



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO
E LINGUAGENS – PPGCEL**

IASMIN DA SILVA BRITTO

**O PATRIARCADO NAS OBRAS INFANTOJUVENIS DE PAULA PIMENTA:
UMA LEITURA CRÍTICA DE CINDERELA POP E PRINCESA
ADORMECIDA**

**VITÓRIA DA CONQUISTA
2024**

IASMIN DA SILVA BRITTO

**O PATRIARCADO NAS OBRAS INFANTOJUVENIS DE PAULA PIMENTA:
UMA LEITURA CRÍTICA DE CINDERELA POP E PRINCESA
ADORMECIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, educação e Linguagens – PPGCEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Cultura, educação e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Maria de Abreu Barbosa

VITÓRIA DA CONQUISTA
2024

B878p Britto, Iasmin da Silva.

O patriarcado nas obras infantojuvenis de Paula Pimenta: uma leitura crítica de cinderela pop e princesa adormecida. / Iasmin da Silva Britto, 2024.

83f.

Orientador (a): Dr^a. Adriana Maria de Abreu Barbosa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens – PPGCEL, Vitória da Conquista, 2024.

Inclui referências: f. 82 – 83.

1. Literatura de autoria feminina. 2. Crítica feminista. 3. Revisionismo feminista. 4. Arquétipos femininos dos contos de fadas. I. Barbosa, Adriana Maria de Abreu. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens- PPGCEL. III. T.

CDD: 869

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

*A mim, à mulher que sou
e àquela que vou me tornar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, por sempre ter colocado a minha educação como sua prioridade e por ter feito o possível e o impossível para que eu pudesse ter a base necessária para alçar voos maiores.

Aos meus pais, avós e tia: nenhum “obrigada” seria suficiente para expressar a gratidão que sinto por ter sido gerada, criada, cuidada e educada por suas mãos. Se hoje posso, é porque vocês, mesmo quando não podiam, me deram condições para chegar até aqui.

Agradeço à professora Adriana Abreu por ter me mostrado, desde a graduação, que a pesquisa de mulheres – e sobre mulheres – tem um valor singular para a nossa formação. Obrigada por ter guiado a minha escrita; às professoras Dra. Márcia Santos Lemos e Dra. Luciete de Cássia Souza Lima Bastos, pela visão ímpar sobre minha pesquisa; e à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por ter financiado esta pesquisa e me permitido cursar o mestrado.

Aos amigos e às amigas que vivenciaram ao menos um pouco do meu processo nesta fase, obrigada pela escuta.

Serei eternamente grata, especialmente, a Maria Gabriella por me apoiar e sonhar comigo todas as fases da minha vida desde a nossa infância. A sua existência em minha vida é uma bênção!

A Marcus Vinícius, meu muitíssimo obrigada pelos conselhos acadêmicos e pelos desabafos da vida de mestrados. Seu apoio foi fundamental para a minha coragem.

A Levi, sou grata por ser muito mais que um companheiro de vida. Obrigada por ter cuidado de mim, do meu corpo e das minhas ansiedades enquanto eu passava horas estudando; e por segurar em minhas mãos e me lembrar tantas e tantas vezes que eu posso e conseguirei tudo o que me propuser. Com o seu amor, as minhas caminhadas são melhores e muito mais leves.

Às mulheres que vieram antes de mim, obrigada por abrirem os meus caminhos.

Agradeço, principalmente, a mim mesma. Celebro a coragem, a vontade de fazer acontecer, a força e os sonhos que tive e sustentei, sobretudo no último ano.

A Deus, gratidão por tudo o que Ele é, fez e faz em minha vida. Eu não seria nada sem o Seu amor.

A literatura está aberta para todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento.

Virginia Woolf

BRITTO, I. S. *O patriarcado nas obras infantojuvenis de Paula Pimenta: uma leitura crítica de Cinderela Pop e Princesa Adormecida*. (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2024.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as personagens femininas das obras *Cinderela Pop* e *Princesa Adormecida*, da autora brasileira Paula Pimenta, à luz da Crítica Feminista, bem como observar se a construção dessas personagens permite a subversão de arquétipos patriarcais disseminados e cristalizados pelos contos de fadas tradicionais, considerando o conceito de Revisionismo Feminista proposto por Martins (2015). A escolha deste *corpus* se justifica pelo crescente sucesso das produções de Paula Pimenta entre crianças e adolescentes do Brasil e do mundo, assim como pela relevância que a literatura infantojuvenil tem para a construção e para a educação dos indivíduos, pois, conforme Lauretis (1994), configura-se como uma tecnologia de gênero. Nesse sentido, entende-se que é necessário que pesquisas sejam realizadas acerca dessas produções que são tão consumidas pelas crianças e pelos adolescentes, sobretudo porque são releituras de contos de fadas tradicionais que estão cristalizados no imaginário social e porque a literatura tem um importante papel social de formadora de opinião, servindo também como veículo de reprodução, manutenção ou contestação de ideais sociais tradicionais, a depender dos discursos emergentes. Assim, tem-se como arcabouço teórico a crítica feminista, os revisionismos feministas dos contos de fadas e as teorias acerca dos contos de fadas infantis tradicionais. Nesse sentido, autoras como Bell Hooks, Simone de Beauvoir, Joan Scott e Rita Mira Correia são cruciais para a discussão acerca dos estereótipos de gêneros relacionados às mulheres e do poder da cultura patriarcal nesse processo de construção e socialização feminina. Assim, este trabalho busca trabalhar com teóricas feministas na análise das obras de Paula Pimenta para apontar como essas produções de autoria feminina também podem, por força patriarcal, reproduzir os arquétipos e os estereótipos relacionados às figuras femininas ao invés de subvertê-los.

PALAVRAS-CHAVE: Patriarcado; Literatura de autoria feminina; Crítica Feminista; Revisionismo Feminista; Arquétipos femininos dos contos de fadas.

BRITTO, I. S. Patriarchy in Paula Pimenta's children's works: a critical reading of *Cinderela Pop* and *Princesa Adormecida*. (Masters in Literature: Culture, Education and Languages – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2024.

ABSTRACT

This research aims to analyze the female characters in the works *Cinderela Pop* and *Princess Adormecida*, by Brazilian author Paula Pimenta, in the light of Feminist Criticism, as well as to observe whether the construction of these characters allows the subversion of patriarchal archetypes disseminated and crystallized by fairy tales. traditional, considering the concept of Feminist Revisionism proposed by Martins (2015). The choice of this corpus is justified by the growing success of Paula Pimenta's productions among children and adolescents in Brazil and around the world, as well as by the relevance that children's literature has for the construction and education of individuals, as, according to Lauretis (1994), is configured as a gender technology. In this sense, it is understood that it is necessary for research to be carried out on these productions that are so consumed by children and adolescents, especially because they are reinterpretations of traditional fairy tales that are crystallized in the social imagination and because literature has an important social role. as an opinion leader, also serving as a vehicle for reproducing, maintaining or contesting traditional social ideals, depending on emerging discourses. Thus, the theoretical framework is feminist criticism, feminist revisionism of fairy tales and theories about traditional children's fairy tales. In this sense, authors such as bell hooks, Simone de Beauvoir, Joan Scott and Rita Mira Correia are crucial to the discussion about gender stereotypes related to women and the power of patriarchal culture in this process of female construction and socialization. Thus, this work seeks to work with feminist theorists in the analysis of Paula Pimenta's works to point out how these female-authored productions can also, due to patriarchal force, reproduce archetypes and stereotypes related to female figures instead of subverting them.

KEYWORDS: Patriarchy; Literature written by women; Feminist Criticism; Feminist Revisionism; Female archetypes from fairy tales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FEMINISMO E CRÍTICA FEMINISTA: LENDO MULHERES	15
1.1 O FEMINISMO E A REESCRITA DA HISTÓRIA DAS MULHERES	16
1.2 O MOVIMENTO FEMINISTA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	24
2 SOBRE “PRINCESAS”	31
2.1 OS CONTOS DE FADAS CLÁSSICOS	37
2.2 OS REVISIONISMOS FEMINISTAS: ERA UMA (OUTRA) VEZ... ..	46
3. ENTRE TORNAR-SE PRINCESA E/OU TORNAR-SE MULHER	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Se a uma mulher, ou a um homem, adultos for perguntado qual a história infantil mais marcou sua vida, muito provavelmente um dos contos de fadas clássicos e mundialmente conhecidos será citado. Essas histórias, por estarem inseridas no universo mágico e fantasioso, no qual tudo é possível, cativam as crianças e marcam sua infância de tal modo que causam a disseminação desses enredos por gerações. No entanto, para além do conforto fantasioso e do universo mágico do “Era uma vez...”, ao analisar histórias como Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela, A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, e tantas outras narrativas clássicas, pode-se perceber que, apesar de possuírem personagens, épocas e ambientes diferentes, têm entre si alguns pontos importantes em comum: todas essas histórias foram consagradas e canonizadas a partir de autores homens; nenhuma delas surgiu, na tradição oral, com o propósito de entreter crianças; todas elas foram padronizadas em prol da institucionalização e divulgação de valores e ideais caros à sociedade da época em que surgiram.

Maria Cristina Martins (2015) evidencia que, embora grande parte dos estudiosos dos contos de fadas, como Kate Bernheimer, reconheça que essas histórias tenham sido também criadas por mulheres, as narrativas hoje consideradas clássicas e tradicionais, aquelas sobre as quais qualquer indivíduo sabe o enredo, só são conhecidas e canonizadas por terem sido revisadas por escritores homens que as assinaram, como Charles Perrault, Hans Christian Andersen e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, para citar alguns. Nesse sentido, é evidente que, considerando as teorias acerca do surgimento dos contos de fadas tradicionais, conforme nos aponta Martins (2015), essas narrativas devem estar na seara de discussões e análises literárias de cunho feminista, tendo em vista tanto a não divulgação das produções de mulheres, quanto o viés sexista que permeia essas histórias e disseminam papéis de gênero, sobretudo relacionados às mulheres, na figura das “princesas”.

Entende-se por viés sexista a visão de mundo patriarcal que cria supostos pré-requisitos aos quais as mulheres são submetidas para suprir as expectativas sociais sobre quem elas devem ser. Bell Hooks (1995) discute o peso desse tipo de imposição social vinculada às mulheres negras e afirma que “suposições sexistas sobre papéis femininos informam as expectativas das comunidades negras em relação às negras” (Hooks, 1995, p. 470).

Em um estudo mais aprofundado, Bell Hooks (2020) afirma que contestar o sexismo é fundamental para a “eliminação de todas as formas de opressão (Hooks, 2020, p. 29). Ainda, a autora acredita que, para as discussões feministas,

A opressão sexista é de grande importância, não por ser a base de todos os outros tipos de opressão, mas por ser a prática de domínio pela qual muitas pessoas passam, quer seja no papel de discriminador ou de discriminado, de explorador ou de explorado. A maioria das pessoas aceitam esta prática de domínio mesmo antes de saber que existiam outras formas de opressão grupal (Hooks, 2020, p. 28-29).

Por essa lógica, conectando a discussão que a autora constrói com a que será desenvolvida nesta pesquisa, o fato de os contos de fadas tradicionais serem reconhecidos justamente por terem sido revisados por escritores homens torna evidente que realizar análises literárias dessas obras com uma lente feminista fará com que esse tipo de ação sexista de reconhecimento dos homens em detrimento das mulheres e de disseminação de papéis sexistas às personagens femininas seja não apenas questionada, mas reconstruída.

Nesse sentido, o presente estudo, para além de analisar os contos de fadas tradicionais sob o viés da teoria crítica feminista e problematizar os papéis de gênero por eles disseminados, ou seja, as expectativas comportamentais relacionadas ao gênero, busca dar voz às mulheres escritoras que, cientes do importante papel desse tipo de literatura para crianças e adolescentes, se empenharam também em reler as histórias clássicas com um novo olhar, ainda mais crítico e consciente, produto das discussões feitas pelo Movimento Feminista. Esse processo de releitura, para Martins (2015, p. 14), faz com que as histórias tradicionais sejam submetidas a uma revisão, que culmina em alterações significativas, as quais distanciam, de maneira crítica, o texto revisionista das histórias originais¹. No entanto, embora os revisionismos, pautados na crítica feminista, busquem contestar as distorções dos papéis sexuais impostos pelas histórias tradicionais, há também produções de autoria feminina, no viés da releitura, que se apresentam como novas versões modernas dos contos de fadas, mas seguem reforçando os padrões comportamentais e as concepções de gênero preconcebidas pelos tradicionalismos, que têm origem no patriarcalismo.

¹ O termo “histórias originais” é aqui compreendido como as versões tradicionais dos contos de fadas. Por se tratarem de histórias que não possuem uma origem exata, pois surgiram na tradição oral e foram modificadas com o passar do tempo, não há como confirmar quem foram os criadores ou as criadoras.

Nessa lógica, o revisionismo feminista é definido justamente como o processo de produzir histórias a partir de uma visão subversiva, a qual permite a criação de uma narrativa que critica e desconstrói posicionamentos tradicionais e sexistas enraizados na literatura. Nas palavras de Martins (2015):

O processo revisionista dos contos de fadas move-se exatamente no sentido de expor a questionamento significados cristalizados dos contos de fadas, a fim de minar o contexto discursivo dessas histórias e de provocar rupturas para que as mulheres possam, por exemplo, ganhar voz nos contextos em que até então, estavam emudecidas [...] Portanto, a tarefa da revisão, quando assim conduzida, é em si, um ato político de rompimento, de transgressão e subversão da ordem patriarcal estabelecida nos textos tradicionais (Martins, 2015, p. 63)

Assim, em uma narrativa que tem o revisionismo feminista como pressuposto, a princesa não espera que o príncipe a salve da bruxa malvada, ela mesma, em uma perspectiva empoderada e subversiva, conseguirá resolver as problemáticas nas quais foi inserida. Para que uma história seja de fato um revisionismo feminista, portanto, não basta que haja uma mudança de cenários ou de época em que foi narrada, mas, para muito além disso, é preciso que discursos tradicionalistas e patriarcais sejam revistos, questionados e superados.

Tomas Bonnici (2009), ao discorrer sobre maneiras de questionar o cânone literário, pontua que a releitura é uma estratégia utilizada para ler os textos literários de modo que as obras dos colonizadores sejam desconstruídas, uma vez que esse processo evidencia a ideologia por trás da produção relida. Seguindo esta mesma lógica de desconstrução das obras literárias canônicas, o autor reitera que a reescrita faz parte do contradiscurso e que

[...] tem por finalidade a quebra da ocultação da hegemonia canônica e do questionamento dos vários temas, enfoques, pontos de vistas da obra literária em questão, os quais reforçavam a mentalidade colonial. Logicamente, a reescrita desemboca na subversão dos textos canônicos e na reinscrição dentro do processo subversivo (Bonnici, 2009, p. 271).

Essa visão de Bonnici está alinhada com o posicionamento de Martins acerca dos revisionismos feministas. A autora os explica afirmando que

Em seu sentido mais geral, revisão significa ato ou efeito de rever, ou seja, tornar a ver; ter novamente sob os olhos; ver com atenção; examinar cuidadosamente. Nesse estudo, o termo revisão é tomado em seu sentido de uma nova leitura de textos consagrados que promove alterações, em função de se ter repensado, reconsiderado ou reavaliado os mesmos (Martins, 2015, p. 38-39).

Considerando tais definições e objetivos do processo revisionista, cumpre evidenciar que o meu interesse por esse tipo de análise literária, pautada na crítica feminista, teve início ainda na graduação em Letras, quando fui monitora voluntária de duas matérias de Teoria da Literatura, ministradas, inclusive, pela professora Adriana Abreu. A descoberta da crítica feminista e de seus métodos analíticos abriu a minha visão acerca da produção literária e da importância de conseguirmos visualizar criticamente os discursos por trás dos enredos que consumidos, considerando, sobretudo, seus contextos de produções e suas autorias. A partir dessa descoberta, compreendi o porquê de, na adolescência, eu não ter me afeiçoado a nenhum livro que colocasse as suas protagonistas como personagens que precisavam seguir um modelo pré-estabelecido, que não podiam questionar o que foi imposto e deveriam encontrar um amor para viver feliz para sempre. À época, pensava apenas que gostava de uma literatura mais “séria”, que não tivesse como pano de fundo um romance com mocinhos e vilões. Com a crítica feminista, percebi que o meu gosto literário se construiu com a leitura de obras que não apenas valorizavam a criticidade, como também tivessem personagens femininas como protagonistas potentes e subversivas.

A partir desses novos conhecimentos, adquiridos na Universidade, surge esta pesquisa. Nessa perspectiva, visando abordar as problemáticas que cerceiam os contos de fadas tradicionais, que têm sido perpetuados por séculos, delimitamos como objetos de estudo deste trabalho as obras *Cinderela Pop* (2015) e *Princesa Adormecida* (2014), da escritora brasileira Paula Pimenta, releituras contemporâneas dos contos *Cinderela* e *Bela Adormecida*.

A preferência por tais narrativas se justifica porque estas são obras de autoria feminina brasileira contemporânea e se encaixam na perspectiva de “releitura” de histórias tradicionais, ou seja, narram as histórias dos contos de fadas tradicionais consagrados, mas com modificações pontuais nos cenários, na época, nos locais em que acontecem. Em *Cinderela Pop* (2015), a autora retorna a leitora ao universo fantasioso dos sapatinhos de cristal, substituídos por um tênis mais moderno, e à narrativa cuja personagem principal (a princesa) supera muitos obstáculos em sua vida com o apoio de personagens femininas e, sobretudo, de um amor verdadeiro. Já em *Princesa Adormecida* (2014), Pimenta escreve a história de uma adolescente que terá sua vida colocada de cabeça para baixo por causa do ressentimento de uma mulher que não teve a sua paixão

correspondida pelo pai da protagonista, a qual é salva, no final do enredo, pelo amor verdadeiro.

Paula Pimenta, escritora dessas obras, é mineira, nascida em Belo Horizonte, com formação em Publicidade pela PUC-Minas e define-se como “escritora de livros cor-de-rosa”, afirmação que será melhor compreendida a partir das análises das obras. Pimenta iniciou sua carreira de escritora em 2001, com a publicação do livro *Confissões*, tornando-se amplamente conhecida em todo o Brasil e no mundo em 2008, após o lançamento do primeiro livro de sua famosa série *Fazendo Meu Filme*, a qual possui de quatro volumes. Além dessas obras, a autora possui outras publicações, como a série de livros *Minhas Vida Fora de Série*; o livro de crônicas *Apaixonada por Histórias*; entre outros.² A respeito das obras que aqui serão analisadas, *Cinderela Pop* e *Princesa Adormecida*, ambas se tornaram sucesso entre o público adolescente, considerando que a primeira já foi adaptada para as telas de cinema pela plataforma de *streaming* Netflix em 2019, e a segunda está com as gravações em andamento. Segundo a Livraria da Travessa³, Paula Pimenta foi a autora brasileira mais vendida no ano de 2014, com mais de meio milhão de obras vendidas, época, inclusive, da publicação do livro *Princesa Adormecida*.

Em uma entrevista concedida ao site Hoje em Dia, em 2019, data próxima ao lançamento da adaptação fílmica de *Cinderela Pop*, Paula Pimenta pontua sobre a particularidade de sua escrita em colocar personagens femininas como protagonistas. A autora afirma que durante a sua adolescência lia muito, mas as histórias da época não tinham garotas como protagonistas, o que a impulsionou a criar narrativas que, em sua maioria, evidenciam esse protagonismo feminino, pois, em sua perspectiva, “Hoje em dia, não digo que está na moda, mas a literatura está mais centrada no feminismo” (Pimenta, 2019).

Esse ponto de vista da escritora é muito significativo para a compreensão integral dos enredos aqui analisados, sobretudo ao realizarmos um contraponto entre o que afirma Pimenta, inclusive colocando o feminismo como uma discussão central da literatura atual, e o que de fato está narrado em suas obras. Nesse sentido, a respeito dos dois romances objetos de análise deste trabalho, a hipótese de pesquisa é que, embora os enredos sejam

² Todas as informações sobre a autora e suas produções foram retiradas do seu site oficial: PIMENTA, Paula. Disponível em: <<https://www.paulapimenta.com.br/>>. Acesso em: 18 dez. 2023.

³ Disponível em: <<https://www.travessa.com.br/cinderela-pop-1-ed-2015/artigo/167b5137-e5b8-4f54-8abf-cf6499ac077d>>. Acesso em 20 de mar. 2024.

construídos com características mais contemporâneas e mesmo que haja certa intenção de subversão de alguns estereótipos sexuais destinados às personagens femininas, bem como de um protagonismo feminino potente, pautado em concepções feministas, as concepções de gênero e os padrões comportamentais das protagonistas “princesas” reforçam as noções patriarcais de gênero que são características de tais personagens nos contos de fadas tradicionais, ratificando o “modelo de princesa” que tem sido disseminado pela tradição e que a crítica feminista deseja analisar, desconstruir e ressignificar. Assim, o objetivo desta pesquisa é analisar as obras citadas e as suas personagens femininas sob o viés dos pressupostos teóricos dos estudos de gênero e da crítica feminista, bem como evidenciar a importância que a literatura infantojuvenil tem na construção de meninas e mulheres que rompam com os padrões acerca da construção da mulher na sociedade.

1 FEMINISMO E CRÍTICA FEMINISTA: LENDO MULHERES

Para ouvir as suas vozes – as palavras das mulheres –, é preciso abrir não somente os livros que falam delas, os romances que contam sobre elas, que as imaginam e as perscrutam – fonte incomparável –, mas também aqueles que elas escreveram [...] Por conseguinte, transpor, com elas, os obstáculos que, durante tanto tempo, impediram seu acesso à escrita, fronteira proibida do saber e da criação [...]

Michelle Perrot

Utilizar o gênero enquanto categoria analítica é, antes de tudo, um modo de leitura crítico eficaz para obras cujas narrativas se estruturam a partir das relações de gênero. Essa categoria de análise de textos propicia novos modos de leituras que consideram como pontos de discussão construções que outrora foram naturalizadas e canonizadas pela tradição patriarcal. Por este viés, Elódia Xavier, ao escrever sobre a desconstrução do gênero, afirma que a teoria feminista, como modo de leitura do mundo, “percebe o que o olhar anestesiado pela cultura patriarcal ignora” (Xavier, 1998, p. 64).

Neste capítulo, apresentamos como as ideias feministas surgiram historicamente e foram se organizando como constructo teórico para ler a cultura a partir de um olhar crítico que buscava – e o faz até hoje – colocar a mulher e suas questões no cerne das discussões e das lutas por direitos fundamentais e por liberdades. Nesse sentido,

abordaremos o que o Movimento Feminista perscrutou como debate essencial para a valorização das mulheres na história, a partir da desconstrução do gênero.

Além disso, considerando que esta pesquisa utiliza os conceitos cunhados pelo Feminismo para realizar análises de obras literárias, também serão explicitadas as formas particulares de análises que a Crítica Feminista possibilitou aos estudos literários, tendo como base para a idealização dessas concepções analíticas o próprio Movimento Feminista. Assim, pensaremos as categorias da Crítica Feminista que são importantes para a compreensão das discussões sobre feminismo e literatura, literatura de autoria feminina e construção de personagens femininas em obras literárias escritas por mulheres.

