mulher pela moça tecelã não poderia ser mais significativa e progressista para a situação das mulheres.

Trazendo a contribuição de Candido (2000) para o estudo da personagem, encontramos a revolução que ele aponta como marca do romance moderno nas nossas obras em questão. O conto clássico possui as suas personagens simples desenrolando-se no emaranhar do complicado enredo, diferindo deste, o conto de Colasanti vem nos trazer um enredo um tanto mais simples, todavia, a princesa moderna é uma personagem muito mais complexa e subjetiva. De fato, "A moça tecelã" nos apresenta uma complexidade intelectual e liberdade imensurável se comparada a princesa clássica:

Libertar-se do cativo de um pensamento alheio, escapar à dor e ao sofrimento, voltar a si mesma, encontrar de novo a personalidade

perdida, constitui a maior felicidade para a mulher-individualidade (KOLONTAI, 2011, p. 96).

Temos em mãos tanto uma personagem mais complexa, psicologicamente e representativamente, bem como o próprio conto por completo, que para além do feliz para sempre, nos possibilita uma nova abordagem de problemáticas sociais presentes no cotidiano.

Ela agora pode escolher outros caminhos, ela pode desempenhar outros papéis que não seja dormir numa torre, ser amaldiçoada, ser a vítima ou estar em perigo. Na sociedade atual, o seu maior atributo não precisa ser a beleza. O papel que lhe cabe também já não precisa ir de extremos.

Poder, a mulher moderna, reivindica seu poder, sem precisar ser a vilã; ela pode ser boa sem precisar ser a vítima; e não precisa mais ser feia ou bela, velha ou jovem, boa ou má. Nenhum dos pêndulos opostos lhe é características, pois a subjetividade da personagem é múltipla, a mulher moderna tem características híbridas das representações clássicas, possui traços tanto da bruxa quanto da princesa, sem necessariamente precisar ser uma delas.

As personagens clássicas atingiam o auge da realização pessoal enquanto mulher através do casamento, o final feliz era por ele determinado. Pois é justamente no matrimônio, onde antes a mulher encontrava realização que nossa personagem perde sua paz. Diferente do antigo príncipe, aqui o homem já não é o grande salvador, seu personagem vem na verdade, pertinentemente problematizar o “felizes para sempre” relacionado ao casamento.

Quanto mais viva é a personalidade da mulher, quando se sente com maior intensidade como ser humano, mais fortemente sente, também, a ofensa do homem que, com a mentalidade formada através dos séculos, não sabe perceber por trás da mulher desejada uma individualidade que desperta (KOLONTAI, 2011, p. 89).

Um exímio exemplar da nova mulher, nossa personagem em questão ela não se prende a uma obrigatoriedade matrimonial. Infeliz na relação a moça rompe o “para sempre” com suas próprias mãos, decidindo desfazer o motivo da infelicidade para restaurar novamente sua própria paz. Desfecho que é hoje uma possibilidade frente às conquistas e lutas pelos direitos das mulheres. Emancipada, independente, a nova mulher já não precisa se submeter-se ao masculino.

No caso de achar um falso amor em vez do tão falado “amor verdadeiro”, a mulher moderna não irá se martirizar pelo resto da vida em um casamento infeliz pelo “felizes para sempre” que o matrimônio promete. Ela vai quebrar o contrato se ele não for cumprido devidamente. Ela vai armar-se e defender sua integridade física e moral.

A liberdade de sentimento, a liberdade de eleger o homem amado, que pode chegar a ser o pai de seus filhos, a luta contra o fetiche da moral hipócrita; tais são os pontos do programa que realizam, silenciosamente, as mulheres do novo tipo. O traço típico da mulher do passado era a renúncia à atração da carne, a máscara da pureza, inclusive no matrimônio. A nova mulher não abdica da sua natureza de mulher, não foge da vida, nem de suas alegrias terrenas (KOLONTAI, 2011, p. 98).

A nova mulher pode ter desejos, e ainda preferir a solidão e a paz de trabalhar e morar só, do que aguentar um mau casamento. No conto moderno, a mulher pode ser uma mulher comum, que trabalha e mora só, e pode escolher ter um amor ou não, e vai além, pode escolher não amar para sempre um amor ruim.

Mas é fato que a mulher moderna também vê o amor com mais complexidade do que a princesa clássica. É exigente no amor. Por isso o matrimônio não basta. Para ela o amor precisa de manutenção, a responsabilidade de manter o contrato não acaba depois de assinado, tem de renovar-se a cada dia. A cláusula tem de ser mantida diariamente. Amor é companheirismo, respeito, exige muito mais tempo para se provar verdadeiro e benigno do que um beijo entre desconhecidos (que nunca nem foi bom exemplo para criança).

