

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**NARRATIVAS E LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO  
SUJEITO MULHER: *UM RECORTE DE MEMÓRIA***

**GEORGIA SAMPAIO GODOY**

Vitória da Conquista  
Dezembro de 2009

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

## **NARRATIVAS E LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER: UM RECORTE DE MEMÓRIA**

**GEORGIA SAMPAIO GODOY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edvania Gomes da Silva  
Co-Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria da Conceição  
Fonseca-Silva

Vitória da Conquista  
Dezembro de 2009

G532n Godoy, Georgia Sampaio  
 Narrativase lugares de construção do sujeito mulher: um recorte de memória / Georgia Sampaio Godoy. \_ \_ Vitória da Conquista: UESB, 2009.  
 140 f; Ilu.

Orientadora: Edvania Gomes da Silva  
 Co-orientadora: Maria da Conceição Fonseca-Silva  
 Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

1. Narrativas. 2. Contos de fadas. 3. Mulher. 4. Posição do sujeito. 5. Memória discursiva. I. Silva, Edvania Gomes da. II Fnseca-Silva, Maria da Conceição III. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: Narratives and places of the subject woman's constitution: a cutting of memory.

Palavras-chaves em inglês: Narrative; Fairy tales; Woman; Subject position; Discursive memory.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca examinadora: Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (orientadora), Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (Co-orientadora), Prof. Dr. Sírio Possenti, Prof. Dr. Nilton Milanez, Profa. Dra. Rosa Helena Blanco (suplente), Profa. Dra. Lívía Diana Rocha Magalhães (suplente).

Data da defesa: 15 de Dezembro de 2009

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (UESB)**  
(Orientadora)



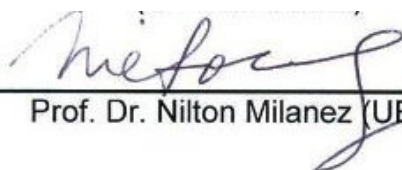
---

**Profa. Dra.. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)**  
(Co-orientadora)



---

**Prof. Dr. Sírio Possenti (UNICAMP)**



---

**Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)**

**Suplentes**

---

**Profa.. Dra. Rosa Helena Blanco (UNEB)**

---

**Profa. Dra. Lívia Diana Rocha Magalhães (UESB)**

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 15/12/2009.

**Resultado:** 

## *Dedico:*

*As meus filhos Jorge e Enzo e a Mickey, meu  
companheira.*

*Reduto de carinho onde encontre forças para aplacar  
toda adversidade.*

*A minha família*

*Pilar que possibilita o caminho para realização, de onde  
emergiu o desejo pelos estudos e o ansio por crescer e  
construir meu próprio futuro.*

## AGRADECIMENTOS

Durante o processo de elaboração desta dissertação várias pessoas contribuíram direta ou indiretamente, seja me apoiando com demonstrações de compreensão, carinho, paciência e incentivo, ou me auxiliando, prestando críticas valiosas e instigando o desejo pela pesquisa. A elas quero agradecer, demonstrando meu reconhecimento:

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edvania e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria da Conceição Fonseca-Silva, pela valiosa orientação, pelo incentivo, pelas críticas e por sempre incitar um grande desejo pela pesquisa e, sobretudo, por terem acreditado em mim nos momentos decisivos da elaboração deste trabalho, aceitando orientar-me;

Ao Prof. Dr. Nilton Milanez e ao Prof. Dr. Jorge Viana Santos, agradeço de modo especial pelas leituras e pela disponibilidade às orientações, pelas valiosas contribuições e pelo incentivo no exame de qualificação;

Ao Prof. Dr. Sírio Possenti e ao Prof. Dr. Nilton Milanez, por terem aceitado fazer parte da banca de defesa;

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Helena Blanco e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Livia Diana Rocha Magalhães, por terem aceitado fazer parte da banca na qualidade de suplentes;

Aos professores do Departamento de História (DH) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), pelas primeiras vivências com a História. Em especial à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita de Cássia Mendes Pereira e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Lemos, exemplos de dedicação à pesquisa histórica;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, por terem contribuído para minha formação. Em especial à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Palmira B. S. Casimiro, pelos livros emprestados e pelas oportunidades abertas, à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elizabeth S. Alves e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Livia Diana R. Magalhães;

Aos funcionários do colegiado do Mestrado Memória: Linguagem e Sociedade, pela presteza, disposição e cordialidade. Em especial a Naiana Souza Azevedo pela agilidade, competência e simpatia.

À minha família, pelo apoio, compreensão, tranquilidade em lidar com minhas angústias e nervosismos, pela ajuda e atenção sempre evidenciadas no dia-a-dia. Souberam perceber minhas necessidades e permitiram-me trabalhar com afinco. Em especial aos meus filhos, Jorge e Enzo, ao meu marido Mickey, a minha mãe e aos meus avós.

A Daniela, pela amizade que construímos no decorrer desses dois anos, tornando-se minha confidente, meu ombro, minha conselheira. Soube trazer-me a palavra certa no momento mais importante e sempre esteve presente quando precisava. Sua companhia, seu incentivo e, principalmente, sua amizade, foram muito importantes.

Aos colegas do mestrado, pelas conversas e pelas discussões durante tantos almoços, em especial a Celma, Valdinéia, Hállysson e Gheu;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela bolsa, sem a qual eu não poderia ter me dedicado em tempo integral ao mestrado.

*[...] esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação. (CHARTIER, 1988, p.27-28).*

*Todo fato histórico – e, como tal, fato passado – tem uma existência lingüística, embora o seu referente (o real) seja o exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Neste sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historidores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação... (PESAVENTO, 1995, p. 17).*



## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar os lugares de constituição do sujeito mulher nas narrativas materializadas em três coletâneas de “contos de fadas” que constituem o *corpus* da pesquisa: *Histórias ou Contos do Tempo Passado com moralidades* (ou *Contos de Perrault*), *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (ou *Contos de Grimm*) e *Contos de Fadas para Crianças* (ou *Contos de Andersen*). Para isso, procurou-se identificar as posições de sujeito ocupadas pela mulher nas relações de poder estabelecidas com a família (pai, mãe, tutores, marido, filhos e enteados) e o homem, dentro do discurso sobre a mulher disperso nas coleções dos contos populares coletados. O ponto principal da análise desta pesquisa circunda a discussão da descrição dos enunciados materializados nas formulações verbais e não verbais que compõem o *corpus*, a partir dos conceitos operacionais cunhados por Michel Foucault, segundo o qual os discursos transpassam os enunciados que irrompem como acontecimento na materialidade da língua de acordo com as condições de possibilidades definidas na prática discursiva. Dessa forma, a metodologia de pesquisa aplicada concentra-se na descrição enunciativa, por meio da verificação no léxico dos efeitos de sentido das formulações selecionadas, e da descrição das formulações pictóricas, com a análise dos indícios perceptíveis pela atenção aos detalhes, o que nos permitiu apreender os lugares de funcionamento do sujeito mulher e as práticas discursivas que os definem. Como resultado das análises, verificamos que os lugares de constituição do sujeito mulher nas narrativas são variados e dispersos na função que exercem dentro dos enunciados. Esses enunciados são configurados e reconfigurados ao longo da história, mas mantém filiações de sentido com outros enunciados que o precedem e o sucedem dentro de uma memória discursiva.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativas; Contos de fadas; Mulher; Posição de sujeito; *Memória Discursiva*

## **ABSTRACT**

This work has as main objective to analyze the places of the subject woman's constitution in the narratives materialized in three collections of "fairy tales" that constitute the corpus of the research: Histories or Stories of the Time Passed with moralities (or Stories of Perrault), Fairy tales for Children and Adults (or Stories of Grimm) and Fairy tales for Children (or Stories of Andersen). For that, it tried to identify subject's positions occupied by the woman in the relationships of power established with the family (father, mother, tutors, husband, children and stepsons) and the man, inside of the speech on the woman disperse in the collections of the collected popular stories. The main point of the analysis of this research surrounds the discussion of the description of the statements materialized in the verbal formulations and no verbal that they compose the corpus, starting from the operational concepts coined by Michel Foucault, second which the speeches pass over the statements that break out as event in the materiality of the language in agreement with the conditions of defined possibilities in practice discursive. In that way, the methodology of applied research concentrates on the description of the statement, through the verification in the lexicon of the effects of sense of the selected formulations, and of the description of the pictorial formulations, with the analysis of the perceptible indications for the attention to the details, the one that allowed apprehend us the places of the subject woman's operation and the discursive practices that define them. As a result of the analyses, we verified that the places of the subject woman's constitution in the narratives are varied and dispersed in the function that you/they exercise inside of the statements. Those statements are configured and reconfigured along the history, but it maintains sense filiations with other statements that precede him/it and they happen him inside of a discursive memory.

## **WORD-KEY**

Narrative; Fairy tales; Woman; Subject position; Discursive Memory

## LISTA DE FIGURAS

### CAPÍTULO 3: LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER CRIANÇA NAS NARRATIVAS

- FIGURA 1: Ilustração do conto *Bicho Peludo*, por Hermann Vogel. Cena em que a princesa vai ao seu quarto onde retira a pele que lhe cobre o corpo e veste um de seus vestidos para participar do baile real. 55
- FIGURA 2: Ilustração do conto *O Rei Sapo*, por Hermann Vogel. Cena em que a princesa atende ao chamado do sapo que a ajudou a recuperar a bola de ouro, abrindo assustada a porta do palácio. 56
- FIGURA 3: Ilustração do conto *Um-Olho, Dois-Olhos, Três-Olhos*, por Hermann Vogel. Cena em que a jovem serve-se em uma farta mesa graças ao encantamento que a boa fada lhe concedeu. 56
- FIGURA 4: Ilustração do conto *João e Maria*, por Franz Pocci. Cena em que as crianças são levadas pelos pais à floresta e, distraído-se, perdem-se na floresta, sendo abandonadas pelos pais em decorrência da fome que assola a família. 57
- FIGURA 5: Ilustração do conto *Bicho Peludo*, por Hermann Vogel. Cena em que o rei, encantado pela beleza da princesa dança com a moça durante o baile real que despiu-se da pele que oculta sua identidade e enfeita-se para o baile. 64
- FIGURA 6: Detalhe da Figura 5, evidenciando os rostos da princesa e do rei. 67
- FIGURA 7: Ilustração do conto *Chapeuzinho Vermelho*, autor não identificado. Cena em que a menina atravessa a floresta e é interpelada pelo lobo à caminho da casa da avó. 70
- FIGURA 8: Detalhe da Figura 7, evidenciando o pé erguido e o que seria um terceiro pé de Chapeuzinho Vermelho, escondido sobre o pé em destaque. 72
- FIGURA 9: Detalhe da Figura 7, apresentando o esqueleto que estrutura o desenho de Chapeuzinho Vermelho, revelando o movimento das pernas. 73
- FIGURA 10: Detalhe da Figura 7, apresentando o esqueleto que estrutura o desenho de Chapeuzinho Vermelho, revelando as pernas imóveis. 73
- FIGURA 11: Ilustração do conto *A Pequena Sereia*, por Vilh Pedersen e Lorenz Frolich. Cena em que a jovem, após perder sua cauda de sereia e ganhar pernas, encontra-se com o príncipe por quem é enamorada no 81

cais próximo ao palácio.

FIGURA 12: Ilustração do conto *O Guardador de Porcos*, por Vilh Pedersen e Lorenz Frolich. Cena em que a princesa concede cem beijos ao Guardador de Porcos em troca da matraca por ele fabricada, protegida por suas damas de companhia e observada pelo rei, seu pai. 82

#### CAPÍTULO 4: LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER ADULTA NAS NARRATIVAS

FIGURA 13: Ilustração do conto *Ricardo do Topete*, autor não identificado. Cena em que o príncipe Ricardo encontra com a princesa na floresta e declara-lhe seu amor. 92

FIGURA 14: Ilustração do conto *As Fadas*, por Gustave Doré. Cena em que a jovem, após ser expulsa de casa pela mãe, depara-se com o príncipe que vem em sua direção para protegê-la e fica admirado por seu dom. 97

FIGURA 15: Ilustração do conto *Rapunzel*, por Walter Crane. Cena em que o príncipe enamorado pelo canto da bela jovem escala a torre com a ajuda dos cabelos de Rapunzel que pensa se tratar de sua velha tutora. 108

FIGURA 16: Ilustração do conto *João e Maria*, por Franz Pocci. Cena em que a bruxa regozija-se com a captura das crianças, pretendendo devorá-las. 121

FIGURA 17: Ilustração do conto *Jorinda e Joringel*, por H. Wehnert. Cena em que Joringel salva sua noiva, libertando-a do feitiço da bruxa e punindo esta por suas maldades com uma flor. 121

FIGURA 18: Ilustração do conto *O Rei Bico de Tordo*, Franz Pocci. Cena em que o Rei revela-se como o verdadeiro marido da princesa, apresentando-a à corte. 128

FIGURA 19: Ilustração do conto *Os Cisnes Selvagens*, por Vilh Pedersen e Lorenz Frolich. Cena em que o Rei encontra a jovem princesa e, enamorado por sua beleza, leva-a consigo para seu castelo. 128

**LISTA DE TABELAS**

|   |    |
|---|----|
| Tabela 1: coletâneas de contos analisados | 18 |
| Tabela 2: contos de Perrault              | 20 |
| Tabela 3: contos dos Grimm                | 21 |
| Tabela 4: contos de Andersen              | 22 |

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Capítulo 1 - INTRODUÇÃO.....   | 15 |
| 1.1. Considerações gerais.....   | 15 |
| 1.2. Constituição do corpus.....   | 16 |
| 1.2.1. Histórias ou Contos do Tempo Passado: os Contos de Perrault.....                            | 18 |
| 1.2.2. Contos de Fadas para Crianças e Adultos: os Contos de Grimm .....                           | 19 |
| 1.2.3. Contos de Fadas para Crianças: os Contos de Andersen.....                                   | 20 |
| 1.3. Organização geral da dissertação.....   | 21 |
| <br>   |    |
| Capítulo 2 - QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS: ALGUNS CONCEITOS<br>TEÓRICO-METODOLÓGICOS FUNDAMENTAIS..... | 23 |
| 2.1. Considerações iniciais.....   | 23 |
| 2.2. Contos de Fadas: unidade e dispersão.....   | 23 |
| 2.2.1. Considerações sobre o enunciado foucaultiano.....   | 25 |
| 2.2.2. Considerações sobre o conceito de memória .....   | 29 |
| 2.2.3. Metodologia de análise.....   | 33 |
| 3. Considerações finais da parte teórico-metodológica.....   | 35 |
| <br>   |    |
| Capítulo 3 -LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER CRIANÇA<br>NAS NARRATIVAS .....              | 36 |
| 3.1. Considerações iniciais.....   | 36 |
| 3.2. Lugares de constituição da criança .....  | 36 |
| 3.2.1. Proteção familiar .....   | 37 |
| 3.2.2. Poder e sexualidade.....  | 42 |
| 3.2.3. A criança venerada .....  | 50 |
| 3.2.4. A criança como ameaça .....   | 58 |
| 3.2.5. Incitação ao sexo .....   | 63 |
| 3.2.6. Sexualidade como dispositivo de beleza.....   | 77 |
| 3.3. Considerações acerca dos lugares de subjetivação da mulher criança ....                       | 86 |

|   |         |
|---|---------|
| Capítulo 4 - LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER ADULTA<br>NAS NARRATIVAS ..... | 87      |
| 4.1. Considerações iniciais.....  | 87      |
| 4.2. A sedução da mulher nas narrativas .....   | 87      |
| 4.2.1. A bela .....   | 88      |
| 4.2.2. A dissimulada .....  | 103     |
| 4.2.3. A competitiva.....   | 112     |
| 4.2.4. A bruxa.....   | 116     |
| 4.2.5. A princesa .....   | 125     |
| 4.3. Sobre a constituição da mulher adulta nas narrativas.....                        | 132     |
| <br>Capítulo 5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....   | <br>133 |
| <br>REFERÊNCIAS.....  | <br>137 |

## Capítulo 1 - INTRODUÇÃO

### ***1.1. Considerações gerais***

A análise da literatura popular, sobretudo dos “contos de fadas”, pode ser observada nas mais diversas áreas do conhecimento, por meio de estudos de folcloristas, críticos literários, psicanalistas, antropólogos, historiadores. Entretanto, longe de ser um tema ultrapassado, o estudo dos contos de fadas permite uma amplidão de abordagens. Assim, tendo em vista as perspectivas de análise de narrativas populares como artefatos culturais, este trabalho tem como principal objetivo analisar os lugares de constituição do sujeito mulher nas narrativas compiladas em três coletâneas de contos, verificando como tais lugares estão relacionados com as imagens de homem e de família. Desta forma, apesar de não desprezarmos as demais abordagens, mostrou-se pertinente desenvolver uma análise sobre a constituição do sujeito mulher a partir de alguns conceitos operacionais cunhados por Michel Foucault. Para isso, partimos da análise das materialidades linguísticas e pictórica que as narrativas nos apresentam. É nosso objetivo descrever e analisar as narrativas como produtos de práticas sociais que estão associadas a discursos que determinam o que pode e o que não pode ser dito, ligadas, desta forma, a um domínio de saber que determina a condição da mulher na sociedade. Essas narrativas estão associadas a uma *memória discursiva* por meio da qual o discurso sobre a mulher é configurado e reconfigurado ao longo da história.

As narrativas funcionam como lugares de dizer nos quais diferentes discursos encontram-se materializados. Tais discursos não são “criados” nas/pelas narrativas, mas é inegável que, por meio delas, diferentes enunciados<sup>1</sup> circulam, reconfiguram-se e legitimam-se. Nesse sentido, pode-se afirmar que, por meio de suas formulações verbais e não verbais, as narrativas

---

<sup>1</sup> No sentido da página 25.



materializam enunciados relacionados a práticas discursivas<sup>2</sup> – ou discursos – bastante heterogêneas. Diante dessas afirmações, perguntamos: 1) Na memória discursiva sobre a mulher das narrativas que compõem as coletâneas *Histórias ou Contos do Tempo Passado*, *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* e *Contos de Fadas para Crianças*, que posições de sujeito<sup>3</sup> podem ser identificadas?

Para responder a essa questão de pesquisa, formulamos as seguintes hipóteses de trabalho: 1) Os lugares de subjetivação da mulher são diversos e estão vinculados a diferentes práticas de controle que circulam na sociedade; 2) O discurso sobre a mulher nas narrativas analisadas é disperso em diferentes posições de sujeito e se constitui em relação a outros discursos.

## **1.2. Constituição do corpus**

As narrativas analisadas foram compiladas da oralidade popular e retomam discursos que estão materializados em diferentes lugares. Ocorre, portanto, que os enunciados materializados nessas narrativas não surgem da ação de um autor ou devido a uma conjuntura histórica específica. Esses enunciados estão relacionados a uma memória por meio da qual o já-dito é configurado e reconfigurado, o que permite a atualização do enunciado ao irromper em um determinado momento histórico e em uma dada sociedade.

O *corpus* de análise, que, inicialmente, compreendia apenas a coleção de **Contos de Perrault**, teve de ser ampliado a fim de que não nos centrássemos em uma perspectiva próxima da adotada pela História Linear (ou Tradicional), que tenderia a concentrar as análises em uma determinada conjuntura histórica ou a filiar os contos a uma escola literária específica. Dessa forma, ao analisarmos outras coletâneas, além da de Perrault, buscamos: 1) não conceber o discurso materializado nas narrativas como produto da primeira coletânea publicada; 2) não filiar a análise dos contos a uma conjuntura histórico-literária dada, nem a um compilador, no caso Perrault. Essa mudança na constituição do *corpus* está relacionada tanto com a

---

<sup>2</sup> No sentido da página 29.