1.1 O FEMINISMO E A REESCRITA DA HISTÓRIA DAS MULHERES

Para nos apossarmos intelectualmente dos conceitos cunhados pelo Movimento Feminista, é preciso que conheçamos a sua trajetória histórica, a fim de que seja possível visualizar o foco da luta do feminismo como movimento social e político em diferentes períodos históricos e perceber os motivos pelos quais inúmeras mulheres estiveram na linha de frente da luta para que hoje nos fosse possível realizar, dentro da Academia, estudos, análises e trabalhos sobre as mulheres e os assuntos de seus interesses, considerando suas particularidades. Nessa lógica, embora o atual reconhecimento – ainda singelo – da importância que o pensamento feminista tem para as lutas por uma sociedade igualitária e equitativa, nem sempre foi assim. Por isso, ocupar os lugares que antes foram negados a tantas mulheres, que fizeram história, culmina na responsabilidade de tornar possível o reconhecimento de suas conquistas, do valor de suas lutas e, em alguns casos, de suas mortes em prol dos direitos que hoje possuímos.

Importa pontuar, a princípio, que o início da luta das mulheres por oportunidades, direitos e igualdades não foi reconhecido socialmente como necessário, pois a opressão e as desigualdades eram aceitas pela sociedade e legitimadas por instituições basilares sob as justificativas tanto de inferioridade feminina segundo os preceitos divinos, quanto conforme a racionalidade incontestável da biologia. Nesses termos, Carla Cristina Garcia (2011, p. 12) reitera que instituições como a “Ciência e a Filosofia ocidentais também têm funcionado como legitimadores [*sic*] da desigualdade e continuam, em maior ou menor medida, cumprindo essa tarefa”, ou seja, o trabalho das feministas, embora tenha conquistado feitos grandiosos, ainda se faz necessário para garantir a emancipação das

mulheres, que ocorre pelo processo de retirada da crença cultural de que as mulheres são seres que naturalmente demandam tutela, de modo que não são vistas como indivíduos autônomos.

Nesse sentido, faz-se necessário conceituar o feminismo para que, enfim, se compreenda o seu papel para a história das mulheres. Para Garcia (2011), o feminismo é definido como

a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social (Garcia, 2011, p. 13).

Portanto, o Movimento Feminista busca emancipar as mulheres a partir da transformação das relações sociais, uma vez que coloca em discussão a noção de sujeito universal e a problematiza, dando às mulheres consciência do lugar que ocupam na sociedade e das lacunas que a concepção androcêntrica de humanidade não preenche. Assim, ainda conforme a autora,

Enfocar um estudo, uma análise ou pesquisa a partir unicamente da perspectiva masculina, e utilizar os resultados como válidos para todo o resto do mundo, faz com que todo o conhecimento produzido não seja confiável ou, no mínimo, tenha enormes lacunas e confusões (Garcia, 2011, p. 16).

Além de colocar em pauta o que hoje parece óbvio sobre a importância das vozes das mulheres e de seus posicionamentos e visões de mundo, para Garcia (2011), a teoria crítica feminista redefiniu o conceito de “patriarcado”, que passou de “governo dos patriarcas” para “sistema político” no qual o homem se faz autoridade e liderança sobre as mulheres, ou seja, a mulher, no sistema patriarcal, em regra, é tutelada por seu pai, marido, irmãos ou filhos. Ainda assim, tal sistema não é indiferente às condições de classe das mulheres, ou seja, ele age na manutenção do poder também de acordo com os tipos de mulheres que deseja dominar. Essa mesma consideração de Garcia acerca da necessidade de novas visões de mundo, que não apenas a patriarcal, a qual considera a perspectiva masculina, é imprescindível para que sejam feitas reflexões sobre o próprio movimento feminista: se a perspectiva masculina como única deixa lacunas nas pesquisas, uma visão de mundo feminista também única, que considere apenas a mulher enquanto ser “universal”, também impossibilitará a existência de pesquisas sobre as mulheres com resultados válidos, tendo em vista a multiplicidade desses seres sociais, que não podem ser consideradas dentro do padrão de “ser mulher”.

Nesse sentido, para além da noção de inferioridade feminina, o patriarcado lança mão do poder histórico que os homens adquiriram sobre as mulheres para perpetuar o seu controle. A partir dessa noção, portanto, “o objetivo fundamental do feminismo é acabar com o patriarcado como forma de organização política” (Garcia, 2011, p. 18).

Para tanto, a Crítica Feminista se vale também dos conceitos de “sexismo” e “gênero”, que são essenciais para o desenvolvimento de teorias e análises que visam compreender as engrenagens patriarcais nas quais as mulheres foram presas historicamente e, a partir dessa compreensão, propor modos de libertação e independência femininas. Nessa lógica, o sexismo abarca os métodos patriarcais empregados para que a mulher seja sempre subordinada ao homem, mantendo a estrutura de inferioridade e subordinação feminina que os costumes embasados no patriarcado reforçam.

Já o “gênero”, compreendido por Garcia (2011, p. 19) como uma “categoria central da teoria feminista”, é configurado como discursos que tornam legítima a ordem social estabelecida, pois “justificam a hierarquização dos homens e do masculino e das mulheres e do feminino em cada sociedade determinada”, ou seja,

Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres. Gênero não é sinônimo de sexo. Quando falamos de sexo estamos nos referindo à biologia – as diferenças físicas entre os corpos – e ao falar de gênero, as normas e condutas determinadas para homens e mulheres em função do sexo (Garcia, 2011, p. 19-20).

Todos esses conceitos, que serão melhor abordados nesta pesquisa a partir de sua relação com a literatura infantil e juvenil de autoria feminina, possuem grande valor para o Movimento Feminista e, portanto, para as pesquisas da Crítica Feminista. Isso porque, a partir de tais conceituações, as análises críticas são pautadas em noções e constroem questionamentos que visam, especificamente, a valorização e a emancipação das mulheres. Essas categorias, no entanto, não surgiram no feminismo de uma única vez, como uma explosão de despertar sobre todas as condições sociais as quais as mulheres eram submetidas. Nesse sentido, embora todas as ramificações da luta das mulheres tenham sido sempre válidas e pontuadas, de uma forma ou de outra, dentro das manifestações por direitos e igualdades, cada período histórico do feminismo trouxe em seu bojo debates específicos sobre os quais o Movimento se ocuparia, considerando as necessidades e anseios das mulheres de cada época.

Para Michelle Perrot (2019), “o feminismo age em movimentos súbitos, em ondas”, e cada onda coloca em evidência determinadas reivindicações, mesmo que algumas delas sejam mais constantes e recorrentes, independentemente da época, como o direito à educação e à instrução como meios para alcançar “a emancipação, a promoção, o trabalho, a criação, o prazer”, fins pelos quais o movimento feminista se esforça (Perrot, 2019, p. 159).

Entre o final do século XVIII e início do século XIX, então, inicia-se a Primeira Onda do Feminismo, na qual as manifestações feministas eram pautadas, sobretudo, pela luta por igualdade entre os sexos, que consistia no reconhecimento das mulheres como sujeito sociais e, portanto, como cidadãs; direito ao voto feminino; e direito ao trabalho. Assim, inflamada pela falsa noção de liberdade e igualdade cunhada pela Revolução Francesa, uma vez que não aceitavam a liberdade e igualdade das mulheres, Olympe de Gouges, uma das personalidades marcantes na luta feminista, conforme nos orienta Garcia (2011), publica, em 1791, a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, que tinha como objetivo conscientizar as mulheres acerca dos direitos que lhes estavam sendo negados, tendo em vista que

A mulher nascia livre e igual ao homem e possuía os mesmos direitos inalienáveis: a liberdade, a propriedade e o direito à resistência à opressão. As mulheres deveriam participar na formação das leis tanto direta quanto indiretamente por meio da eleição de representantes (Garcia, 2011, p. 43).

Nesta fértil seara de reivindicações de reconhecimento dos direitos das mulheres enquanto cidadãs, o feminismo é fortalecido pelo posicionamento político de que a igualdade entre homens e mulheres e a emancipação social e econômica da mulher eram assuntos de extrema importância e urgência. Por isso, as mulheres de todas as classes, da elite ou proletárias, burguesas ou socialistas, lutavam pelos mesmos ideais, embora conforme suas próprias visões e lugares sociais.

Assim, na Segunda Onda do Feminismo, a partir da segunda metade do século XIX, considerando que as feministas começavam a ser ouvidas pela sociedade, dado o sentimento revolucionário da época, as suas reivindicações prezavam, sobretudo, pela ampliação dos debates a questões como o direito ao voto, ilustrado pelo sufrágio, e o reconhecimento das questões das mulheres no privado, tendo em vista a noção de que “o pessoal é político”.

O voto feminino foi conquistado a duras penas ao final da Primeira Guerra Mundial. Após essa conquista e o fim da Primeira Guerra, Garcia (2011, p. 78) pontua

que houve uma decadência no movimento feminista, uma vez que muitas das reivindicações e demandas tinham sido conquistadas, pois as mulheres agora “viviam em uma sociedade legalmente quase igualitária”. Nesse contexto é que surgem as acusações às feministas de subversivas, como um adjetivo negativo. Com as palavras da pesquisadora já citada:

Deve-se somar a isso o fato de que a taxa de natalidade estava caindo desde o começo do século XX e, nos países industrializados, se culpou a independência cada vez maior das mulheres. Acusavam as feministas de destruir os cimentos da nação e da família. O fato é que deram o feminismo como morto. A segunda onda estava concluída (Garcia, 2011, p. 79).

Após este período de coação do movimento, o feminismo ressurgiu com novas bases teóricas e aspirações com a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949. A obra, um dos maiores estudos sobre a condição feminina na sociedade, dá fôlego, após a Segunda Guerra Mundial, não só à discussão sobre a condição feminina na sociedade, como a explica, considerando a “outrização” da mulher: “O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2016, p. 13).

Além do conceito de “outrização”, que consiste na compreensão da mulher como o “segundo sexo”, em detrimento do homem, que é o primeiro, na visão androcêntrica, Beauvoir trata em sua obra sobre a independência feminina e como a mulher independente incomoda e é cerceada de diferentes maneiras em sua vida, pois está constantemente dividida entre seus muitos interesses, tendo sempre que escolher um em detrimento de outro igualmente importante para ela, mas que não são colocados socialmente como possíveis de coexistir. Assim, para a mulher independente, escolher se dedicar à sua vida profissional, por exemplo, configura, inevitavelmente, em sacrificar a sua vida sexual ou a maternidade.

Nesse sentido, tendo em vista o trabalho e a carreira da mulher como instrumentos facilitadores para a sua ascensão como independente, Beauvoir (2016) evidencia que o fato de a mulher precisar escolher a carreira é ainda muito sofrido, uma vez que isso sugere que ela abrirá mão do equilíbrio entre todas as outras áreas de sua vida. Percebe-se, portanto, que apesar de o feminismo ter conquistado, durante a sua história, importantes direitos para as mulheres, como o voto e o direito ao trabalho e à educação, essas conquistas são vistas na sociedade patriarcal como concessões que foram feitas, mas que têm consequências. Assim, a mulher cuja carreira profissional existe não tira total proveito dela, pois fica presa às tensões e posicionamentos sociais que lhes foram

impostos. Então, a sensação de prisão que a mulher sente, a leva, muitas vezes, a abandonar o seu trabalho e a abrir mão de sua carreira até mesmo antes de ter conseguido aproveitá-la totalmente. As imposições sociais, ancoradas numa filosofia patriarcal, cerceiam e podam a mulher, que até pode fazer algumas escolhas, mas renuncia a outras por medo de fracassar.

Para compreender a importância da teorização de Beauvoir acerca da independência feminina por meio do trabalho, deve-se considerar o contexto de emergência dessa fase histórica e refletir sobre as questões raciais e socioeconômicas que circundam a vida da teórica. Por ter sido uma mulher branca e de classe média, Beauvoir teorizou a partir de suas vivências e de seu contexto, bem como o fez considerando as necessidades de mulheres cujas realidades eram parecidas com as suas. Nesse ínterim, a visão de emancipação feminina pelo trabalho foi dirigida mais às mulheres brancas e não periféricas, que tinham algum tipo de instrução e buscavam acabar com as amarras da dependência econômica dos proventos masculinos com trabalhos bem remunerados.⁴

No entanto, apesar de conquistas importantes como o direito ao voto e a possibilidade de trabalho remunerado fora de casa, para a mulher ser efetivamente independente, segundo Beauvoir, outros pontos precisam ser levados em consideração, ou seja, ela precisa ser considerada em sua diferença, compreendida como um indivíduo autônomo, e ao mesmo tempo ser entendida na igualdade, uma vez que possui as mesmas capacidades que os homens. Isso se dá porque, quando a mulher opta por sua carreira, os resquícios de uma educação que não foi pensada para fazer nascer uma mulher que escolhe o seu futuro profissional acaba impondo a ela desrespeitos e cerceamento de suas liberdades, seja ela solteira ou casada, pois as suas escolhas não são consideradas tão importantes e assertivas quanto as de um homem.

Ao refletir sobre como as questões acerca das mulheres se apresentam historicamente, também dentro dos trabalhos científicos e da academia, Joan Scott, em *História das Mulheres*, afirma que a inscrição das mulheres na história foi complexa e

⁴ O feminismo negro, por outro lado, também nesta mesma época, colocou como pauta de discussão do movimento o fato de que, enquanto as mulheres brancas lutavam para terem o direito de trabalharem fora com remuneração, as mulheres negras sempre tiveram a sua força de trabalho explorada, com empregos servis, de baixa remuneração, que não propiciavam, de forma alguma, a independência econômica sobre qual as mulheres de classe média tanto lutavam. A obra da estudiosa norte-americana Bell Hooks, *Teoria Feminista: da margem ao centro*, é um marco teórico importante para o debate sobre o que o trabalho significa para as mulheres negras, fazendo os recortes de cor, raça e classe necessários, a fim de que o movimento das mulheres discuta e reavalie o caráter do trabalho considerando todas as mulheres.

difícil, tendo em vista que “os historiadores das mulheres” precisavam se valer de “reconceituações” sobre as quais não tinham treinamento ou preparação. Por este motivo, segundo a autora, o “gênero” foi introduzido como o termo crucial para que a teorização da diferença sexual pudesse ser realizada, uma vez que a emergência da inserção das mulheres na história exigia um novo modo de pensar que colocava em pauta as questões da diferença e como tais diferenças agiriam na definição das relações “entre os indivíduos e os grupos sociais (Scott, 1992, p. 86).

Além disso, a categoria analítica gênero, que surgiu como aporte para estudar as diferenças entre o feminino e o masculino, foi estendida “à questão das diferenças dentro da diferença” (Scott, 1992, p. 87). Isso se deu porque, apesar de a categoria “mulheres” ter lançado os historiadores às complexidades diferenciais existentes, na relação entre o homem e a mulher, uma vez que cada um é construído socialmente de uma maneira, sendo atravessados por diferentes discursos, ela não dava conta das singularidades e distinções entre as mulheres, tendo em vista que mesmo que se igualem, de maneira genérica, por serem mulheres, também se diferenciam, seja a partir da classe social, cor, raça ou orientação sexual, para citar alguns pontos diferenciais.

Joan Scott explica muito bem essa limitação categórica do termo “mulheres”:

Na verdade, o termo “mulheres” dificilmente poderia ser usado sem modificação: mulheres de cor, mulheres judias, mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras pobres, mães solteiras, foram apenas algumas das categorias introduzidas. Todas desafiavam a hegemonia heterossexual da classe média branca do termo “mulheres”, argumentando que as diferenças fundamentais da experiência tornaram impossível reivindicar uma identidade isolada (Scott, 1992, p. 87).

No entanto, apesar da riqueza de discussões e dos avanços dos estudos que concebem as mulheres como sujeitos sociais que precisam ser analisados socialmente a partir da consideração de suas especificidades e diferenças, a quebra da noção universal de “mulheres”, que ocorreu por conta da ideia de *diferença na diferença*, evidenciada pelos estudos de gênero, culminou em discussões políticas dentro do próprio movimento feminista: se as mulheres são múltiplas – e de fato são – e se seus interesses são diferentes, tendo recortes de raça, classe, etnia e sexualidade, como seria possível a construção de uma política que unificasse as mulheres?

Audre Lorde rebate esses questionamentos no texto *Idade, Raça, Classe e Gênero: mulheres redefinindo a diferença*, ao pontuar que, mesmo com as reais diferenças existentes entre as mulheres, que abrangem os âmbitos de raça, classe, idade e gênero,

essas distinções não resultam na separação ou na falta de unidade entre as mulheres. Ao contrário, é justamente o não reconhecimento dessas diferenças que causa “distorções” acerca da definição de diferença e de seus efeitos nas relações sociais (Lorde, 2019, p. 247).

Nesse sentido, ignorar as diferenças de classe, por exemplo, invalidam os efeitos causados pelas distinções econômicas na vida das mulheres, que são privadas de espaços e das possibilidades de ascensão social, impossibilitadas, inclusive, de ocuparem lugares tanto na academia, enquanto estudiosas, quanto como produtoras de teoria e de literatura.

Com relação às diferenças de raça, inclusive, Lorde (2019, p. 249) afirma que são as mais importantes de serem consideradas, pois ignorá-las – e às suas implicações – prejudica de maneira séria a “mobilização de força das mulheres”, uma vez que, no sistema patriarcal, ser mulher e ter a pele branca é um privilégio e “uma escora importante”, tendo em vista que “as armadilhas usadas para neutralizar mulheres negras e mulheres brancas não são as mesmas” (Lorde, 2019, p. 250).

Para ilustrar essa diferença de opressões, Lorde (2019, p. 250) relembra que às mulheres brancas o sistema patriarcal dá a possibilidade de que se juntem aos homens brancos com o objetivo de “compartilhar o poder”, ainda que esta seja uma armadilha de opressão velada de recompensas ou falsa noção de inserção no poder, enquanto que para as mulheres de cor isto não é posto como uma possibilidade. Assim, no que concerne às diferenças entre as mulheres e as opressões que sofrem, a partir de suas experiências e dos lugares que ocupam socialmente, Audre Lorde, mulher negra, escreve, referindo-se às mulheres brancas:

Compartilhamos alguns problemas como mulheres, outros não. Vocês temem que seus filhos cresçam e se juntem ao patriarcado e testemunhem contra vocês, nós tememos que nossos filhos sejam arrancados de um carro e assassinados com um tiro no meio da rua, e que vocês darão as costas às razões pelas quais eles estão morrendo. (Lorde, 2019, p. 251).

Nessa perspectiva, por compreender o poder do reconhecimento das diferenças entre as mulheres para a unificação e mobilização do movimento feminista, o sistema patriarcal coloca essas diferenças – cujo reconhecimento é essencial para a emancipação de todas, a partir dos lugares que ocupam e das opressões que sofrem – como percalços para a igualdade.

Admitindo esta importância e o cinismo do patriarcado, que age tentando minar o movimento das mulheres através das teorias e políticas do próprio feminismo, Lorde (2019, p. 254) afirma que

[...] nossa sobrevivência futura depende de nossa capacidade em nos relacionar na igualdade. Como mulheres, precisamos desenraizar padrões internalizados de opressão que existem dentro de nós mesmas se quisermos ir além dos aspectos mais superficiais da mudança social. Agora precisamos reconhecer diferenças entre mulheres que são nossas iguais, nem inferiores nem superiores, e encontrar maneiras de usar a diferença para enriquecer nossas visões e nossas lutas. O futuro de nossa terra talvez dependa da capacidade de todas as mulheres em identificar e desenvolver novas definições de poder e novos modelos de convivência com a diferença (Lorde, 2019, p. 254).

A noção de diferença na diferença e, portanto, de diversidade entre as mulheres, foi consolidada no rol de discussões da Terceira Onda do Movimento Feminista. Caracterizado por ser um movimento social e político cujo objetivo principal é a luta das mulheres pela igualdade social, política e econômica, o Feminismo tem a sua história dividida em 3 grandes fases: a primeira, que ocorreu nos séculos XIX e XX, define-se pela luta das mulheres pelo direito ao voto, acesso ao ensino superior e ao trabalho; a segunda, foi marcada pela luta pelos direitos reprodutivos e pela liberdade sexual das mulheres; já a terceira onda, sublinhada pela diversidade, colocou em pauta as discussões interseccionais entre gênero, raça e classe.

Assim, embora o viés analítico e crítico deste trabalho não tenha como polo de discussão as questões de raça, porque as obras infantis escolhidas como objetos de análise desta pesquisa contextualizam um universo de personagens brancas e de classe média, faz-se necessário pontuar essa diferença como ponto essencial para as discussões de cunho feminista, pois este recorte compõe a lista de problematizações caras ao Movimento Feminista e à emancipação de todas as mulheres inseridas no sistema patriarcal e dominadas por ele, independentemente dos graus de opressão e dominação, mas tendo-os considerados. Isto é, o fato de autora escolher não trazer à tona a questão racial já nos sinaliza de que lugar de fala ou recorte ideológico suas obras escolhem pautar as questões de gênero

1.2 O MOVIMENTO FEMINISTA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

As novas propostas que o movimento feminista lançou chegam aos territórios da literatura para revolucionar tanto o fazer literário, quanto as suas análises e as pesquisas que têm como corpus a literatura. Elódia Xavier, em *Declínio do Patriarcado* (1998),

evidencia o quanto a crítica feminista, por se deslocar do centro dos ideais canonizados em busca da compreensão das estruturas patriarcais que o formam, possibilita, justamente por não acatar tal centralização, novas lentes para a leitura do mundo que consideram a existência das margens e, por isso, das mulheres e dos assuntos que a elas são comuns. Nesse sentido, por criar essas novas lentes de leituras caras às análises de textos literários, desnudadas das representações falocêntricas, a teoria crítica feminista traz à tona como as engrenagens que sustentam a sociedade propiciam a sua manutenção no meio social e, também, através da própria literatura, considerada como uma tecnologia de gênero.

O estabelecimento da definição de “tecnologias de gênero” surge a partir da necessidade de se conceituar o gênero não como diferença sexual, mas enquanto “tecnologia social”, tal qual propõe Teresa de Lauretis (1994). Nesse sentido, apesar de a noção de gênero como diferença sexual ter contribuído para os estudos e discussões feministas nos idos de 1960 e 1970, também trouxe limitações, uma vez que, ao enfatizar a diferença sexual, o pensamento feminista se aprisiona aos termos patriarcais ao invés de subvertê-los, pois a “diferença sexual” significa sempre a diferença da mulher em relação ao homem, ou seja, a existência da mulher está condicionada à do homem.

Sob esta ótica, Lauretis pontua que “o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos” (1994, p. 208), mas sim um conjunto de efeitos produzidos em corpos, nos comportamentos e nas relações sociais. A literatura e os livros, assim como as práticas da vida cotidiana, realizadas automaticamente, também agem como tecnologias sociais, uma vez que são agentes produtores de discursos que não existem fundamentalmente na sociedade como padrões pré-determinados. Assim, como esses discursos são construídos, o gênero também o é, tendo em vista que se define como uma representação da relação que se quer estabelecida socialmente.

As noções culturais dos atributos que devem ser pertinentes ao universo masculino e feminino, portanto, conforme aponta Lauretis (1994), formam dentro das culturas um sistema de gênero ou “um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (Lauretis, 1994, p. 211), ou seja, independentemente da cultura, o sistema “sexo-gênero” se comporta a fim de reforçar características específicas para homens e mulheres, ainda que essas noções sejam diferentes de cultura para cultura. Dessa maneira, esse sistema funciona relacionado a questões políticas, sociais e ideológicas que permeiam as sociedades.