Libertar-se do cativeiro de um pensamento alheio, escapar à dor e ao sofrimento, voltar a si mesma, encontrar de novo a personalidade perdida, constitui a maior felicidade para a mulher-individualidade; sentimentos estes incompreensíveis e desconhecidos para as mulheres do passado (KOLONTAI, 2011, p. 96).

Talvez estejamos diante de uma representação muito mais inovadora para as mulheres. Muito mais do que a mulher que encontra o homem certo, ela é a mulher que encontra o homem errado. E tudo bem, porque ela pode desfazer o mal entendido, literalmente desfazer o incidente com as próprias mãos, ou simplesmente/e pedir o divórcio.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte que transcende nossa imaginação para as infinitas possibilidades maravilhosas, a literatura não escapa também da raiz originária, não escapa de ser também um retrato social, um registro com possibilidades analíticas das mudanças e evoluções que atravessam a sociedade através do tempo.

Nos contos clássicos observamos a perpetuação de um estereótipo de feminilidade, um ideal passivo e frágil da mulher, que era o ideal esperado do feminino tão reproduzido durante séculos. As princesas clássicas perpetuam um ideal passivo, um modelo submisso da mulher. A mulher que embora nomeie o conto tem um papel tão inerte a ponto de passar toda a história dormindo, e aparecer no fim para ser acordada pelo beijo de um estranho, estranho esse com o qual deverá se casar.

A mulher, “o animal mais debatido do universo” do exterior de sua cela no zoo doméstico, e quase em sua maioria até os tempos de hoje, têm sido contadas pelo “sexo oposto”. Sendo esses sujeitos com propriedades ou não, renomados ou não, relevantes ou não, mas as vezes com o único “atributo” de “não serem mulheres”, segundo Woolf (2014), exposição clara da falta de representatividade feminina no meio. Para além da literatura, Woolf nos deixa uma inquietação diante da realidade cruel que a lembrança do passado nos arrasta:

Quando, porém, lemos sobre o afogamento de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e ingloria, uma Emily Brontë que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha. (WOOLF, 2014, p. 73).

Qual talento não teria sufocado e murchado diante das correntes do passado, quantas não sucumbiram em si mesmas? A loucura seria muito mais próxima do que a liberdade. E se ainda conseguisse desenvolver suas habilidades, o anonimato seria uma das poucas opções. Foram sufocadas, subjugadas, segregadas, condenadas a confinamentos dentro do próprio ser. Quantas das bruxas condenadas, nada mais foram do que poetisas, romancistas, escritoras, enfermeiras, curandeiras, cientistas, soldados, guerreiras... no geral, sufocadas em si mesmas a assassinadas pela sociedade?

Para que os erros que a história nos aponta não se repitam, a memória deve continuar acesa para que lembremos sempre de deixá-la para trás. Hoje avançamos decerto em passo lento e arrastado, mas diário. Novos estudos, novas compreensões. Mulheres falando, e não apenas sendo faladas - como podemos pensar após a segunda onda do feminismo-, mulheres sendo legitimadas. À medida que o movimento feminista tomou a frente a sua luta, subsequentemente muitas outras categorias, que sofrem suas determinadas opressões, levantam-se também pelos seus direitos, sobretudo pelo respeito e equidade social a qual uma constituição social democrática como a do Brasil deve assegurar.

Depois de tantos séculos de opressão, às mulheres levantam-se para reivindicar o direito de serem reconhecidas enquanto sujeitos autônomos social, política e intelectualmente, e tenham direitos equitativos na sociedade. Assim, depois de tantas mudanças o tipo de representação da princesa clássica já não comporta mais a mulher atual.

Em "A moça tecelã", sem perder o toque do maravilhoso e do fantástico⁴ que o conto de fadas tem, há uma representação totalmente nova da mulher, que ressignifica o papel social feminino no conto de fada moderno. Emancipada, independente, a mulher que não irá mais se submeter, e muito pelo contrário, agora ela levanta-se e toma o papel principal da própria história. Resiste à opressão, ao confinamento e aos desmandos. E vence não mais submissa ao outro sexo. Com suas mãos, através do próprio trabalho ela tece seu caminho.

A mulher moderna pode libertar-se sozinha, a moça empunha um tear, como quem carrega uma lâmina, pois no conto encantado até o mais inofensivo objeto/ferramenta pode e tornar um objeto mágico. Muito embora pareça, o corpo dessa nova mulher não é mais totalmente submisso, muito embora pareça docilizado como a princesa a primeira vista, carrega o mesmo poder que se parece uma bruxa.