<sup>3</sup> No sentido da página 27.

pergunta de pesquisa, quanto com a perspectiva teórica adotada. Afinal, se nosso objetivo era verificar que posições de sujeito podem ser identificadas na análise de narrativas que tratam do sujeito mulher, uma única coletânea não seria suficiente. Por outro lado, na perspectiva de Foucault e da Análise de Discurso Francesa, o foco da análise é o discurso enquanto descontinuidade. Por isso, não interessa estudar um autor (ou compilador), já que isso implicaria considerar também o contexto geográfico, histórico, cultural, literário da época em que esse compilador “produziu” sua obra. Ou seja, implicaria em adotar uma análise linear, contínua, baseada em noções como “obra”, “tradição”, “espírito de uma época”. Entretanto, todas essas noções são questionadas nos trabalhos de Foucault, que propõe substituí-las pelos conceitos operacionais com os quais ele realiza sua análise arquegenealógica. Alguns desses conceitos operacionais, principalmente aqueles utilizados em nossas análises, serão explicitados ao longo desse trabalho.

Devido às reconfigurações teórico-metodológicas adotadas, nosso *corpus* passou a abranger coleções compiladas e publicadas em épocas e territórios diferentes de modo a observar a configuração e a reconfiguração dos lugares de subjetivação da mulher.

Essas narrativas foram retiradas da coletânea de **Contos de Perrault**, por ser a primeira coletânea compilada da oralidade popular; da coletânea de **Contos de Grimm**, por ser a primeira voltada ao público infantil; e da coletânea de **Contos de Andersen**, por ser a que, segundo Coelho (1991), consagra o gênero literatura infantil. O *corpus* de análise desse trabalho foi composto, portanto, por três coleções de contos, conforme especificado na Tabela 1, abaixo:

**Tabela 1: coletâneas de contos analisadas**

| <b>Título da coletânea</b> | <b>Histórias ou Contos do Tempo Passado</b>    | <b>Contos de Fadas para Crianças e Adultos</b> | <b>Contos de Fadas para Crianças</b> |
|----------------------------|--|--|--------------------------------------|
| <b>Compilador</b>          | Charles Perrault e Pierre Perrault D'Armancour | Jacob Grimm e Wilhelm Grimm                    | Hans Christian Andersen              |
| <b>Período de</b>          | Século XVII (em                                | Século XIX (entre                              | Século XIX (entre                    |

|                   |              |              |              |
|-------------------|--------------|--------------|--------------|
| <b>compilação</b> | 1696 e 1697) | 1812 e 1822) | 1835 e 1872) |
| <b>Local</b>      | França       | Alemanha     | Dinamarca    |

O material que constitui o *corpus* desta pesquisa é composto por 158 narrativas, distribuídos em: 11 narrativas da coleção de Charles Perrault; 99 narrativas da coleção dos Irmãos Grimm; e 48 narrativas da coleção de Hans Christian Andersen. Entretanto, para a análise que empreenderemos neste trabalho, fizemos um recorte do *corpus* e analisamos 42 narrativas, uma vez que, durante as análises preliminares, constatamos que trabalhar com todo esse material poderia resultar em um texto demasiadamente extenso. Além disso, muitas narrativas materializam os mesmos lugares de subjetivação da mulher, permitindo-nos selecionar apenas algumas para a análise.

Após a coleta e a catalogação de todos os contos, bem como da seleção daqueles que seriam analisados na dissertação, as narrativas foram descritas. Por meio da descrição, começamos a identificar as posições de sujeito materializadas nos contos selecionados. Para tanto, recorreremos à análise das formulações verbais e não verbais. Em seguida, os contos foram catalogados de acordo com a classificação das posições de sujeito verificadas na descrição. Por fim, com base nas posições de sujeito identificadas, procedemos à análise dos enunciados que constituem os discursos sobre a mulher. Para tanto, recorreremos ao quadro teórico-metodológico que fundamentou a pesquisa. A análise objetivou verificar como as narrativas se instituem como lugares de dizer a partir de saberes historicamente constituídos, materializando discursos sobre a mulher.

A seguir, faremos algumas breves considerações sobre as três coletâneas analisadas.

### **1.2.1. Histórias ou Contos do Tempo Passado<sup>4</sup>: os Contos de Perrault**

Em 1697, foi compilada, por Charles Perrault e seu filho, que se chamava Pierre Perrault D'Armancour, uma pequena coletânea com o título

<sup>4</sup> Tradução do título original da coletânea de contos de Perrault – *Histoire ou Contes Du Temps Passe, avec moralités – Contes de Ma Mère L'Oye*.

*Histórias ou Contos do Tempo Passado com moralidades*, compreendendo oito narrativas que, somadas a três outras narrativas publicadas por Charles Perrault no jornal *Le Mercure Galant* em 1696, compreendem a coletânea que, a partir de uma nova publicação no século XVIII (MENDES, 2000), passou a se intitular *Contos de Perrault*. Na Tabela 2, apresentamos a seleção das narrativas da coletânea de Perrault analisadas:

**Tabela 2: contos de Perrault**

| <b>Nome do conto</b>                                | <b>Personagem principal</b> |
|---|-----------------------------|
| <i>Chapeuzinho Vermelho</i>                         | Chapeuzinho Vermelho        |
| <i>A Bela Adormecida no Bosque</i>                  | Bela Adormecida             |
| <i>A Gata Borralheira ou O Sapatinho de Cristal</i> | Gata Borralheira            |
| <i>Barba Azul</i>                                   | Barba Azul                  |
| <i>As Fadas</i>                                     | Filha caçula                |
| <i>Ricardo o Topetudo</i>                           | Princesa Caçula             |
| <i>Grisélida</i>                                    | Príncipe e Grisélida        |
| <i>Pele de Asno</i>                                 | Pele de Asno                |

### 1.2.2. Contos de Fadas para Crianças e Adultos<sup>5</sup>: os Contos de Grimm

Após a grande voga dos contos na França de fins do século XVII e início do século XVIII e de um período de decadência, sobretudo durante a Revolução Francesa, uma coletânea de narrativas é publicada na Alemanha na primeira metade do século XIX (HAUSER, 1998). Esta coletânea foi compilada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Com o título *Contos de fadas para crianças e adultos* – compreendendo contos, lendas e fábulas –, a coletânea, publicada entre 1812 e 1822, chegou a reunir 181 narrativas em sua quinquagésima e última edição (COELHO, 1991). A seguir, apresentamos parte das narrativas que fazem parte da referida coletânea e que foram analisadas neste trabalho.

<sup>5</sup> Tradução do título original da coletânea de contos de Grimm: *Kinder und Hausmärchen*.

**Tabela 3: contos dos Grimm**

| <b>Nome do conto</b>                   | <b>Personagem principal</b>        |
|--|------------------------------------|
| <i>Bicho Peludo</i>                    | Princesa Bicho Peludo              |
| <i>Cinderela</i>                       | Cinderela                          |
| <i>O Irmão e a Irmã</i>                | Irmão e irmã                       |
| <i>O Alfaiatezinho Valente</i>         | Alfaiate                           |
| <i>O Rei Sapo ou Henrique de Ferro</i> | Princesa caçula                    |
| <i>A Ave de Ouro</i>                   | Príncipe caçula                    |
| <i>João, o Fiel</i>                    | João                               |
| <i>O Lobo e os Sete Cabritinhos</i>    | Sete cabritinhos                   |
| <i>Os Doze Irmãos</i>                  | Princesa                           |
| <i>A Bela Adormecida</i>               | Bela Adormecida                    |
| <i>Um-Olho, Dois-Olhos, Três-Olhos</i> | Dois-Olhos                         |
| <i>Mãe Hilda</i>                       | Enteada                            |
| <i>O Voador</i>                        | Voador e Lina                      |
| <i>João e Maria</i>                    | João e Maria                       |
| <i>Rei Bico-de-Tordo</i>               | Princesa                           |
| <i>Rapunzel</i>                        | Rapunzel                           |
| <i>Chapeuzinho Vermelho</i>            | Chapeuzinho Vermelho               |
| <i>Branca de Neve</i>                  | Branca de Neve                     |
| <i>O Junípero</i>                      | Marlinchen, seu irmão e a Madrasta |
| <i>A Noiva de Verdade</i>              | A enteada                          |
| <i>Fernando Fiel e Fernando Infiel</i> | Fernando Fiel                      |
| <i>A Luz Azul</i>                      | Soldado                            |
| <i>O Príncipe e a Princesa</i>         | Príncipe e princesa                |
| <i>A Esperta Filha do Camponês</i>     | Filha do camponês                  |
| <i>A Mulher dos Gansos</i>             | A velha, o conde e a princesa      |
| <i>Jorinda e Joringel</i>              | Jorinda e Joringel                 |

### 1.2.3. Contos de Fadas para Crianças<sup>6</sup>: os Contos de Andersen

A coletânea de *Contos de Fadas para Crianças* foi compilada na Dinamarca entre 1835 e 1872 por Hans Christian Andersen. Esta coletânea surge numa conjuntura histórica em que o nacionalismo enaltecido, sobretudo na Alemanha, e desencadeado pelas invasões Napoleônicas de início do

<sup>6</sup> Tradução do título original da coletânea de contos de Andersen - *Eventyr I Udvalg*.

século XIX, ecoou pelos países nórdicos e fomentou o no interesse pela cultura popular (HAUSER, 1998). A tabela abaixo apresenta a relação das narrativas selecionadas para a análise e que compõem a referida coletânea:

**Tabela 4: contos de Andersen**

| <i>Nome do conto</i>                      | <b>Personagem principal</b>    |
|---|--------------------------------|
| <i>Mindinha</i>                           | Mindinha                       |
| <i>O Menino Mau</i>                       | Cupido                         |
| <i>A Pequena Sereia</i>                   | Pequena Sereia                 |
| <i>Os Cisnes Selvagens</i>                | Princesa                       |
| <i>O Guardador de Porcos</i>              | Príncipe e a princesa          |
| <i>O Patinho Feio</i>                     | Patinho feio                   |
| <i>A Colina dos Elfos</i>                 | Duende-Ancião                  |
| <i>A Pastora e o Limpador de Chaminés</i> | Pastora e Limpador de chaminés |

### **1.3. Organização geral da dissertação**

No intuito de analisar o discurso sobre a mulher nas narrativas que constituem o nosso *corpus* de pesquisa, organizamos esta dissertação em cinco partes: este capítulo de introdução, as considerações finais, e mais três capítulos, além das referências.

No Capítulo 2, intitulado **Questões epistemológicas: alguns conceitos teórico-metodológicos fundamentais**, definimos as bases teórico-metodológicas que tomamos como referência para a análise das narrativas.

No Capítulo 3, intitulado **Lugares de constituição do sujeito mulher criança nas narrativas**, analisamos os lugares de constituição da criança e da jovem na sua relação com a família (mãe, pai, tutores) e outros homens.

No Capítulo 4, intitulado **Lugares de constituição do sujeito mulher adulta nas narrativas**, analisamos os diferentes lugares de subjetivação da mulher nas relações de poder que estabelece com o homem, com outras mulheres e com a sociedade.

Nas **Considerações finais**, ressaltamos os lugares de subjetivação da mulher dentro da prática discursiva e na sua relação com a memória discursiva.

Desta forma, por meio da descrição enunciativa e observando as diferentes e variadas posições que o sujeito pode ocupar na sua relação com as práticas discursivas, propomos investigar os modos de subjetivação da mulher. Antes de procedemos a análise do *corpus*, pontuaremos, no próximo capítulo, os conceitos operacionais adotados como fundamentos teórico-metodológicos de nossas análises.

## Capítulo 2 - QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS: ALGUNS CONCEITOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS FUNDAMENTAIS

### **2.1. Considerações iniciais**

Neste capítulo, procuramos apresentar as bases teórico-metodológicas de que nos servimos para a análise do *corpus* desta pesquisa. Com o intuito de desenvolver um estudo sobre os modos de subjetivação da mulher, analisando os discursos materializados nas narrativas, adotamos a análise arqueogenealógica<sup>7</sup> empreendida por Michel Foucault e alguns conceitos da Análise de Discurso Francesa, principalmente os apresentados por Michel Pêcheux<sup>8</sup>. Para estabelecer a relação entre os trabalhos de Foucault e de Pêcheux sem correr o risco de fazer aproximações inadequadas, recorreremos aos trabalhos de Fonseca-Silva, que, com base nos trabalhos desses autores, constrói um dispositivo teórico-analítico que será seguido neste trabalho.

Nas análises, buscamos romper com a linearidade, própria da História Tradicional, evitando noções de causalidade que remetem à busca de uma origem, substituindo a perspectiva de encadeamentos históricos pela questão das rupturas. Compreendemos, nessa perspectiva, que a constituição do sujeito mulher sofre transformações, resultantes de processos de configurações e reconfigurações, assinalados por permanências e esquecimentos no discurso.

### **2.2. Contos de Fadas: unidade e dispersão**

---

<sup>7</sup> Utilizamos o termo *arqueogenealógico* formulado por Fonseca-Silva (2007), uma vez que nossa análise consiste na abordagem de questões relacionadas à relação poder-saber, ou seja, desenvolvemos uma análise arqueológica e genealógica.

<sup>8</sup> Sabemos que há diferenças de base epistemológica entre os trabalhos desses autores. Entretanto, defendemos aqui que, apesar das diferenças, esses dois autores apresentam uma concepção de sujeito que se aproxima, pois ambos consideram o sujeito como uma posição ou como um lugar vazio. Enfim, ao longo deste trabalho mostramos que Foucault e Pêcheux podem, em alguma medida, dialogar.



Verificamos que as narrativas que compõem as coletâneas analisadas – *Histórias ou Contos do Tempo Passado, Contos de Fadas para Crianças e Adultos e Contos de Fadas para Crianças* – materializam enunciados, cuja especificidade nos apresenta um passado determinado por condições de formação e transformação próprias e variadas na relação que estabelecem entre si. Identificando as narrativas como resultado de compilações e observando sua permanência na cultura popular, por meio de sua dispersão em outras obras e na própria oralidade, verificamos que as coletâneas não surgem da ação criadora de um autor sujeito empírico, como resultado de uma consciência particular, ou da influência<sup>9</sup> de uma “época”. O autor, neste caso, é uma função, pois agrupa o discurso para sua execução em um determinado momento da história sob condições específicas, o que permite que o discurso materializado na obra do autor seja compreendido e difundido (FOUCAULT, 1970, p. 28). Ainda segundo Foucault, “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 1969, p.47). Consequentemente, os discursos materializados nessas narrativas não surgem com a compilação, visto que apresentam sua dispersão em variadas materialidades e, assim, mostram sua descontinuidade, apesar de estarem relacionados, se ignorarem ou se excluírem. Observamos, então, que, na diversidade do *corpus* analisado, é dispensável qualquer análise literária ou histórica que remeta a um autor específico ou a uma determinada conjuntura histórica.

A obra<sup>10</sup>, desta forma, não é a origem do discurso, mas a materialidade por meio da qual se torna possível identificar a constituição do indivíduo enquanto sujeito, pois o discurso não pode ser definido fora das relações materiais que o estruturam. Os discursos são materializados pelo ato

---

<sup>9</sup> Segundo Foucault (1969, p. 24), o conceito de influência “fornece um suporte /.../ aos fatos de transmissão e comunicação”, determinando o surgimento da obra e demarcando uma origem.

<sup>10</sup> A obra é concebida, conforme Foucault (1970), como unidade agregadora de discursos de um determinado momento histórico. Essa unidade é definida em sua materialidade como novo, atualizado, que surge em sua especificidade como única e não repetível, pois apenas ela agrega as condições específicas que lhe permitiram o surgimento e que não se repete em nenhuma outra obra. Entretanto, como uma materialidade documental, apóia-se em unidades de discursos que se volta a outras obras formando uma rede. Essa unidade, portanto, é constituída por um feixe de relações que é, assim, variável, definindo a heterogeneidade da obra em sua dispersão.

da fala e da escrita, mas eles possuem uma anterioridade, um já-dito que é atualizado para ingressar em uma determinada época. Ao materializar-se, o discurso está propenso à transformação, mas mantém-se relacionado a uma duração que é histórica. Segundo Foucault (1970), a produção do discurso pressupõe sua transformação, bem como, seu controle, sua seleção, sua organização e sua redistribuição através de certo número de procedimentos. Esse processo impede, portanto, que o discurso fique preso a uma materialidade única, o que explica sua transitoriedade. O discurso, desta forma, materializa-se na língua, mas não se faz nela e sim nas práticas que lhe condicionam, nas relações que determinam as regras de sua existência.

A seguir, definimos os conceitos operacionais que mobilizamos na análise da materialidade documental das narrativas coletadas.

### **2.2.1. Considerações sobre o enunciado foucaultiano**

Nos textos “Definir o enunciado” e “A função enunciativa”, do livro “A arqueologia do saber”, Foucault discute a noção de enunciado e mostra como esse conceito operacional é mobilizado em seus trabalhos.

O autor mostra primeiramente o que o enunciado não é. Para tanto afirma:

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos) /.../. (FOUCAULT, 1969, p. 98)

É por não considerar o enunciado uma estrutura que Foucault o diferencia da frase, da proposição e do ato de fala. Afinal, nesses três casos, guardadas as devidas especificidades, trata-se de estruturas linguísticas, lógicas e/ou analíticas. Entretanto, para Foucault, o enunciado é:

/.../ uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por

não ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 1969, p. 99)

Em seguida, no capítulo “A função enunciativa”, Foucault afirma que o enunciado tem um modo singular de existência e, a partir dessa afirmação inicial, ele passa a descrever o funcionamento da função enunciativa.

Segundo o referido autor, a primeira característica da função enunciativa é a existência de um referencial. Este referencial diz respeito às condições de possibilidades que determinam as regras de existência do enunciado. Desta forma, o enunciado não é o que atribui nome ou sentido ao objeto ao qual se relaciona, uma vez que não é determinado por regras de utilização. Do mesmo modo, o enunciado não depende de um referente que permita atribuir sentido a uma proposição e conferir-lhe um valor de verdade. Como mostra o exemplo presente no texto de Foucault, qual seja: “A montanha de ouro está na Califórnia”. Segundo o autor, é possível considerar o referido exemplo uma afirmação absurda, caso esteja relacionada à realidade, baseada em dados geológicos, mas, a mesma afirmação adquire nova consistência em um romance, pois este abre espaço à fantasia. Neste caso, o sentido relaciona o enunciado ao seu espaço de correlação, ou seja, ao conjunto de domínios que permite o aparecimento de objetos no enunciado. Para sintetizar essa primeira característica do enunciado, diremos, ainda com base em Foucault, que, para além da proposição, que está relacionada a um referente, o enunciado:

Está antes ligado a um “referencial” que não é constituído de “coisas”, de “fatos”, de “realidades”, ou de “seres”, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou escritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 1969, p. 104).

O enunciado, então, é determinado por uma relação que o caracteriza e que transpassa uma proposição e que lhe é anterior. O referencial permite discernir as relações que estão em jogo pelo próprio enunciado.

A segunda característica do enunciado é que este possui uma relação com um sujeito. Esta característica mostra que existe uma diferença entre o enunciado e uma série de elementos lingüísticos, pois, ainda segundo Foucault, o sujeito do enunciado não é um elemento gramatical, como uma primeira pessoa presente em uma frase, afinal, mesmo um enunciado que não admite primeira pessoa em sua estrutura material possui um sujeito. O enunciado tampouco se confunde com um autor, enquanto indivíduo real que produziu a frase, pois este autor está relacionado à noção de origem e, portanto, ligado a uma intencionalidade que permitiu o ordenamento das palavras. O “autor”, enquanto elemento emissor, não é idêntico ao sujeito do enunciado, já que as leis de possibilidade que determinam o enunciado são anteriores à enunciação.