Justamente por ser uma construção, portanto, esse sistema pode ser desconstruído, assim como propõe a crítica feminista. Além disso, se a construção desse sistema acontece através de tecnologias sociais e a literatura é uma delas, a análise de textos literários pautada nas noções críticas do feminismo, a partir de suas novas lentes de leitura, possibilita não só a desconstrução dos atributos de gênero atuais, como a reconstrução de novas noções a partir dessa mesma tecnologia, com novos valores, visando a construção de sujeitos sociais diferentes e não acabados na dualidade entre o que é permitido ao masculino e ao feminino.

No artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, no qual expõe o histórico de utilização da palavra “gênero”, a historiadora Joan Scott analisa, minuciosamente, a questão do gênero enquanto uma esfera de estudos, de modo a explicar que o seu uso “num sentido mais literal, como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos” (Scott, 1995, p. 72) foi realizado pelas feministas.

De acordo com a autora, foram as feministas americanas que inicialmente utilizaram o termo “gênero” com ênfase no caráter essencialmente social que as distinções baseadas no sexo pressupõem. Com as palavras da pesquisadora:

O termo "gênero" enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Aquelas que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo "gênero" para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico. Segundo esta visão, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado. (Scott, 1995, p. 72)

Nessa lógica, para as teóricas do feminismo, o objetivo dos estudos que consideram o gênero como *uma categoria útil de análise histórica* é compreender como os gêneros se articulam historicamente e de que maneira essa articulação envolve “papéis e simbolismos sexuais” nas diferentes culturas e períodos históricos. Assim, procura-se entender como essas configurações funcionam para manter a ordem social existente ou para subvertê-la.

Por isso, as pesquisas sobre as mulheres e os lugares que elas ocupam socialmente, realizadas pelas estudiosas feministas, não só permitiram a inserção de novos temas aos estudos científicos, como também acarretaram em “um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente” (Scott, 1995, p. 73).

Considerando o viés analítico desses estudos, portanto, Adriana Maria de Abreu Barbosa, no texto *Declínio do Patriarcado*, admite o feminismo como uma “crítica da cultura”, no sentido de que, por questionar os padrões tradicionais institucionalizados na sociedade por meio de novos objetos e métodos de análise, “a crítica feminista tem podido (ou tentado) elaborar uma arqueologia dos estudos de gênero” (Barbosa, 2011, p. 15).

Essa arqueologia dos estudos de gênero da qual fala Barbosa se configura a partir dos pontos específicos que são analisados nos estudos oriundos da crítica feminista, que antes não eram considerados como importantes no rol dos estudos científicos, como a noção do que é ser mulher, de que maneira essa noção é estruturada na sociedade e através de que meios – ou seja, *tecnologias* – ela é criada e reforçada. Assim, busca-se considerar, sobretudo, a necessidade de os marginalizados historicamente representarem-se nos espaços políticos e intelectuais dos quais normalmente são excluídos (Hollanda, 1994, p. 8, *apud* BARBOSA, 2011, p. 16), ou seja, a arqueologia dos estudos de gênero que a crítica feminista possibilita visa dar voz às mulheres e às questões que a elas são comuns enquanto indivíduos sociais.

Se a crítica do feminismo é a crítica da cultura, como nos apresenta a autora, muitas “tecnologias de gênero” são objetos deste trabalho crítico, como o cinema, a música e a literatura, para citar alguns, a fim de questionar as ideologias existentes nesses objetos, propor novos olhares analíticos e recriar uma sociedade que considera também a mulher como fundamental para a construção da sociedade, não como sujeito criado pela sociedade, encaixotado em configurações específicas para ser o que deve em prol do sistema patriarcal que o domina, mas como indivíduo autônomo que, por estar em sociedade, não só é modificado por ela, como também a modifica.

No entanto, para que isso seja possível às mulheres e para que elas sejam vistas desta maneira, um longo caminho ainda precisa ser percorrido e espaços precisam ser preenchidos, inclusive os espaços acadêmico e científico, com mulheres que pensam sobre si e sobre as que as cercam, teorizando a respeito das construções sociais que definem o que é ser mulher, além dos aspectos socioculturais que agem como instrumentos de dominação e perpetuação da ordem social vigente, pautada em concepções patriarcais.

Ciente dessas especificidades, a crítica feminista, que utiliza, entre outros objetos de estudos, as literaturas escritas tanto por mulheres quanto sobre mulheres, possui

subdivisões teóricas ancoradas no próprio movimento feminista, com discussões que consideram diferentes pontos para a elaboração de categorias analíticas específicas, a depender da visão teórica adotada.

Para explicar os tópicos com os quais a crítica feminista se preocupa, Barbosa (2011) esmiúça a subdivisão teórica entre o feminismo anglo-saxônico e o feminismo francês, ilustrando os conceitos que norteiam as análises críticas realizadas por cada uma dessas categorias, que se importam com diferentes aspectos para realizar a crítica da cultura pautada na leitura feminista da literatura e da escrita de mulheres.

O feminismo anglo-saxônico procura analisar os aspectos arbitrários presentes nas representações da figura feminina nas literaturas e evidenciar que a escrita das mulheres, por ser particular, privilegia a experiência feminina. Assim, essa corrente de pensamento “assume por compromissos a denúncia da ideologia patriarcal responsável pela constituição canônica e o resgate das escritoras excluídas da literatura” (Barbosa, 2011, p. 18). Logo, essa teoria questiona a crítica tradicional e o conceito de cânone por ela criado, além de estabelecer compromisso com o resgate das excluídas da história da literatura, ou seja, o resgate das escritoras que não adentraram ao cânone justamente por não se encaixarem nos pressupostos que a tradição patriarcal cunhou, dificultando essa inserção histórica das mulheres na literatura que de fato é consumida e enxergada como literatura.

Compreendendo que todos os posicionamentos e visões de mundo são atravessados por discursos nos quais não há neutralidade, o cânone literário, uma vez composto por ideias e valores que se modificam com o tempo, também carrega em seu âmago o peso dos critérios de valoração que a crítica da época determina como essenciais para permitir a inserção de um texto na tradição, seguindo, obviamente, os caminhos criados e legitimados pela própria tradição.

Nessa perspectiva, portanto, a crítica feminista tem como função interferir nestes critérios de valoração impostos pela tradição e questionar as hierarquias institucionalizadas, a fim de que seja feita uma revisão justa dos textos de autoria feminina que não entraram no cânone ou na história da literatura como produções significativas.

Já o feminismo francês, que se vincula à psicanálise, estuda uma “subjetividade feminina”, no sentido de haver uma escrita própria de mulheres, ou seja, uma escrita feminina. Nas palavras da estudiosa, “o conceito de diferença é norteador da análise

francesa que objetiva resgatar uma cultura feminina recalcada” (Barbosa, 2011, p. 18). Para essa corrente do feminismo, há particularidades intrínsecas e específicas na escrita das autoras justamente por elas serem mulheres.

A este respeito, Virginia Woolf, ao escrever *Mulheres e Ficção*, nos lembra que, ainda no século XIX, as mulheres tinham como experiências quase que exclusivamente os acontecimentos próprios de sua casa e de suas emoções. Assim, embora as escritoras deste período tenham produzido romances de grande valor para a literatura mundial, essas histórias, inevitavelmente, foram construídas com marcas da exclusão que essas mulheres sofreram socialmente apenas por serem mulheres, marcas da falta de certas experiências que poderiam, inclusive, enriquecer a escrita dessas autoras.

Conforme Woolf (2019), o fato de a experiência desempenhar forte influência sobre a escrita é indiscutível, uma vez que tudo o que uma escritora – ou escritor – vivencia é repertório de inspiração para as suas obras, seja porque ela pode transcrever para os seus romances os enredos que vivenciou, seja porque essas vivências lhe tenham enriquecido os horizontes e propiciado novas informações acerca do mundo. Para ilustrar este fato, Woolf pontua:

Retire-se tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra, como soldado, e da vida e da sociedade, como um jovem rico cuja educação o habilitava a qualquer tipo de experiência, e *Guerra e Paz* ficaria incrivelmente empobrecido.

Todavia, *Orgulho e Preconceito*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Villete e Middlemarch* foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média. Nenhuma experiência em primeira mão da guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas. Até mesmo a vida emocional que levaram foi regida estritamente pelos costumes e leis. (Woolf, 2019, p. 12-13)

Ainda, a autora alerta que, apesar de a escrita das mulheres ser afetada pelas experiências que tiveram – e por aquelas que não puderam vivenciar –, o sexo de quem escreve também exerce influência no que é produzido em literatura. Nesse sentido, a especificidade da escrita das mulheres está no fato de que elas, ao contrário dos escritores homens – a menos que ele seja “um negro, trabalhador ou alguém por qualquer outro motivo consciente de alguma limitação” –, exibem em sua produção o seu “desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou um ressentimento pessoal” (Woolf, 2019, p. 13).

Cientes dessas especificidades da vida e da escrita das mulheres, as quais Woolf identifica e explica, através da história, é válido ressaltar que, apesar da divisão teórica

presente na crítica feminista, que demonstra as diferenças do feminismo dentro do próprio movimento, Barbosa (2011) revela que para algumas autoras, como Showalter (data?), o fato de haver diferenças teóricas dentro do próprio movimento não sugere que a crítica feminista seja prejudicada, apenas evidencia que as feministas são reagrupadas conforme a metodologia adotada em seus estudos, que consideram, efetivamente, a diferença. Nesse sentido, independentemente da orientação metodológica da crítica feminista, ela busca sempre o estabelecimento de modos de leitura e de produção próprios, que consideram a mulher.

[...] leitura feminista, ou crítica feminista, é em essência, uma forma de interpretação, uma das muitas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir [...]. A questão que ela levanta é: como seria a história se vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem? (Showalter, 1994, p. 45, apud BARBOSA, 2011, p. 19).

Pensar na diferença substancial da escrita das mulheres não é, de forma alguma, admitir a sua inferioridade em relação aos homens, como quer o sistema patriarcal e a filosofia de superioridade masculina. Esse reconhecimento da diferença chega às discussões das literaturas de autoria feminina justamente porque, sendo a escrita – a literatura – uma tecnologia de gênero, como nos apresentou Lauretis (1994), importa que as mulheres tenham espaço para fazer ouvir as suas vozes e os seus posicionamentos, sendo, portanto, agentes de modificação social que tornam possível a disseminação dos discursos caros à liberdade feminina, tanto através da produção de teoria e crítica literária, quanto da escrita de literatura, na forma de poesia, contos ou romances. A respeito desse elogio da diferença, padronizar afirma que a contestação feminina em relação ao reconhecimento de suas diferenças para com o masculino

[...] anuncia que as mulheres não são inferiores aos homens, mas também não são iguais a eles e que essa diferença, longe de representar uma desvantagem, contém um potencial enriquecedor de crítica da cultura (Oliveira, 1999, p. 71).

Sendo assim, ao se fazerem presentes nos espaços literários com uma escrita particular, a partir do local que ocupam socialmente e das modificações sociais que pretendem fazer, as mulheres afirmam e reafirmam sua maneira de estar no mundo e o transforma através da reconfiguração do feminino, sem precisar aderir os modelos masculinos que têm sido perpetuados como os padrões corretos a serem seguidos. Novamente, Oliveira (1999) deixa claro o valor do movimento das mulheres quando afirma que

Ao questionar as normas e os papéis preestabelecidos, ao penetrar em espaços proibidos, ao produzir um contradiscurso, colocando face a face duas culturas

e duas visões de mundo, as mulheres em movimento introduziram a incerteza, a pluralidade e a escolha onde anteriormente só havia certeza, unanimidade e conformidade (Oliveira, 1999, p. 72).

No Brasil, a entrada das mulheres no território proibido da escrita ocorreu sobretudo, por meio literatura infantil e juvenil. Desde a década de 1980, após o sucesso de Monteiro Lobato na produção de literatura destinada a crianças e adolescentes, as mulheres começaram a liderar esse tipo de literatura, dado o público a que se destina. No percurso da história das mulheres, é sabido que o patriarcado lhes impôs determinados assuntos sobre os quais elas poderiam ter conhecimento e, muito mais tarde, poderiam escrever sobre. Além disso, na realidade de dominação masculina, ao feminino foi designado tudo o que era pertinente aos cuidados com o lar e isso incluía as crianças e sua educação. Por esse motivo, a literatura infantil, por ter como público-alvo as crianças, foi o tipo de literatura sobre o qual as autoras poderiam escrever e, com muita luta, ter certa aceitação social.

Dentre as histórias infantis que mais fazem sucesso em todo o mundo, estão os contos de fadas infantis, os quais apresentam narrativas com elementos e personagens singulares, como as princesas, os príncipes, as bruxas, as madrastas, as fadas, os caçadores, o ambiente fantasioso e mágico onde tudo se torna possível com uma varinha mágica. No Brasil, as mulheres se empenham para participarem da literatura infantil e juvenil que foi consagrada a Lobato pela tradição literária, da mesma maneira, buscaram escrever contos de fadas sob suas próprias perspectivas, na grande maioria das vezes subvertendo o que foi imposto pela tradição, considerando a função social da literatura.

2 SOBRE “PRINCESAS”

Aí está o valor substancial da literatura como criação: sua matéria-prima é a existência humana e o seu meio transmissor é a palavra, a linguagem – exatamente o meio do qual tudo no mundo necessita para ser nomeado e existir verdadeiramente para todos os homens.

Nelly Novaes Coelho

A literatura possui papel fundamental na construção da mulher e do homem enquanto sujeitos críticos e questionadores. Por este viés, cabe salientar a função social da literatura, sobretudo da literatura infantojuvenil, tendo em vista que é na infância que a prática da leitura, muitas vezes, é formada. Através dela, meninas e meninos aprendem e conhecem o mundo do qual fazem parte, compreendendo sua realidade social.

Justamente por ser considerada o lugar mágico do faz de conta e do “era uma vez...”, a literatura infantil e juvenil desempenha papel significativo no desenvolvimento da criança, pois propicia que ela busque soluções tanto para os conflitos das vidas das personagens, quanto para seus próprios. Ao aguçar o imaginário da criança, a literatura age não só no despertar do desejo e do gosto pela leitura, mas, sobretudo, ativa o processo de iniciação das crianças em determinados ideais de valores e da identificação, ou não, com as personagens.

Regina Zilberman afirma que “o processo de leitura vem acompanhado por uma forte dose de identificação entre o leitor-criança e o herói, já que este incorpora a perspectiva infantil” (1985, p.100). Desse modo, a literatura é compreendida pelas crianças tanto como o lugar do imaginário e da criatividade, quanto como local de representação do real.

É certo que as produções destinadas a crianças e adolescente são de diversos gêneros e que os contos de fadas, sobretudo, possuem grande importância em possibilitar o *maravilhoso* na literatura destinada a esse público. Seguindo essa mesma lógica, Nelly Novaes Coelho, em *O Conto de Fadas* (2012), esclarece-nos que na pós-modernidade “o onírico, o fantástico e o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como portas que abrem para verdades humanas ocultas” (Coelho, 2012, p. 23).

Philippe Ariès (1986) afirma que a arte medieval desconhecia a infância até o século XII, de modo que as crianças eram representadas artisticamente sem nenhum tipo de diferenciação física em relação aos adultos além de aparecerem em uma escala de tamanho menor. Nesse sentido, o autor evidencia que as crianças nas artes eram apenas miniaturas dos adultos, afirmando não haver espaço para a infância no mundo medieval, pois não havia consciência das particularidades infantis, que são o que distinguem as crianças dos adultos. Essas particularidades só serão de fato reconhecidas a partir do século XIII, na Europa.

Nesse sentido, com a emergência da noção de criança como um ser humano em formação, a partir de 1970, em detrimento da concepção anterior de que ela era apenas um “adulto em miniatura” (Coelho, 2000, p. 29), coloca-se no palco das discussões literárias os debates acerca da compreensão da literatura como peça fundamental para a “formação da consciência de mundo das crianças e dos jovens” (Coelho, 2000, p. 15).

Nesse ínterim, se antes a literatura infantil e juvenil ocupava um lugar de subalternidade e irrelevância, tendo em vista que se destinava a seres que também não eram considerados como importantes, passou-se a compreendê-la como essencial, já que a criança começou a ser entendida como um ser humano pleno.

Nessa lógica, emergiu a noção de que a literatura destinada aos públicos infantil e juvenil age como importante depositário dos ideais sociais e ideológicos que se pretendem reafirmar e como exímio difusor de determinadas representações identitárias. A partir dessa concepção, reafirma-se o papel da literatura infantil e juvenil, sobretudo através dos contos de fadas, como veículo de transmissão de conhecimentos, uma vez que é por meio desse cenário de “portas que abrem para verdades humanas ocultas” que

os contos de fadas, as lendas, os mitos, entre outros, também deixaram de ser vistos como “entretenimento infantil” e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo (Coelho, 2012, p. 23).

É neste cenário de redescobertas sobre a importância da literatura na compreensão de padrões que desejam ser reais e daqueles que devem ser rejeitados, além da função da literatura para as crianças e para os adolescentes, que diversas autoras, tendo como estratégia de leitura a Crítica Feminista, fizeram da literatura infantil e juvenil um espaço fecundo de contestação dos discursos patriarcais presentes nas produções, reforçados e perpetuados, sobretudo, pelos tradicionalismos dos contos de fadas. Tais contestações são apresentadas tanto através de estudos acadêmicos que analisam as produções literárias destinadas ao público infantil e juvenil e os discursos que emergem delas a partir do escopo teórico da crítica feminista, assim como faremos nesta pesquisa, quanto pela produção de uma literatura infantil e juvenil que rompa com os discursos hegemônicos e tradicionalistas que foram naturalizados durante séculos, reforçando estereótipos patriarcais com os quais uma concepção de literatura emancipadora não corrobora, como o arquétipo de *princesa* perpetuado através das produções tradicionais.

Os discursos hegemônicos e tradicionalistas que a crítica feminista pretende subverter se configuram como aqueles que legitimam determinadas noções para reforçar e manter o poder que um grupo em detrimento da dominação de outro. Neste caso, transgrede-se, sobretudo, a compreensão da mulher enquanto um sujeito passivo e incompleto que vive à espera da salvação masculina, bem como as características de docilidade e amabilidade que são destinadas às figuras femininas como cruciais para que sejam consideradas respeitadas, amadas e desejadas. Esses discursos hegemônicos,

portanto, expressam a visão de mundo dominante e objetivam a sua manutenção. A crítica feminista surge como uma opção para a contestação dessas concepções, com o estabelecimento de discursos subversivos, os quais retiram a mulher da redoma da passividade, da amabilidade e da docilidade que a tradição patriarcal instituiu como padrão e a descrevem como corajosa, independente, curiosa e inteligente.

Essa segunda forma de contestação dos discursos patriarcais, isto é, a produção de uma literatura infantil e juvenil emancipadora, é construída pelas releituras e revisionismos dos contos de fadas infantis que as críticas feministas realizam, visando a subversão dos pressupostos patriarcais sobre os quais a literatura mundial foi construída. Nessas produções, tendo os conceitos da Crítica Feminista como escopo teórico e cientes da função da literatura também como instrumento de transmissão de valores e atitudes, tal qual toda produção cultural, as autoras colocam em evidência as questões de gênero que cerceiam as narrativas tradicionais a fim de expor as problemáticas que circundam as figuras femininas e o ideário de mulher construído. Nessa lógica, as revisionistas produzem um contradiscurso, o qual torna possível que as visões conservadoras e patriarcais embutidas nas histórias infantis e em suas personagens sejam repensadas e reavaliadas pela sociedade.

O “contradiscurso” é aqui compreendido como o discurso que rompe com o que tem sido estabelecido socialmente. As críticas feministas, por buscarem transpor o que é perpetuado pelas literaturas tradicionais e patriarcais, criam um novo discurso que desloca as atenções dos ideais tradicionais, os quais estabelecem padrões de gênero, e reverberam o rompimento com essas ideias, criticando-as.

Van Dijk, teórico da Análise Crítica do Discurso (ACD), analisa em *Discurso e Poder* (2018) as relações existentes entre o discurso e o poder social, isto é, como o discurso, que é disseminado a partir das diferentes maneiras de comunicação, proporciona a criação ou manutenção dos poderes sociais. Nas palavras do autor, ainda que os estudos sobre o poder possuam diferentes perspectivas, este tem como ideia principal esmiuçar as “formas como esse poder é exercido, manifestado, escrito e disfarçado ou legitimado *por textos e declarações orais dentro do contexto social*” (Dijk, 2018, p. 39. Grifo nosso).

Se o discurso possibilita que poderes sejam exercidos, legitimados e perpetuados, o contradiscurso, produzido pelos revisionismos feministas, culmina na produção de um contrapoder, ou seja, faz com que a literatura que pensa um novo discurso na contramão

dos tradicionalismos patriarcais seja veículo de contestação desses ideais e de modificação social, já que se encaixa como uma tecnologia de gênero, tal qual nos evidenciou Lauretis (1994). O contradiscurso, possibilitado pelos revisionismos feministas das histórias infantis e juvenis, é materializado, sobretudo, pela contestação das considerações cristalizadas acerca da figura feminina, por meio de suas personagens, tendo em vista que os arquétipos instituídos para elas são imbuídos de discursos produzidos para que os papéis de gênero se mantenham em produção e manutenção.

Coelho (2012) aponta que há algumas linhas teóricas acerca do *arquétipo*. Uma dessas o define como um protótipo, isto é, produto primeiro do qual todos os outros nascerão. Assim, a noção de *princesa* como um *arquétipo*, que aqui será analisada e discutida, leva em consideração a força da representação da imagem feminina presente nas produções culturais destinadas às crianças e aos adolescentes.

Para Correia (2010),

A princesa não está presente unicamente no imaginário infantil, o seu conteúdo mítico surge no cotidiano, nas práticas sociais, na indústria de consumo, nomeadamente nas revistas, na televisão, no cinema, na festa de casamento, no namoro, nos concursos de beleza, nos bailes e nas festas, propondo, para as vidas reais, uma visualidade ideal de feminilidade. As princesas não são apenas personagens fictícios, aparecendo os seus traços nas figuras públicas, personalidades históricas e pessoas que encontramos no nosso quotidiano. Apesar de assumirem várias formas, as princesas encerram um sentido petrificado de ser mulher, não só nos lugares sociais ocupados por sujeitos, como também nas representações artísticas, literárias e dramáticas, tornando-se relevante questionar o seu poder na construção das subjectividades, inscrevendo marcas culturais na visibilidade dos corpos (Correia, 2010, p. 6).

Essa conceituação se dá a partir da pesquisa de mestrado, intitulada *O Arquétipo da Princesa na Construção Social da Feminilidade* (2010), realizada pela autora. Neste estudo, Correia investiga de que maneira o arquétipo de princesa “está presente no processo de socialização das meninas e das mulheres”, além de evidenciar os impactos que esses arquétipos têm na construção do que conhecemos como “feminilidade”. Para a autora, as representações e as imagens culturais que são construídas e disseminadas interferem no processo de construção das identidades desses indivíduos e, portanto, servem como “espelhos que permitem construir um olhar estético e ético sobre si próprio/a e sobre os/as outros/as” (Correia, 2010, p. 5).