A partir do requinte de um bordado, e resolve tudo com a tranquilidade de desfazer os pontos de um bordado. Ela pode vencer o vilão de sua história com

⁴ A definição de maravilhoso fora mencionada anteriormente enquanto que fantástico, salvo as discordâncias conceituais entre os teóricos, refere-se à prosa ficcional possivelmente caracterizada segundo Besière (1974) apud Moisés (2013) como "a transcrição da experiência imaginária dos limites da razão. [...] deve sugerir a existência daquilo que, na economia da natureza e de uma sobrenatureza, não pode ser" (MOISÉS 2013, p. 189).

suas próprias mãos. Mãos que podem ser sensíveis como as de uma simples tecelã afinal, ela já não precisa ser da realeza.

É como uma mulher “comum” que a moça tecelã nos mostra uma complexidade interior muito mais variada. Múltipla, apresenta muito mais possibilidades de interpretação e representação, estas, subversivas aos antigos ideais da princesa clássica, como a razão, o amor próprio e o poder. É uma mulher complexa? Porque não um ser humano?

Observar essas representações disseminadas pelos contos é pertinente, ainda mais em se tratando de contos infantis, pois é na infância que se constrói muito do futuro adulto, a infância é, pois, o momento ideal para as questões sociais serem problematizadas. Os contos clássicos reproduzem um estereótipo de gênero inerente às sociedades que estavam inseridas:

Os arranjos de gênero colocados em prática na sociedade exercem uma força sobre toda nossa vida cotidiana. Eles criam expectativas a respeito de como devemos agir, do que pensar e do que gostar. E se a menina não se sentir bem de batom? Ou o menino odiar futebol? Qual é a consequência de dizer que força é uma característica exclusiva dos meninos? Significa que mulheres não podem ser fortes? Ou ainda que meninos podem usar a força para obter aquilo que desejam? (LINS, MACHADO e ESCOURA, 2016, p. 10).

Por isso a importância de problematizar as antigas representações, e principalmente, de visibilizar as novas possibilidades que a atualidade nos permite. Valorizar as novas representações é reformular o discurso passivo que o conto clássico reproduzia do papel feminino, desconstruir o modelo clássico e possibilitar outras figuras femininas nos quais as crianças possam se espelhar, deixar claro que agora as meninas podem ser mais que as vítimas de suas histórias, que agora elas podem escolher seus próprios papéis.

Rompendo correntes e grilhões a luta das mulheres continua, embora tenha avançado, ainda muito há de se fazer, é diária a batalha. Cotidiana, e muitas vezes silenciosa, por isso é indispensável visibilizar, valorizar, incentivar as mulheres a ocuparem todos os espaços, fazendo-as ressoar de seu lugar de fala, dar voz àquelas que foram silenciadas pela história escrita por homens, queimadas nas fogueiras da inquisição, torturadas e silenciadas nas ditaduras, façamos ecoar esta voz que se levanta, e que não será mais calada.

6 REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil Brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Europa, 1500-1800. São Paulo. Companhia das letras, 2010.

CADEMARTORI, Lúgia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: perspectiva. 10.ed. 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. -1.ed. -São Paulo : moderna, 2000.

COLASANTI, Marina. *A moça Tecelã*. In: **Doze Reis e a Moça no labirinto do Vento**. [ilustrações da autora]. -10. ed. -São Paulo: Global, 2001.

CRUZ, Maria Isabel da. **A mulher na igreja e na política**. - 1.ed.-- São Paulo: Outras Expressões, 2013.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**: tradução maria Lucia Machado. Tradução das notas Heloisa Jahn - São Paulo: companhia das letras, 1989.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. **Diferentes, não desiguais: a questão de gênero na escola**. - 1ªed. - São Paulo: Editora Reviravolta, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação** : Uma perspectiva pós-estruturalista. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. -2.ed.-São Paulo: Expressão popular, 2011.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média**. 4ª ed. - São Paulo: Contexto, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionários de termos literários**. 12ª Ed. -São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, Susel Oliveira da. **Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013. (Coleção Entregêneros).

SOUZA, Bruna Cardoso Brasil de Souza. *Charles Perrault e os contos da mamãe gansa*. 2014. 41 f. ; Trabalho de conclusão de curso - Universidade Estadual paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014.

WOOLF, Virginia, 1882-1941. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

SARAIVA. **Entrevista com Marina Colasanti**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQA4_> Acesso em: 09 de maio 2018.

GRUPO EDITORIAL GLOBAL. Marina Colasanti, 80 anos. 2017<<https://www.youtube.com/watch?v=-iOg3WLEWkk>> Acesso em: 09 de maio 2018.

SESCTV. **Marina Colasanti | Episódio completo: Mulheres, essas bárbaras que ameaçam o império | Super Libris**. 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=PQ-fvTo2m1M>> Acesso em: 11 de maio 2018.