A função da posição de sujeito é definida por Foucault como um lugar determinado por “condições de individualização do sujeito”, ou seja, um indivíduo, para ocupar o lugar de sujeito do enunciado deve atender a condições específicas. Desta forma,

O sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos. (FOUCAULT, 1969, p. 107).

A terceira característica da função enunciativa é que ela está relacionada a um campo associado ou domínio de memória. Em outras palavras, o enunciado liga-se a uma série de enunciados que o precedem e aos quais se refere, atualizando-os. Mas também está associado a enunciados que o sucedem e lhe abrem um futuro. Desta forma, segundo Foucault (1969, p.109), a função enunciativa “não pode se exercer sem a existência de um domínio associado”.

De início, desde sua raiz, ele se delinea em um campo enunciativo onde tem lugar e *status*, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual. Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja. (FOUCAULT, 1969, p. 113-114).

Desta forma, o enunciado não é determinado por um sujeito que fala, pois o enunciado antecede o próprio ato da elocução. É através do domínio de memória que os enunciados se sucedem, se ordenam, se determinam na medida em que se afirmam ou se opõem.

Por fim, a quarta característica do enunciado é que ele tem uma existência material, ou seja, o enunciado necessita de uma materialidade que lhe determine um tempo e um espaço, sua individualização e, assim, possibilite observar sua transformação. De acordo com Foucault (1969, p. 116), “A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada”, mas que permite reconhecer, sob a forma geral de uma proposição, um mesmo enunciado. A materialidade é mutável, mas o enunciado pode ser repetido. Para explicar esta afirmação, Foucault cita o exemplo de um texto traduzido para as outras línguas. De acordo com o referido autor, cada tradução, apesar de apresentar formas linguísticas diferentes, possui um mesmo enunciado. Portanto, o enunciado não se reduz a uma mesma forma gramatical. Por outro lado, proposições semelhantes podem remeter a enunciados distintos, pois o “enunciado não se identifica com um fragmento de matéria; mas sua identidade varia de acordo com um regime complexo de instituições materiais” (FOUCAULT, 1969, p.118). Assim, uma mesma afirmação em momentos históricos distintos pode não constituir um mesmo enunciado, como no exemplo de Foucault “Os sonhos realizam desejos”, que se distingue em Platão e em Freud. Isso porque é a relação dessa afirmação com outras proposições a ela associadas que determina suas condições de formação e de transformação. Em síntese:

Essa materialidade repetível que caracteriza a função enunciativa faz aparecer o enunciado como um objeto específico e paradoxal, mas também como um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem. Ao invés de ser uma coisa dita de forma definitiva – e perdida no passado como a decisão de uma batalha, uma catástrofe geológica ou a morte de um rei – o enunciado, ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, aparece com um *status*, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra em operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. (FOUCAULT, 1969, p. 121).

A função enunciativa, portanto, está relacionada a quatro características intrínsecas ao enunciado, a partir das quais se pode determinar a existência de um enunciado em uma dada materialidade: referencial; posição de sujeito; domínio de memória ou campo associado; e materialidade repetível.

### **2.2.2. Considerações sobre o conceito de memória**

Além do conceito de enunciado, há nos textos de Foucault um outro conceito operacional que fundamentará nossa análise: trata-se da noção de arquivo. Nesse trabalho, a noção de arquivo torna-se importante devido a sua relação com a questão da memória.

A esse respeito, Fonseca-Silva (2007) afirma que o discurso – como prática – deve ser analisado dentro do elemento do Arquivo, uma vez que isso torna possível os enunciados serem agrupados, repetidos ou esquecidos. São os enunciados do passado que estabelecem as condições de possibilidade que garantem o surgimento do acontecimento, pois os sujeitos, constituídos pelo discurso, apropriam-se, assim, deles e os transformam, atualizando-os em uma nova materialidade, configurada por continuidades, rupturas e transformações. Para Foucault,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem rupturas e não desapareça ao simples acaso

de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 1969, p. 147).

Desta forma, o arquivo é o sistema que define o funcionamento do enunciado. Ele estabelece as condições de possibilidade que fazem surgir o enunciado ao determinar o que pode e o que não pode e o que deve e o que não deve ser dito e que permite a transformação e a dispersão do discurso, definindo como os enunciados se sucedem ou se opõem entre si. Vê-se, portanto, que o documento não constitui a memória de um passado que permite a recomposição no presente do que se perdeu no tempo. Ele apresenta as formas de permanência sobre a constituição do ser humano em diferentes formas de subjetivação que se sucedem ou se contrapõem e que se estabelecem na singularidade de condições de existência específicas. Assim, por meio do estudo do enunciado, pode-se compreender a constituição do saber em sua especificidade histórica. Ainda segundo Foucault (1969), porque se constitui no *a priori*, o arquivo não é descritível em sua totalidade. Na análise do arquivo, é dispensável a busca de uma origem, pois, como o arquivo estabelece a transformação no enunciado, ele determina as rupturas e os limites do discurso. Torna-se, desta forma, impossível apreender a história como uma linearidade.

Então, os enunciados que ficaram limitados a um passado, configuram um *a priori* e estabelecem filiações com novos enunciados, definindo o que Foucault chamou de *domínio de memória*. Nas palavras do autor:

Trata-se dos enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica (FOUCAULT, 1969, p. 64).

O *a priori* define as regras e possibilita o surgimento do enunciado, permitindo sua atualização na história e, conseqüentemente, faz aparecer a regularidade e as coações que possibilitaram a multiplicidade heterogênea dos discursos. O enunciado, apreendido sobre uma nova condição de possibilidade, definida no *a priori*, se transforma, resultando em rupturas,

continuidades e esquecimentos. Esta relação que liga os enunciados e seus antecessores assegura a circulação, a transferência e as modificações dos conceitos, assim como a alteração da forma ou a mudança da aplicação. Para Foucault (1969), a configuração e a reconfiguração dos discursos envolvem a perpetuação do poder determinando o que deve ser lembrado e esquecido ao estabelecer o que pode e o que não pode e o que deve e o que não deve ser dito. De acordo com Fonseca-Silva,

Essas perspectivas tratam de memória com um efeito na atualidade de um acontecimento discursivo, o que implica circulação, repetição, retorno, esquecimento, conflito/polêmicas, transformação, permanência e atualização de sentido. (FONSECA-SILVA, 2007, p.24).

Courtine (1981) retoma o conceito de *domínio de memória* de Foucault e o reconfigura no quadro da Análise de Discurso, cunhando o conceito de *memória discursiva*. De acordo com essa perspectiva, os enunciados irrompem como acontecimento, dentro do que a História contemporânea denomina de *curta duração*, e são atualizados pelas práticas sociais de uma determinada época. Entretanto, esses enunciados estão associados a enunciados que o antecedem e que o sucedem, ou seja, estão ligados a uma *longa duração*. Para Courtine,

A noção de memória discursiva diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas discursivas regidas por aparelhos ideológicos; (COURTINE, 1981, p. 105-106).

De acordo com Fonseca-Silva (2007), Courtine afirma que os enunciados são tomados ao longo da memória e as formulações “na atualidade da enunciação”. Assim, a noção de memória discursiva diz respeito ao enunciado inscrito na história, pois “a memória irrompe na atualidade do acontecimento” (FONSECA-SILVA, 2007, p. 23).

Além de Foucault e de Courtine, que procura inserir as contribuições de Foucault no quadro teórico da Análise de Discurso, os trabalhos de Michel Pêcheux também tratam da noção de memória. De acordo com Pêcheux (2007), a *memória discursiva* constitui um sistema de regularização de séries



que permite a remissão do implícito. O enunciado<sup>11</sup>, atualizado na irrupção do acontecimento, só é compreensível desde que os indivíduos condicionados por filiações históricas tomem “as coisas-a-saber” em redes de memória que permitam o reconhecimento e a identificação do enunciado (Pêcheux, 1983, p. 54). Assim, a memória surge no texto como acontecimento dado a ler, em que os implícitos permitem a compreensão dos enunciados e o acontecimento deve ser entendido como algo que irrompe em um dado momento, mas que remete a uma memória.

Ainda segundo Pêcheux, os discursos estabelecem filiações de sentido e são por elas constituídos. Mas, o implícito está presente no acontecimento de tal forma que já o integra e não permite a percepção de uma regularidade e, conseqüentemente, de uma memória. O já-dito, uma vez atualizado na irrupção do acontecimento, pode ruir a memória, marcando o aparecimento de uma nova série e evidenciando o descontínuo. O acontecimento marca, portanto, uma nova série na medida em que se sobrepõe à anterior, ao deslocar os implícitos que o associam ao sistema de regularização anterior, implicando na ruptura da série. Isso porque, regularidade é repetição do enunciado, mas quando há atualização, a materialidade é transformada, fazendo surgir uma nova série, uma vez que os discursos são configurados e reconfigurados, atualizados, repetidos e esquecidos. Desta forma, os enunciados sofrem transformações, ingressando ou não em novos espaços e adotando novos sentidos (Pêcheux, 1983). Daí a necessidade da descrição do *corpus* para se observar o que a materialidade nos apresenta como instância de uma atualidade constituída historicamente.

Com base na relação entre essas diferentes, contudo próximas, concepções de memória, podemos afirmar que são as condições de existência, estabelecidas pelas relações de poder, que marcam as relações entre memória e acontecimento, permitindo ao sujeito o exercício do poder. O discurso, desta forma, é inesgotável, pois sempre existiu e sempre existirá. Entretanto, ele nem sempre é exatamente o mesmo, pois sofre transformações e afeta as próprias relações que o condicionam, o que revela a heterogeneidade dos discursos em sua dispersão.

---

<sup>11</sup> O enunciado de que trata Pêcheux é no sentido de formulação linguística e, nesse trabalho, adotamos a noção de enunciado de acordo com Foucault.

### 2.2.3. Metodologia de análise

A partir da noção de enunciado de Foucault, buscamos identificar, por meio das formulações verbais e não verbais, os enunciados materializados nos contos analisados. Vale salientar que, na identificação desses enunciados, levamos em consideração a relação entre memória e acontecimento<sup>12</sup>. Para tanto, procedemos da seguinte forma:

Primeiramente, fizemos uma análise preliminar a fim de identificar qual o conjunto de enunciados (o discurso) que se encontra materializado nos contos no que diz respeito à mulher. Obviamente, ao identificar o discurso (ou os discursos) sobre a mulher, também identificamos discursos sobre o homem, sobre as relações familiares, sobre a beleza, etc. Afinal, de acordo com Foucault, as relações entre os diferentes discursos, apesar de descontínuas, obedecem a uma certa ordem.

Em um segundo momento, selecionamos os contos nos quais os enunciados que havíamos identificado no primeiro momento aparecem materializados no maior número de formulações. Em outras palavras: como não poderíamos analisar no trabalho todos os contos, selecionamos os mais “representativos”.

Em um terceiro momento, deslocamos as formulações verbais e não verbais em que os enunciados selecionados encontram-se materializados. Para tanto, identificamos, de acordo com o que nos apresenta Foucault no texto “A função enunciativa”: 1) o referencial ao qual o suposto enunciado estaria ligado, ou seja, verificamos as condições de possibilidade ou de existência do enunciado; 2) identificamos a posição de sujeito que está funcionando naquele enunciado, isto é, verificamos como a mulher aparece subjetivada na(s) formulação(ões) analisada(s); 3) identificamos qual (ou quais) o(s) domínio(s) de memória em funcionamento em relação ao enunciado analisado, ou seja, verificamos com quais outros enunciados o enunciado identificado na análise se relaciona; 4) identificamos qual a materialidade repetível do enunciado analisado, ou seja, mostramos que, independentemente da forma como se encontra materializado nas diferentes formulações verbais

---

<sup>12</sup> Em relação à memória e à sua ligação com o arquivo e com o acontecimento, consideramos prioritariamente os trabalhos de Foucault. Entretanto, não descartamos as contribuições da Análise de Discurso, principalmente aquelas referentes à noção de memória, conforme apresentada no item 2.2.2.

e/ou não verbais, o enunciado é o mesmo, isto é, tem uma mesma materialidade, uma mesma forma.

A análise da materialidade deve exercer-se, então, nos moldes de um trabalho investigativo, seguindo pistas que levam, no caso de uma investigação criminal, à descoberta do criminoso e, no caso de uma pesquisa acadêmica, à compreensão de um saber histórico. É isso que faz Foucault na análise do quadro “As meninas”. O autor mostra, por meio da observação detalhada das personagens e elementos que compõem o quadro, como estes se relacionam, pois, nas marcações das dimensões do quadro e nas posições dos personagens é possível, segundo Foucault, verificar o jogo entre o visível e o invisível que determinam os lugares de subjetivação das personagens. A cena retrata, provavelmente, o ateliê do pintor em que observamos o trabalho do artista. Este observa seu modelo frente à tela em que trabalha e da qual podemos observar apenas seu verso. O pintor, segundo Foucault, é, por um lado, apresentado na posição de sujeito do observador que analisa seu modelo e, por outro lado, na posição de sujeito de observado pelos espectadores que se colocam diante do quadro em exposição. Da mesma forma, os espectadores são, simultaneamente, subjetivados no lugar de observadores e no lugar de observados. Desta forma, por meio do olhar do artista, os espectadores são levados para dentro do quadro e tornam-se visíveis. Entretanto, o espectador não é o modelo de que se serve o pintor. Este modelo é invisível no quadro, pois se situa em um ponto cego, não abrangido pelo quadro. Mas, ao mesmo tempo, sua presença está determinada pela atenção dada aos presentes no ateliê que lhe direcionam seus olhares, assim como pela tela em que são representados, marcando, assim, sua visibilidade.

Ao longo da análise, Foucault não busca determinar a identidade das personagens. Apenas na segunda parte do capítulo ele decide revelar seus nomes, mas destaca que tal recurso serviria unicamente para apontar as personagens. O que importa na análise não é o sujeito empírico, mas a relação estabelecida no jogo entre visível e invisível. É a análise desse jogo por meio da descrição dessa materialidade pictórica que torna possível apreender o enunciado em sua instância de acontecimento.

No caso específico das análises aqui realizadas, consideramos que, partindo do pressuposto de que as narrativas, assim como todas as demais

práticas sociais, possuem um substrato da realidade, o trabalho do pesquisador é observar os vestígios e, assim, construir uma abstração dessa realidade. Assim, observando certos traços que compõem os textos, é possível identificar um modo de se ver o mundo. Afinal, é na materialidade das formulações verbais e não verbais (ou pictóricas) que os enunciados irrompem como acontecimento, segundo condições de possibilidade específicas.

Com base nos conceitos operacionais apresentados e discutidos, buscamos identificar como a mulher aparece nas narrativas. Tem-se por objetivo verificar em quais posições de sujeito a mulher aparece subjetivada nos contos. Por isso, concentramos nosso trabalho na análise enunciativa, já que a descrição dos enunciados está condicionada à posição do sujeito na sua relação de poder com outros sujeitos. Ou seja, identificamos a posição de sujeito da mulher na luta que estabelece com outros sujeitos – a família (pai, mãe, tutores, filhos e enteados) e o homem. Esse sujeito, desta forma, está em constante transformação, devido à ação produtiva das estratégias estabelecidas nas relações de poder.

### ***3. Considerações finais da parte teórico-metodológica***

Assim, pautados por Foucault, não nos interessa nesta análise a busca da origem do discurso sobre a mulher, mas apreender esse discurso em sua irrupção como acontecimento na materialidade de sua dispersão temporal que lhe permite ser repetido, transformado e esquecido, verificando como ele se relaciona com a memória, ao abrir uma relação com o passado e dispor uma possibilidade de futuro.

Com base nos conceitos operacionais discutidos, analisaremos, no próximo capítulo, os lugares de subjetivação da mulher criança a partir da relação com a família e, no capítulo seguinte, os lugares de subjetivação da mulher adulta na relação com o homem. Os conceitos mobilizados nesta análise baseiam-se, principalmente, na descrição e análise das formulações verbais e não verbais. Desta forma, buscamos identificar os enunciados materializados nos contos selecionados.

## **Capítulo 3 - LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER CRIANÇA NAS NARRATIVAS**

### ***3.1. Considerações iniciais***

Neste capítulo, realizamos uma análise sobre os lugares de constituição da mulher criança. Ou seja, enfatizamos, nas análises das narrativas que constituem o *corpus* da pesquisa, a criança do sexo feminino. Compreendendo que a preocupação com a mulher estende-se da infância à maturidade, consideramos necessário analisar também a juventude, abarcando, assim, todo o período em que a mulher está marcada pela tutela da família (pais, mães, avós, madrinhas). Partindo-se de uma concepção inicial da infância como momento de inocência, fragilidade e dependência familiar, observamos um jogo de poder entre a criança e a família. Verificamos que a criança e/ou jovem, por meio de discursos heterogêneos, ocupa uma diversidade de posições de sujeito na relação que estabelece com sua família.

Por meio da descrição das narrativas e de suas ilustrações, pretendemos identificar as posições de sujeito que a criança ocupa nos enunciados e analisar como as relações de poder estabelecem as condições de possibilidade que permitem a irrupção do enunciado como acontecimento. Segundo Foucault (1969), é na própria constituição do enunciado que se podem observar as condições que determinaram sua atualidade. Assim, buscamos a constituição do sujeito em sua relação com o poder. É, portanto, dentro das relações de poder que se podem definir as condições de existência do enunciado, analisando o discurso em sua positividade, como função produtiva suscetível à transformação.

### ***3.2. Lugares de constituição da criança***

Nos contos, os discursos sobre a infância apresentam as práticas segundo as quais a criança aparece subjetivada como sujeito de um discurso,

ocupando, desta forma, variadas posições de sujeito. Partindo-se de uma concepção de inocência e de fragilidade da criança, constata-se o entrecruzamento de discursos em que os lugares não são fixos, uma vez que a criança pode assumir diferentes posições de sujeito dentro da prática discursiva.

### 3.2.1. Proteção familiar

A família assume importância significativa como reguladora das práticas sociais às quais os jovens devem se submeter, como atesta as formulações-reformulações<sup>13</sup> selecionadas das narrativas:

- (1) Certo dia, ela teve de ir à floresta em busca de alimento e recomendou aos sete cabritinhos:
  - Tenho de ir à floresta, meus queridinhos, e vocês devem tomar muito cuidado com o lobo, que é muito mau e perigoso. Se ele entrar aqui em casa, devorará vocês todos, inteirinhos, da cabeça aos pés. Ele muitas vezes se disfarça, mas é fácil reconhecê-lo logo, por sua voz áspera e seus pés muito pretos.
  - Nós tomaremos o maior cuidado, mamãezinha – prometeram os cabritinhos. – Pode ir tranqüila. (O Lobo e os Sete Cabritinhos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 167).
- (2) Certo dia, sua mãe lhe disse:
  - Chapeuzinho Vermelho, aqui estão um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, para leares pra tua avó, que está adoentada e muito fraca. Isso lhe fará bem. Vai antes que o tempo fique muito quente. Anda direitinho, sem correr, e não saias do caminho, pois podes cair e quebrar a garrafa, e sua avó ficará sem o vinho. Quando entrares em seu quarto, não te esqueças de dizer: “Bom dia” e não olhes em todos os cantos, antes disso.
  - Podes ficar sossegada, mamãezinha, que farei tudo direitinho – disse Chapeuzinho Vermelho. (Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, 1812-1822, p. 327).
- (3) A pata apareceu no canal com toda a família. De um salto atirou-se na água, e pôs-se a chamar os patinhos. Um após outro, em pulos desajeitados, os pequenos patos entraram

<sup>13</sup> Na análise do *corpus*, adotamos, seguindo FONSECA-SILVA (2007), o uso da expressão *formulação-reformulação*. De acordo com a referida autora, esse conceito operacional explica o surgimento do enunciado, atualizado como unidade, constituindo um *corpus* determinado pela conjuntura histórica, mas cuja unidade remete a uma dispersão temporal que lhe é anterior e lhe afeta e que está aberta à transformação e à nova dispersão.

na água. (O Patinho feio. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 242).