Assim, a princesa como um arquétipo reflete não só na criação e divulgação abundante de produtos com essa temática, o que pode ser observado nas seções de literatura infantil e juvenil das livrarias ou nas produções fílmicas para este público, como

também na construção das subjetividades desses indivíduos, além de guiarem seus objetivos de vida, uma vez que a imagem da princesa disseminada pelas produções tradicionais sugere a construção da mulher como sujeito passivo e interfere, também, nas concepções e expectativas de amor romântico, já que constrói um tipo de identidade que não só é desejável, como é esperada para as meninas e mulheres.

No âmbito literário, os arquétipos “têm sido representados por figuras ou personagens arquetípicas” (Coelho, 2012, p. 98), que simbolizam as supostas grandes verdades sobre as condições humanas, instaurando no imaginário coletivo, por exemplo, a noção de que as madrastas são más, as princesas são indefesas, as mulheres são sempre as piores vilãs, entre outros aspectos que sempre colocam a mulher (e o imaginário do que é ser mulher) como uma prova de preenchimento de requisitos que foram impostos desde tão cedo, sem chances de contestação ou consideração das pluralidades entre os indivíduos.

As construções dessas personagens e a disseminação desses arquétipos pelos contos de fadas não atingem apenas meninas e mulheres. Se, por um lado, é difundida a compreensão de uma feminilidade e de um ser mulher passivos, com padrões comportamentais específicos que sugerem fragilidade e docilidade, por exemplo, isso também ocorre com a construção do homem como sujeito dominante, heroico e viril, ou seja, as figuras da princesa e do príncipe – bem como do pai, da madrasta, da fada madrinha, do caçador – veiculam, concomitantemente, modelos e padrões sociais tanto relacionados à feminilidade, quanto à masculinidade. Esta pesquisa, entretanto, apesar de reconhecer ambas as interferências, se restringirá à análise da figura das personagens femininas, em especial da princesa, de modo que as personagens masculinas serão aqui apresentadas apenas em relação às personagens femininas, isto é, a mulher será o Sujeito, o Absoluto, enquanto o homem será o Outro, alterando o sentido de “outrização” presente na sociedade, conforme expôs Simone de Beauvoir (2016).

Sendo uma representação feminina, portanto, a imagem da princesa não guia apenas a padronização das personagens em produções destinadas aos públicos infantil e juvenil, como também a ideia do que é ser uma “boa menina”. Nessa lógica, os modos de ser mulher legitimados pelos contos de fadas tradicionais desenham as personagens sob arquétipos que pretendem manter lugares de dominação e submissão entre os gêneros, pois, ao repetir exaustivamente essa representação, reforçam padrões comportamentais e

identitários que têm a passividade, a dependência e a submissão como pilares da “boa imagem feminina”.

O arquétipo da princesa presente nos contos tradicionais traz ao imaginário coletivo um modelo de feminilidade hegemônico que sugere que as mulheres só serão respeitadas, amadas e desejadas se preencherem aos requisitos estabelecidos tanto referentes as suas aparências, quanto aos seus comportamentos. Por isso a importância de discussões aprofundadas acerca da construção das personagens femininas e dos revisionismos, através dos novos contos de fadas, que revisitam as histórias tradicionais, considerando não apenas o que tais preceitos patriarcais fazem emergir no imaginário social, mas também a forma como as crianças e os adolescentes, indivíduos ainda em formação de suas subjetividades, se sentem com o reforço desses ideais. Considera-se, portanto, os impactos que essas representações desempenham na construção desses indivíduos.

2.1 OS CONTOS DE FADAS CLÁSSICOS

O mistério da origem e as questões que ele traz para a humanidade estão presentes em todos os âmbitos da vida, pois os seres humanos sempre buscam encontrar o ponto de início de tudo que os cerca. Questionamentos sobre o início da vida, das religiões, das opressões sociais, das revoluções... tudo é colocado como essencial para o pleno conhecimento humano, sendo estes inícios as explicações e justificativas para a compreensão do porquê o mundo ser como é e para a assimilação das evoluções, emergência de novos pensamentos e necessidades de quebra de paradigmas. E isso não é diferente com a Literatura, sobretudo com os contos de fadas, cuja criação e cujo surgimento possuem diferentes explicações.

Charles Perrault, considerado o pioneiro dos contos de fadas destinados a crianças, inaugurou a disseminação dessas histórias na versão literária escrita em 1679, com a publicação de *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma Mère l'Oye* (Histórias ou contos dos tempos passados ou Contos da mamãe Gansa). Seguido por ele, outros famosos escritores de contos de fadas, os irmãos Grimm, também publicaram suas versões dessas histórias infantis, em 1812, alcançando o cânone literário e a tradição. Além desses autores, que divulgaram os contos de fadas tradicionais em suas versões através da literatura, Walt Disney inovou tecnologicamente, recuperando as histórias

tradicionais e modernizando a sua apresentação a partir de produções fílmicas que até hoje se fazem presentes no imaginário das sociedades, nas mentes de crianças, jovens e adultos.

No entanto, conforme assinala Martins (2015, p. 20), apesar de sabermos a data da publicação de Perrault, a primeira coletânea de contos de fadas impressa, não tem data certa, pois “não tem sido nada fácil a tarefa de tentar traçar a genealogia dos contos de fadas desde os seus primórdios”, tendo em vista que, por terem se originado a partir da tradição oral de contação de histórias, passadas de geração em geração, muitas alterações aconteceram até que os contos de fadas chegassem às versões que hoje conhecemos como tradicionais.

O processo de narração de histórias e o fascínio que dele emerge, segundo Martins (2015, p. 13), “pode ser detectado desde tempos imemoriais”. Antes de serem reconhecidos e popularizados pelas famosas compilações escritas, os contos de fadas eram divulgados pela tradição oral. Por isso, são considerados como “histórias sem donos legítimos”, já que as narrativas, ao atravessarem os séculos e as diferentes culturas, sofreram modificações, “apropriações e reapropriações” (Martins, 2015, p. 13).

Acerca a imprecisão de origem dessas narrativas, Jack Zipes (2023 [1937]) afirma que

Não sabemos exatamente quando os contos de fada se originaram nas culturas orais milhares de anos atrás, mas sabemos que foram histórias metafóricas que surgiram a partir das experiências humanas básicas e continham informações vitais que fortaleciam os elos comuns das pessoas que viviam em pequenos clãs e tribos. Unidades relevantes dessas informações aos poucos formaram a base de narrativas que permitiram aos humanos aprenderem sobre si mesmos e sobre o mundo que eles habitavam. Esses contos informativos não tinham títulos. Eles eram simplesmente contados para marcar uma ocasião, para dar um exemplo, para alertar sobre um perigo, para procurar comida, para explicar o que parecia inexplicável. As pessoas recontavam as histórias em contextos sociais para comunicar conhecimento e experiência (Zipes, 2023, p. xi).

Nesse sentido, os contos de fadas das tradições orais eram uma forma de comunicação entre as pessoas, que objetivavam vislumbrar um mundo melhor do que aquele de sua realidade, construindo, então, histórias as quais satisfizessem os seus desejos e amenizassem os conflitos das sociedades. Por essa lógica, os contos de fadas canonizados atualmente são versões evoluídas da tradição oral, construídas “por meio da imitação, memorização, repetição e recriação” (Zipes, 2023, p. xii).

Embora Nelly Novaes Coelho (2012) enfatize que os escritores (homens) que realizaram compilações impressas dos contos de fadas, como os Irmãos Grimm, teriam se valido de narrativas e informações passadas por diferentes mulheres conhecedoras das

histórias, e mesmo que Martins (2015) corrobore com essa informação ao pontuar que, conforme Bernheimer (2002, p. xxv apud Martins, 2015, p. 13), os folcloristas reconhecem que “grande parte dos contos de fadas teria sido criada por mulheres”, apenas as histórias que foram revisadas e disseminadas por homens tiveram notoriedade e dominaram o imaginário da sociedade. Por esse motivo, o histórico de surgimento dos contos de fadas tradicionais perpassa pelas compilações e revisões de cinco nomes masculinos extremamente (re)conhecidos socialmente: Charles Perrault, Jean de La Fontaine, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen.

A primeira coletânea de contos hoje reconhecida mundialmente, conforme Coelho (2012), foi publicada no século XVII por Charles Perrault, na França, em 1697, intitulada de *Contos da Mãe Gansa*, a qual contava com histórias como A Bela Adormecida no Bosque; Chapeuzinho Vermelho e Cinderela ou A Gata Borralheira, dando início à Literatura Infantil enquanto um gênero. À mesma época, também em solo francês, Jean de La Fontaine resgatou antigas histórias da memória popular, as famosas Fábulas, em um compilado intitulado de *Fábulas de La Fontaine*, como ficou mundialmente conhecido. Já a partir do século XVIII, na Alemanha, a expansão da Literatura Infantil começa a ser feita pelos irmãos Grimm com a publicação da coletânea “que hoje é conhecida como Literatura Clássica Infantil” (Coelho, 2012, p. 29), na qual estão presentes os contos A Bela Adormecida; Branca de Neve e os Sete Anões, A Gata Borralheira, entre outros.

Décadas mais tarde, no início do Romantismo, Hans Christian Andersen publica 168 contos entre 1835 e 1877, nos quais expunha “os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais de fraternidade e da generosidade humana”. Nessas produções, como em O Rouxinol e o Imperador da China, O Patinho Feio, O Soldadinho de Chumbo e João e Maria, o escritor dinamarquês transmite às crianças ideais religiosos e reflexões acerca da realidade, “na qual imperam a injustiça social e o egoísmo” (Coelho, 2012, p. 30).

Os *Contos de Andersen* evidenciam as injustiças sociais e oferecem como saída e neutralização a fé cristã. Como crítica a esse tipo de posicionamento, Coelho (2012, p. 31) afirma que “como bom cristão, Andersen sugere a piedade e a resignação, para que o céu seja alcançado na eternidade”, no entanto, ainda que teoricamente esses ideais tenham sido disseminados pelo escritor,

pelo que registram os dados de sua biografia, vê-se que ele próprio não foi nunca um resignado e lutou sempre por seu “lugar ao sol”, a despeito dos obstáculos e das injustiças (Coelho, 2012, p. 21).

Essas informações e críticas assertivas sobre as crenças e vivências do autor são importantes para a discussão proposta, nesta pesquisa, porque tornam nítido o papel disciplinador e padronizador que a literatura infantil e juvenil pode desempenhar, aqui analisada a partir dos contos de fadas. Nelly Novaes Coelho (2012), ao examinar as produções de Andersen, traz à luz a compreensão de que o autor surge, no apontar da Modernidade, como “a primeira voz autenticamente ‘romântica’ a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento” que deveriam ser adotados pela “nova sociedade” que estava se organizando. Nesse trabalho minucioso, a estudiosa enumera nove valores ideológicos consagrados pela concepção romântica que são “facilmente identificáveis” nas produções de Andersen, entre eles, o primeiro é a “Defesa dos direitos iguais, pela anulação das diferenças de classe”, presente no conto *A Pastora e o Limpador de Chaminés* (Coelho, 2012, p. 31).

O nono valor ideológico identificado por Coelho (2012) refere-se aos padrões comportamentais que as mulheres devem apresentar na sociedade, isto é, a

Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta) (Coelho, 2012, p. 32).

Nessa lógica, no limiar da vida moderna e da alta disseminação dos ideais românticos, se por um lado Andersen mostra, no conto *A Pastora e o Limpador de Chaminés*, certa preocupação com a igualdade entre as classes, por outro, essa igualdade não é considerada em relação ao gênero, tendo em vista que os padrões comportamentais, que visam a submissão como uma virtude das mulheres, são disseminados em todos os contos, reforçando os ideais tradicionais sobre o *ser mulher*, isto é, reafirmando os arquétipos que aos estudos revisionistas e feministas interessam subverter.

A Modernidade, ainda que se impunha fundadora de novas visões de mundo, não previa a dissidência feminina, tampouco a emancipação das mulheres. Por isso, o reforço dos estereótipos direcionados às mulheres, materializados tanto pelo discurso da sociedade, quanto pelas características das personagens dos contos de fadas, eram perpetuados de diferentes maneiras e por diferentes versões de uma mesma história. A libertação das mulheres como seres autônomos e emancipados não interessava a esta época, muito menos à literatura produzida por homens. Desse modo, nota-se que o projeto

patriarcal de dominação masculina sobre as mulheres ainda era o pano de fundo da Modernidade.

As adaptações das coletâneas de contos de fadas de Charles Perrault e dos irmãos Grimm também desempenharam modificações importantes nas histórias tradicionalmente orais de suas respectivas regiões, servindo como meios de estabelecimento de padrões sociais. Perrault buscou escrever suas versões dos contos de fadas, considerando os preceitos morais e ideológicos da alta cultura francesa, almejando demonstrar que o folclore francês poderia servir aos interesses da França. Nesse processo de adaptações em prol de sua cultura, Perrault retirou dos contos populares

[...] seu colorido original erótico e satírico, tornando-se fontes de lições morais bastante claras e instrumentos de transmissão de padrões e expectativas de comportamentos masculino e femininos, definidos dentro de moldes nitidamente patriarcais (Martins, 2015, p. 22).

Segundo Zipes (2023), um dos objetivos de Perrault, na escrita dos contos de fadas literários na década de 1690, foi expressar a sua opinião sobre como os jovens deveriam ser preparados para assumir os papéis que precisavam cumprir socialmente. A instituição dos contos de fadas literários, portanto, ocorre em uma época histórica na qual a literatura infantil moderna estava se estabelecendo, visando o processo de socialização das crianças e dos adolescentes conforme os interesses da visão dominante da época (Zipes, 2023, p. 38).

Assim, percebe-se que os contos de fadas infantis clássicos foram criados tanto para que servissem de instrumento de entretenimento para o público infantil, que a partir de 1690 é percebido como uma parcela da sociedade diferente dos adultos, quanto como meio de doutrinação a favor dos ideais sociais hegemônicos e, portanto, dominantes. Zipes (2023) complementa:

Tal qual a ideologia da diversão que adota, os contos de fada clássicos de Perrault eram considerados inofensivos e divertidos. Ainda assim, considerados como um dos elementos socializadores vitais da civilização ocidental, os contos de fada literários sempre foram um assunto de mais preocupação e debate do que tendemos a nos dar conta. Na verdade, a infância assumiu um estado de experiência mais distinto e precioso durante os séculos XIX e XX, as forças sociais que dominavam a educação verificavam e investigavam constantemente se os contos de fada “padrão” mantinham uma “ideologia inofensiva”; isto é, sempre se empregou uma investigação e uma censura discretas para garantir que os contos de fada fossem mais ou menos construídos para seguir o padrão clássico e para reforçar os códigos sociais dominantes em casa e na escola (Zipes, 2023, p. 45, grifos do autor).

Além disso, importa pontuar que apesar de apenas o nome de Perrault ser amplamente divulgado e conhecido como o precursor dos contos de fadas infantis da

maneira que hoje conhecemos, em suas versões impressas, Zipes (2023) recorda a contribuição de autoras mulheres na mesma época do autor em questão. As chamadas escritoras dos salões franceses também produziram narrativas “para garantir que os jovens fossem preparados adequadamente para as suas funções sociais”. Considera-se, inclusive, que a contribuição de tais autoras foi tão importante quanto a de Perrault, uma vez que ambos “foram responsáveis por uma verdadeira enxurrada de contos de fadas literários no século XVIII”, os quais tomaram melhor forma a partir do século XIX na Europa e na América do Norte, por meio da literatura infantil (Zipes, 2023, p. 38).

A tendência dos contos de fadas foi iniciada na França, na verdade, com a publicação do romance *Histoire d’Hippolyte*, em 1690, por Marie-Catherine d’Aulnoy. Neste romance, a autora incluiu o conto de fada distópico *L’Île de la félicité*, que acabou por revolucionar a escrita e divulgação dos contos de fadas literários tanto para adultos, quanto para os jovens. Após a sua publicação, os salões literários franceses foram preenchidos com discussões e produções de outros contos de fada em versões impressas, de autoria de outras escritoras mulheres também não reconhecidas na história da instituição deste gênero literário. Dentre algumas obras de autoria feminina dos contos de fada, que foram publicadas até mesmo antes das produções de Perrault, Zipes (2023) cita

Oeuvres meslées (Obras Mescladas, 1695) de Marie-Jeanne L’Héritier; *Inés de Cordoue* (1695) de madame Catherine Bernard, um romance que incluía *Les Enchantements de l’éloquence* (Os encantamentos da Eloquência) e *Riquet à la houppe* (Riquet do Topete); *Les Contes des contes* (Os Contos dos Contos, 1797) de madame Charlotte-Rose Caumont de la Force (Zipes, 2023, p. 39).

Já os irmãos Grimm, conforme aponta Martins (2015), também adaptaram as suas versões dos contos de acordo com suas ideologias, apesar do desejo de preservar o folclore e os costumes alemães, alterando as histórias originais que nasceram na tradição oral e adicionando referências cristãs. No caso de Jacob e Wilhelm Grimm, a maior parte das histórias sobre as quais tomaram conhecimento foi obtida por meio de contadores de histórias que os visitavam.

Nesse sentido, na história dos contos de fadas, muito pouco se fala sobre a contribuição das mulheres para o conhecimento e divulgação desses textos tradicionais e sobre os papéis que elas desempenharam no reconhecimento dos contos de fadas enquanto o gênero literário que hoje conhecemos. Segundo Martins (2015), Dorothea Viehmann, por exemplo, foi uma das principais fontes dos irmãos Grimm, ainda que pouco divulgada.

No que concerne ao reconhecimento de Perrault em detrimento das várias escritoras do gênero que iniciaram as suas publicações impressas antes dele, Zipes (2023) provoca:

A própria contribuição de Perrault para o desenvolvimento dos contos de fadas literários para crianças é fora do comum, visto que muitas vezes ele recebe os créditos de ter criado a moda, quando, na verdade, foram as talentosas escritoras que fundaram o gênero e desempenharam um papel muito mais dinâmico no estabelecimento dos contos de fada para subverter os gêneros mais clássicos. No entanto, como membro da Académie Française, recebeu mais atenção na civilização ocidental por um conjunto de motivos, e dois deles têm a ver com o fato de que ele era um escritor homem com um nome estabelecido e um escritor mais refinado e aceitável do que as escritoras de contos de fada – e do que todos os outros homens (Zipes, 2023, p. 41).

Esses fatos evidenciam os tipos de discursos nitidamente patriarcais que de fato emergem dos contos de fadas, os quais, em sua institucionalização, não tiveram espaço destinado às mulheres e aos seus interesses. Assim, as versões de Perrault e dos irmãos Grimm, bem como as de Andersen, ainda que diferentes no que tange ao lugar em que foram escritas, suas motivações e as fontes que utilizaram, permanecem igualmente vinculadas às suas próprias ideologias patriarcais. No caso específico de Perrault e das escritoras dos salões franceses, percebemos ainda a força que a influência do gênero teve no reconhecimento dele em detrimento das autoras que publicavam contos de fadas desde antes: ainda que as produções das escritoras mulheres também fossem construídas visando a plena manutenção dos discursos hegemônicos da França, com um teor também prescritivo em relação a como os jovens deveriam se comportar, e mesmo que elas fossem mulheres aristocráticas e burguesas, com posições sociais bem estabelecidas, o fato de serem mulheres não lhes permitiu a valorização que poderiam ter tido, não fosse pela estruturação patriarcal da sociedade.

No Brasil, a literatura infantil, nos anos de 1960, começa a rever e questionar tanto o fato de os contos de fadas canônicos serem apenas escritos por homens, quanto os arquétipos de feminilidade que circundam essas narrativas, além de construir um novo discurso, com um novo cenário e novas personagens, as quais mostram as muitas possibilidades de *ser mulher* diferentes das preestabelecidas pela tradição. Essa revisão ocorrerá pela produção de uma literatura infantil e juvenil com bases feministas e de autoria feminina. São as mulheres, na emergência de mudança da mentalidade social, que se ocuparão em contestar o inerente sexismo presente nas histórias tradicionais através dos revisionismos dos contos de fadas.

Sobre a literatura de autoria feminina no Brasil a partir da década de 1960, Barbosa (2017) reitera que

[...] muitas autoras querem revisitar este feminino e contar novas experiências, apontando novas possibilidades para ser mulher. Para nós, esta possibilidade de reinvenção se deu por muitos motivos históricos, mas, sobretudo por conta de novas correntes de pensamento e mudanças de mentalidades (Barbosa, 2017, p. 23).

A brecha para a mudança, aberta pelos diversos momentos de lutas e contestações sociais, principalmente os possibilitados pelo Movimento Feminista, foi crucial para o estabelecimento desse tipo de literatura de autoria feminina no Brasil, que busca refazer os caminhos da literatura infantil e juvenil pela superação da universalização do ser humano, que não considera as mulheres, e fazer emergir noções sobre o *ser mulher* que respeitem a multiplicidade e a individualidade de cada um(a). Barbosa (2017) completa esta ideia:

Pela nossa trajetória de estudos literários de autoria feminina, quando as mulheres escrevem, sobretudo no Brasil pós anos 60, elas querem falar de si mesmas. Elas não querem saber do ser humano universal, porque sabem, ensinadas pelo feminismo, que o universal é um mito no qual se esconde o ponto de vista masculino e patriarcal. Elas querem desaprender um feminino inventado pelo masculino (Barbosa, 2017, p. 23).

Dentre as autoras que não só desaprenderam, como também desensinaram esse “feminino inventado pelo masculino”, a título de reconhecimento, valorização e divulgação, temos Lygia Bojunga, com a célebre obra *A Bolsa Amarela* (1976), na qual, mesmo com a estética leve e característica da literatura infantil e juvenil, contesta tanto as relações desiguais e socialmente pré-estabelecidas de poder, quanto aquelas que legitimam a opressão e a dominação das mulheres. Além de Bojunga, Marina Colasanti e Ana Maria Machado foram outros dois nomes importantes para este processo de reinvenção da literatura infantojuvenil de autoria feminina, pois ambas também utilizaram este espaço como solo fecundo para a contestação dos discursos patriarcais que eram reforçados por meio da literatura, produzindo, portanto, justamente na própria literatura, contradiscursos que rompem com as essências femininas postuladas pela tradição.

Colasanti e Machado, especialmente, são precursoras, no Brasil, desse tipo de literatura de autoria feminina que revisita os contos de fadas tradicionais para produzir narrativas que têm, sim, o maravilhoso como característica que deslumbra crianças e adolescentes, fazendo com que esses indivíduos viajem pelas trilhas da imaginação, mas são enredos construídos sob a noção de que esse público está em processo de construção de identidades e, por isso mesmo, propõem, por meio dos revisionismos, a emergência de novos contos de fadas. Em *Uma Ideia Toda Azul* (1978), por exemplo, Colasanti reúne

inúmeras narrativas curtas que tratam do universo fantástico, trazendo protagonistas diversos como uma princesa sem amigos, um rei prisioneiro e um unicórnio apaixonado. Todas essas histórias, embora tenham como cenário aquele que conhecemos sempre pelo soar do “Era uma vez...”, não repetem, em nada, as histórias tradicionais que já estão no imaginário social; ao contrário, criticam esses tradicionalismos cristalizados.