Observa-se, nas formulações 1 a 3, que a criança é apresentada como aquela que obedece aos familiares. Quanto à família (pai, mãe, madrinha, avós), esta é apresentada como aquela que orienta, determinando o que a criança pode ou não fazer.

No exemplo 1, a imposição da obediência se dá por meio do artifício do medo. A mãe incute o medo nos cabritinhos ao descrever o lobo como um animal “muito mal e perigoso”, capaz de devorá-los “inteirinhos, da cabeça aos pés”. Ela supõe o que pode acontecer durante sua ausência e orienta as “crianças” sobre como agir. A própria escolha do verbo recomendou já indica que se trata de uma orientação. O modo como a mãe orienta seus filhos, contudo, prevê a astúcia infantil, concebendo-os capazes de se desvencilhar das artimanhas do lobo, pois os adverte que este “muitas vezes se disfarça”, mas é possível reconhecê-lo, desde que as “crianças” observem sua voz áspera e procurem ver seus pés pretos.

Já no exemplo 2, a mãe de Chapeuzinho, primeiramente, determina uma ação, ao ordenar o que a menina deve fazer – levar o bolo folhado e a garrafa de vinho –, e depois explica o porquê – para recuperar a saúde da avó que está debilitada. Prevendo as possíveis desventuras desta tarefa, a mãe antecipa-se e orienta a filha sobre como agir durante o percurso: “Vai antes que o tempo fique muito quente. Anda direitinho, sem correr, e não saias do caminho, pois podes cair e quebrar a garrafa, e sua avó ficará sem o vinho”. As instruções são impostas com o argumento da necessidade de cuidar da velhinha. Dessa forma, a mãe desperta a preocupação da jovem e transfere-lhe a responsabilidade de cuidar da idosa. Neste caso, a menina é concebida como capaz de executar tarefas, pois auxilia a mãe em seus deveres com a família.

Por fim, no exemplo 3, para que seus filhotes obedeçam ao seu chamado, a pata primeiramente atira-se na água para depois chamar os patinhos de modo que eles lhe sigam o exemplo. Eles são, portanto, levados a repetir o exemplo da mãe.

Em todos esses exemplos, há um jogo de poder: a família disciplina a criança por meio da coação, pois eles agem conforme o ensinamento, seja

pelas instruções familiares, seja pelos exemplos de seus tutores. Neste caso, o recurso principal foi a argumentação, incutindo o medo (formulação 1), ou prevenindo dos problemas iminentes (formulação 2) e ainda exemplificando (formulação 3).

Assim, ao mesmo tempo em que a criança aparece subjetivada como objeto de preocupação da família, que busca exercer-lhe um poder, ela é dotada de astúcia. Nos três exemplos, as crianças compreendem os ensinamentos de suas respectivas mães, pois, ou elas respondem verbalmente que entenderam as instruções – “Nós tomaremos o maior cuidado, mamãezinha” (exemplo 1); “Podes ficar sossegada, mamãezinha, que farei tudo direitinho” (exemplo 2) –; ou demonstram seu entendimento ao imitarem a ação da mãe, atirando-se um a um na água.

A atenção e a instrução familiar não se restringem à criança, pois abarcam também jovens, sobretudo as moças que, mesmo depois de abandonarem esse estágio inicial constituído pela infância, permanecem como motivo de preocupação da família.

- (4) Eu sei – diz ela ao ver a princesa –  
 O que vos faz vir aqui,  
 Conheço de vosso coração a profunda tristeza;  
 Mas comigo não há preocupação.  
Nada há que vos possa prejudicar,  
Contanto que por meus conselhos vos deixe conduzir. (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 201-202).
- (5) /.../ mas sua madrinha lhe recomendou acima de tudo para não ultrapassar a meia-noite, advertindo ela de que se demorasse no baile um momento a mais, sua carruagem voltaria a tornar-se uma abóbora, seus cavalos seriam novamente camundongos, seus lacaios, lagartos, e que suas velhas roupas retomariam a forma primitiva. Ela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 256).
- (6) É sem dúvida uma grande vantagem  
 Ter espírito, coragem,  
 Estirpe, bom senso,  
 E outros talentos semelhantes,  
 Que se recebem do Céu em partilha  
 Mas será inútil possuí-los,  
Para vosso progresso serão coisas vãs,  
Se não tiverdes, para fazê-lo valer,



Ou padrinhos ou madrinhas. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 260).

- (7) No dia seguinte, a mãe recomendou a Três-Olhos:  
 – Desta vez tu é que irás acompanhar Dois-Olhos e observá-la com maior atenção /.../ (Um-Olho, Dois-Olhos, Três-Olhos. In: GRIMM, 1812-1822, 258).

Nas formulações-reformulações acima, identifica-se a posição de sujeito da jovem que: com a orientação familiar encontra apoio para a resolução de seus problemas (formulação 4); deve ser regulada pela família (formulações 5 e 7); precisa da orientação familiar para sua formação (formulação 6).

Na frase “contanto que por meus conselhos vos deixe conduzir”, proferida pela madrinha da princesa (formulação 4), vê-se a importância conferida aos “conselhos” dos familiares. É interessante notar também que, nas narrativas, a madrinha assume um papel bastante importante: ela aconselha, auxilia, e contribui para o progresso do/a afilhado/afilhada, como verificamos nos exemplos 4, 5 e 6. Verifica-se, nos excertos acima, uma cumplicidade entre as mulheres – a jovem e a mulher experiente.

Na formulação 4, assim que vê sua afilhada e antes que a mesma se pronuncie, a madrinha afirma conhecer os motivos da aflição da jovem. Ela demonstra, assim, sua experiência, seu conhecimento superior e apresenta-se como confiável, por isso afirma que a princesa encontra-se segura, desde que siga os seus conselhos. À jovem não é imposta a proteção familiar. Ela está condicionada a aceitar essa proteção como aponta o uso do operador argumentativo contanto: “Nada há que vos possa prejudicar / **Contanto** que por meus conselhos vos deixe conduzir”. A princesa possui liberdade de escolha. Conforme Foucault (In: DREYFUS, 1995), a liberdade constitui uma condição de existência do poder. Ou seja, a jovem pode escolher se será guiada pela madrinha ou não, mas, por meio do operador utilizado, a madrinha mostra-se como opção pertinente à jovem, pois só há segurança obedecendo-a.

Na formulação 5, a madrinha dispõe à jovem os meios de participar do baile real, mas esta ajuda é condicionada aos limites impostos pela madrinha, como identificamos pela utilização da conjunção se: “**se** ela demorasse no

baile um momento a mais, sua carruagem voltaria a tornar-se uma abóbora”. Assim, se decidir escolher o auxílio, a menina deve retornar no horário determinado, diante da ameaça do término do encantamento e de perder os dispositivos de beleza concedidos pela madrinha. A satisfação do desejo juvenil só ocorre mediante o auxílio da madrinha, pois esta conhece os artifícios de beleza úteis à jovem. Mais adiante, veremos como o conhecimento dos dispositivos de sedução é transferido das mulheres experientes às jovens. Nesse sentido, por mais que a jovem já disponha de qualidades que a elevem, é a orientação da família que determina a aplicação proveitosa dessas mesmas qualidades, pois sem a madrinha “ter espírito, coragem/ Estirpe, bom senso /.../ será inútil” (formulação 6). Neste exemplo, o progresso da jovem depende da orientação familiar, como indica o uso da conjunção se, determinando também uma condição para o sucesso: “Para vosso progresso serão coisas vãs,/ **Se** não tiverdes, para fazê-los valer/ Ou Padrinhos ou madrinhas.”

E na formulação 7, a cumplicidade entre as mulheres se mostra quando mãe e filha se unem para vigiar outra filha. A mãe regula as filhas por meio da observação e da instrução sobre como agir. Nesses exemplos, a autoridade da família é atenuada, pois a família é vista como veículo através do qual a jovem pode adquirir sucesso e, por isso, ela deve estar condicionada às instruções de seus tutores.

Há, na materialidade textual dessas formulações, um recurso linguístico que mostra a importância da família para o jovem: a seleção verbal. Os verbos materializam a relação entre aquele/a que cuida e aquele/a que recebe o cuidado: no exemplo 5, a madrinha recomenda e a afilhada promete; o mesmo ocorre no exemplo 1, quando a mãe recomenda e os cabritinhos prometem; no exemplo 7, a mãe de Três-Olhos também lhe recomenda algo. E, mesmo quando o verbo não é explicitamente um verbo que indica conselho e/ou recomendação, este aparece no imperativo, como no caso do exemplo 2, em que a mãe de Chapeuzinho lhe diz: “vai”; “anda”; “não saias”; o que também indica um tom de recomendação. Nesse sentido, verificam-se duas posições de sujeito, marcadas inclusive na materialidade linguística: a da filha, seja ela criança ou jovem, como aquela que deve obedecer às imposições e

determinações de seus tutores; e a do adulto (mãe, pai, tutor), responsável por cuidar desta criança ou desta jovem, que está em fase de formação.

A obediência à família é determinada por uma produção de verdade que diz respeito a uma disciplina e constitui, conforme Foucault, um conjunto de estratégias, instrumentos e regras que permite a construção de novos enunciados, exercendo controle na produção de discursos e constituindo “um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras” (FOUCAULT, 1970, p. 30). Nestes casos, a obediência da criança ou do jovem é adquirida mediante a aplicação de estratégias nas quais se observa uma atenuação da autoridade familiar sobre a criança, pois esta é sempre condicionada a obedecer por meio do argumento de ser dependente do adulto.

Nas formulações acima, esse discurso se apresenta como verdade pelo uso de variadas estratégias: medo incutido pela figura do animal feroz, necessidade do cuidado familiar, necessidade da segurança familiar, exemplo da ação materna, fragilidade infantil, cumplicidade com a mãe ou madrinha. No próximo tópico, veremos também o castigo como estratégia de exercício de poder no que diz respeito à sexualidade. A autoridade familiar está legitimada pela produção de uma verdade sobre a criança ou sobre a jovem: estas necessitam de cuidado e de proteção. Esta verdade legitima a dependência da criança em relação ao adulto.

### **3.2.2. Poder e sexualidade**

Verifica-se que a imposição às normas familiares é reforçada quando se trata de uma menina – seja ela uma criança ou uma jovem –, uma vez que a mulher é motivo de preocupação e dependente de cuidados. A posição de sujeito da menina frágil aparece nas narrativas relacionadas à necessidade de proteção da família. A vulnerabilidade da jovem se caracteriza pela impossibilidade desta de se defender, bem como pela ameaça que o ambiente externo ao lar representa.

- (8) – Volta quando anoitecer. Tenho de fechar a porta, porque tenho medo dos caçadores. (O Irmão e a Irmã. In: GRIMM, 1812-1822, p. 31).

- (9) Enquanto isso, a pobre menina vagava sozinha pela floresta, apavorada, sem saber o que fazer, até que saiu correndo loucamente /.../.  
Quando parou, já estava anoitecendo. Olhou em torno e viu uma pequena cabana e lá entrou, para descansar um pouco. (Branca de Neve. In: GRIMM, 1812-1822, p. 360).

Nas formulações-reformulações 8 e 9, identifica-se a posição de sujeito da jovem temerosa que busca refúgio seguro encerrando-se dentro do lar, uma vez que a hostilidade do mundo exterior amedronta-a.

No exemplo 8, a reclusão ao lar mostra-se como um mecanismo de segurança, pois o “medo dos caçadores” resulta na ação de fechar a porta. O lar confere proteção à jovem amedrontada. E, no exemplo 9, a solidão na floresta apavora a jovem que fica “sem saber o que fazer”. A reação é uma corrida desenfreada como que tentando escapar de um perigo iminente, mas que está ausente na narrativa. A tranquilidade só retorna quando a criança encontra uma cabana e lá entra “para descansar”. O lar, portanto, é o refúgio seguro.

O temor das jovens a esses perigos externos, o caçador (formulação 8) ou a solidão e a ameaça oculta (formulação 9), referem-se também à necessidade de um cuidado com a sexualidade da mulher dentro do lar pela família. O homem é uma ameaça, uma vez que instigado pela sedução da jovem – como veremos, desde muito cedo a mulher já dispõe de técnicas de exercício de sedução –, busca a saciedade de seus impulsos sexuais. Assim, a família mobiliza mecanismos de proteção dessa sexualidade, enclausurando a menina dentro de casa e produzindo um discurso sobre a sexualidade infanto-juvenil. Desta forma, o cuidado com as jovens exercido pela família constitui-se em uma verdade sobre a fragilidade das mulheres, principalmente quando crianças.

Por outro lado, os perigos que espreitam as jovens estão relacionados também à sua capacidade de sedução, pois, ao mesmo tempo em que é vítima, a jovem é também aquela capaz de incitar a ação dos homens. Neste caso, a menina instiga o desejo e o homem é motivado pela busca do prazer. Por isso, deve-se vigiar a menina, evitando que esta se exponha aos perigos externos (o desejo do homem, mas também o próprio poder de sedução da jovem, que lhe é externo, porque ela ainda não o sabe dominar). Nesse caso,

a família é vista como a proteção interna que ajuda a jovem, evitando que esta se exponha aos perigos externos. Observamos, neste caso, que o ambiente externo configura-se como um aspecto negativo, pois é o que corrompe, traz perigo e amedronta a jovem, enquanto o interno é um fator positivo, já que confere proteção à integridade da menina.

Na família, então, a mulher encontra as condições necessárias à sua proteção, conforme mostram os excertos abaixo:

(10) Não havia nenhuma dúvida de que a fada exercera seus poderes para que a princesa, enquanto dormia, nada tivesse a temer por parte dos curiosos. (A Bela Adormecida no Bosque. In: PERRAULT, 1697, p. 227).

(11) – Tenho três filhas e terás de tomar conta da mais velha durante uma noite, desde às nove da noite até às seis da manhã, e todas as vezes que o relógio bater horas eu irei te chamar [...]. (O Príncipe e a Princesa. In: GRIMM, 1812-1822, p. 455).

Aqui, identifica-se a posição de sujeito da família (pai, mãe, parentes ou agregados) responsável por proteger a mulher. A proteção familiar garante a integridade da jovem: ela não tem nada “a temer por parte dos curiosos” (formulação 10); mas, conseqüentemente, encerra-a no âmbito da intimidade familiar, por meio da vigília constante: “terás de tomar conta da mais velha” (formulação 11). Trata-se nesse caso de um poder “cuidador”, ou seja, de um poder que se exerce de forma positiva. A família não controla ou cerceia a liberdade da jovem, mas, ao contrário, cuida que tal liberdade se exerça de forma positiva.

Na formulação 10, uma mulher exerce “seus poderes” para proteger a jovem, porque ela é incapaz de defender-se, já que não tem consciência do que ocorre ao seu redor – a princesa está adormecida por um feitiço. “Enquanto dormia”, a jovem encontrava-se inocente e indefesa, pois não sabe nada, é inerte e não é capaz de defender-se, ao contrário de sua tutora que se mantém atenta e precavida. A fada, diferentemente da jovem, dispõe do poder do conhecimento que diz respeito à sexualidade da mulher. A sexualidade juvenil existe e atrai a curiosidade, porém encontra-se inerte pelo sono que lhe fora imposto e está resguardada pela proteção familiar.

Já na formulação 11, é um homem que monta guarda para uma jovem, a pedido de seu pai e com a supervisão deste. Mais uma vez, a jovem está dormindo, pois a vigília dura das “nove da noite às seis da manhã”. A mulher novamente é inocente e está indefesa e o homem deve estar atento para protegê-la, por isso o pai chama o vigia a cada badalar de hora do relógio.

Estabelece-se, então, uma relação de poder: de um lado identificamos a posição de sujeito da jovem indefesa e dependente da família e, de outro, a posição de sujeito da família responsável pela proteção da jovem. Esta criança dispõe de mecanismos de sedução, pois sua aparente fragilidade e delicadeza, reflexos de seu tamanho e de sua pouca idade, cativam o adulto e exercem sobre este certo poder. Desta forma, o argumento da fragilidade infantil que condiciona o cuidado com a criança abre uma brecha e possibilita a produção de novas estratégias de exercício de poder, pois o adulto torna-se responsável pela satisfação das necessidades infantis. A proteção familiar também produz como resistência uma intensificação dos impulsos sexuais. De acordo com Foucault, a preocupação com essa sexualidade “como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo” (FOUCAULT, 1971, p. 146-147).

É por meio da produção de verdades sobre essa sexualidade que a família exerce um determinado tipo de poder sobre a jovem, confinando-a sob sua guarda. Assim, diante do argumento da proteção e da natureza frágil da mulher, sua restrição à vida doméstica pretende torná-la efetivamente dependente da família. O exercício do poder se dá, portanto, por meio de condições produtivas, pois “o interdito, a recusa, a proibição, longe de serem as formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas” (FOUCAULT, 1971, p. 236). É por isso que, muito mais do que controle, o que há, de fato são relações de poder. A esse respeito, vejamos os exemplos abaixo.

- (12) Em seu palácio ele a mantém encerrada,  
Longe de todos os prazeres que nascem na Corte,  
E em seu quarto onde ela vive retirada e só,  
Mal deixa entrar a luz do dia. (Grisélida. In: PERRAULT,  
1697, p. 180).

- (13) Mindinha ia morar com ele naquela toca bem funda, embaixo da terra, onde nunca mais ia ver o sol – pois o noivo não gostava de sol! (Mindinha. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 55).
- (14) Quando tinha doze anos, a bruxa trancou-a em uma torre no meio da floresta e que não tinha escadas nem portas, mas tinha uma janelinha bem no alto. (Rapunzel. In: GRIMM, 1812-1822, p. 323).

Nas formulações-reformulações 12 a 14, verificamos que a mulher encontra-se encerrada no âmbito doméstico pela família. Nas formulações 12 e 13, o casamento impõe a reclusão. Já, na formulação 14, a idade determina o momento propício à clausura imposta pela tutora.

No exemplo 12, a mulher é encerrada em seu quarto pelo marido com o pretexto de afastá-la da influência nociva do convívio social e assim protegê-la. A inércia da clausura “onde vive retirada e só” mergulha a mulher em um mundo obscuro, destituindo-a do conhecimento dos “prazeres que nascem na corte”. Aqui a família é responsável pela preservação da castidade.

No exemplo 13, também o homem é o responsável pela clausura da mulher. Com o casamento, Mindinha é obrigada a mergulhar na escuridão da toca, “onde nunca mais ia ver o sol”. Porque o noivo não gosta da luz, ele a destitui deste prazer. Neste caso, a reclusão prevê a contenção do sexo à intimidade da vida no lar e o cuidado com a castidade da jovem, protegendo-a de estímulos externos.

No exemplo 14, a chegada da puberdade marca a clausura da jovem. É uma mulher, neste exemplo, a tutora, quem tranca a jovem em uma torre inacessível, privando-a do contato social. O despertar sexual acarreta o castigo da clausura.

A sexualidade da mulher e a busca por prazer configuram-se como um mal que deve ser vigiado. Em todos esses exemplos, o cuidado da família prevê a manutenção da castidade, uma vez que a reclusão objetiva uma ausência de prazer. O perigo iminente da sexualidade da mulher impõe a necessidade de restrições à sua liberdade. Restrições essas que funcionam como uma espécie de estratégia de proteção familiar. Segundo Foucault,

*.../ o sexo das crianças tornou-se ao mesmo tempo um alvo e um instrumento de poder. Foi constituída uma “sexualidade*

das crianças” específica, precária, perigosa, a ser constantemente vigiada.

/.../ O fim era constituir, através da sexualidade infantil, tornada subitamente importante e misteriosa, uma rede de poder sobre a infância. (FOUCAULT, 1971, p. 232).

Observa-se aqui, mais uma vez, a relação entre ambiente interno/externo. Nos exemplos 8 a 11, a contenção no lar apresentava-se como um fator positivo em decorrência da segurança oferecida pela família, enquanto o mundo exterior constituía um perigo, contendo, assim, um aspecto negativo. Já nos exemplos 12 a 14, observa-se uma inversão, pois o interno é a clausura, assumindo um aspecto negativo, já o externo é o lugar do prazer, positivo. Há, portanto, nas narrativas um jogo que se sustenta nessa relação entre interno e externo. O que mostra que não existe uma só posição, mas uma dispersão de posições de sujeito em funcionamento.

Observa-se que o sujeito mostra sua dispersão ao ocupar diversas posições na descrição do enunciado, pois os lugares não são fixos e um mesmo indivíduo pode ocupar diferentes posições de sujeito (FOUCAULT, 1969, p. 61). Assim, a família exerce poder sobre a jovem, ressaltando sua necessidade de estar protegida das ameaças externas, mas, ao mesmo tempo, há uma resistência sobre a tutela familiar, tornando-a negativa por privar as jovens dos prazeres que elas encontram no mesmo ambiente externo.

Desta forma, a família exerce sobre a jovem um poder que se manifesta nas estratégias de produção de verdades. Assim a proteção da jovem também diz respeito à instrução e à orientação da família de modo a reger a conduta da mulher, determinando o que esta pode e o que não pode fazer.

(15) Mas sua madrinha sem demora a toma pela mão:  
Não se deve – murmura-lhe ela ao ouvido –  
Permanecer em tão belo caminho; (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 203-20).

(16) A beleza para o sexo é um raro tesouro,  
De admirá-la nunca se deixa  
Mas o que se denomina boa vontade  
É inestimável, valendo mais ainda.

Foi isso que à Gata Borralheira mostrou sua madrinha,  
 Erguendo-a, instruindo-a,



Tanto e tão bem que dela fez uma rainha.  
(Pois assim sobre este conto se vai moralizando.) (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 259-260).

- (17) A princesa começou a chorar, pois estava horrorizada ante a perspectiva de ter junto de seu corpo aquela pele viscosa e repelente, que tinha nojo de tocar mesmo leve. O rei, porém, se irritou, e disse-lhe:  
– Quem te ajudou quando estavas precisada de ajuda não pode agora ser desprezado por ti. (O Rei Sapo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 92).

Verifica-se, nas formulações 15 a 17, a posição de sujeito da família responsável pela jovem, pois, ao instruí-la, a família faz uso de estratégias que objetivam a disciplinarização de sua sexualidade.

No exemplo 15, mais uma vez, observa-se o papel da madrinha responsável por instruir a jovem. A primeira dá bons conselhos a segunda buscando, com isso, disciplinar a sexualidade desta última. Nesse caso, os prazeres são vistos como um mal do qual a jovem deve se abster, e à madrinha cabe preservar a castidade da jovem.

No exemplo 16, a madrinha mostra que a “boa vontade” em seguir o direcionamento familiar é mais vantajosa do que o sexo, que apenas incita os olhos e é momentâneo. Por isso, somente com o cuidado da família, a jovem alcançará a felicidade. Neste caso, observa-se a construção de uma verdade sobre a família, vista como uma instituição a que se deve obedecer, pois somente com sua instrução é possível viver feliz para sempre. Assim, no exemplo, identificamos uma prevalência da orientação familiar sobre os dispositivos de sedução, pois, tanto no uso do operador argumentativo de contrajunção mas quanto na presença da locução adverbial mais ainda, estabelece-se uma relação argumentativa em que a “boa vontade” é comparada com a “beleza para o sexo”: “A beleza para o sexo é um raro tesouro, /.../ **Mas** o que se denomina boa vontade/ É inestimável, valendo **mais ainda**”.

No exemplo 17, por sua vez, a resistência da jovem, que chora diante da perspectiva de manter contato físico com um homem que a enoja, irrita o pai. Ele lhe impõe a autoridade mediante a argumentação de justiça: “Quem te ajudou quando estavas precisada de ajuda não pode agora ser desprezado por ti”. Desta maneira, observamos que o exercício do poder em relação à

castidade não diz respeito unicamente à repressão da sexualidade da menina, mas refere-se também ao incentivo ao exercício dessa sexualidade.

Há uma produção de verdade a respeito do sexo, ele deve ser resguardado pela família para a segurança da jovem. A orientação familiar tem como objetivo a constituição de uma base sólida que garanta um futuro promissor, ao passo que a busca de prazeres carnis constitui uma satisfação efêmera. Desta forma, “o corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle” (FOUCAULT, 1971, p. 147). Por isso, o sofrimento constitui um elemento essencial nas narrativas antecedendo o “viveram felizes para sempre”, pois o adestramento do corpo por meio dos castigos objetiva a formação moral do indivíduo para viver em sociedade. Faz parte da formação dessa criança, portanto, a disciplinarização e a normalização, para que ela possa adequar-se aos padrões sociais. Verifica-se, nesta disciplina voltada à criança, como se articulam um sistema de finalidade objetiva, um sistema de comunicação e um sistema de poder (FOUCAULT. In: DREYFUS, 1995). À criança é imposta uma disciplinarização, cujo objetivo é a formação moral por meio da orientação familiar, que disponibiliza instruções sobre como agir, reprimindo condutas inadequadas.

É por meio da disciplina que se institui um saber sobre as práticas infanto-juvenis, caracterizando a criança/jovem como frágil e inocente ou astuta. Em qualquer uma dessas caracterizações, a criança é sempre aquela que precisa ser vigiada pelo adulto, que busca limitar-lhe as ações e mantê-la regrada pelas normas sociais. Mas, segundo Foucault, o poder é “um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado.” (Foucault, 1971, P. 248). Assim, juntamente com poder exercido pelo adulto, surge uma resistência por parte da criança/jovem que lhe é co-extensiva e contemporânea, exigindo a constante atualização dos discursos. Por isso, o caráter restritivo e coercitivo do princípio da disciplina define-a por seu papel positivo e multiplicador, já que toda estratégia de poder produz brechas e são sobre elas que se engendram dispositivos de resistência, abrindo a possibilidade do surgimento de novos discursos. Como veremos a seguir, a dependência da criança da proteção do adulto confere a primeira o

*status* de objeto de cuidado do segundo e, desta forma, o adulto é condicionado a atender as necessidades infantis.

### 3.2.3. A criança venerada

A criança é motivo de atenção e preocupação, pois sua pouca idade e sua aparência frágil demandam atenção do adulto que a concebe incapaz de proteger-se sozinha. Nas narrativas, encontramos a posição de sujeito da criança imatura e inocente, como destacado na rede<sup>14</sup> de formulações-reformulações abaixo:

(18) /.../ a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um lobo /.../ (Chapeuzinho Vermelho. In: PERRAULT, 1697, p. 234).

(19) Era uma vez um caçador que, entrando em uma floresta para caçar, ouviu um choro de criança. Aproximou-se do lugar de onde ele vinha, e viu, no alto de uma árvore, uma criancinha que para lá fora levada por uma ave de rapina, que a arrancara dos braços da mãe /.../ (Voador. In: GRIMM, 1812-1822, p. 273).

(20) Abre a porta! Tenho frio e estou todo molhado! – clamou naquele momento uma vizinha de criança, lá fora. A criança chorava e batia à porta, enquanto a chuva caía e a ventania abalava todas as vidraças. (O Menino Mau. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 58).

Nestas formulações, aquela que recebe os cuidados já é apresentada claramente como uma criança, como pode ser verificado em expressões como: “a pobre criança” (exemplo 18); “choro de criança” e “uma criancinha” (exemplo 19); “uma vizinha de criança” e “A criança chorava” (exemplo 20). Identifica-se aqui a posição de sujeito segundo a qual a criança é vulnerável, pois não pode precaver-se ou proteger-se dos perigos iminentes. É o que fica claro no exemplo 18, que mostra que a criança, não consciente da ameaça que o animal constitui, detém-se quando por este é abordada. Já no exemplo 19, a fragilidade infantil é atestada pelo sequestro da criança pela ave de rapina,

<sup>14</sup> Adotamos o conceito de *rede*, também utilizado por Fonseca-Silva (2007) e definido, pela referida autora, como a relação estabelecida entre enunciados dentro de um campo de memória que permite a remissão de material pretérito. Neste caso as redes ligam enunciados e permitem-lhes produzir novas séries, uns a partir dos outros.

além disso, o choro da criança confirma a referida fragilidade e dependência, pois mostra que, quando longe do colo da mãe, a criança torna-se vulnerável e triste. Por sua vez, no exemplo 20, a dependência da criança é observada quando, diante da intempérie, ela busca proteção no lar. Assim, o adulto é investido da responsabilidade de proteger a criança.

Entretanto, para além da inocência da criança, as formulações acima mostram, principalmente nas formas de designação, que a criança é um ser venerado pelo adulto. Nesse sentido, expressões como “a pobre criança”, “a menininha”, “uma criancinha” e “uma vozinha de criança” mostram que o adulto enxerga a criança como um ser indefeso, que precisa de cuidados e que, devido a essa fragilidade, precisa ser protegido. Dessa forma, esse ser pequeno, frágil e dependente passa a requerer uma atenção especial do adulto. Este lhe dedica tempo e mimos, satisfazendo-se, sentindo-se inclusive realizado com a relação de dependência que estabelece com a criança. Assim, à responsabilidade de proteção familiar como instituição mantenedora da integridade infantil, associa-se a concepção da criança como uma distração, quase um bibelô.

- (21) Ela acaba de dar o seio  
Ao terno objeto de seu amor ardente.  
 Que, deitada em seu colo, com ela brincava,  
 E ria ao olhá-la. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 181).
- (22) Era uma vez uma menininha de aldeia, a mais bonita que já se vira; sua mãe a adorava, e sua avó mais ainda.  
 (Chapeuzinho Vermelho. In: PERRAULT, 1697, p. 234).
- (23) Como se ama naturalmente seu semelhante, a mãe era louca pela filha mais velha /.../. (As Fadas. In: PERRAULT, 1697, p. 249).
- (24) Era uma vez uma menina muito querida por todo o mundo que a conhecia, por sua bondade e simpatia, mas acima de tudo querida por sua avó, que seria capaz de se privar de tudo para favorecer a neta. (Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, 1812-1822, p. 327).

Nesta rede de formulações, os filhos são apresentados sempre sob uma áurea de amor, carinho, ternura e, por isso, tornam-se, para os familiares, objetos de veneração, como se vê em formulações como: “Ao terno objeto de seu amor ardente” (exemplo 21); “a mais bonita que já se vira; sua mãe a

adorava, e sua avó mais ainda” (exemplo 22); “a mãe era louca pela filha mais velha” (exemplo 23).

No caso específico do exemplo 23, nota-se que para justificar tanto amor por parte da mãe pela filha mais velha, apresenta-se a seguinte formulação: “como se ama naturalmente seu semelhante”. Nesse caso, o amor da mãe está diretamente relacionado ao fato de a filha mais velha parecer-se com ela, ou seja, ter características físicas que a assemelham com a mãe.

Em todos esses exemplos, o amor e a dedicação à criança visam, então, a satisfação do adulto. A mãe e a avó são apresentadas como carinhosas e dedicadas à criança, venerando-a e colocando-a como objeto de sua atenção. A mãe ama a criança, pois ela a concebeu (exemplo 23) e é responsável por nutri-la (exemplo 21), enquanto a avó demonstra uma dedicação ainda superior. Os laços familiares que ligam a mulher (mãe e avó) às crianças indicam a dedicação e o amor maternos, mas indicam também a objetificação da criança, que é vista como um bibelô, um objeto de veneração e de prazer. Ao mesmo tempo, vê-se a retribuição por parte da criança, conforme mostram as formulações-reformulações a seguir:

- (25) Chapeuzinho Vermelho /.../ pensou: “E se eu levasse para a vovó um belo ramallete dessas flores tão bonitas?” Ela iria gostar muito. (Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, 1812-1822, p. 330).
- (26) Mindinha, entretanto, sabia que ia causar tristeza à velha Ratinha, se a abandonasse sem mais nem menos. (Mindinha. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 53).
- (27) Para ela não havia prazer maior que ouvir falar no mundo dos homens, lá em cima. Fazia a velha avó contar tudo quanto sabia a respeito de navios e cidades, homens e animais. (A Pequena Sereia. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 85).

Nas formulações acima, a criança pondera suas ações de acordo com as expectativas do adulto. No exemplo 25, a menina planeja colher flores para satisfazer a avó. Já no exemplo 26, a criança não foge prevendo o desapontamento que proporcionaria à sua tutora. Neste caso, a criança procura cativar o adulto, colocando-se à sua disposição (formulação 25) e

submetendo-se ao seu cuidado (formulação 26) para, assim, conquistar seu amor e dedicação. No exemplo 27, é clara a manipulação da menina sobre sua avó para que esta lhe contasse histórias sobre a superfície, aproveitando-se, assim, da dedicação da avó para deleitar-se.

A criança, então, deixa de ser frágil e inocente e mostra toda sua astúcia para manipular o adulto. Há, portanto, um jogo: a criança, enquanto objeto de veneração, assume atitudes que instigam o prazer do adulto e manipula-o para conquistar seu amor e, assim, também realizar-se. Ao se colocar como objeto da dedicação do adulto, a criança atende a seus próprios interesses. A dissimulação infantil apresenta-se como estratégia, pois há uma aceitação da condição de dependência pela criança para colocar o adulto à sua disposição e assim exercer sobre ele um certo poder. As relações de poder, portanto, não se exercem de cima para baixo, mas como feixes, o que mostra que todo exercício de poder prevê uma reação.

Essa veneração da criança é apresentada, como dito anteriormente, quando esta é transformada em um bibelô, um objeto de apreciação, que, como mostra o exemplo 23, está relacionado com a auto-apreciação do adulto com quem a criança se parece.

O uso do diminutivo é um outro indício dessa veneração: “criancinha” (exemplo 19); “vozinha de criança” (exemplo 20); “menininha” (exemplo 22); “Chapeuzinho” (exemplo 25); Mindinha (exemplo 26). Da mesma forma, as formulações pictóricas reforçam a imagem da delicadeza e da fragilidade da criança, assim como sua simpatia e doçura. Ao analisar as figuras a seguir, procuramos descrever em detalhes a cena de modo a apresentar uma comparação entre as dimensões das crianças e os componentes que fazem parte dos espaços onde ela se encontra, assim como observar como a imagem da criança se relaciona com os demais elementos da ilustração. Assim, por meio da análise comparativa dessas proporções e da descrição da cena, verificamos como, nas narrativas analisadas, a figura da criança, em muitos momentos, funciona como uma espécie de bibelô.

A imagem possui em sua estrutura interna, segundo Pêcheux (2007), um “programa de leitura”. A materialidade pictórica da figura permite visualizar o jogo entre o explícito da imagem, através de sua composição, e o implícito, como uma transparência que permite sua leitura e que remete a uma memória.

A imagem constitui, desta forma, um operador da memória social, pois torna possível a leitura do enunciado ao mobilizar os implícitos que permitem a compreensão do discurso materializado na imagem. Conforme Pêcheux,

haveria, sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma “regularização” /.../ se iniciaria, e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (que pode a meu ver conduzir à questão da construção do estereótipos). (PÊCHEUX, 2007, p. 52).

Nas figuras abaixo, a leitura parte sempre do seu eixo central, definindo a figura que aparece como personagem principal da obra. A partir deste centro, passa-se a observar os elementos que se relacionam com a personagem. A composição da imagem se constitui de uma regularização de elementos que se repetem – mãos, pés, cabeça, animais, elementos da natureza – e que permitem a definição de uma imagem da criança inocente, indefesa e delicada.



**FIGURA 1**<sup>15</sup>

<sup>15</sup>

VOGEL. Bicho Peludo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 15.

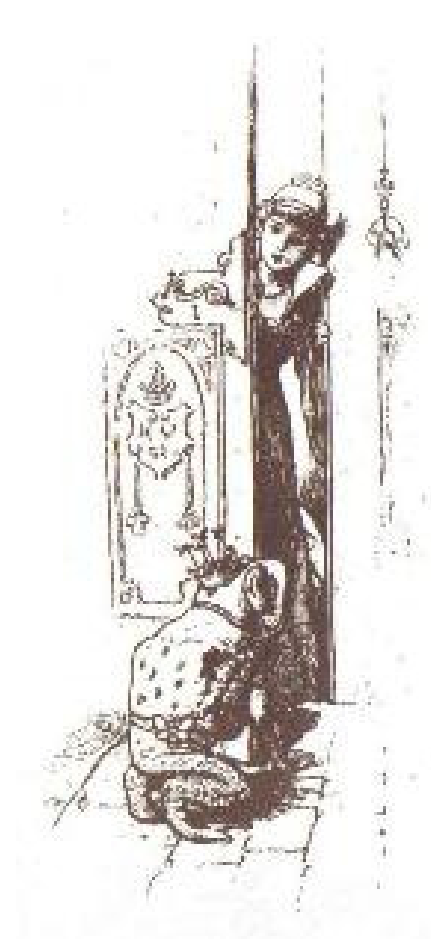


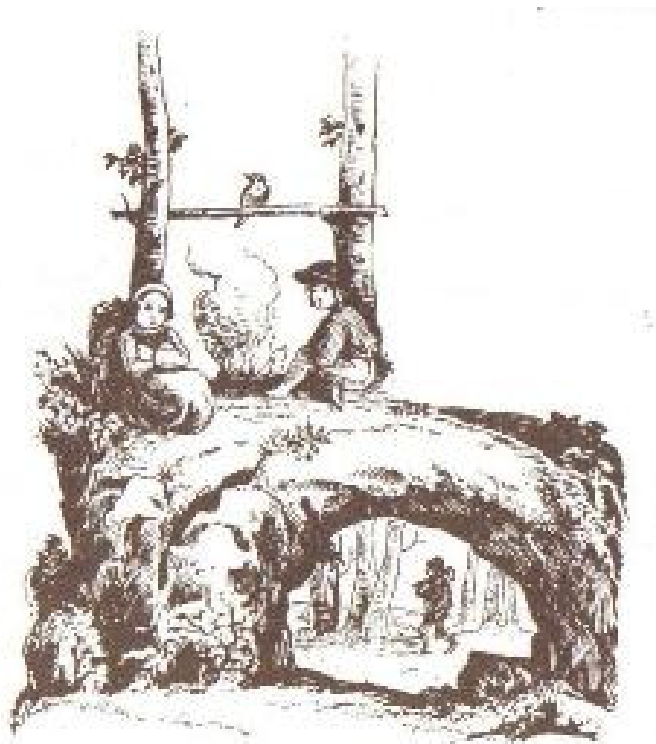
FIGURA 2<sup>16</sup>



FIGURA 3<sup>17</sup>

<sup>16</sup> VOGEL. O Rei Sapo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 93.