No conto *Um Espinho de Marfim*, a autora muda as lentes tradicionalistas dos contos de fadas em uma releitura que retira o príncipe como o objeto de amor da princesa e, em seu lugar, coloca um unicórnio. Nesta história, Colasanti narra que o rei desejava capturar um unicórnio que pastava no jardim da princesa, mas ele nunca conseguia, ainda que com ajuda de seus cavaleiros. Um dia, após o unicórnio parar de aparecer, é a princesa quem se oferece para capturar o animal e satisfazer o desejo do pai, e ela o captura, mas se apaixona pelo unicórnio e ele, por ela. Sabendo que precisaria entregá-lo ao rei porque o havia prometido, a princesa, desesperada e apaixonada pelo unicórnio, crava em seu peito o chifre de marfim do animal. Com essa história, Colasanti subverte os tradicionalismos cristalizados tanto porque coloca a princesa como a heroína que consegue capturar o animal, após as tentativas falhas do rei e de seus cavaleiros, quanto porque é ao unicórnio que ela destina o seu amor, sendo o príncipe substituído por um animal mitológico merecedor, inclusive, da vida da filha do rei.

Ana Maria Machado, por sua vez, constrói algumas narrativas, tanto infantis quanto adultas, que também intensificam as discussões acerca do tradicional e traz novidades para ambas as esferas. Conforme Adriana Maria de Abreu Barbosa (2020), Machado revoluciona a literatura infantil e juvenil com um fazer literário e uma escrita ímpares, com influência lobateana, mas, ainda assim, diferente em seu conteúdo, sobretudo por causa das influências feministas, tendo em vista que a autora, além de criticar certos posicionamentos de gênero em suas obras, o faz com a construção de personagens femininas que são protagonistas, sujeitas de suas próprias vontades, corajosas e críticas.

Em *A Princesa que Escolhia* (2017), Machado nos apresenta uma princesa que rompe completamente com as características arquetípicas de passividade e fragilidade destinadas às mulheres, canonizadas pelos contos de fadas tradicionais. A princesa de Machado, reestruturada pelo revisionismo feminista, não apenas afronta o seu pai, o rei, dizendo-lhe um poderoso “não”, como também enfrenta as consequências desta ousadia com imponência, e conquista, com sua assertividade e inteligência, o direito de ter as suas

escolhas aceitas e reconhecidas. Nesta narrativa, a princesa é descrita como uma personagem que era, sim, “boazinha” e “bem-comportada”, mas rompe com tudo isso quando decide não aceitar mais ser submetida às vontades dos outros em detrimento das suas, superando as expectativas do leitor e da leitora, acostumados com um enredo tradicional que não realiza rupturas, apenas repetições. Um tradicionalismo que dita que a princesa precisa ter um príncipe. Na literatura de Ana Maria Machado, a princesa deseja poder escolher e escolhe não ter príncipe algum. É nisto que está a bonança dos revisionismos: mostrar novos caminhos para a imaginação do público infantil e juvenil, instigando-o a visualizar e respeitar as diferenças, bem como novas possibilidades de ser e estar no mundo para as meninas e, conseqüentemente, também para os meninos.

2.2 OS REVISIONISMOS FEMINISTAS: ERA UMA (OUTRA) VEZ...

Para se tornarem as narrativas que são conhecidas hoje, os contos de fadas, histórias inicialmente destinadas ao público adulto, foram domesticados a fim de que pudessem ser contados às crianças, tornando-se parte do mundo infantil. Esse processo de domesticação, que retirou as histórias antigas os “elementos julgados inapropriados” (Martins, 2015, p. 21), foi marcado por transformações oriundas da apropriação das histórias por classes sociais diferentes, além da reestruturação das temáticas abordadas, as quais passaram a fixar como características as expectativas de finais felizes e a passividade das personagens femininas.

Em uma importante obra na qual teoriza que *O Feminismo é para Todo Mundo* (2021), a pesquisadora estadunidense Bell Hooks, no texto *Educação Feminista Para Uma Consciência Crítica*, escreve acerca da necessária produção de uma literatura feminista, que começou a ser discutida, inicialmente, graças à construção de “programas de Estudos de Mulheres em faculdades e universidades” (HOOKS, 2021, p. 48). Este fato histórico propiciou que os estudos e trabalhos realizados por mulheres (e sobre mulheres) fossem legitimados pela academia e, conseqüentemente, tornassem possível o estudo de gênero a partir de uma perspectiva não tendenciosa, a qual critica a literatura produzida por homens não para menosprezá-la, mas para tornar evidente “os preconceitos presentes na abordagem de valores estéticos” (Hooks, 2021, p. 49).

É visando exatamente esta contestação de preconceitos e distorções que a crítica feminista, por meio dos revisionismos, propõe a criação de uma literatura infantil e juvenil

que rompa com os estereótipos sexistas presentes nos contos de fadas tradicionais, histórias as quais, como já vimos, foram cristalizadas no imaginário social através dos tempos pela autoria masculina. Nesse sentido, faz-se importante que a literatura consumida por crianças e adolescentes esteja engajada na desconstrução de tradicionalismos que reproduzem noções arcaicas e preconceituosas, de modo a permitir a construção de sujeitos feministas, conscientes e emancipados, livres das amarras dos papéis de gênero e do sexismo que permeiam o cânone literário, pois “a literatura infantil é um dos locais cruciais para a educação feminista, para a conscientização crítica, exatamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas” (Hooks, 2021, p. 53).

Os estudos de Martins (2015) reconhecem que, para se tornarem as histórias que hoje conhecemos como tradicionais e canônicas, os contos de fadas trilharam grandes caminhos, ultrapassando gerações e transpondo fronteiras geográficas. Nesse sentido, a evolução histórica dos contos de fadas nos mostra que, em algum momento da história, as compilações dessas narrativas foram feitas com adaptações para que servissem como meio de entretenimento e educação do público infantil e juvenil, servindo, portanto, como tecnologia de gênero. Nessas adaptações, as falsas noções de papéis sexuais, bem como os padrões comportamentais preconcebidos pelo patriarcado foram mantidos e perpetuados no imaginário social.

Zipes (2023) ressalta que, a partir da Idade Média, as crianças começaram a ser percebidas como um grupo diferente do público adulto. Com a consciência desta diferença e a compreensão das “características especiais” presentes nos infantes, considerou-se crucial que a civilidade fosse promovida para eles, com o estabelecimento de “regras de pedagogização explícitas e implícitas” a fim de que as “boas maneiras” e as “morais” desses indivíduos evidenciassem “o poder social, o prestígio e a hierarquia das classes dominantes”. A partir disso, então, “tornou-se vital colocar em prática a socialização por meio dos contos de fada e a internalização dos valores e noções específicos de gênero”, sem abrir mão das características da literatura que já era destinada às crianças, como as fábulas e os livros ilustrados. Nesse sentido, a construção dos contos de fadas para crianças ocorreu não com o intuito apolítico de apenas entretê-las, mas de socializá-las e moldá-las de acordo com o discurso institucionalizado, utilizando a “manipulação” como um de seus elementos (Zipes, 2023, p. 11).

Para que toda essa socialização fosse possível, as versões literárias dos contos de fadas tradicionais para crianças, como já foi mencionado, foram construídas com mudanças significativas em relação às histórias da tradição oral. E isso significa modificações contundentes em todos os aspectos benéficos para o processo socializador, isto é, incluía questões de gênero naturalizadas pela tradição patriarcal e a manutenção dos ideais de dominação. A educação das crianças possibilitada pelos contos de fadas, portanto, “foi cada vez mais desenhada para expressar prescrições e proibições” (Zipes, 2023, p. 57).

O autor ainda pontua que Perrault, por meio de suas versões,

moldou os contos para privar o “povo” de sua própria opinião sobre o assunto e ao mesmo tempo para estabelecer um código ou manual social que se esperava que os jovens seguissem (Zipes, 2023, p. 57).

Esse caráter prescritivo da versão tradicional de Perrault interessa-nos particularmente na discussão dos revisionismos feministas dos contos de fadas por ele ser, de acordo com o cânone, o fundador do gênero conto de fadas literário para crianças. Nesse sentido, importa também que sejam compreendidas as relações e discrepâncias entre o discurso tradicional do autor com aquilo que pregam os revisionismos. Para que isso seja possível, devemos refletir sobre a estruturação das narrativas de Perrault, fazendo um contraponto com as histórias revisionistas.

Ainda de acordo com Zipes (2023, p. 60), Perrault era hostil quando se tratava da tradição popular pagã e tinha medo das mulheres, que eram desenhadas nessas narrativas populares como fortes e conscientes de si. Conforme o autor, em versões orais populares de tradição matriarcal, a história de Cinderela, por exemplo, narrava a vida de uma jovem que passava dificuldades e que foi humilhada, obrigada a vestir roupas velhas e maltratada, mas que não age com passividade ou subserviência. Ao contrário, “luta para compensar suas desvantagens” e se porta de maneira ativa para “atingir seus objetivos, que não é o casamento e sim o reconhecimento”. Já na versão canonizada por Perrault, Cinderela sofre modificações para se encaixar no padrão social que precisava ser reproduzido, ou seja, desenha-se uma personagem feminina extremamente submissa e dedicada que consegue ser ajudada por uma fada madrinha e salva por um príncipe porque foi cuidadosa. Para Zipes (2023), com a criação deste modelo de personagem feminina,

Perrault ridiculariza a versão popular enquanto projeta outro modelo de passividade feminina, que deveria ser levado a sério pela audiência para a qual estava escrevendo (Zipes, 2023, p. 60).

Nas versões revisionistas, esses moldes para a figura feminina não são utilizados; pelo contrário, as autoras usam das versões canonizadas para espelhar essas normas instituídas às mulheres e contestar todas elas por meio de uma nova história. As críticas feministas, cientes dos vieses ideológicos que permeiam as narrativas tradicionais, “salientam a necessidade de contestar e repensar as visões conservadoras de gênero e poder embutidas nessas histórias infantis” (Martins, 2015, p. 37).

Martins (2006) informa que

O revisionismo, portanto, dirige nossa atenção para textos do passado de modo que possamos enxergá-los a partir de novos ângulos. Para que isso seja possível, a tônica do processo revisionista é repetir uma história original, porém de um jeito diferente (Martins, 2006, p. 158).

Nesse sentido, as histórias revisionistas têm características que fazem com que os leitores saibam qual história canonizada está sendo revisada, mas traz em seu bojo críticas às concepções de gênero que são materializadas pela mudança de foco das histórias, uma vez que o enredo é construído com o deslocamento do que é considerado pela tradição como o correto. Dentre essas mudanças, por exemplo, algumas histórias revisionistas constroem as personagens “princesas” com características totalmente contrárias àquelas das narrativas tradicionais e canonizadas. Enquanto nos contos de fadas tradicionais as princesas são consideradas seres indefesos e tutelados, nos revisionismos, essas mesmas princesas, que podem ter até os mesmos nomes, são construídas como personagens corajosas e independentes, rompendo com o discurso patriarcal.

Os contos de fadas têm sido considerados, pela Crítica Feminista, como histórias essencialmente sexistas, por meio das quais as crianças entram em contato com padrões de comportamento e estereótipos sexuais que corroboram para a disseminação de valores e costumes que exercem papel fundamental na construção de uma sociedade marcadamente patriarcal. Nessa lógica, os papéis das personagens masculinas e femininas são notoriamente demarcados com características, lugares discursivos e funções que não se aproximam, nem se confundem, reafirmando as diferenças desejáveis socialmente para cada um dos sujeitos.

A este respeito, Martins (2015) esclarece que nos contos de fadas tradicionais, as personagens masculinas são descritas e definidas como naturalmente ativas, corajosas e espertas, fortes o bastante para salvarem as princesas; ao passo que as personagens femininas são divididas entre as heroínas e as vilãs: as primeiras, são compreendidas como o modelo ideal de mulher, caracterizadas como domésticas, altruístas, trabalhadoras

e indefesas, que esperam um príncipe para salvá-las. Quando suas personalidades fogem do esperado, as personagens femininas que possuem características iguais ou análogas às personagens masculinas, mostrando-se ativas, fortes e decididas, são, então, destinadas à segunda definição, fixadas como as vilãs, ou seja, as bruxas e madrastas más que carregam consigo, nas narrativas tradicionais, a missão de mostrar tudo o que uma mulher, segundo os princípios patriarcais, não pode, nem deve ser.

A dualidade entre o tipo de mulher que se espera e o tipo que se abomina torna ainda mais evidente o caráter misógino presente na construção das personagens, uma vez que, a depender das características que possui, a personagem personifica o bem ou o mal. Nesse sentido, para que os finais felizes sejam alcançados, os aspectos negativos e antagônicos precisam ser superados ou destruídos, ou seja, as vilãs devem ser vencidas, de modo que seus atributos e suas naturezas indesejáveis sejam combatidos.

Zipes (2023) também analisa criticamente as versões de Perrault, pontuando que essas questões de gênero e as diferenciações comportamentais entre homens e mulheres estão presentes nas obras do autor não apenas de maneira individual, mas no conjunto de suas produções. Jack Zipes visualiza a obra *Histórias do Tempo Antigo* como “fontes de padrões e modelos de comportamento para crianças” que podem ser divididas em dois grupos baseados exatamente em gênero. Segundo ele, Perrault escreveu contos de fadas destinados ao sexo feminino, como “A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Azul, As Fadas e Cinderela”, e outros ao sexo masculino, como as obras “O Mestre Gato ou o Gato de Botas, Riquet e O Pequeno Polegar” (Zipes, 2023, p. 51).

Nas obras direcionadas ao feminino, Zipes (2023) destaca que o discurso construído por Perrault em seus enredos, nas morais ilustradas e na própria construção das personagens, divulga ideais comportamentais os quais indicam a necessária submissão das mulheres. O estudioso dos contos de fadas faz essa afirmação considerando o teor das histórias de Perrault e as mensagens que cada uma delas passa aos leitores: nas histórias mencionadas como direcionadas às mulheres, as personagens femininas são retratadas de modo que suas personalidades, atitudes e vidas estruturam um modelo de feminilidade que age em prol das concepções patriarcais, pois há, entre outras, a instituição de moldes de passividade, submissão, maneiras corretas de falar e de vestir; já nas histórias direcionadas ao público masculino, as personagens protagonistas são do sexo masculino, estruturadas com virtudes de engenhosidade, inteligência, coragem e curiosidade, características estas que não são, em nenhum conto, atribuídas às personagens femininas como aspectos positivos de personalidade.

Em *A Bela Adormecida*, a personagem feminina é agraciada pela fada madrinha com dons “da beleza, o temperamento de um anjo, a delicadeza, a habilidade de dançar, a voz de um rouxinol e a musicalidade”; *Chapeuzinho Vermelho* protagoniza um conto de advertência o qual expressa ao leitor a mensagem de “como uma boa menina deve ser”, não devendo falar com estranhos, “caso contrário, elas serão violadas e engolidas por lobos”; em *O Barba Azul*, repete-se a mensagem de *Chapeuzinho Vermelho*, com a diferença de que a esposa percebe o erro que cometeu e só por isso é salva, havendo, portanto, o elogio à beleza feminina, mas a advertência em relação à sua curiosidade, que deve ser vista como uma espécie de pecado; em *As Fadas*, a rivalidade feminina é expressada na relação disfuncional entre a irmã mais nova – bonita, afetuosa, gentil, que recebe o dom de pedras preciosas caírem de sua boca a cada palavra dita – e a irmã mais velha –arrogante, preguiçosa e malvada – que recebe as punições de ser expulsa de casa e a morte; já em *Cinderela*, a personagem também é descrita como gentil e doce, tendo as suas qualidades reconhecidas pelo príncipe que a pede em casamento, o que culmina na vitória de sua vida (Zipes, 2023, p. 51-53).

Nas histórias as quais são destinadas ao público masculino, os personagens protagonistas (os heróis) são descritos de maneira completamente diferente das heroínas/princesas das histórias destinadas ao público feminino. Em *O Gato de Botas*, a lealdade é exaltada como uma característica importante para os meninos; em *Riquet*, a beleza é colocada como desimportante para que a inteligência e a ambição de sobreponham, evidenciando que ser belo não é crucial, tendo em vista que o herói é deformado fisicamente; *O Pequeno Polegar* segue esta mesma linha, pois a esperteza, a gentileza e a inteligência são vistas como essenciais, em detrimento da necessidade de seguir o padrão, já que o personagem é minúsculo (Zipes, 2023, p. 54-55).

Com essa análise de Zipes, observa-se a clara inclinação de Perrault para a defesa e a disseminação de um modelo de feminilidade – e, portanto, também de masculinidade – que estava a serviço unicamente dos padrões determinados da sociedade francesa da época. Neste padrão, as jovens são socializadas por meio dos contos de fadas para se transformarem em mulheres dedicadas, educadas, belas, graciosas e submissas, que têm o casamento como o objetivo de suas vidas. Zipes (2023) reforça que a mulher no modelo feminino de Perrault

deve ser passiva, até que o homem certo apareça, reconheça suas virtudes e se case com ela. Ela vive apenas por meio dos homens e para o casamento. O homem age, a mulher espera. Ela deve recobrir seus desejos instintivos com uma fala polida, maneiras corretas e roupas elegantes. Ela só tem permissão para revelar o quanto pode ser submissa (Zipes, 2023, p. 53).

Os revisionismos dos contos de fadas observam essas características, esses discursos relacionados às figuras femininas, presentes nas narrativas tradicionais, como as de Perrault, para modificar a concepção de ser mulher e a noção do que pode ou não ser designado às mulheres. O trabalho crítico do revisionismo, portanto, ocorre com o objetivo de desconstruir essas noções cristalizadas sobre o feminino – e também sobre o masculino, pois essas considerações são completamente associadas.

Nessa lógica, o que é considerado pela tradição como característica negativa para a figura feminina, nos revisionismos é visto como qualidade. Segundo Martins (2015),

Nas revisões, mulheres que transgridem, subvertem e desobedecem a normas não são apresentadas como anormalidades, mas como figuras criativas, ousadas. Portanto, diferentemente do que ocorre nos contos tradicionais, nos textos revisionistas observa-se uma ênfase especial nos aspectos positivos desses gestos que não respeitam fronteiras de gênero, definidas no modelo patriarcal, ainda que, em alguns casos, isso não seja muito bem aceito ou compreendido pela sociedade na qual as personagens se encontram inseridas (Martins, 2015, p. 34-35).

Marina Colasanti faz muito bem esse exercício de criar narrativas nas quais as personagens femininas possuem características que nas histórias tradicionais seriam apenas destinadas ao masculino e, caso surgissem nas personagens femininas, seriam postas como negativas, que precisam ser superadas para dar lugar à passividade, à docilidade e à obediência. No conto *Por Duas Asas de Veludo*, por exemplo, presente na coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (2015), Colassanti destina à personagem princesa umas das qualidades mais abominadas às figuras femininas nas narrativas tradicionais, sendo consideradas traços unicamente do masculino: o espírito aventureiro, a curiosidade e a coragem.

Na história, a princesa é apaixonada por caçar borboletas, possuindo caixas e mais caixas de vidro contendo de borboletas empalhadas que ela mesma caçou e armazenou. O conto inicia já com a quebra de expectativa tradicional a respeito de como seria a construção dessa personagem feminina: “A princesa pegou a rede, o vidro, a caixinha de alfinetes, e saiu para caçar” (Colasanti, 2015, p. 10). A partir deste ponto, a história narra que as borboletas e até mesmo as lagartas fugiam da princesa quando a avistavam nos jardins, pois não queriam acabar com um alfinete nas costas. Após tanto procurar nos jardins, sem sucesso, a princesa decide aventurar-se à caçada de borboletas em outro local, agora no bosque. Lá, ela encontra uma linda borboleta negra que agora passa a ser o seu objeto de desejo. Para realizá-lo, a princesa, com toda autonomia que os revisionismos permitem, arma-se de arco e flecha e sai para o bosque, sozinha, para caçá-la. Ao atirar a flecha, a princesa percebe que sua caça não é uma borboleta, mas um cisne

negro e, surpreendentemente, a flecha atinge a própria princesa, que também se transforma em um lindo cisne negro. Nesta última cena, outra característica da autora fica evidente: o fantástico. De toda maneira, o conto desloca a expectativa do leitor a respeito de como se portaria uma princesa e a coloca como autônoma, independente, corajosa e curiosa. Nos contos tradicionais, a natureza da personagem feminina seria outra e ela seria repreendida. Em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, ao enveredar-se pelo bosque, *Chapeuzinho* leva a sua avó à ruína. Na história de *Colasanti*, o bosque é colocado como um ambiente pelo qual a princesa corajosa pode, sim, enveredar-se.

Com este conto, *Colasanti* deslegitima a os preceitos tradicionais sobre ser mulher que estão presentes nos contos de fadas, pois ela constrói a princesa com um perfil que na tradição seria considerado inconcebível. Nos contos tradicionais, mulheres corajosas e destemidas, que não precisam da ajuda ou da salvação do homem, são encaixotadas na definição de mulher “demônio”, isto é, aquela que possui os aspectos negativos que a definem como vilã. Nos contos tradicionais, uma princesa possuiria apenas qualidades da mulher “anjo”, as quais demandam uma personalidade passiva, subserviente, dócil e amena (Martins, 2015, p. 38).

Martins (2015) reitera que

Enquanto a curiosidade feminina, por exemplo, é violentamente reprimida e castigada nos contos, a masculina é de certa forma exaltada como símbolo do espírito aventureiro do homem (Martins, 2015, p. 32).

Se retomamos, por exemplo, a estruturação das personagens femininas e masculinas nos contos de Perrault, perceberemos exatamente esta discrepância, pois estes estereótipos de gêneros citados por Martins são reforçados em todas as obras do autor. Zipes (2023) declara:

A composição do herói masculino dos contos de Perrault é completamente diferente da composição feminina. Nenhum dos heróis é particularmente bonito, mas todos eles têm mentes impressionantes, coragem e modos hábeis. Além disso, todos são ambiciosos e conseguem subir na escada social (Zipes, 2023, p. 54-55).

Diferentemente dos contos de fada que têm a ver com as mulheres, nos quais o objetivo principal é o casamento, esses contos [os destinados ao masculino] demonstram que o sucesso e as conquistas sociais são mais importantes do que conquistar uma esposa. Em outras palavras, as mulheres são acessórias ao destino das personagens masculinas, enquanto os homens dão propósito à vida das mulheres. Os heróis são ativos, vão atrás de seus objetivos usando sua inteligência, e demonstram um grande grau de civilidade (Zipes, 2023, p. 55).

É apenas nos revisionismos feministas que essas noções serão desconstruídas, pois a mulher não precisa, necessariamente, casar-se a todo custo como se apenas isso fosse dar sentido a sua vida e fazê-la uma mulher de sucesso. Nas histórias com vieses

feministas, essas protagonistas femininas deslegitimam esses preceitos cristalizados. O processo revisionista, portanto, torna possível

expor a questionamentos significados cristalizados dos contos de fadas, a fim de minar o contexto discursivo dessas histórias e de provocar rupturas para que as mulheres possam, por exemplo, ganhar voz nos contextos em que, até então, estavam emudecidas. Essa é a chance do surgimento de outra história que possa contar tanto o que antes foi apagado, quanto o que sequer ousava insinuar (Martins, 2015, p. 63).

Para provocar essas rupturas discursivas, as revisionistas se valem de duas importantes estratégias que, conforme Martins (2015), foram destacadas, inicialmente, por DuPlessis na obra *Writing Beyond the Ending*, publicada em 1985: a primeira, é a realização do deslocamento narrativo; a segunda, a deslegitimação da história tradicional.

Na primeira estratégia revisionista dos contos de fadas tradicionais, o deslocamento narrativo torna possível que o ponto de vista tradicional seja superado pelo ponto de vista daqueles que não possuíam voz neste discurso patriarcal. No caso dos contos de fadas, “essa estratégia abre a possibilidade de se dar voz, então, às personagens femininas”, fazendo com que a narrativa seja uma releitura que vai na contramão do discurso canônico (Martins, 2015, p. 52).

Ana Maria Machado utiliza dessa estratégia revisionista para escrever *A Princesa que Escolhia* (2012), pois nesta narrativa a rompe com o discurso patriarcal de submissão feminina e decide dizer “não” ao rei, seu pai. Após ser mandada para a torre, onde fica trancada, há também uma mudança de ponto de vista: na escrita tradicional, a expectativa seria que a princesa ficaria presa e se lamentando por isso, esperando que um príncipe finalmente a salvasse, no entanto, neste texto revisionista, a princesa se ocupa em estudar, pesquisar e se atualizar a respeito das notícias do mundo, havendo, portanto, o deslocamento narrativo, a quebra de expectativa em relação às histórias tradicionais.

Já na segunda estratégia revisionista, deslegitima-se a história que já é conhecida, ou seja, aquela canonizada. Nesta estratégia, haverá a negação de partes da história tradicional, “promovendo uma ruptura com a moralidade, a política e a narrativa convencionais” (Martins, 2015, p. 53). Em *A Princesa que Escolhia* (2012) essa estratégia também pode ser visualizada, pois o rei, ao ter o reino dominado por uma doença misteriosa, pede ajuda à princesa, que prontamente explica que a doença era causada por um mosquito, havendo necessidade, portanto, de campanhas de saneamento e de conscientização da população. Neste caso, a deslegitimação da história já conhecida ocorre porque, em uma narrativa tradicional, espera-se que sendo o rei o Todo-poderoso, buscaria e encontraria meios de salvar o seu reino e a população; ao contrário, na história

de Machado, é a princesa quem resolve o problema, uma personagem feminina que, pela concepção patriarcal das narrativas tradicionais, deveria se preocupar em esperar o príncipe que a salvaria da torre.

Nesse sentido, percebe-se que utilizar das estratégias revisionistas feministas nas construções de contos de fadas infantis não significa abolir elementos e personagens característicos dessas narrativas tão conhecidas pela sociedade, mas sim recriar as significações e os discursos que cada um deles emanam. Nas histórias de Colasanti e Machado, as personagens princesas, bem como todo o ambiente de reino em que transitam continuam existindo, no entanto, rompe-se com o que seria esperado tradicionalmente para essas personagens: elas agora são caçadoras, corajosas, irreverentes, inteligentes e sabem se posicionar sobre o que querem.

Logo, o revisionismo feminista mantém os elementos dos contos tradicionais, mas subvertem os discursos que são pautados em gênero, descaracterizando os arquétipos femininos e dando voz às personagens que, pela tradição, foram silenciadas. As estratégias revisionistas, portanto, mostram que há possibilidades de ser mulher para além do que tem sido ditado e perpetuado pelo patriarcado e pela visão androcêntrica de mundo. E o melhor de tudo: essas histórias revisionistas passam para as meninas que não é errado ser quem se é, assim como não constringedor não se encaixar no estereótipo de princesa dos contos de fadas tradicionais, pois, na realidade, esse modelo não considera as mulheres reais, mas apenas a projeção patriarcal de como elas deveriam ser.

3. ENTRE TORNAR-SE PRINCESA E/OU TORNAR-SE MULHER

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

Simone de Beauvoir

A citação que inicia este capítulo não poderia ser outra senão esta, pois evidencia que o conceito de “ser mulher”, para a autora, bem como para esta pesquisa, é construção social, um conjunto de considerações acerca do feminino que estruturam um emaranhado de regras as quais as mulheres devem seguir, segundo a sociedade, para que de fato sejam consideradas mulheres. Essas regras são assimiladas, como já fora pontuado, como arquétipos relacionados às mulheres, que são disseminados por diferentes métodos de comunicação.

Para compreendermos melhor como de fato esses arquétipos se apresentam, precisamos considerar a realidade de que nenhuma mulher nasce desejando encontrar um príncipe encantado e ser feliz para sempre; ou almejando se casar como se apenas isso fizesse a sua vida ter real significado; muito menos considerando o amor romântico dos contos de fadas como o objetivo de sua existência. Todas essas idealizações são construções cristalizadas de uma sociedade que lucra com as fragilidades e os papéis de gênero que são incutidos às mentes das mulheres desde que são crianças. As noções do que é ser mulher e tudo o que cerceia esse conceito estão profundamente ligados aos discursos que fervilham na sociedade e que atravessam as meninas desde que são postas no mundo, isto é, elas são alcançadas por arquétipos amplamente difundidos socialmente e crescem acreditando neles e reproduzindo-os, de modo que são reforçados não por serem verdades, mas por agirem como tecnologias de gênero, evidenciando a força que o patriarcado exerce sobre as mulheres.

Chimamanda Ngozi Adichie (2017) reforça a necessidade da criação de crianças feministas para que essas falsas noções acerca da figura feminina sejam superadas desde muito cedo, ainda na infância, justificando que

Os estereótipos de gênero são tão profundamente incutidos em nós [mulheres] que é comum os seguirmos mesmo quando vão contra nossos verdadeiros desejos, nossas necessidades, nossa felicidade. É muito difícil desaprendê-los (Adichie, 2017, p. 28).

Por este motivo, a estudiosa nigeriana sugere que à mulher, desde menina, deve ser ensinado que os papéis de gênero não devem lhe induzir a agir ou não agir de determinada maneira apenas por ela ser mulher:

Ensine a ela que “papéis de gênero” são totalmente absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa “porque você é menina”.

“Porque você é menina” nunca é razão para nada. Jamais (Adichie, 2017, p. 21).

Luiza Margareth Rago (2013) evidencia que “a linguagem e o discurso são instrumentos fundamentais por meio dos quais as representações sociais são formuladas, veiculadas, assimiladas, e de que o real-social é construído discursivamente” (Rago, 2013, p. 30). Ao trazer a discussão sobre os arquétipos para o âmbito literário, Nelly Novais Coelho (2012) afirma que estes são “representações das grandes forças ou impulsos da alma humana” e são retratados, na literatura, por “personagens arquetípicas” (Coelho, 2012, p. 98). Além disso, a estudiosa considera que os arquétipos se manifestam

como estruturas psíquicas quase universais, espécie de consciência coletiva, e se exprimem por uma linguagem simbólica de grande poder energético que une o universal ao individual. Os arquétipos pertencem ao mundo dos Mitos (ou dos deuses) que os engendraram, num tempo primordial, e os legitima como modelos exemplares de todas as ações humanas (Coelho, 2012, p. 134).

Ainda, Mariza B. T. Mendes (2000) define os arquétipos como

uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época e qualquer lugar (Mendes, 2000, p. 35).

Nesse sentido, percebe-se que a relação entre construções e perpetuações dos arquétipos relacionados às figuras feminina na literatura são estratégias para o estabelecimento das representações sociais que os tradicionalismos e a visão de mundo patriarcal, criados pelo homem universal, querem eternizadas.

No que concerne às representações arquetípicas das mulheres e relacionadas a elas nos contos de fadas tradicionais, podemos citar: a princesa, a bruxa, a madrasta, a vilania, a feminilidade e a idealização do amor romântico. Assim, as personagens dos contos de fadas são quem ilustram esses arquétipos, servindo de representações a partir de uma linguagem que, nas entrelinhas do discurso, agem para transmitir os ideais sociais dominadores.

Mas o que significa, exatamente, “ser princesa”? Em uma pesquisa rápida em qualquer site de busca, encontram-se diversos significados para “princesa” que definem a mulher tendo o homem como referência. Segundo a conceituação do dicionário *Oxford Languages*, disponibilizada pelo Google, a palavra “princesa” é um substantivo feminino com dois significados: “1. filha de rei, de imperador ou de príncipe. 2. mulher de príncipe”. Esses conceitos, embora sejam diretos e objetivos, trazem consigo duas problematizações importantes para a discussão que será realizada nesta pesquisa: a princesa, de acordo com a visão patriarcal, personifica uma mulher que, além de ser definida e considerada apenas em relação ao que é o homem, é vista também como um ser que não existe senão tutelada por um rei, um imperador ou um príncipe, isto é, por seu pai ou por seu marido. Ambas as problematizações retomam o que Beauvoir (2016) pontuou sobre o *ser mulher* para a tradição patriarcal, ainda na década de 1949: a mulher é tida como o Outro, enquanto o homem, como o ser primeiro, o correto, o modelo; e, justamente por isso, o Outro (a mulher) é tutelada pelo Um (o homem).

Embora quase um século tenha se passado desde a teoria de Simone de Beauvoir, os arquétipos que regem as construções das princesas ainda hoje visam repetir o que o

patriarcado considera correto para as personalidades das mulheres. Isto, inclusive, também fora objeto de reflexão da autora ao pensar acerca da evolução da condição feminina na sociedade que, segundo ela, não garantiu uma mudança profunda da estrutura social, tendo em vista que “este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram” (Beauvoir, 2016, p. 504).

Já para Correia (2010), a conceituação de “princesa” insere-se em um contexto de estabelecimento de “modelo de feminilidade” o qual determina e divulga valores que servem para seduzir magicamente as meninas através da indústria de consumo que cria “produtos culturais para a infância”, os quais incidem sobre as subjetividades das crianças (Correia, 2010, p. 2). Nessa lógica, a “princesa” é a ilustração principal de uma ramificação de concepções presentes no processo de socialização dos indivíduos que interferem, inclusive, na construção da identidade de gênero. Correia reitera:

esta figura [a princesa] não se reduz ao imaginário infantil, aparecendo os seus significados e incidências nos meios de comunicação social, na indústria de consumo, nas práticas sociais, na concepção de amor romântico, cristalizando um modelo de identidade *desejável* e uma forma ideal de pensar o amor (Correia, 2010, p. 2), grifo da autora.

No imaginário coletivo, a princesa é compreendida como uma figura que personifica o “prestígio social”, sendo sinônimo, também, de estética corporal específica, bem como de felicidade verdadeira, “aliada ao discurso de amor romântico” (Correia, 2010, p. 6). Nesse sentido, pensar e discutir acerca da construção e da perpetuação do arquétipo de princesa nos contos de fadas tradicionais é ir muito além da simples crítica à cristalização de determinado padrão de heroínas fictícias, uma vez que esse arquétipo interfere diretamente no mundo real e nas subjetividades dos indivíduos, instituindo um modelo de ser mulher.

As princesas, na maioria das representações, surgem como um modelo hegemônico [*sic.*] de feminilidade: etnia branca, jovem, heterossexual, magra, bonita e dócil, indo ao encontro das características que a sociedade ainda privilegia em relação à feminilidade. Além da insistência, por parte do mercado de consumo, dos signos da eterna juventude e de beleza nas representações femininas, determinando quais mulheres passíveis de serem amadas ou desejadas, o amor romântico apresenta-se como o ideal de felicidade (Correia, 2010, p. 6).

Assim, as princesas são construídas e perpetuadas no imaginário social como uma maneira de manter um significado de ser mulher que foi instituído por uma visão patriarcal, considerando que as características que compõem esses arquétipos visam, sobretudo, a manutenção de uma definição de ser mulher a qual faz com que esses indivíduos sejam dominados, passivos e não consigam se desvencilhar de certas estruturas

sociais justamente por considerá-las padrões a serem seguidos. Em contrapartida à imagem da princesa, considerada o modelo de representação feminina que as mulheres devem seguir, temos a imagem da bruxa/megera, a qual são atribuídas características consideradas negativas para as mulheres, ou seja, enquanto a princesa ilustra como a mulher deve se portar, quais traços deve ter e se orgulhar, a bruxa/megera divulga todos os atributos que a mulher deve evitar possuir.

Assim concebidas, heroínas e vilãs parecem representar respectivamente a própria personificação do bem e do mal, numa batalha violenta, que desemboca no tradicional final feliz, no qual se presume a destruição ou superação completa dos elementos antagônicos (Martins, 2015, p. 32)

A respeito dessas diferenciações, Lúcia Osana Zolin (2009) relembra o objetivo das críticas feministas em mostrar

como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (Zolin, 2009, p. 226).

Neste sentido, excetuando-se as produções literárias de cunho feminista que pensam a desconstrução do que o “homem universal” estipulou para as mulheres e que realizam revisionismos das histórias tradicionais, algumas das produções literárias infantis e juvenis, mesmo que sejam atuais, ainda possuem, em seu enredo e na construção das “princesas”, características instituídas pela visão patriarcal, ou seja, repetem a estrutura social que foi estabelecida pelos homens. É o que ocorre, em certa medida, nas obras *Cinderela Pop* (2015) e *Princesa Adormecida* (2014), da autora brasileira Paula Pimenta, uma vez que essas narrativas, mesmo sendo construídas sob um cenário moderno, atual e tecnológico, por exemplo, reforçam modelos arquetípicos de passividade, de sofrimento causado pela rivalidade feminina e de idealização do amor romântico como necessário para uma vida feliz, todos presentes nos contos de fadas tradicionais *Cinderela* e *A Bela Adormecida*.

Em *Cinderela Pop* (2015), Paula Pimenta narra a história de Cintia, uma adolescente que vivia tranquilamente quando tudo desmorona aos seus pés: o seu pai trai a sua mãe, que passa a trabalhar em outro país, com um fuso-horário completamente diferente. Além de todo drama que envolve a separação dos pais e a ida de sua mãe para outro país, o que faz com que elas se comuniquem apenas por ligações ou mensagens,

Cintia também enfrenta o pesadelo de ter que conviver com a amante, agora esposa, de seu pai, bem como com as duas filhas gêmeas dela. Com toda essa história e com a desilusão que o seu pai causou, Cintia acaba desacreditando do amor, seguindo a sua vida na escola e com seu trabalho como a DJ Cinderela, até que tudo muda: um romance surge e, como a autora mesma afirma na síntese da obra, “havia mesmo um belo príncipe” na história de Cintia, que é uma “princesa dos dias atuais”.

Neste romance, Paula Pimenta revisita o lugar mágico da história tradicional na qual a princesa tem o seu vestido de baile destruído pelas filhas de sua madrasta, mas encontra uma fada madrinha que a deixa belíssima com um novo traje, ainda mais bonito, e com sapatinhos de cristal brilhosos apaixonantes que serão a sua porta de entrada para encontrar e conquistar o amor ideal do príncipe encantado desejado por todas. Essa revisitação, ao contrário do que Martins (2015) definiu, não é inteiramente um revisionismo feminista, já que as estruturas e os discursos presentes nas entrelinhas dos contos de fadas tradicionais não são modificados, ou seja, ainda que haja uma mudança estética no sentido de a história de Pimenta possuir desenvolvimento tecnológico, ser passada em uma cidade brasileira, ter o baile substituído por uma festa de aniversário; o sapatinho de cristal por um tênis *All Star*; o príncipe, filho do rei, por um DJ famoso; e a menina órfã por uma cuja mãe mudou de país a trabalho, não há, no entanto, mudanças dos lugares que cada personagem ocupa, muito menos quando relacionadas à construção da princesa.

Já na segunda obra, *Princesa Adormecida* (2014), Pimenta guia a nossa imaginação pelas veredas do universo de Áurea Bellora, uma princesa que cai em um sono profundo por conta da perseguição de uma mulher que era obcecadamente apaixonada por seu pai, mesmo que não correspondida. Neste enredo, que relê a história tradicional A Bela Adormecida, Áurea vem de uma “linhagem” real e tem retirada de si a possibilidade de viver a sua vida. Quando ainda era criança, a mulher que era apaixonada por seu pai, Marie Malleville, tenta sequestrar Áurea e, após ser frustrada, ameaça a família, afirmando que voltaria para fazer mal à criança. Como medida de proteção, os pais de Áurea decidem mandá-la para o Brasil, agora com o nome de Ana Rosa, para ser criada por seus tios. Tudo deu certo até o fatídico dia em que Áurea (Ana Rosa) cai em um sono profundo quando estava prestes a encontrar com alguém por quem se apaixonou por meio de mensagens telefônicas.

Nesta narrativa, a personagem principal é, de fato, uma princesa, filha de um descendente da família real de Liechtenstein, mas que vive com um outro nome, no Brasil, a fim de não ser descoberta por Marie Malleville, a mulher que tentou sequestrá-la quando ainda bebê por não ter o seu amor correspondido pelo pai de Áurea. Neste novo conto de fadas, que nos remete ao clássico *A Bela Adormecida*, a autora utiliza de todos os artifícios para garantir que esse imaginário coletivo esteja pairando enquanto passeamos pela narrativa reestruturada em novos cenários, até citando alguma crítica à “cultura machista” em uma das falas da narradora-personagem, mas sem fugir inteiramente dos arquétipos patriarcais instituídos pela tradição.

No conto de fadas moderno *Cinderela Pop* (2015), a Cinderela continua sendo uma menina sonhadora que acredita que será salva, em algum momento, pelo amor de um príncipe encantado. A história já inicia repetindo essas noções conhecidas por todos por conta dos contos de fadas tradicionais:

Era uma vez uma princesa. Ela morava com seus pais, o rei e a rainha, em um castelo enorme, e de lá via toda a cidade. Todas as noites ela olhava pela janela e ficava admirando a vista, sonhando mil sonhos coloridos. No mais brilhante deles, sempre via um príncipe que ela ainda não conhecia, mas que sabia que morava em alguma daquelas inúmeras luzes que avistava... (Pimenta, 2015, p. 7).

Já na primeira página do livro, tem-se a consideração de que a princesa até tem inúmeros sonhos, fazendo-nos imaginar quais seriam essas aspirações, que “cores” esses “mil sonhos” teriam no imaginário desta personagem, mas todos os outros sonhos são colocados em segundo plano quando a autora afirma que no “mais brilhante” de todos os sonhos da princesa havia sempre um príncipe. Este sonho mais brilhante e, portanto, mais importante, evidencia que mesmo havendo aspirações diversas, no fim das contas, tudo o que importa à mulher é conseguir realizar a maior aspiração de todas, ou seja, encontrar o amor.

O reforço da necessidade de um amor romântico para as mulheres como o que as salvará dos problemas da vida na sociedade ocorre tanto por meio das relações pessoais, quanto por meio da família, de instituições poderosas como a religião e de produtos culturais, como a literatura. Nas produções literárias, a construção da mulher para alcançar o amor romântico é um padrão dos contos de fadas infantis tradicionais e faz com que modelos de feminilidade e expectativas comportamentais sejam amplamente difundidos no imaginário social, também reverberando, pela lógica, modelos de masculinidade.

Justamente por construir esses padrões, as discussões sobre o amor têm sido uma pauta feminista secular. Ao analisar o amor com um olhar mais crítico, o movimento feminista busca por alternativas ao amor romântico tradicional, que atinge mais negativamente as mulheres. Conforme nos esclarece Lagarde (2001), o amor é compreendido pelas feministas como construído historicamente e aprendido socialmente (Lagarde, 2001, p. 19). Considerando o amor como uma construção histórica e um aprendizado social, estabelece-se uma busca para tornar compreensível que ele está condicionado a questões históricas, culturais e de gênero, uma vez que a concepção tradicional de amor romântico dita normas diferentes para homens e mulheres e, conseqüentemente, também cria relações de poder. (Lagarde, 2001, p. 20).

Sérgio Lessa (2012) relembra que “não se ‘ama’ na Idade Média”. Quando surge a necessidade afetiva nos indivíduos, virada marcada por *Romeu e Julieta*,

Os humanos descobrem que a relação afetiva pode ter uma dimensão, uma riqueza, uma intensidade, um prazer, uma densidade, uma capacidade de abarcar toda a existência que a faz, de modo inédito na história, um dos elementos imprescindíveis da vida individual (Lessa, 2012, p. 52-53).

A historização do amor permite-nos visualizar as suas particularidades em cada momento histórico, sendo uma concepção superada por outra de acordo com as necessidades da sociedade. Nesse sentido, a forma de amar de um século não existe em outro, sendo, portanto, particular. Pensando nesta discussão, Lagarde (2001) considera que mesmo que essas concepções de amor e esses jeitos de amar tenham se modificado socialmente e no decorrer do tempo, há um fenômeno interessante ligado à relação das mulheres com o amor: ainda hoje, algumas mulheres têm conservado em sua subjetividade formas históricas de amor que já foram superadas pela sociedade, ou seja, mesmo que atualmente a noção de amor seja diferente e mais “atual”, considerando o momento histórico, a força patriarcal faz com que as mulheres ainda almejem um amor histórico e tradicional.

Una clave muy interesante en el análisis feminista sobre el amor es reconocer que en cada época, las mujeres han amado a la manera de su tiempo y, al mismo tiempo, han amado también recogiendo formas tradicionales del amor ya superadas y consideradas atrasadas em su tiempo. Han amado sincréticamente (Lagarde, 2001, p. 21).

É o que ocorre com a obra de Pimenta, tendo em vista que, mesmo que se apresente como um enredo moderno, no que diz respeito ao amor acaba retomando e reforçando essa concepção de amor romântico questionada pelo século XXI, sobretudo por meio das discussões realizadas pela crítica feminista e pela existência de mulheres

completamente diferentes daquelas que a tradição patriarcal cunhou, já que reforça um ideal de amor relacionado ao “príncipe encantado”. Essa repetição da ideia de amor tradicional pode ser percebida pelo fato de que o enredo dá a entender que Cintia, ao encontrar o amor de um príncipe, consegue superar os problemas de sua vida, atestando que, independentemente dos problemas que esteja enfrentando, a mulher deve se dar a chance de vivenciar o amor salvador.

A retomada da ideia de amor salvador pode ser percebida em um dos diálogos que Cintia teve com sua mãe após conhecer o personagem Fredy Prince, que representa o príncipe dessa narrativa. Na conversa, Cintia se mostra incomodada por não ter se apresentado a ele com o seu nome verdadeiro, tendo usado o codinome “DJ Cinderela” e, ao mesmo tempo em que parece interessada no possível romance, também alega não acreditar no amor, afirmando não querer ver mais esse personagem. Ao perceber a aflição da filha, e as marcas que a separação dos pais causou nela, a mãe de Cintia se mostra preocupada e a define com características consideradas negativas:

Cintia, todos os dias sofro por perceber que a minha separação do seu pai tornou você uma pessoa amarga, fria, e até triste... (Pimenta, 2015, p. 63).

A partir dessa definição, a mãe segue aconselhando a filha e afirma que ela deve dar uma chance ao amor, deixando-se guiar pelo romance:

Você costumava ser tão romântica e sonhadora... e de repente virou uma pedra de gelo. Torço muito pra que apareça alguém **que derreta seu coração. Quem sabe não vai ser esse príncipe aí que vai salvar você de si mesma?** (Pimenta, 2015, p. 34).