**FIGURA 4<sup>18</sup>**

Nestas formulações não verbais, a criança é apresentada com traços faciais finos, sua expressão é doce e delicada e a estatura física é pequena. Na imagem 1, a menina aparenta baixa estatura. Levemente curvada, ela é pouco mais alta que o cercado que retém duas cabras à esquerda e que é muito baixo, pois uma cabra pôde escalá-lo. A cabra, apoiada sobre o cercado, supera a menina em altura, na posição em que esta aparece na imagem. O coelho, à direita da criança, chega-lhe aos joelhos. Do mesmo modo, a princesa da imagem 2 alcança pouco mais que metade da porta à sua esquerda, como pode ser observado pela maçaneta da porta que está na altura de seu pescoço. O sapo à frente da princesa mede quase metade do comprimento de sua saia. Na imagem 3, a menina sentada é quase da altura de uma cabra à sua esquerda e o coelho no canto direito erguido sobre as patas traseiras e com as orelhas levantadas mede acima de seus joelhos. Já na imagem 4, as crianças sentadas perto da fogueira encolhem-se, o que cria uma perspectiva de baixa estatura.

<sup>17</sup> VOGEL. Um-Olho, Dois-Olhos, Três-Olhos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 258.

<sup>18</sup> POCCL. João e Maria. In: GRIMM, 1812-1822, p. 280.

Todos esses indícios – animais, porta, cerca, fogueira e disposição das imagens das crianças (curvada, protegida atrás da porta, sentada e encolhida) – funcionam como uma espécie de medidor de estatura que serve para mostrar como as crianças apresentadas são pequenas. Observa-se, nesta manipulação da imagem da criança, estabelecendo-lhe fragilidade e dependência, uma forma de exercício de poder. De acordo com Foucault, o poder pode se exercer sobre as coisas, permitindo-nos “modificá-las, utilizá-las, consumi-las ou destruí-las” (FOUCAULT. In: DREYFUS, 1995, p. 240). Por outro lado, o poder também se exerce, nestes exemplos, através do jogo das relações, pois se constrói uma imagem da criança frágil e necessitada da proteção do adulto, que a utiliza como um objeto de apreciação para o seu deleite. Contudo, com essa pequenez, a criança consegue cativar o adulto, fazendo com que este a satisfaça em suas necessidades. Desta forma, a criança lança mão, como estratégia nesta luta pelo poder, daquilo que ela pensa ser a ação do adulto para adquirir vantagem sobre ele. Assim, o exercício de poder constitui um modo de ação sobre a ação do outro, uma maneira de agir sobre sujeitos ativos.

Nas figuras 1 e 2, o olhar atento das meninas parece observar, com um certo receio, algo a sua frente, como se elas soubessem que estão sendo observadas, o que indica que as crianças são alvos do cuidado e da vigília de outros. O semblante alegre, na imagem 3, resulta da satisfação das necessidades da menina, como atesta a presença de uma mesa onde está posta uma refeição servida à frente da criança, o que indica que esta é objeto de atenção, cuidados e dedicação. Na figura 4, a expressão de medo e receio dos irmãos, além dos braços cruzados e do encolhimento do corpo, constata o abandono do pai, que vai embora, como observamos ao fundo da imagem. Nesse caso, ficam claras a fragilidade e a incapacidade das crianças diante do mundo externo, o que enfatiza a necessidade que estas têm de proteção.

Ao mesmo tempo em que, nas imagens 3 e 4, as crianças mostram-se necessitando da atenção do adulto, nas imagens 1 e 2, elas parecem temer a chegada do outro, muito provavelmente, também o adulto. Nesses dois últimos casos, o olhar desconfiado das meninas demonstra receio em ver suas ações descobertas pela família. Observa-se, neste caso, que o cuidado da família

para com a criança produz, ao mesmo tempo, uma aceitação e uma resistência.

As imagens reforçam a perspectiva da criança como inocente, frágil, delicada e carinhosa. Daí a facilidade com que os animais se aproximam: na imagem 1, duas cabras à esquerda e um coelho à direita olham a menina e uma cabra chega a erguer-se para aproximar-se mais dela; na imagem 2, também o sapo olha a princesa e ergue-se nas patas traseiras para fazer-se reconhecer; na imagem 3, são uma cabra (à esquerda) e dois coelhos (à direita) que se aproximam da menina e olham-na, a cabra se aproxima do rosto da criança, parecendo afagar-lhe como demonstração de carinho e um dos coelhos ergue-se também para observá-la; por fim, na imagem 4, o pássaro pousa tranquilo acima das crianças. A constante presença de animais na cena junto às crianças reforça a imagem de delicadeza. As crianças são concebidas, nessas imagens, como doces, amistosas e carinhosas. A amabilidade, a delicadeza, a pequenez e a simpatia da criança, reforçadas na repetição dos exemplos pictóricos, reproduzem seu encanto e tornam-na agradável ao adulto que procura cativar-lhe e mantê-la sempre próxima para sua apreciação e distração.

Verifica-se, então, que a veneração da criança por parte do adulto reflete uma necessidade da família em fazer da criança um meio de distração. Nesse sentido, a imaturidade e a fragilidade física do infante surgem como argumentos à produção de uma verdade sobre a dependência da criança e corroboram, portanto, a necessidade de cuidado e de proteção. Entretanto, a criança é astuta e, buscando a satisfação de suas necessidades, manipula o adulto, colocando-se como esse objeto de veneração. Dessa forma, a criança cativa o adulto e também exerce sobre este um certo poder.

#### **3.2.4. A criança como ameaça**

Como se pôde constatar anteriormente, a constituição da criança como objeto de adoração do adulto é uma construção que visa à satisfação do adulto, pois este mostra exercer poder sobre a criança; e da própria criança ao manipular o adulto para satisfazer seus desejos. Mas, por outro lado, a criança

é concebida também como um empecilho e, por isso, é repudiada e maltratada pelo adulto.

- (28) – Desde que nossa mãe morreu, nunca mais fomos felizes. Nossa madrasta nos espanca todos os dias e, quando chegamos perto dela, nos expulsa a pontapés. (O Irmão e A Irmã. In: GRIMM, 1812-1822, p. 29).
- (29) Chorando muito, ela foi contar à madrasta o que aconteceu. E a perversa mulher maltratou-a e ameaçou-a /.../. (Mãe Hilda. In: GRIMM, 1812-1822, p. 268).

Nos excertos acima, a madrasta aparece subjetivada como a principal responsável pela prática frequente da violência contra a criança, como pode ser verificado na formulação “Nossa madrasta nos espanca todos os dias”, do exemplo 28. Nesse caso, o espancamento é realizado pela madrasta, que se opõe à figura da mãe. Há, portanto, uma oposição entre um antes, quando a mãe era viva, e um presente, quando há o espancamento por parte da madrasta. No exemplo 29, mais uma vez, a madrasta é apresentada como uma “perversa mulher”, que maltrata e ameaça a enteada.

Não há entre madrasta e enteada a mesma relação estabelecida entre mãe e filha. Enquanto para a mãe existe um comprometimento em cuidar do filho pelo laço maternal estabelecido, colocando-o como meio de distração e objeto de adoração – como abordado anteriormente –, para a madrasta este laço é inexistente e a enteada funciona como uma rival, além de ser uma lembrança constante do passado do esposo, marcado pela existência de outra mulher que, embora já se fora, faz-se presente na figura da filha. Essa presença incomoda a madrasta, pois esta sente seu “lugar” ameaçado e, por isso, ela busca, por meio da perseguição à criança, apagar essa convivência anterior do esposo. Daí os maus tratos, a aversão e a perseguição.

- (30) /.../ desposou em segundas núpcias a mulher mais soberba e mais orgulhosa que jamais se vira. Ela tinha duas filhas de seu temperamento e que se pareciam com ela em todas as coisas. O marido tinha por sua vez uma jovem filha, mas de uma doçura e de uma bondade ímpares; ela herdara isso da mãe, que era a melhor pessoa do mundo. /.../ não conseguia agüentar as boas qualidades daquela jovem, que tornavam suas filhas mais

abomináveis. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p.253).

- (31) A segunda mulher deu-lhe uma filha. E ao vê-la, a mãe sentiu pela filha um grande amor no coração, mas, ao ver o menino, sentiu um aperto no coração, imaginando que ele sempre estaria em seu caminho, impedindo-a de alcançar o seu desejo de destinar à filha toda a fortuna. (O Junípero. In: GRIMM, 1812-1822, p. 397-398).

Nas formulações-reformulações 30 e 31, a imagem da mãe se distingue da imagem da madrasta. Enquanto aquela é munida de um sentimento de carinho pela filha: “ao vê-la, a mãe sentiu pela filha um grande amor no coração” (exemplo 30); a madrasta tem desprezo pelo enteado ou enteada, justificado pela ameaça que a presença de uma criança proveniente de um casamento anterior representa a ela e aos seus filhos naturais, como aponta as formulações: “não conseguia aguentar as boas qualidades daquela jovem, que tornavam suas filhas mais abomináveis” (exemplo 30); “ele sempre estaria em seu caminho, impedindo-a de alcançar o seu desejo de destinar à filha toda a fortuna” (exemplo 31).

Identifica-se, nesses exemplos, a posição de sujeito da madrasta oposta à posição de sujeito da mãe: a mãe é responsável por proteger os interesses do filho e a madrasta vê o enteado/enteada como um rival. Neste caso, a criança órfã está abandonada à própria sorte, pois lhe falta a imagem de um adulto que lhe proteja e satisfaça suas necessidades. Apresentando-se desse modo como vítima, a criança mostra uma resistência ao poder exercido pela madrasta. A órfã é obrigada a encontrar outros mecanismos, como a fuga ou a desobediência, para se ver realizada. Observa-se aqui, mais uma vez, que os lugares não são fixos, pois o sujeito pode subjetivar-se em diferentes posições. Assim a madrasta é perversa para com sua enteada, que lhe é a rival, mas, por outro lado, ela dedica-se, como toda mãe, aos seus filhos biológicos. Observa-se, neste caso, a existência de dois comportamentos distintos, mas que coabitam o espaço familiar. Segundo Ariès (1981, p. 140), tem-se, por um lado, “um sentimento demasiado terno e egoísta que tornava a criança um brinquedo do adulto e cultivava seus caprichos” e, por outro lado, um “desprezo”.

A presença da enteada remete a lembrança da primeira esposa: “O marido tinha por sua vez uma jovem filha, mas de uma doçura e de uma bondade ímpares; ela herdara isso da mãe, que era a melhor pessoa do mundo”. Tem-se, conseqüentemente, a inevitável comparação entre a anterior e a atual. Ainda no exemplo 30, esta comparação se faz também pelas próprias esposas: “a mulher mais soberba e mais orgulhosa que jamais se vira” (madrasta) e “era a melhor pessoa do mundo” (mãe). A presença do operador argumentativo mas em “O marido tinha por sua vez uma jovem filha, **mas** de uma doçura e de uma bondade ímpares” contrapõe o antes e o depois. O adjetivo ímpares reforça a oposição entre as filhas, caracterizando-as como absolutamente distintas umas das outras.

A seleção linguística dos adjetivos marca o confronto entre uma mulher boa, que ficou no passado e, ao mesmo tempo, está presente através da filha; e uma mulher má que constitui uma atualidade: a primeira esposa era boa e doce, ao passo que a esposa atual é soberba e orgulhosa. São estas características que indicam o inconformismo da madrasta com a presença da enteada, pois aquela não aceita ser comparada com, ou preterida por, outra mulher. Nesse sentido, a rivalidade entre as esposas se reflete na rivalidade entre madrasta e enteada, uma vez que esta dispõe por herança das características e, conseqüentemente, das qualidades da falecida e verdadeira rival:

(32) Passando um ano, o rei casou-se de novo. Sua segunda mulher era bela, mas altiva e orgulhosa, não admitia que nenhuma outra mulher fosse mais formosa do que ela.

*/.../*

Mas Branca de Neve possui mais beleza.

A rainha ficou lívida de raiva de inveja. E, desde aquele momento, odiou Branca de Neve.

O ódio foi crescendo em seu coração de tal maneira que ela não teve mais sossego: noite e dia invejava a beleza da princesinha, revoltava-se de ser menos formosa do que ela, não se resignava de modo algum.

Afinal, um dia chamou um caçador e disse-lhe:

– Leva a menina para a floresta, bem longe. Não suporto mais vê-la perto de mim. Mata-a /.../. (Branca de Neve. In: GRIMM, 1812-1822, p. 358-359).

Nesta formulação, a madrasta de Branca de Neve, consciente da superioridade da beleza da enteada, passa a odiá-la. Neste caso, verifica-se que a enteada é concebida como uma rival, como aponta a formulação “não admitia que nenhuma outra mulher fosse mais formosa do que ela”, daí o castigo imposto à menina, ao ordenar: Mata-a. Mas, apesar de superar a madrasta menos formosa do que ela, a jovem é sempre submetida à opressão daquela que não se resignava de modo algum, uma vez que a mulher, como tutora responsável pela jovem, pode exercer-lhe a autoridade. Além disso, a madrasta dispõe de estratégias que lhe possibilitam um poder de manipulação sobre o homem. Isso explica a ausência do pai no momento em que se inicia a perseguição à Branca de Neve. Tal ausência mostra a inércia do homem em relação às ações da esposa.

Na formulação 33, a manipulação da mulher sobre o homem é explícita e a jovem vê-se desprotegida e à mercê de sua madrasta:

**(33)** A pobre jovem sofria com toda a paciência e não ousava queixar-se ao pai, que a teria censurado porque a mulher o governava inteiramente. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 253).

Nesta formulação, há, por outro lado, uma resistência da jovem aos castigos impostos pela madrasta, mas a “Gata Borralheira” acaba por resignar-se, pois sabe que seu pai não ousa enfrentar a esposa, que o governava inteiramente. Neste caso, observamos uma distinção entre pai e mãe. Enquanto a mãe é dedicada à filha/filho e busca atender às suas necessidades, o pai é dedicado à esposa, pois a mulher experiente dispõe de estratégias para o exercício de poder sobre seu marido.

A violência contra a criança, principalmente quando se trata de uma menina, resulta de uma rivalidade entre madrasta e enteada. Mas, a competição entre mulheres que compartilham de um mesmo espaço social decorre, como veremos no próximo capítulo, sobretudo da busca pelo exercício de poder sobre o homem.

### 3.2.5. Incitação ao sexo

Além do ódio e da repulsa da madrasta, a beleza da criança ou da jovem desperta o interesse masculino. De objeto de veneração do adulto, a criança torna-se objeto do desejo sexual do homem, que não atribui à menina inocência e delicadeza, mas atrativos sexuais.

Na figura 5, correspondente ao conto *Bicho Peludo*, apresentada a seguir, a menina é interpelada pelo homem que demonstra desejo sexual pela jovem e impele-a a render-se às suas investidas.



**FIGURA 5**<sup>19</sup>

A imagem ilustra uma cena que ocorre durante um baile onde uma banda, em um balcão acima do salão, toca euforicamente. O rei dança com uma menina e tenta beijá-la, enquanto a corte assiste a cena com atenção. O rei segura a jovem pela cintura e puxa-a pela mão direita, posicionando sua

<sup>19</sup>

VOGEL. Bicho Peludo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 17.



cabeça à esquerda em direção ao rosto da moça, mantendo o olhar fixo em seus lábios. Esta, por sua vez, vira o rosto para o outro lado, mas deixa o rei levar-lhe o braço direito para a cintura dele. Não há resistência, uma vez que não há uma reação do braço no sentido contrário, o que provocaria a flexão do braço e a saliência do cotovelo. Ele, ao contrário, está estendido. Seu braço direito está oculto atrás do rei, o que também sugere aceitação, pois ela não tenta desvencilhar-se do homem e afastar-se dele. A menina permite que ele a segure também pela cintura como se pode observar pelo olhar para baixo direcionado para a mão direita do homem. Por fim, ela esboça um leve sorriso de satisfação que faz surgir uma cova no canto direito da boca, ensaiando um bico em seus lábios, perceptível pela saliência formada na parte superior do lábio, como se fosse render-se à solicitação do homem e conceder-lhe o beijo.

Seu corpo aparenta mover-se para o lado direito, em direção ao corpo do rei, aproximando-lhe o colo, acentuando o contorno da cintura e fazendo esvoaçar seus cabelos à esquerda, como quem vira o corpo com rapidez. Apenas seu quadril parece estar conduzindo sua perna direita em sentido contrário ao do homem, como estratégia de sedução para incitar a ação do rei, conduzindo-o a buscá-la. Ela baixa os olhos como uma aparente demonstração de timidez, mas guia o olhar masculino a percorrer seu corpo para verificar para onde aponta seu olhar.

Observa-se nesta imagem uma dissimulação da menina, pois ela não é indiferente ao rei. A jovem, como artifício de sedução, recusa-o para atestar seu interesse. O rei, por seu lado, não desiste de seu intento, mantendo o olhar fixo sobre os lábios da jovem e segurando-a firmemente, trazendo-a para próximo de seu corpo. Ele a puxa pela cintura com a mão esquerda e pelo braço com a mão direita, enquanto inclina o rosto em direção aos lábios da menina. Nesse sentido, o modo como a jovem recusa às carícias do rei, pretende incitá-lo ainda mais, pois ela faz com que seu colo e seu quadril sejam realçados ante o olhar de cobiça do homem, tornando-se, assim, ainda mais sensual. A repetição de elementos na ilustração reforça o jogo de sedução e reforça a relação entre de ir e ficar. Na imagem, as mãos e as cabeças da jovem e do rei criam esse efeito de sedução: as mãos do rei que buscam a jovem, enquanto as mãos desta atestam a convivência à ação do homem, permitindo que ele as tome e a conduza; a cabeça do rei direcionada

à menina e a dela voltada para o outro lado, dando a impressão de uma recusa, mas forçando o rei a agir, indo ao seu encontro. O rei age de acordo com a incitação provocada pela dissimulação da mulher. Além disso, o próprio traje da jovem já é um elemento de sedução: um vestido decotado que destaca o colo e justo ao corpo, definindo-lhe a cintura e realçando-lhe o quadril.

O apagamento das vestes repugnantes feitas de pele de animais – que dá nome à personagem Bicho Peludo –, substituída na imagem pelo vestido provocante, atesta o interesse da jovem pelo homem, assim como sua pretensão de seduzi-lo. De acordo com a narrativa, a jovem deslumbra o rei com sua beleza. Para tanto, ela desfaz-se momentaneamente da pele horrenda que lhe cobre o corpo para ir ao baile onde encontra o rei. Neste caso, a jovem faz uso da beleza como dispositivo de sedução. Enquanto a pele protege-a da perseguição do pai, preservando-lhe a castidade e ocultando-lhe o poder de sedução, as vestes de baile incitam o rei e tornam-na objeto de desejo do homem. A beleza da jovem, sobretudo quando ornada com o primor e a riqueza da nobre que vai ao baile, é um artifício de sedução (como veremos no próximo capítulo, a beleza também diz respeito ao ato de embelezar-se) que possui um efeito desorientador sobre os homens. A pele, por sua vez, constitui um castigo imposto à mulher, culpada por provocar o homem. Na figura, há um apagamento da pele, pois o baile configura um lugar lícito ao prazer, uma vez que o excesso de comida, de bebida e de música tem o efeito de tornar lícito o jogo de sedução. Despir-se da pele demonstra a intenção da jovem de seduzir o rei, assim como indica que a jovem é conhecedora de sua sexualidade e de seu poder de sedução. O jogo de sedução, desta forma, requer dispositivos para que o corpo se torne atrativo e o desejo do homem seja aguçado. Assim, apesar de ser o homem quem age, segurando a menina e trazendo-a para perto dele, é a mulher que determina as ações deste homem por meio da sedução.

Nota-se que o rei é mais velho que a moça. Esta possui uma face límpida, sem sinais, manchas ou qualquer marca e cicatriz. O rei, por sua vez, dispõe de uma densa barba, que delinea seu lábio superior e torna seu queixo mais largo. Também apresenta linhas de expressão: sulcos profundos próximos da boca e entre os olhos, olheiras e pálpebra flácida, caída sobre o

olho, formando uma linha que liga o canto externo do olho à sobrancelha, como se pode observar melhor no detalhe abaixo:



**FIGURA 6<sup>20</sup>**

A cena, então, constitui uma demonstração da prática da pedofilia, observada, pelos presentes, com interesse e ansiedade. As serviçais, à direita, que trazem a bandeja e a jarra, interrompem seu serviço e detém-se para apreciar, maravilhadas, a cena. Os cortesãos, à direita, procuram observar a cena buscando uma melhor posição. Eles aparentam, por suas expressões, estarem extasiados. Há, portanto, pleno consentimento da coletividade à ação do rei e esse jogo de sedução entre o homem maduro e a jovem excita os presentes, mantendo-lhes a atenção e provocando calor: o cortesão no canto esquerdo ao lado da princesa segura um grande leque próximo ao rosto, como quem sente calor diante de uma cena sexualmente provocativa. Verifica-se, assim, que o baile é um ambiente permissivo à relação sexual, pois não há qualquer repressão que contenha a sedução da mulher e o impulso do homem. Mais uma vez, o ambiente externo é configurado como o lugar do prazer. E a mulher, longe da tutela familiar, está fadada a comprometer sua castidade.

A mulher apresenta-se frágil e delicada, podendo ser tomada pelo homem, mas, ao mesmo tempo, sensual e insinuante, sendo totalmente sedutora. O homem é forte e viril; possui ombros largos, altura, firmeza nas

---

<sup>20</sup>

Detalhe da Figura 5.

mãos. Retém facilmente a mulher. Também é sedutor ao seu modo, pois não desiste e conduz suavemente a mulher, fazendo-a render-se ao seu desejo. A dissimulação da mulher funciona, então, como artifício de sedução. Trata-se de um jogo: a mulher deve encenar uma indiferença para inflamar ainda mais o homem de paixão e desejo. É o que se vê também na formulação 34:

- (34) Depois de resistir algum tempo  
Como é devido antes de render-se  
 Com amor igualmente terno  
 Ela por sua vez o amou. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 185).

A resistência da mulher às investidas do homem amado demonstra o lugar de constituição da mulher neste jogo de sedução. A mulher seduz e induz a ação do homem com prudência de modo a não se comprometer perante a sociedade, colocando-se como objeto do desejo, mas mantendo uma aparente inércia. Assim, ela mostra-se atenta às regras do decoro, ao passo que o homem é consciente da necessidade de insistir com a jovem, pois sabe que ela, em algum momento, cederá. A jovem torna-se a protagonista desse jogo de sedução, pois é ela quem incita o desejo do homem ao insinuar-se, ao seduzir e ao dissimular. O homem é tomado pelo desejo que a sedução da mulher provoca e suas ações condizem com a atitude socialmente esperada de um homem.

A aparente passividade da mulher, ignorando os anseios do homem, lhe desperta o interesse. A mulher finge-se de recatada para assim seduzir o homem e confirmar-se como objeto de desejo deste.

- (35) Ela poderia subjugar os mais selvagens corações;  
 Dos lírios sua tez possui a brancura  
 E seu natural frescor  
 Sempre se conservou à sombra dos bosquetes;  
Da infância sua boca mantivera todo o encanto /.../.  
 (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 170).
- (36) A princípio, Rapunzel ficou terrivelmente assustada ao ver  
aproximar-se um homem que jamais vira antes. O príncipe, porém, começou a falar-lhe com doçura, e disse-lhe que o seu coração tinha ficado tão tocado por seu canto, que não tivera mais sossego desde que o ouvira e tivera de procurar a cantora. (Rapunzel. In: GRIMM, 1812-1822, p. 324).

Na materialidade das formulações 35 e 36, identificam-se a posição de sujeito da jovem ingênua e inocente, que é desejada pelo homem. O homem, maravilhado com a docilidade da jovem, mantida longe do convívio social, sob a tutela familiar, é impelido a conquistá-la. O cuidado da família garante a preservação da castidade da jovem: “Da infância sua boca mantivera todo o encanto”; “ficou terrivelmente assustada ao ver aproximar-se um homem que jamais vira antes”.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a jovem mulher demonstra passividade, ignorando o fato de ser observada, ou resistência, assustando-se com a chegada do príncipe, dispõe-se à apreciação como objeto do desejo. A mulher configura-se como sujeito do desejo no imaginário do homem. O homem surge viril e ávido por provar os prazeres da sexualidade da jovem cuja castidade fora preservada. Vale salientar, entretanto, que é o “natural frescor” de Grisélida e o “canto” da jovem Rapunzel que encantam os príncipes, assim a ação do homem é determinada pelo desejo sexual desses príncipes, instigados pela sedução das princesas.

Nesse caso, verifica-se que, por um lado, a mulher é apresentada como recatada diante da presença de um homem, mas, por outro, ela é aquela que seduz com sua beleza ou seu canto. Na materialidade linguística dessas formulações, a mulher é sempre sedutora: “Ela poderia subjugar os mais selvagens corações”; “seu coração tinha ficado tão tocado por seu canto, que não tivera mais sossego desde que o ouvira”. Dessa forma, verifica-se que há um jogo de imagens: a jovem mulher é, por um lado, frágil, assustada e necessitada de proteção e, por outro, sedutora, pois conquista com sua pureza e seu canto. Por sua vez, o homem é o aventureiro e o autônomo, mas, ao mesmo tempo, é aquele instigado pelos dispositivos de sedução da mulher. Não há o predomínio de nenhuma dessas imagens, ambas estão presentes nas narrativas analisadas, o que mostra que não existe uma única, mas várias posições de sujeito em funcionamento. E, é no jogo entre essas diferentes formas de subjetivação que verificamos a materialização de diferentes enunciados. Na formulação pictórica a seguir, verificamos o jogo de sedução que envolve o desejo do homem e a reação da menina.



**FIGURA 7<sup>21</sup>**

Na figura, a jovem possui o corpo formado: cintura fina, quadris largos e seios, realçados por suas vestes: saia que chega à altura dos tornozelos, de um tecido leve, modelando-lhe o formato do quadril e das pernas e cujo movimento permite mostrar os tornozelos; camiseta com um decote acentuado e babado na gola, destacando o colo, mangas até os cotovelos, revelando o antebraço; e corpete realçando o colo e definindo a cintura e o quadril.

A jovem, à esquerda da imagem, atravessava a floresta quando cruza com o lobo, à direita. O lobo mantém seu corpo na direção contrária ao caminho tomado pela jovem, mas volta sua cabeça para observá-la, detendo-se, para isso, como vemos pelo emparelhamento de suas patas dianteiras. A

<sup>21</sup> Autor não identificado. Chapeuzinho Vermelho. In: Perrault, 1697, p. 3.

beleza da jovem chamou-lhe a atenção e o fez parar para admirá-la. Mas sua expressão é calma, o olhar é dócil, ele abaixa levemente as pestanas, as orelhas e a cauda, como um animal que pede carinho, demonstrando uma postura domesticada. Ele apenas a olha, não pretende atacá-la neste momento, mas não se pode esquecer de que se trata de um lobo, caracterizado sempre como um animal feroz e artiloso que sabe envolver sua vítima para depois atacá-la. A figura do lobo faz menção ao homem instigado pelo desejo sexual pela mulher observada. Ele é instintivo e busca sentir o interesse da mulher. O lobo ergue levemente o nariz de modo a sentir o cheiro emitido pela mulher, seu feromônio, o cheiro do desejo sexual, liberado por todo aquele que anseia acasalar e que encontra o parceiro que aprecia. Como bom caçador, ele primeiramente averigua sua presa. Mas, ao mesmo tempo, é um homem galanteador, pois sabe se portar diante da dama a fim de adquirir sua confiança.

A jovem, por sua vez, mostra-se surpreendida e deixa cair um cesto e uma caneca, erguendo a mão direita próxima ao rosto e levantando as sobrancelhas como se levasse um susto. Mas o lobo nada fez para que ela reagisse assim, ela reage com uma atitude esperada face ao animal – como vimos na formulação 34, a mulher deve atender às regras do decoro e demonstrar sua castidade – e, principalmente, desta forma ela chama ainda mais a atenção do lobo que, tendo virado a cabeça em sua direção, olha-a e detém-se em seu caminhar. Diante da atenção do lobo, ela tenciona escapar, mas se detém bem frente a ele. Ela simula uma resistência ao aparentar a intenção de fugir, movendo-se com rapidez, como observamos pelo movimento de sua saia e pelo contorno do joelho flexionado sob a saia. Entretanto, seu corpo volta-se ao animal, seu quadril e busto estão direcionados a ele, demonstrando uma posição não de quem queira fugir, mas de alguém que pretende ser observada. Sua expressão é de surpresa, mas ela retribui o olhar do lobo e sua boca levemente aberta indica uma insinuação. Assim, sua postura é sensual, revelando o corpo esbelto e jovem, incitando o lobo que toma o lugar de um homem seduzido por uma bela mulher.

A imagem apresenta a jovem com três pés, dois à mostra e um atrás do pé posicionado à direita. Desta forma, marcam-se duas ações: fuga e permanência. A perna esquerda apresenta, ao mesmo tempo, dois

movimentos: por um lado, a saliência do joelho pela flexão da perna indica a ideia de um movimento lateral de corrida, conduzindo o pé para frente do corpo; mas, por outro lado, a perna esticada e apoiada no chão, realçando o contorno lateral da coxa, indica uma parada. Neste último caso, o pé, aquele que fica por trás do pé à direita e que aparece apenas sombreado, está completamente voltado para o lobo, indicando a intenção de ser observada. Da mesma forma a perna direita forma uma curva na região central da saia que acompanha o contorno da parte posterior do joelho, permitindo-nos constatar uma perna em movimento, esticada para trás rapidamente, balançando a saia; mas também o contorno lateral da perna direita dá a impressão de uma perna esticada que se apóia no chão delicadamente, interrompendo o caminha, como se pode observar pela leveza com que o pé toca o chão.

As formulações pictóricas 5 e 7, desta forma, permitem-nos verificar que na imagem a mulher aparece subjetivada na posição de sujeito da menina que é objeto de desejo do homem. Esta menina é sedutora e insinuante, instigando a circunstância e provocando o homem.

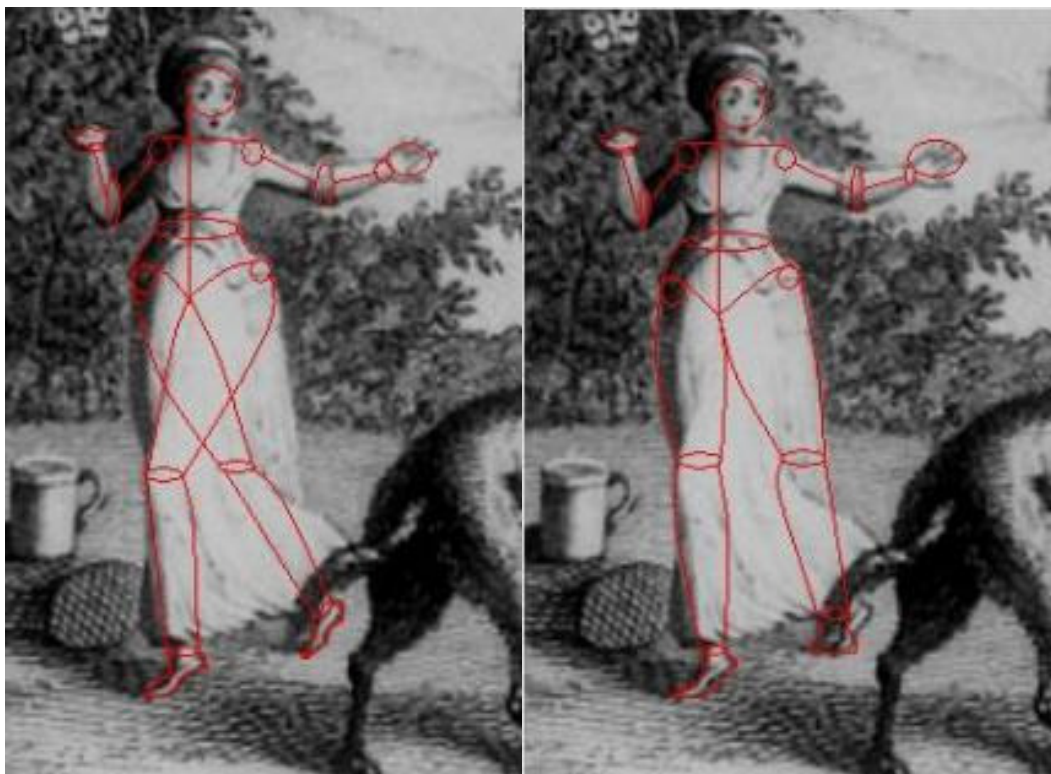
A figura 8 apresenta o detalhe do terceiro pé escondido. As figuras 9 e 10 mostram, de forma mais detalhada, o esqueleto que estrutura o desenho do corpo da mulher na figura 7. Essas duas últimas figuras permitem verificar detalhes dessa construção pictórica, identificam-se, assim, mais claramente as duas posições: posição 1) pernas em movimento que indicam fuga – perna esquerda flexionada para frente e perna direita estirada para trás –; e posição 2) pernas imóveis que indicam desejo de ser observada – pernas completamente esticadas e voltadas para o lobo:



**FIGURA 8<sup>22</sup>**

<sup>22</sup> Detalhe do pé esquerdo de Chapeuzinho na Figura 7.



FIGURA 9<sup>23</sup>FIGURA 10<sup>24</sup>

A saia também aparenta dois movimentos: na parte central, ela se move como quem corre para frente; na lateral, ela mantém-se estática, não seguindo o movimento da parte central. Observando o movimento da saia e o modo como as pernas se delineiam sob esta, constatamos, então, dois movimentos distintos: fugir e ficar. Identifica-se nesta formulação pictórica novamente um jogo de sedução que envolve a relação entre “ir” e “ficar”.

Constata-se, nestas formulações, a presença da pedofilia consentida, seja porque a menina é colocada como responsável por promover a situação, seja porque não há uma reação adversa à ação do homem. Na imagem 5, a condição da corte, que assiste com ansiedade e interesse a interpelação do rei, atesta o consentimento à ação do homem de molestar sexualmente a criança, pois não há qualquer tentativa em impedir o rei, ou mesmo qualquer expressão que aponte repulsa aos seus atos. Ao contrário, como salientamos anteriormente, há uma expectativa dos presentes. Da mesma forma, a menina da figura 7 fora mandada sozinha à floresta para enfrentar os perigos que o isolamento desta região erma favorece.

<sup>23</sup> Detalhe do esqueleto de Chapeuzinho na Figura 7 – Posição 1.

<sup>24</sup> Detalhe do esqueleto de Chapeuzinho na figura 7 – Posição 2.

A pedofilia como prática social também se faz presente na família:

- (37) Somente a infanta era mais bela  
 E possuía certos ternos encantos  
 De que a falecida não dispunha.  
O próprio rei a observou  
E, abrasado de amor extremo,  
Loucamente imaginou  
Que por essa razão deveria desposá-la.  
 Ele chegou a encontrar uma casuísta  
 Que julgou que a questão era plausível.  
 Mas a jovem princesa, triste  
 Por ouvir falar de um tal amor,  
Lamentava-se e chorava noite e dia. (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 201).
- (38) O lobo, vendo-a entrar, lhe diz escondendo-se na cama sob as cobertas: Põe o bolo folhado e o potinho de manteiga na caixa de mantimentos e vem deitar-te comigo. Chapeuzinho Vermelho se despe e vai pôr-se no leito, onde fica bastante espantada ao ver como era o corpo de sua avó sem roupas. /.../ Minha avó, por que tendes dentes tão grandes? É para te comer. E, ao dizer estas palavras, o malévolo lobo se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (Chapeuzinho Vermelho. In: PERRAULT, 1697, p. 236).
- (39) Ora, o Rei tinha uma filha, que era tão bela quanto fora sua mãe, e que tinha os cabelos tão dourados quanto os dela. Quando ficou moça, o Rei a olhou um dia e viu que ela era o retrato da mãe, e se apaixonou violentamente por ela. (Bicho Peludo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 11).

Nas formulações 37 e 39, o pai desprovido de uma mulher que atenda a seus desejos sexuais, volta sua atenção à filha, única mulher capaz de despertar-lhe o interesse. O interesse do pai pela filha decorre da beleza da moça que a destaca das outras mulheres, inclusive da falecida esposa, tornando-a superior.

Nas expressões como “abrasado de amor extremo” (exemplo 37) e “se apaixonou violentamente por ela” (exemplo 39), identifica-se a posição de sujeito do pai seduzido pela filha. O desejo pela filha é apresentado como consequência da beleza da menina. Essa beleza resulta no desejo desenfreado do pai em querer desposar a própria filha, como atesta o uso dos advérbios “loucamente” e “violentamente”, caracterizando a intensidade do amor do pai nessas formulações. Ele é impelido a amar a filha e a culpa recai

unicamente sobre a menina que sofre, conforme o observado no exemplo 38: “lamentava-se e chorava noite e dia”. Assim, o desejo paterno é justificado e a princesa é punida como culpada desse amor, ficando desprovida do conforto e da segurança do lar, obrigada a trabalhar incansavelmente e a vestir uma pele imunda, assumindo uma aparência repugnante. Assim, como veremos no capítulo 3, a beleza, a astúcia e a dissimulação da mulher sedutora são sempre castigadas. Neste caso, a beleza e a sedução da mulher é um mal que denigre o ser humano. Por isso, a mulher dos contos sob análise está fadada a sofrer como punição ao desregramento social que motivou. Ela é desobediente, ao incitar o homem com a exposição de sua sexualidade, que deveria ficar guardada e escondida. Nessa perspectiva, a criança não é inocente, afinal ela condiciona o desejo paterno. A transgressão moral da filha, que seduz o próprio pai, resulta na degradação da imagem da mulher. Tal degradação materializa-se por meio do aspecto repulsivo da jovem coberta pela pele de asno.

Já na formulação 38, a menina chega à casa da avó e encontra, na verdade, o lobo que, fazendo-se passar pela velhinha, já lhe espera desnudo na cama, denunciando sua pretensão de molestar a criança. Nesse caso, a facilidade com que Chapeuzinho dirige-se ao leito, necessitando apenas de um chamado do lobo, e a iniciativa em despir-se, que parte unicamente da menina, não aponta o lobo como culpado, ou seja, como alguém que forçou a relação sexual. A menina se expõe a ele e demonstra interesse ao questionar o lobo a respeito de seu corpo, tornando a relação sexual consensual. Após o lobo deitar-se na cama da avó e chamar a menina para deitar-se ao seu lado, as ações passam a ser de Chapeuzinho e o lobo apenas responde ao seu interrogatório, só retomando a ação quando finalmente lança-se sobre a menina e a “come”.