Nestes excertos, percebe-se que o discurso que emana no enredo pende para o elogio à noção de amor tradicional disseminada pelos contos de fadas tradicionais, tendo em vista que Pimenta reitera, por meio desses discursos, a mesma consideração acerca do príncipe encantado que foi canonizada pela tradição: é o príncipe quem chega para salvar a princesa das intempéries de uma vida sofrida. Na história de Pimenta, o discurso da mãe mostra que a personagem Cintia, a princesa, passa por problemas e até mesmo por traumas que deixaram nela marcas visíveis, inclusive, em sua personalidade. A solução, portanto, para a superação desses traumas, isto é, a forma de transpor e minimizar os problemas, é encontrar alguém, um príncipe. O enredo, desse modo, envolve o discurso de bases patriarcais em um véu de romance, velando-o sob a forma de uma preocupação válida da mãe para com a filha, mas ainda reforçando a ideia de que o amor é a solução para os problemas das vidas de meninas e mulheres.

Neste ponto, é importante mencionar uma consideração pertinente de Zipes (2023) sobre a estruturação das personagens nos contos de fada tradicionais que se conecta inteiramente com o que ocorre na obra de Pimenta. O autor pontua que nas narrativas clássicas o comando é sempre destinado ao masculino, não havendo liderança ou personalidade feminina que de fato possua algum tipo de autoridade, pois este é o padrão patriarcal. Além disso, caso uma personagem feminina apareça em posição de autoridade, ela agirá não pela subversão dos padrões, mas pela manutenção da ordem patriarcal.

Se a mãe, a rainha, ou a fada madrinha, aparece em um papel mais ativo do que o homem, ela ainda age em favor da sociedade patriarcal. Seja ela boa ou má, suas ações levam uma jovem a buscar a salvação no casamento com o príncipe (Zipes, 2023, p. 197).

Nesse sentido, percebe-se que a mãe de Cintia, apesar de ser uma personagem que, aparentemente, subverteu o patriarcado por priorizar a sua carreira, deixando a família para que os seus objetivos profissionais fossem alcançados, realizando-se em seu trabalho, ela segue exatamente o padrão descrito por Zipes. A princípio, a personagem parece subversiva, deixando o leitor com uma falsa sensação de empoderamento e libertação, no entanto, ela repete, em seus discursos, padrões de uma sociedade patriarcal acerca da necessidade de um amor como fundamental para a felicidade e realização de sua filha. Assim, ao afirmar que torce para que a filha encontre alguém que derreta o seu coração, um príncipe encantado que a salve de si mesma, a personagem mãe age completamente em favor da cultura patriarcal que permeia os contos de fadas tradicionais, repetindo o padrão descrito por Zipes, uma vez.

No que se refere ao discurso da “princesa” sobre o amor, tem-se um posicionamento crítico e até mesmo repulsivo, considerando o trauma vivido pela personagem por conta da separação de seus pais. Ao ponderar sobre o assunto, Cintia afirma para si mesma:

Cintia! Qual é? O que está fazendo? Ficou interessada em um cara que acabou de conhecer e de quem você nem viu o rosto direito?! **Você sabe perfeitamente que o amor não existe. É uma invenção de Hollywood para iludir mocinhas inocentes e deixá-las com o coração partido depois.** Será que a experiência da sua mãe não serviu para nada, hein?! Acorda, garota! (Pimenta, 2015, p. 55).

Ainda, em resposta ao posicionamento de sua mãe sobre desejar que a filha conhecesse alguém que derretesse o seu coração e a salvasse de si mesma, Cintia responde que a situação “não é um conto de fadas, tá? É a vida real!” (Pimenta, 2015, p. 64).

Em ambos os trechos acima, a personagem, que é construída para ser considerada como a princesa, posiciona-se de maneira crítica em relação ao amor e à construção de uma história que pareça um conto de fadas, na qual tudo é perfeito e, conseqüentemente, dá certo. Desse modo, a personagem possui características de personalidade combativa e questionadora, que são comprovadas por meio de suas falas, o que dá a entender, de certo modo, que a história teria um viés revisionista e, portanto, feminista. Entretanto, embora haja tais críticas e questionamentos por parte da personagem que representa a princesa, o discurso patriarcal – logo, não-revisionista, mas tradicional – é reforçado tanto através das falas das outras personagens – femininas, inclusive –, como a mãe, quanto porque a história é de fato guiada para que a princesa viva este amor salvador, que é exatamente o que ocorre. Nesse sentido, embora seja posto no jogo da malha textual os dois polos discursivos – um discurso progressista feminista, que questiona o amor romântico (o contradiscurso); e o discurso do amor romântico (discurso convencional) –, ainda assim, a resolutiva da tensão é feita pela identidade outrocentrada da mulher (aquela em busca de um outro para completar-se).

Pensar acerca dessa repetição de um amor tradicional nesta obra que se quer moderna, voltada para os públicos infantil e juvenil, leva-nos novamente para a discussão feminista de que, sendo o amor um produto histórico e social, Cinderela Pop ensina ideologias amorosas específicas de uma sociedade que não considera a mulher como um ser autônomo e capaz de realizar-se completamente se não vivenciar esse amor, isto é, se não estiver como a “mulher” de um príncipe encantado. A principal problematização que deve ser feita sobre o enredo de Pimenta está relacionada ao fato de que

El amor es histórico y siempre es simbólico. Existe como imaginario, como literatura, como ideología, como normas, como política. Cómo cada quien realiza el amor dependerá del momento de la historia que vive y de sus condiciones de vida. Aprendemos ideologías amorosas, aprendemos los contenidos específicos del amor a través de mandatos, de normas, de creencias. Al vivir, cada persona trata de realizar el amor ideologicamente aprendido. En la realidad, la mayoría vive frustraciones amorosas, porque casi nunca podemos realizar el imaginario amoroso al que estamos vinculadas (Lagarde, 2001, p. 21).

Nessa lógica, a obra de Pimenta reforça e mantém, no imaginário das meninas que um dia se tornarão mulheres, uma ideologia amorosa tradicional perversa, logo, perfeita aos olhos do patriarcado, pois faz com que elas, desde crianças, coloquem o amor romântico como um objetivo de suas vidas. A perversidade dessa priorização do amor romântico e da busca pelo príncipe encantado ocorre porque, considerar-se completa por encontrar o amor romântico imaginado e ideologizado patriarcalmente, bem como ser

salva por esse amor, enclausura as mulheres em realidades nas quais elas sempre serão o ser que precisa ser preenchido por aquele que já é completo. Para além disso, tendo o amor se modificado historicamente para ser o produto do desejo de cada sociedade, com suas especificidades, como já nos afirmou Lagarde (2001), o que buscam as mulheres, seguindo a ideologia patriarcal, não existe socialmente. E isso, mais uma vez, as coloca em uma posição de incompletude e de frustrações, realidade crucial para a manutenção da dominação patriarcal.

A impossibilidade de a mulher alcançar o imaginário amoroso é um projeto patriarcal que visa jogar com as suas fragilidades: normatiza-se o amor; regram-se os comportamentos aceitáveis às mulheres para conquistá-lo; desenham a mulher plenamente realizada e feliz como aquela que preenche os requisitos e tem um homem a quem pertence; mas, na prática, todas essas regras, além de não garantirem a realização do amor e a felicidade plena a qual promete o patriarcado, também não consideram a mulher real, o ser mulher que é um indivíduo social e que possui jeitos, aspirações e modos diferentes de ser. Assim, para alcançar o que a tradição patriarcal dita como essencial para as mulheres – o amor – elas precisam despir-se de si para que enfim se encaixem no ideal de mulher pensado tradicionalmente e, por sorte, consigam encontrar a completude.

O “despir-se de si” também aparece em *Cinderela Pop*, não relacionado ao necessário para encontrar o príncipe, mas, sim, ao aceitável para apresentar-se socialmente. Cintia, após se desiludir com o seu pai, que traiu a sua mãe, começa a ter uma personalidade mais fechada, usando apenas *jeans* e roupas que são consideradas pouco femininas pela sociedade. Em um dos capítulos do livro, quando o seu pai entra em contato para intimá-la a participar do baile de 15 anos das filhas de sua madrasta, o discurso proferido é que ela não deve vestir *jeans*. O pai, utilizando-se do poder que a tradição patriarcal lhe instituiu, afirma que “[...] o fato é que **quero** você vestida de **donzela** e não como um **moleque**” (Pimenta, 2015, p. 30), grifo nosso. Esta fala, ainda que curta e objetiva, demonstra o quanto a autoridade patriarcal foi colocada em evidência, bem como reforça estereótipos de gênero relacionados às meninas e às suas vestimentas. Este discurso, mesmo que em uma visão feminista seja agressivo e dominador, o qual deveria ser combatido em uma narrativa que de fato propõe um revisionismo do conto de fada tradicional, na história de Pimenta é endossado e minimizado por uma personagem feminina, Helena, a tia de Cintia:

Atualmente você só vai a festas pra trabalhar. **E, se seu pai quer que você dê uma de princesa, que mal tem?** É só por uma noite, o seu tênis não vai fugir (Pimenta, 2015, p. 32), grifo nosso.

Cintia, que trabalhava como DJ escondida de seu pai, que não aprovava, fora contratada para uma festa de 15 anos que só mais tarde descobriria que era a mesma festa das filhas de sua madrasta, na qual ela precisaria estar presente tanto como a DJ Cinderela (sem que ninguém soubesse), quanto como filha de seu pai, um empresário importante. Para conseguir tudo isso, ela trama, juntamente com sua tia Helena e sua amiga Lara, um plano: se apresentaria disfarçada com uma fantasia de “bobo da corte” e, após isso, vestiria a roupa adequada para que se apresentasse socialmente no baile, como parte da família. Antes da festa, quando Cintia reclama, mais uma vez, sobre os vestidos que tinha que usar, a cor rosa de um deles e a sandália que deveria calçar, a personagem Helena repete um discurso pautado em estereótipos de gênero os quais estabelecem como a mulher deve ser para suprir não as suas próprias expectativas, mas as dos outros ao seu redor:

O que você queria? Um tênis? Nada disso, o sapato tem que combinar com a roupa. Seu pé não vai cair se você usar salto por uma noite! E escolhi rosa porque preto é a cor que você usa todos os dias da sua vida! [...] E, além do mais, eu estava com saudade de ver você usar roupas femininas. Você costumava se vestir de forma delicada, era superligada em moda [...] Optei pelo que achei que realçaria ainda mais a sua beleza. E estou vendo que acertei em cheio... (Pimenta, 2015, p. 41), grifo nosso.

Embora Helena seja uma boa tia, aqui fazendo referência à Fada Madrinha das histórias tradicionais, e mesmo que a relação dela com Cintia, a cinderela, seja amigável e afetuosa, não podemos ignorar a carga sexista e estereotipada de seu discurso. Por ser esta uma personagem mulher, mesmo que bem intencionada, o uso desse discurso patriarcal incomoda mais e reforça o quanto é importante que sejam feitas discussões sobre os papéis de gênero na construção da imagem das princesas, e das personagens femininas em geral, objetivo do revisionismo feminista. Nesse sentido, percebe-se que, se a obra de Paula Pimenta fosse de fato um revisionismo do conto de fadas Cinderela, essas considerações sobre as vestimentas da personagem feminina de fato apareceriam como assunto no enredo, mas não haveria uma minimização ou até mesmo o reforço do caráter problematizador dos discursos patriarcais e sexistas proferidos. Pelo contrário, as histórias contemporâneas que são verdadeiros revisionismos feministas dos contos de fadas tradicionais combateriam este discurso tradicional, construindo uma imagem transgressora da princesa e de suas vestimentas, como forma de contestar o que tem sido perscrutado pela tradição.

Na obra *Princesas em Greve* (2019), de Thais Linhares, as princesas de um reino distante resolvem entrar em greve para conquistar direitos que lhes foram negados durante toda a vida. Dentro das várias reivindicações, elas exigem o direito de trabalhar nas profissões que quiserem, de poderem escolher se casar ou não e de vestirem roupas confortáveis sem ser julgadas por isso.

Vamos nos livrar das roupas apertadas e ridículas. Deixem-nos agitar, correr, pular, brincar, dançar e dar cambalhotas. Usaremos o que é confortável aos nossos movimentos e sonhos. Fica decretado também que não se pode julgar ninguém pela roupa que veste (Linhares, 2019, p. 12)

Nesta obra de Linhares, exemplo de revisionismo feminista dos contos de fadas, o discurso proferido é totalmente contrário ao que Pimenta propõe em *Cinderela Pop*, visto que a questão das vestimentas é tratada em ambas as narrativas, mas na primeira há a subversão dos padrões instituídos patriarcalmente, enquanto na segunda há a naturalização dessa normativa tradicional.

Ademais, mesmo que na narrativa de Pimenta a personagem Cintia questione o pai e não se identifique com a vestimenta imposta por ele, ela acaba cedendo, também convencida pelas outras personagens femininas. Além desta cena, anterior ao baile de aniversário das filhas de sua madrasta, no seguimento do enredo há uma outra festa, agora um baile da escola de Cintia, para o qual ela queria ir usando um vestido considerado perfeito para impressionar o “príncipe”, fato que não ocorreu porque a sua madrasta queima a peça de roupa.

Olhei para o vestido, que eu pensava que usaria para ficar bonita para o Fredy, e senti no meu peito um buraco ainda maior do que aquele que o ferro tinha causado. Tudo estava acabado (Pimenta, 2015, p. 123).

Assim como na discussão sobre o amor, este último trecho marca a presença de dois discursos antagonistas da própria personagem Cintia: no primeiro, ela critica o pai que lhe impõe o uso de vestido para a festa de quinze anos das filhas da madrasta, mostrando-se, inclusive, combativa; no outro, tem-se a “amenização” das características subversivas da personagem feminina, que agora deseja vestir-se com um vestido para que o homem, isto é, Fredy, o príncipe, a ache bonita. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Pimenta constrói um possível contradiscurso a partir da personagem, que busca superar as imposições de seu pai e da estética de base patriarcal que dita o tipo de roupa que uma menina deve vestir, a autora também destrói este discurso ao desenvolver a história completamente. Inicialmente, o enredo nos mostra uma Cintia que não aceita, nem gosta, de vestir vestidos; ao final, essa mesma personagem deseja vestir o vestido

não por que ela acha bonito ou se sente bem como ele, mas porque espera que o homem a ache bonita com esse tipo de vestimenta.

Dessa maneira, embora haja resquícios de um contradiscurso que principie um certo revisionismo feminista nas falas da personagem no início do enredo, essa contestação é superada, retomando-se, na construção da história, um posicionamento que não permite que a figura da princesa seja de fato subversiva: primeiro, a personagem combate o discurso do pai sobre o vestido; ao final, ela deseja vestir-se com o vestido para que o príncipe a considere bonita. Ou seja, a crítica à vestimenta no início da história, que é uma das pautas de discussão da crítica feminista, é substituída pelo reforço do discurso de que a mulher deve vestir-se para o homem, isto é, que meninas devem usar vestidos para que os seus príncipes as considerem bonitas, posicionamento este totalmente contrário ao que prega a crítica feminista.

Além disso, importa considerar que a imagem da princesa é aqui construída não de maneira estanque nela própria, isto é, considerando apenas as características físicas e comportamentais da personagem Cintia, sua rotina ou seus *hobbies*. A construção da princesa perpassa também pela construção das personagens femininas que estão em seu entorno e contracenam com ela, direta ou indiretamente. O fato de o seu pai ter traído a sua mãe e ela, Cintia, ter descoberto, inclusive, presenciado, a traição, também moldou a construção da personagem, como já apontado, pois toda a trama gira em torno deste acontecimento, em específico. Ademais, este fato é crucial tanto para a discussão da construção da princesa, quanto para a visualização clara de elementos que vão completamente de encontro ao que a crítica feminista considera como um revisionismo dos contos de fadas tradicionais.

Na história de Paula Pimenta, Cintia descobre que o seu pai trai a sua mãe com a secretária o que é, inclusive, um clichê das histórias novelísticas tradicionais. Por conta dessa traição, toda a vida de Cintia é modificada e, mais do que culpar o pai por conta disso, ela culpa muito mais a agora madrasta, de modo que todas as definições que faz dela são de cunho sexista e reforçam, sobretudo, a rivalidade feminina. Vejamos:

A voz da minha mãe é imponente, grave. E aquela ali era de uma mulherzinha frágil, fresca, afetada... Eu a reconheceria em qualquer lugar, afinal era sempre aquela voz que atendia cada vez que eu telefonava para o meu pai. Para falar com ele, eu precisava antes falar com ela (Pimenta, 2015, p. 18).

No que concerne à questão do revisionismo, relacionada à imagem da madrasta e sua relação com a princesa, Cinderela Pop (2015) repete tudo o que a crítica feminista

problematiza nos contos de fadas tradicionais: a vilania da história é personificada por uma personagem feminina, a madrasta, a bruxa que torna difícil a vida da princesa, que é a mocinha, o que pode ser visualizado no seguinte trecho:

O fato é que, depois da traição, imaginei que o meu pai fosse correr atrás da minha mãe pelo resto da vida, chorar, implorar, e nunca mais olhar para a cara daquela outra mulher. Ele até fez isso, tipo, por uns dois dias. Mas, quando vi que minha mãe não estava mesmo disposta a perdôá-lo, ele simplesmente convidou aquela bruxa para morar com ele! Pior... Não foi só ela, mas também suas duas filhas gêmeas, adolescentes! (Pimenta, 2015, p. 28).

Neste enredo, não há uma mudança de caráter da personagem madrasta, nem tampouco ela é compreendida ou definida em outros aspectos, desconsiderando completamente quem ela é, o que faz ou sua história de vida, por exemplo. A caracterização de madrasta = bruxa é retransmitida e perpetuada em toda a história, repetindo o que ocorre nos contos de fadas tradicionais. No conto tradicional Cinderela, seja o de tradução dos Irmãos Grimm ou de Perrault, a vilania fica ao encargo também da madrasta, que maltrata a princesa Cinderela. Pimenta, também neste aspecto, não muda a lente do tradicionalismo para construir uma relação entre madrasta e enteada diferente daquelas já cristalizadas pelo patriarcado, o que seria uma maneira de revisar este ponto da história tradicional e mostrar ser possível que madrastas e enteadas se relacionem de maneira afetuosa, amigável e distante da rivalidade feminina.

Ao invés de modificar esta lente, Pimenta reforça a rivalidade feminina que, neste caso, ocorre por conta da relação de ambas as personagens com o pai, isto é, com o homem. No trecho “Tinha sido naquele lugar que os meus pais haviam vivido lindos anos, até aquela **piriguete** estragar tudo!” (Pimenta, 2015, p. 29), grifo nosso, entende-se que, além de haver uma rivalidade latente entre madrasta e enteada, a figura masculina é aqui colocada como um ser passivo, apenas para ser isento de suas responsabilidades. Neste trecho, a madrasta, que é a vilã, recebe toda a carga de culpa pela separação da família.

Outro ponto interessante da obra é que embora toda a narrativa tenha se iniciado a partir do caso extraconjugal do pai da personagem Cintia, que culminou na separação, na viagem de sua mãe para o exterior e em sua mudança para a casa de sua tia, as problemáticas seguintes giram em torno também do desejo de Cintia em seguir carreira de DJ. Para que o seu pai não descobrisse suas atividades, ela adota o codinome “DJ Cinderela”, e mais tarde é chamada pelo “príncipe” de “Cinderela Pop”, daí o nome do livro. A decisão de utilizar um nome artístico, portanto, só ocorreu porque ela não queria e não poderia ser descoberta por seu pai, que a proibiria de exercer esta profissão, ainda

que as apresentações fossem em ambientes adequados para a sua idade, uma vez que o pai é um empresário tradicional. Por isso, a partir dessa decisão, a personagem faz o possível para continuar conseguindo se apresentar, sobretudo porque as pessoas começaram a gostar de seu “som”.

Esta discussão sobre o trabalho é importante porque, em uma história revisionista, o empenho da personagem em prol de sua carreira seria melhor trabalhado, tendo em vista que é um ponto de subversão importante na narrativa, sobretudo porque foi também uma pauta do Movimento Feminista. No entanto, ainda que a personagem inicialmente passe a impressão de que haverá desdobramentos melhores em sua carreira como DJ, um ramo normalmente dominado por homens, isso não ocorre, sendo a narrativa totalmente voltada para a realização da figura feminina por estar em um romance, ao passo que o seu trabalho fica em segundo plano. A partir do estabelecimento dessa relação amorosa, após a superação dos antagonismos, a carreira da DJ Cinderela, ao invés de deslanchar, passa para um terceiro plano de importância na obra, sendo ofuscada pela carreira promissora do príncipe:

A garota, que se chama Cintia Dorella, se revelou ser uma DJ, e agora todas as celebridades querem contratá-la para os seus eventos. Ela, porém, fechou contrato exclusivo, por tempo indeterminado, para abrir todos os shows do Fredy Prince em sua nova turnê pelo país (Pimenta, 2015, p. 49).

No fim do enredo, portanto, Pimenta mantém o “fechamento” da história sem modificar o que se esperaria dos contos de fadas tradicionais: a personificação do mal e da vilania (madrasta) é superada pelo bem e pela justiça, características estruturadoras da personagem Cintia (princesa), que finalmente encontra o seu amor salvador (príncipe) e se realiza. Assim, a princesa consegue ficar com o príncipe, vivendo a paixão de contos de fadas desenhada para ela e apoiada por todos os outros personagens em seu entorno.

Essa noção é reforçada também na obra *Princesa Adormecida* (2014), na qual Cintia aparece em um diálogo com a personagem principal, Áurea Bellora. Na conversa, que se passa em um local onde Cintia estava tocando como DJ, a Cinderela Pop afirma que não faz muitas apresentações: “hoje em dia eu toco apenas aqui e só de vez em quando. Este é o bar do Rafa, noivo da minha tia, ele inaugurou faz poucos meses”. Ao ser questionada por Áurea sobre o motivo de tocar apenas neste bar, pois “ela era mesmo uma boa DJ”, Cintia responde:

É que hoje em dia, nos finais de semana o meu trabalho é abrir os shows do Fredy, colocar músicas para animar a galera que está esperando... Assim eu e ele podemos ficar mais tempo juntos (Pimenta, 2014, p. 43).

Em uma análise crítica feminista, ao aceitar tocar somente “de vez em quando” no bar pertencente a um membro de sua família e aos finais de semana fazendo a abertura dos shows de Fredy, o seu “príncipe”, apenas com o fim de que passem mais tempo juntos, a personagem feminina não é posta na narrativa como a protagonista de uma carreira bem-sucedida, mas como alguém que coloca o seu sucesso em potencial em segundo plano por causa do amor. Ou seja, após superar as investidas da madrasta e finalmente ter a liberdade de fazer as suas apresentações sem precisar se esconder de seu pai, como tanto desejava, Cintia acaba abrindo mão de um trabalho autônomo e do sucesso independente para suprir as expectativas de amor romântico que estão enraizadas socialmente.

Esse tipo de posicionamento da personagem nos remete, em certo nível, à discussão de Simone de Beauvoir (2016) sobre as dificuldades da mulher independente no seio da sociedade. Para a autora, a mulher independente de sua época, nos idos de 1949, tinha a permissão masculina para conservar o seu trabalho, sendo ultrapassada a ideia de que não poderia trabalhar – falando-se em mulher branca e burguesa. No entanto, mesmo que esta mulher seja independente neste sentido, ela ainda passa por algumas preocupações relacionadas, obviamente, à manutenção de suas relações amorosas, ilustrada pela autora como o casamento:

Educada no respeito à superioridade masculina, é possível que julgue ainda que cabe ao homem ocupar o primeiro lugar; por vezes teme também, o reivindicando, arruinar o lar; indecisa entre o desejo de se afirmar e o de se anular, fica dividida, dilacerada (Beauvoir, 2016, p. 519)

Em *Cinderela Pop* (2015), não há menção a um “lar”, pois os personagens não se casam, logo, a comparação entre a teoria de Beauvoir e a obra de Pimenta é feita considerando a relação amorosa. Também não há nenhuma ilustração de embate entre a carreira de Cintia e sua relação amorosa com Fredy Prince, ao contrário, houve apenas o anúncio da decisão da personagem feminina de apresentar-se unicamente nas aberturas dos shows de seu par, ou seja, a superioridade masculina da qual Beauvoir (2016) fala foi respeitada sem nem mesmo haver discussão no enredo sobre este ponto, pois o homem (o príncipe) ocupou o primeiro lugar, haja vista que a personagem feminina (a princesa) o acompanha em sua turnê.

Nesse sentido, se o discurso proeminente nesta obra de Pimenta objetivasse a construção de uma narrativa revisionista com personagens subversivas, a história se encaminharia para o lado contrário da manutenção dos discursos do amor salvador e da relação amorosa como prioridade da mulher, por exemplo, características tão presentes

nos contos de fadas tradicionais. Com o livro *Princesa Adormecida* (2014) não é diferente, pois a autora também reitera alguns estereótipos e pontos de vista de bases patriarcais que em uma revisão feminista seriam superados, de modo que estabelece relação explícita com as histórias tradicionais.

Nesta segunda obra, Pimenta já dá indícios de uma repetição dos padrões dos contos de fadas tradicionais na epígrafe do livro, na qual faz a dedicatória: “Para todas as minhas leitoras que também sonham em viver uma história de princesa” (Pimenta, 2014, p. 5). Nesse sentido, desde antes do início da narrativa, a autora reforça a ilustração da figura feminina “princesa”, não apontando nenhuma possível intenção de revisionismo das histórias tradicionais, ao contrário: ela reitera que suas leitoras desejam viver uma história de princesa, logo, entende-se que será esse tipo de narrativa que entregará.

Na orelha do livro, a narradora-personagem Áurea Bellora (Ana Rosa) anuncia sua história, afirmando que a sua vida “não é nada romântica como nos contos de fadas” (PIMENTA, 2014), assertiva que é superada pelo próprio rumo que a narrativa toma. A história de Áurea se inicia antes mesmo de seu nascimento, quando os seus pais – Doroteia e Stefan – se conhecem no concurso de bolsas de um curso de culinária que a sua mãe estava concorrendo em Paris. Na ocasião, Marie Malleville, colega de curso de Doroteia, leva seu amigo de infância Stefan como convidado para o evento. Lá, ele se apaixona por Doroteia, que resolve voltar para o Brasil apenas para buscar suas coisas, pois eles se casariam. O casamento, que seria no Brasil, é adiado porque Doroteia engravida e tem complicações. Neste meio tempo, Marie Malleville declara o meu amor por Stefan, que imediatamente a rejeita, e ela se afasta completamente do casal.

Após o nascimento de Áurea, e do estabelecimento de toda a sua família em Liechtenstein, inclusive seus avós maternos, Doroteia e Stefan decidem realizar o seu casamento juntamente com o batizado de sua filha. No dia da cerimônia, Áurea é sequestrada por Marie Malleville, que buscava vingança por não ter o seu amor correspondido por Stefan. Após acionarem a polícia, a única testemunha do sequestro, uma criança chamada Filipe, indica às autoridades que a mulher havia entrado em uma casa da vizinhança com uma criança. Ao chegar ao local, a polícia prende a sequestradora em flagrante, que mais tarde é condenada a vinte anos de prisão, mas é solta tempos depois sob alegação de que queria apenas conhecer a criança, já que não havia sido convidada para a cerimônia, e desaparece. De seu esconderijo, ela envia uma carta para Doroteia, mãe de Áurea, ameaçando a vida da menina:

Não pense que acabou assim. Sua filha só estará segura quando atingir a maioridade. Até lá, viverei todos os dias com os olhos fixos nela, para fazer com que sofra o que sofri. Stefan foi o meu primeiro e único amor, eu me apaixonei por ele ainda na infância, e durante minha vida fiz de tudo para fazê-lo feliz. Tudo estava bem até você aparecer. Sua filha deveria ser minha! Como castigo, tirei dela a liberdade e todas as paixões dos primeiros anos de juventude, quando todos os amores são mais puros. Ela só tem duas opções: viver enclausurada por vocês ou morrer jovem, pelas minhas mãos! (Pimenta, 2014, p. 25).

Neste ponto, a narrativa de Pimenta já traz semelhanças significativas com os contos de fadas tradicionais que contam a história da Bela Adormecida, pois coloca a rejeição feminina como impulsionadora das ações que culminam no adormecimento da princesa. Na versão de Perrault (2019), é o sentimento de rejeição da Velha Fada que não foi convidada para o batizado da princesa que a faz lançar o feitiço de que a criança “furaria a mão numa roca de fiar e morreria com a ferida”, para desfazer este mal, uma das fadas novas lança um outro feitiço, que não permite que a princesa morra, mas que apenas adormeça em sono profundo por cem anos (Perrault, 2019, p. 8). Na versão dos Irmãos Grimm (2019), o rei e a rainha fazem uma festa para apresentar a sua linda filha recém-nascida e convidam apenas doze das treze fadas do reino, pois tinham somente doze pratos de ouro para servir o banquete às fadas. Por se sentir desprezada, a décima terceira fada resolve se vingar e comparece à festa para lançar o feitiço sobre a princesa: “A filha do rei será, em seu décimo quinto ano de vida, ferida em uma roca e morrerá”, mas este feitiço também foi minimizado por uma das outras fadas bondosas, que afirma que a princesa não morrerá, apenas adormeça por cem anos (Grimm, 2019, p. 33). Na releitura moderna de Paula Pimenta, nenhuma fada lança feitiço sobre a vida de Áurea, mas uma mulher rejeitada por seu grande amor sente todo o desprezo destinado a ela e resolve se vingar ameaçando a vida da princesa, que será perseguida por vários anos e ficará em coma não por furar o dedo em uma roca de fiar, mas após ser atacada por um enxame de abelhas arquitetado por Marie – mesmo que os pais tenham fingido a sua morte e a deixado para morar no Brasil com os tios, assumindo um novo nome (Ana Rosa).

Nesse sentido, Princesa Adormecida (2014) não traz novidades acerca do que acontecerá à personagem principal, uma vez que fica clara a referência às histórias tradicionais havendo a substituição do que leva ao ápice da narrativa: a roca de fiar dos contos de fadas tradicionais é redesenhada, sendo representada pelo ataque de abelhas. Ainda assim, embora haja essa substituição, os arquétipos relacionados às figuras femininas – vilã e princesa – são mantidos, bem como o ponto central de tudo o que as move: o amor romântico.

No caso da vilã Marie Malleville, que é chamada de “bruxa” pela própria narradora-personagem logo no início da narrativa, a necessidade de um amor que não foi correspondido a levou a agir de maneira irracional. O sentimento de rejeição e a impossibilidade de viver o amor que ela idealizou durante anos foram postos na narrativa como determinantes para o estabelecimento desta vilania: a mulher, rejeitada e ressentida, sofre por não ser ela o objeto de desejo do homem que ama e por não ter construído uma família com ele. Essa incompletude da personagem é transformada em reatividade, a qual não é destinada ao homem que a rejeitou, mas às mulheres envolvidas na história. Assim como em Cinderela Pop a madrasta perseguiu Cintia, buscando manter a relação com o marido sem interferências da enteada em sua casa, e para que suas próprias filhas conquistassem o amor do príncipe, em Princesa Adormecida as relações antagônicas também ocorrem devido à rivalidade feminina instituída, que igualmente teve como impulsionadoras as relações amorosas.

Em relação à protagonista, a necessidade de um par é colocada em sua vida ainda criança, o que ilustra a força patriarcal sobre as mulheres, tendo em vista que desde meninas são induzidas a encontrar a completude no outro. Nesse sentido, depois de Áurea ter sido salva do sequestro por Filipe, que à época também era uma criança, as famílias de ambos se aproximaram, de modo que eles se tornaram melhores amigos e conviviam até os cinco anos, antes das novas ameaças de Marie. Neste período, todos esperavam que eles namorassem quando fossem mais velhos, evidenciando um processo de romantização da adultização e da sexualização das crianças:

Filipe era meu único amigo e uma das únicas pessoas que podiam me visitar. Nossos pais, que ficaram muito próximos depois do sequestro, brincavam que, quando crescêssemos, iríamos namorar. Eu nem sabia o que era namoro, mas em uma das últimas vezes que nos vimos Filipe perguntou: “Você vai casar comigo?” E eu, mesmo sem entender o significado daquilo, mas influenciada por todos os contos de fadas que minha mãe contava, rodopiei no meu vestido rodado que usava naquele dia e respondi: “Só se você prometer que a gente vai ser feliz pra sempre” (Pimenta, 2014, p. 27-28).

Além desse processo, o trecho narrado pela protagonista nos revela aquilo que os contos de fadas tradicionais mais têm reiterado durante séculos: o elogio ao casamento e à formação da família que, conseqüentemente, também são relacionados com o amor. Essa valorização da família, do casamento e do amor já foi evidenciada em Cinderela Pop, a diferença é que nesta obra a família foi desestruturada por conta da traição do pai de Cintia, que culminou na separação do casal, ao passo que em Princesa Adormecida

essa desordem na estrutura familiar ocorre pela separação entre pais e filha, causada pelo ressentimento da vilã.

A temática amorosa aparece novamente quando Áurea já é adolescente e ainda está no Brasil com seus tios, assumindo o nome de Anna Rosa. Após ir escondida ao bar onde encontra a DJ Cinderela, pois os seus tios não a deixaram sair com medo de que Marie Malleville a encontrasse, Áurea recebe uma mensagem misteriosa de um rapaz chamado Phil que diz ter se apaixonado por ela à primeira vista no bar. Mesmo não tendo visto o rapaz, Áurea mantém conversa com ele e acaba se apaixonando. Quando Phil precisa viajar para a Europa para encontrar com seus pais, com a promessa de que voltaria para assistir a uma apresentação da escola de Áurea, onde eles se veriam pela primeira vez pessoalmente, eles perdem contato por alguns dias. O contato é retomado por mensagem no dia da apresentação, quando Áurea recebe um aviso para se encontrar com ele nos fundos do teatro, mas, na verdade, ela encontra com Marie, que havia roubado o celular de Phil, e deixou uma armadilha com várias abelhas para que Áurea fosse picada, pois sabia que era alérgica. Na narrativa, Áurea só não falece porque Phil realmente havia voltado da Europa para assistir à apresentação e a vê desacordada no fundo do teatro. Ao discutir com Marie, ela tenta fugir e é atropelada, falecendo.

Nesse sentido, embora haja um romance entre a personagem principal, a princesa, e seu par, essa narrativa não é tão bem desenvolvida, de modo que o que mais fica evidente em Princesa Adormecida é quão longe uma mulher, quando rejeitada, pode ir para conseguir a vingança que desejava. A sua morte, de maneira trágica após tentar assassinar Áurea é a verdadeira superação dos elementos antagônicos, pois o mal é vencido pelo bem. É justamente essa característica que demonstra a força da vilania feminina ilustrada pela personagem Marie Malleville. Logo, tanto Cinderela Pop como Princesa Adormecida são obras que repetem o padrão patriarcal de vilania feminina e ainda o relaciona com a busca pelo amor romântico, o mesmo ocorre na construção das princesas, que são vítimas dessa vilania e sofrem as intempéries dessas relações antagônicas, mas enfim vencem, pois ambas as histórias repetem o final feliz dos contos de fadas tradicionais.

Neste viés, percebe-se uma disparidade entre as narrativas de Pimenta e o que pregam aquelas que têm como base de sua criação uma visão de mundo de cunho feminista, ainda que sejam enredos que retomem os contos de fadas tradicionais, mas o faz com o objetivo de reconstruir o universo do “Era uma vez...” a partir da construção

princesas que rompem com essas expectativas já cristalizadas pela tradição patriarcal, bem como de personagens femininas que mostrem possibilidades subversivas de ser mulher. Essas expectativas das histórias tradicionais que se repetem nas obras de Pimenta encaixotam as meninas em imagens arquetípicas que não lhes dão a opção de escolha, guiando-as a sempre almejem um final feliz no qual o amor e, por isso, o príncipe (o homem), sejam tanto o “meio” para encontrar a felicidade, quanto o próprio fim, isto é, o “felizes para sempre”. Além disso, reforçam noções arcaicas de rivalidade feminina e vilania como sendo uma característica unicamente feminina, as quais têm sido contrapostas pela crítica feminista com tanto afinco, sobretudo no século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Paula Pimenta remontam a expectativas comportamentais sobre as mulheres que, por séculos, têm sido perpetuadas através dos contos de fadas tradicionais. Embora as obras aqui analisadas sejam um tipo de releitura das histórias tradicionais Cinderela e A Bela Adormecida, elas não podem ser consideradas revisionismos feministas dos contos de fadas, uma vez que Martins (2015) afirma que para que uma história seja de fato um revisionismo feminista, ela precisa modificar a visão tradicional, transgredir e subverter as normas instituídas às figuras femininas, o que não acontece nas obras de Pimenta, tendo em vista a repetição de características particulares das versões tradicionais: protagonista feminina como indefesa; ideia de amor como salvador; amor como objetivo para a completude feminina; rivalidade feminina; vilania como sendo característica unicamente das personagens mulheres.

Em síntese, apesar de existirem pequenas características que insinuem um possível distanciamento dos contos de fadas tradicionais nas narrativas de Pimenta, isso é superado, uma vez que os tradicionalismos aparecem com mais frequência e, além disso, são eles que permanecem nos finais dos enredos, evidenciando a manutenção dos arquétipos e dos discursos patriarcais.

Para ilustrar da melhor maneira e possibilitar uma comparação mais justa entre as semelhanças e distanciamentos das histórias Cinderela Pop e Princesa Adormecida com os contos de fadas tradicionais e os discursos que deles emergem, por meio da estruturação de suas personagens, observemos o quadro:

Quadro 1 – Características comuns entre as obras analisadas e as histórias tradicionais

Aproximações com as narrativas tradicionais
Personagens princesas que são manipuladas pelo enredo
Reforço do amor romântico
Amor como salvador
Feminilidade como um pré-requisito para a mulher
Vilania: característica feminina
Superação dos antagonismos pela destruição da vilania
Rivalidade feminina
Disputa entre madrasta e enteada
Elogio às vestimentas como requisito social

Quadro 2 – Divergências entre as obras analisadas e as histórias tradicionais

Distanciamentos com as narrativas tradicionais
As princesas tentam ter voz em algumas decisões
As mães das princesas participam ativamente das histórias
As fadas madrinhãs são ilustradas por familiares próximos às princesas (tia e tios)
A ideia de “amor” é questionada superficialmente

Nesse sentido, levando em consideração os pressupostos teóricos da crítica feminista e da crítica literária aqui desenvolvidos acerca da importância da literatura para a construção da sociedade e do estabelecimento da criticidade nos indivíduos, resta claro que esse tipo de produção literária que é tão consumida pelas crianças e pelos adolescentes sob a justificativa de serem histórias românticas ou, como a própria autora define, “livros cor-de-rosa”, acaba realizando um trabalho de reforço desses estereótipos de gênero e dos arquétipos comportamentais que prejudicam as mulheres em todas as idades, também quando crianças. Esse prejuízo, embora velado pela névoa do “Era uma vez...” e pela promessa do “felizes para sempre”, atinge os indivíduos de maneira que interfere em seu processo de formação enquanto pessoas e, logicamente, também no processo de construção das sociedades.

Ademais, o fato de a própria autora intitular-se como “escritora de livros cor-de-rosa” faz com que uma luz de atenção seja acesa antes mesmo de entrarmos em contato com os seus livros: por que “livros cor-de-rosa”? São livros escritos sob o viés dos estereótipos de gênero e destinados ao público feminino, já que a cor rosa é socialmente definida como “de menina”, conforme os preceitos patriarcais? Ao finalizarmos as leituras das obras analisadas e percebemos o quanto essas narrativas se aproximam das histórias dos contos de fadas tradicionais, a definição de “livros cor-de-rosa” parece mais

clara: são esses livros que, assim como Cinderela Pop e Princesa Adormecida, revivem um enredo de “contos de fadas”, com um novo cenário, mas que repete discursos que são socialmente destinados às mulheres. Nesse caso, considerando as obras analisadas, os livros cor-de-rosa são esses que constroem narrativas as quais ditam como as meninas devem ser, colocando-as como personagens frágeis cujas vidas completadas pelo amor de um príncipe.

Nesse sentido, sendo a literatura, como nos explicou Lauretis (1994) uma tecnologia de gênero, isto é, um meio pelo qual discursos e posicionamentos são construídos e disseminados, cabe que pensemos com cuidado nas produções de literatura infantil e juvenil, considerando o público a que se destinam e o poder que elas exercem sobre esse público.

A intenção desta pesquisa, no entanto, não foi rotular a autora como “antifeminista” ou “machista”, adjetivos que erroneamente poderiam ser utilizados para definir produções que não são revisionismos feministas. O objetivo deste trabalho foi tão somente o de expor, a partir do viés da crítica feminista, os arquétipos comportamentais relacionados às figuras femininas, que são características dos contos de fadas tradicionais, na literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea, e explicar como que a reprodução desses modelos reflete na construção da sociedade e ratifica noções patriarcais acerca do ser mulher.

A leitura crítica feminista torna possível analisar as obras apresentadas sob uma lente que considera a figura feminina como o ponto central da pesquisa, colocando em evidência as personagens e os arquétipos que as formam para explicar como a mulher é vista socialmente. Essa comparação é possível e de suma importância para os estudos sobre as mulheres porque, conforme o que nos apresentou Zipes (2023) e Coelho (2012), a literatura é, sim, um meio de transmissão de valores sociais e atitudes, logo, os autores e as autoras agem e produzem literatura conforme os seus interesses, visando a subversão ou manutenção de ideais dominantes e tradicionais.

No caso das obras de Paula Pimenta, as figuras femininas, quando colocadas em um enredo que prega a passividade, a rivalidade feminina e a noção de amor como o salvador da vida das mulheres, o que se disseminam socialmente é que existe tipos de mulheres, de acordo com a tradição, e que elas estarão divididas entre heroínas (as boazinhas, o modelo que se espera) e vilãs (aquelas que fogem às regras e aos estereótipos

de gênero estabelecidos, o modelo que deve ser eliminado). A leitura feminista, portanto, possibilita que, ao visualizarmos esses dualismos na construção das personagens femininas, observemos com criticidade as entrelinhas dos discursos que estão sendo pregados, de modo que pensemos: a mulher que está sendo idealizada nesta narrativa é um tipo de mulher alinhado ao ideário do patriarcado? E será que esse ideário ainda condiciona fortemente a formação das meninas, com o estabelecimento de arquétipos patriarcais para as figuras femininas? Esse pensamento crítico e a discussão acerca de como o patriarcado age nas minúcias para a reprodução da dominação masculina possibilitam a emergência de uma sociedade tão mais crítica quanto mais feminista.

Os revisionismos feministas, portanto, evidenciam que a literatura infanto-juvenil de autoria feminina pode ser mais do que uma reprodução singela e maquiada dos preceitos patriarcais que permeiam as histórias tradicionais. A crítica feminista estabelece que a realização de revisionismos feministas dessas histórias tradicionais culmina na produção de uma literatura engajada que, logicamente, agirá na transformação de pensamento e na estruturação de indivíduos que sejam igualmente engajados, que pensem criticamente acerca do mundo e de tudo o que os cerca, sabendo fazer relações e, sobretudo, questionar as imposições.

Nesse sentido, a literatura infantil e juvenil de autoria feminina tem o poder de ser muito mais do que um simples meio de entretenimento do seu público-alvo, servindo, principalmente, como atos políticos para a construção de uma sociedade equânime e que considere as mulheres em todas as suas especificidades, com a consciência de que há muitas possibilidades de ser mulher e que nenhuma delas é o jeito “errado”. Esta pesquisa, então, para além de apenas ler criticamente as obras de Pimenta, buscou evidenciar que meninas e meninos precisam estar inseridos em uma realidade que não tenha os estereótipos de gêneros e os arquétipos sobre a figura feminina como norteadores de sua construção enquanto pessoas, pois esses preceitos impedem que os indivíduos visualizem as múltiplas possibilidades e as diferentes maneiras de existir no mundo.

Para as futuras gerações, a crítica feminista deseja a compreensão de que meninas e meninos podem ser entusiasmados, fortes, corajosos e trabalhadores, bem como amáveis, afetuosos, inteligentes e belos, cada qual dentro de sua individualidade, sem que isso os rotule como “bons” ou “ruins”, tal qual estabelecido por tanto tempo pelas histórias tradicionais. Assim, concluímos que a crítica feminista e a produção de uma

literatura também feminista e engajada contribuem para a subversão dos preceitos patriarcais que colocam a mulher como objeto de subserviência e dominação.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. Editora Companhia das Letras, 2017.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BARBOSA, Adriana Maria de Abreu (Ed.). **Para ler Ana Maria Machado: uma perspectiva feminista**. Edições UESB, 2020.
- BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. **Ficções do feminino**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**, 22ª ed, Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise e didática**. 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos aquétipos**. Editora Paulinas, 2012.
- COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.
- CORREIA, Rita Mira. **O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade**. 2010. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rocco, 1998.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. Claridade, 2011.
- HOOKS, Bell. **Intelectuais negras**. Estudos feministas, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista**. Editora Perspectiva SA, 2020.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.
- LAGARDE, Marcela. **Chaves feministas para a negociação no amor**. Siglo XXI Editoras México, 2023.
- LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LESSA, Sergio. **Abaixo à família monogâmica!**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.
- LINHARES, Thais. **Princesas em Greve!**. 1ª ed. Cortez, 2019.
- LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. In: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019.
- MACHADO, Ana Maria; MASSARANI, Mariana. **A princesa que escolhia**. Editora Objetiva, 2012.

- MARTINS, Maria Cristina. **Histórias que nossas Mães não nos Contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas.** Em *Tese*, v. 10, p. 157-163, 2006.
- MARTINS, Maria Cristina. **(Re) Escrituras: Gênero e o revisionismo dos contos de fadas.** Paco Editorial, 2015.
- OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença: o feminismo emergente.** 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Contexto, 2019.
- PIMENTA, Paula. **Cinderela Pop.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.
- PIMENTA, Paula. **Princesa Adormecida.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2014.
- RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade.** Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SCOTT, J. História das Mulheres. In: BURKE, P. (Org). **A escrita da história: novas perspectivas.** Trad. Magda Soares São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 63-96.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação & realidade, v. 20, n. 2, 1995.
- VAN DIJK, Teun A. **Discurso e poder.** 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção.** Penguin-Companhia, 2019.
- XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino.** Editora Rosa DOS Tempos, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Introduzindo a literatura infanto-juvenil. **Perspectiva**, v. 2, n. 4, p. 98-102, 1985.
- ZOLIN, L. O. **Crítica feminista.** In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217 – 242.