Vê-se aqui que a sedução constitui-se de estratégias, cada um seduz ao seu modo: a menina demonstrando interesse de forma mais sutil, insinuando-se e questionando aspectos do corpo do lobo, dando a entender ao homem seu desejo sexual; e o lobo fazendo-se suave para envolvê-la e ganhar sua confiança para o derradeiro desfecho. Definir o lobo como “malévolo” é, em alguma medida, remeter a virilidade do homem, que toma a mulher e a come.

Na formulação 38, a mulher aparece subjetivada como a menina habituada a compartilhar a cama com adultos. A naturalidade com que Chapeuzinho se despe e, atendendo à solicitação da suposta avó, deita-se em sua cama, mostra a partilha do leito como sendo uma prática comum. Tem-se, portanto, a posição de sujeito da criança investida de um conhecimento sexual. A curiosidade da criança com a aparência física da avó remete à sexualidade da qual a criança está investida. Segundo Ariès (1981), ela (a criança) participava das atividades sexuais como espectadora nos quartos comunitários. De acordo com Lécrivain,

A educação sexual era feita no ato, se assim pode dizer, na exigüidade das habitações, na promiscuidade da sala única, ou mesmo da cama comum. Através do ouvido, seguramente, a criança devia aperceber-se desde cedo dos murmúrios, folguedos, suspiros ou disputas à volta do sexo. (LÉCRIVAIN, 1985, p. 182).

A precocidade das crianças, devido à imposição a esta de uma postura adulta, dotava-a de uma consciência sexual. As meninas casavam-se cedo, entre os dez a quinze anos. Porém, o crescimento das residências e o surgimento de espaços funcionais, como o quarto da criança, assim como a ampliação da infância, estendida até a juventude, resultaram na segregação da criança à vida adulta. Conforme Foucault,

será prescrito para ela [residência] um tipo de moralidade, através da determinação de seu espaço de vida, com uma peça que serve de cozinha e sala de jantar, o quarto dos pais (que é o lugar da procriação) e o quarto das crianças. (FOUCAULT, 1971, p. 212).

O quarto dos pais passou a ser um lugar lícito à prática sexual. Longe das práticas noturnas dos adultos, a criança foi gradativamente destituída de uma sexualidade (FOUCAULT, 1976). A sexualidade infantil é punida com castigos e a criança é conduzida ao silenciamento e passa a ser constantemente vigiada, pois só assim é possível aos pais preservar-lhe a castidade. Verifica-se, portanto, uma ruptura no discurso sobre a criança. A busca da infância como idade essencial do desenvolvimento da criança, marcada pela inocência e pureza, separada da vida adulta, destituiu-a de

atributos sexuais. Consequentemente, o desejo sexual pela criança torna-se uma atrocidade que compromete o desenvolvimento psicológico desta. Ao contrário do que se observa na imagem 5, a reação da sociedade à pedofilia é de indignação e o pedófilo deve ser punido severamente. A criança, desprovida de sua sexualidade, torna-se a vítima da pedofilia, não sendo mais responsabilizada por incitar o desejo sexual.

Na moral que acompanha o conto *Chapeuzinho Vermelho* da coletânea *Histórias ou Contos do Tempo Passado*, a pedofilia é um acontecimento recorrente como se identifica pela expressão “O que não é algo raro”.

(40) *Vê-se aqui que crianças pequenas,  
Sobretudo meninas pequenas,  
Bonitas, de belas formas e gentis,  
Fazem muito mal em escutar qualquer tipo de gente,  
O que não é algo raro,  
Tanto é assim que o lobo as come.  
 Digo o lobo, pois nem todos os lobos  
 São da mesma espécie  
 Há os de humor agradável,  
Sem ruído, sem fel nem cólera, que domesticados,  
complacentes e doces, seguem as jovens donzelas  
Até nas casas, até nas vielas:  
 Mas ai de quem desconhece que esses lobos adocicados,  
De todos os lobos são os mais perigosos. (Chapeuzinho  
 Vermelho. In: PERRAULT, 1697, p. 236-237).*

A jovem doce e delicada também é bela e sensual. É alvo do homem que, para seduzi-la, sabe fazer-se de gentil e agradável. Ele cativa a menina que lhe permite aproximar-se e acompanhá-la. Sua postura torna-o agradável e convence a jovem a se deixar conduzir. Na materialidade lingüística desta formulação, identificamos as características que marcam o pedófilo: humor agradável, simpático e divertido com a criança; sem ruído, sem fel nem cólera, ele é amável e gentil; domesticado, sutil e delicado; complacente, compreensivo com a criança; doce e amável. Mas, o homem só se aproxima da menina porque ela o permite e porque ela o seduz com sua beleza e seu corpo formoso. Neste caso, a moral adverte quanto aos riscos a que estão expostas as “meninas pequenas”. Na formulação linguística “Vê-se aqui que crianças pequenas, Sobretudo meninas pequenas, /.../, Fazem muito mal em

escutar qualquer tipo de gente”, constata-se a preocupação em relação à criança, preocupação esta que é ainda maior quando se trata de uma criança do sexo feminino (meninas).

Nesse caso, à preocupação com a criança alia-se a preocupação para com as mulheres, consideradas, como vimos anteriormente, também dependentes de cuidados, pois também elas são concebidas como vulneráveis. A moral adverte quanto à necessidade de vigiar essa mulher e, por extensão, sua sexualidade. Identificam-se aqui três posições de sujeito em funcionamento: a da jovem sedutora e astuciosa; a da criança indefesa diante dos ardis do adulto e que, por isso, depende da proteção familiar; e a do homem sedutor, galanteador e cavalheiro.

O desejo sexual do homem maduro pela criança que se atesta nos exemplos 34 a 40 e nas formulações pictóricas 5 e 7, é uma prática consensual que não agride a moralidade social em uma determinada sociedade e em uma dada época onde este enunciado irrompe como acontecimento.

### 3.2.6. Sexualidade como dispositivo de beleza

É a própria família, na figura da mãe/madrinha/avó, que prepara a menina para a prática da sedução, dispondo-lhe os dispositivos que lhe permitam seduzir e instruindo-a para tornar-se objeto de desejo do homem.

- (41) Sua madrinha, que era fada, disse-lhe: Bem gostarias de ir ao baile, não é? Infelizmente sim, disse a Gata Borralheira suspirando. Pois bem, serás uma boa jovem? – perguntou sua madrinha – Far-te-ei ir. Ela a levou a seu quarto /.../ (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 254).
- (42) Então, a princesa voltou e a Rainha deu à sua filha três nozes, dizendo-lhe:  
– Estas nozes podem ajudar-te, quando te vires em dificuldade.  
/.../  
Antes de sair, a princesa abriu uma das nozes e dentro dela encontrou um magnífico vestido /.../. (O Príncipe e a Princesa. In: GRIMM, 1812-1822, p. 458; 460).
- (43) Finalmente chegou o dia. Ela fez quinze anos.  
– Vês? Estamos livres de ti. Vem, deixa-me enfeitar-te, como o fiz a tuas irmãs.

Assim dizendo, a avó, a velha rainha-mãe, colocou-lhe na cabeça uma coroa de lírios brancos; cada pétala era metade de uma pérola. A velha fez prender ainda oito grandes ostras na cauda da princesa, como insígnias de sua alta linhagem.

– Isso dói tanto... – queixou-se a pequena sereia.

– Eu sei. Deve-se sofrer alguma coisa pela beleza! – retorquiu a velha. (A Pequena Sereia. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 88).

Na rede de formulações-reformulações acima, identifica-se a posição de sujeito da menina não mais como inocente, porque ela é preparada para ser entregue ao homem. É na intimidade do lar que a mulher experiente dispõe à jovem o conhecimento para envolver o homem, permitindo-lhe exercer o poder sobre ele: a madrinha leva a jovem ao quarto onde providencia os meios para a afilhada ir ao baile (formulação 41); quando a jovem volta para casa, encontra a mãe que percebe a necessidade de deixá-la ir com seu amado e fornece-lhe dispositivos que a auxiliem quando partir (formulação 42); quando atinge a idade em que ganha liberdade, mas antes de deixar a família, a avó enfeita a jovem (formulação 43).

No exemplo 41, a madrinha prepara a jovem, assim como no exemplo 43 é a avó que prepara a neta. Já no exemplo 42, a mãe apenas fornece os meios para que a jovem possa preparar-se sozinha. Mas, em todas as narrativas de onde foram extraídos estes excertos, a preparação serve para o subsequente encontro entre a jovem e um homem, seja ele seu amado (exemplos 41 e 42), seja um desconhecido por quem ainda se apaixonará (exemplo 43).

Na materialidade textual das formulações 41 a 43, identifica-se o uso de um recurso linguístico que mostra como a mulher experiente (mãe/madrinha/avó) ensina a jovem. Na seleção verbal desses excertos, materializa-se a relação entre aquela que ensina e aquela que é iniciada: no exemplo 41, a madrinha afirma Far-te-ei ir; no exemplo 42 a mãe deu à sua filha algo; e no exemplo 43 a avó colocou-lhe os ornamentos e instruiu-a, dizendo-lhe deve-se proceder de um determinado modo. Neste caso, observam-se duas posições de sujeito presentes na materialidade linguística: a da jovem que se submete à mulher experiente, devendo aprender as instruções fornecidas pela mãe/madrinha/avó; e a da mulher experiente,

responsável por instruir a jovem que se encontra sob sua tutela. Identificamos aqui uma relação de poder entre a mulher mais velha que é experiente, responsável pela transmissão do conhecimento, e a jovem iniciada. Nesse caso, o parentesco entre as mulheres permite a convivência harmoniosa e o compartilhar do conhecimento sobre a sexualidade.

A jovem, então, é consciente de suas ações, de seus atrativos e de seu poder de sedução. Ela é conhecedora de seu sexo, atraindo o homem e exercendo sobre este um certo poder. Nas formulações pictóricas a seguir, identifica-se a sexualidade como dispositivo de beleza que torna a mulher sedutora. A mulher torna-se, pela imagem assim construída, um modelo de beleza, enaltecida, invejada e cobiçada, tanto por homens, que a desejam, como por outras mulheres, que querem seguir-lhe o exemplo. A imagem torna-se, desta maneira, uma instrução sobre como se deve agir, como se deve fazer para atrair a atenção do homem, despertar-lhe o desejo e exercer-lhe o poder.

A figura 11 refere-se ao conto *A Pequena Sereia*, sobre a jovem que, por estar enamorada por um humano, apela para uma poção mágica, comprada ao preço de sua linda voz, a fim de tentar conquistar o seu amado príncipe, recorrendo, para tanto, às artimanhas de seu belo corpo. Já a figura 12 ilustra o conto *O Guardador de Porcos* em que a princesa, interessada pelos objetos produzidos pelo servo do castelo, dispõe-se a comprá-los em troca de seus beijos. Em ambos os exemplos, a mulher lança mão de sua beleza e de sua habilidade de sedução para adquirir o que deseja.





FIGURA 11<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> PEDERSEN; FROLIC. A Pequena Sereia. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 100.



**FIGURA 12<sup>26</sup>**

Na figura 11, a jovem é interpelada por um rapaz. Ele se aproxima da moça, estendendo-lhe as mãos como quem se dispõe a auxiliar outra pessoa. De modo afável, ele oferece-se a ajudar, deixando suas mãos à altura dos olhos da jovem e esperando que ela as tome para erguer-se. Ele desce os degraus que conduzem ao mar, onde a maré alcança-lhe os pés, colocando-se

---

<sup>26</sup> PEDERSEN; FROLIC. O Guardador de Porcos. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 218.

quase em frente à moça. Seu rosto é jovem. Ele está bem vestido, com camisa de gola até o pescoço, *culotte*, chapéu com pluma, sapato de fivela e um manto que joga sobre o ombro para não molhar. Belo e gentil, o jovem pretende ganhar a confiança da mulher.

A jovem, por sua vez, está nua, coberta tão-somente por seus próprios cabelos, que puxa, escondendo o colo, o ventre e a genitália. Ela se cobre calmamente, sem pressa, como mostra a delicadeza com que segura seus cabelos, permitindo-se ser observada. Inclina-se levemente à esquerda, revelando o seio direito e o quadril do lado esquerdo. Apoiada sobre o braço direito, ela inclina o corpo em direção contrária ao rapaz, estendendo a perna esquerda um pouco sobre a direita, expondo-as para o rapaz, deixando-as serem vistas praticamente em todo o seu comprimento e virando-lhe as nádegas. Sua posição é extremamente sexual, pois ela se oferece e instiga o desejo, tanto do rapaz quanto dela.

Sua posição também lhe realça o corpo. Seu olhar direcionado para baixo sugere uma sutil timidez com a aproximação do rapaz, assim como a ação de esconder o corpo com os cabelos, o que apresenta um efeito de pudor diante da iniciativa do homem em interpellá-la. Entretanto, há uma dissimulação de pudor, uma aparente resistência à presença do rapaz para, em seguida, aceitar seu auxílio. Ao mesmo tempo em que indica timidez, seu olhar voltado para baixo conduz o movimento do olhar do jovem para a apreciação do corpo quase desnudo. Observa-se, nesta formulação, que a pose da mulher, assim como sua reação com a presença do rapaz, constitui uma incitação ao sexo, pois a aparente timidez demonstra o consentimento da mulher e a vontade de ser objeto de desejo. A ilustração é uma instrução, demonstrando o modo como a jovem deve se insinuar: com sutileza, a mulher expõe seu corpo, mas mantém um ar de recato.

O leão, no canto superior esquerdo da figura, calmamente deitado, observa a cena de relance pelo canto dos olhos. Seu focinho, voltado para o casal e levemente erguido, examina o ar, pois como animal caçador e instintivo, assim como o lobo da figura 7, ele fareja a fêmea, buscando em seu aroma o desejo sexual.

Já na ilustração 12, um rapaz toma uma jovem em meio a um grupo de moças e a beija. O rapaz traça um casaco volumoso e grande que chega à

altura dos seus joelhos, chapéu simples e botas sobre a calça, que indicam ser um serviçal do palácio, pois veste roupas rudes e grossas, próprias para o trabalho. As jovens parecem pertencer a uma classe superior: usam vestidos rodados com muitas saias e cheios de babados, que dão volume ao quadril, além de serem cinturados, o que torna a silhueta das moças ainda mais finas; elas usam sapatos de salto; trazem os cabelos bem presos; e usam colares que destacam pescoço e colo. Seus trajes e acessórios são impróprios ao trabalho, além de indicarem refinamento, o que mostra que são mulheres que vivem no palácio.

O homem envolve uma das moças pela cintura com seus braços, projetando levemente seu corpo sobre ela, como mostra a perna direita frente à esquerda e a direita flexionada como se continuasse a caminhar, e esticando sua cabeça para alcançar-lhe os lábios. A jovem deixa-se tomar, não esboçando qualquer resistência, mantendo a mão direita segura ao seu vestido, erguendo-o e, acompanhando o movimento do corpo do rapaz, inclinando sutilmente seu corpo para trás, permitindo, assim, que o rapaz a segure e sobreponha seu corpo sobre o dela. Há, portanto um consentimento da moça, incitando o desejo sexual do homem e determinando suas ações. Mas sua perna direita está direcionada para outro lado e seus lábios estão cerrados durante o beijo, demonstrando uma suposta indiferença. Enquanto isso, as demais damas a cercam, protegendo-a com os vestidos esticados, como se quisessem manter a ação em segredo, impedindo outros olhares que não os seus. Verifica-se, nesta cena, um exemplo da sexualidade da mulher no grupo e como as mulheres de classe se utilizavam dos serviçais da casa para exercitar sua sexualidade.

Ao fundo, do lado esquerdo da imagem, aproxima-se o rei que caminha cuidadosamente, como quem quer fazer silêncio, como demonstra suas mãos erguidas frente ao corpo, aparentando comedimento no caminhar. Ele observa com interesse a movimentação e age de modo sorrateiro para flagrar o acontecimento. O próprio cuidado das jovens, que circundam o casal tentando ocultar seu feito, indica uma ação proibida. A presença do rei surge como um elemento regulador. Trata-se de alguém que traz consigo a ideia de uma punição que as amigas tentam evitar. Há, portanto, um exercício de poder na própria figura do rei, que exerce poder sobre a sexualidade juvenil mediante

a vigilância. Concomitantemente a esse poder, há uma resistência, identificada pela tática de burlar a vigília e esquivar-se do poder familiar. De acordo com Foucault (1971), o controle sobre os corpos funciona como um estímulo para colocar em prova estes corpos, instigando-os a experimentar sua sexualidade.

O interesse com que o rei direciona-se ao evento, assim como sua mão erguida que, ao mesmo tempo em que indica comedimento, também expressa ansiedade em averiguar a movimentação das jovens, indica um prazer em violar esta intimidade juvenil para impor a restrição.

Em ambas as figuras, o jardim onde transcorre a cena é o espaço propício à intimidade do casal. A densidade da vegetação e a diversidade de recantos que servem de esconderijo permitem driblar a vigilância familiar. Em meio ao ambiente natural, o desejo e a busca pelo prazer tornam-se possíveis. Em *História da vida privada*, o jardim fechado é descrito como um lugar íntimo em que o encontro amoroso é viável, apresentando jovens casais sentados, falando ou tocando um instrumento.

Na figura 11, o príncipe encontra a jovem no jardim, nos fundos do castelo, de onde ainda se avista suas cúpulas. Em meio a uma densa vegetação, cercada por construções, como a escadaria onde a jovem está sentada, e ornada por estátuas, como, por exemplo, a do leão, os jovens desfrutam de uma intimidade. Trata-se de um lugar de passeios: no canto direito duas pessoas, trajando longos mantos, encontram-se de costas para o casal, admirando a paisagem. Mas também é o lugar oportuno para encontros íntimos da jovem nua que seduz o príncipe e permite amenizar a vigília familiar.

Na figura 12, a cena se passa também em um jardim, como vemos pelas plantas que cercam o local, nos fundos do castelo, cujos telhados, a cúpula e as colunas se veem ao fundo. Aqui também se observa um espaço para a distração, pois o rei passeia pelo jardim, quando, de repente, se depara com a movimentação das jovens. Mas, além de espaço de distração, trata-se, sobretudo, de um lugar para os encontros furtivos da princesa com o criado. Nessas formulações, identificamos as seguintes posições de sujeito: da mulher conhecedora de sua sexualidade, que sabe fazer uso de seu corpo para exercer poder sobre o homem, fazendo-se objeto de seu desejo; da mulher

que partilha com outras mulheres o conhecimento desta sexualidade dentro de uma intimidade.

No caso da imagem 12, a mulher exerce seu poder sobre as demais que são suas iniciadas e aprendem com seus exemplos o que se deve fazer. Por outro lado, identificamos, ainda nessas duas imagens, a posição de sujeito do homem que está, por um lado, submetido à sedução da mulher, mas que, por outro lado, é viril, pois toma a mulher como objeto de seu desejo e mantém uma condição ativa, seja interpelando-a, seja beijando-a. Há ainda a posição de sujeito do pai, que, investido de autoridade, procura vigiar a mulher de modo a refrear-lhe a autonomia por meio do cuidado de sua sexualidade.

A sexualidade, neste caso, constitui uma estratégia para o exercício do poder, pois por meio de sua beleza, sensualidade e dissimulação, a mulher conduz as ações do homem, que aparecem sempre como reação daquilo que a mulher, enquanto objeto de desejo desse homem, provoca. Segundo Foucault,

o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. (FOUCAULT, 1971, p. 26).

Enfim, os discursos materializados nas formulações-reformulações verbais 1 a 43 e não verbais 1 a 12 mostram como as narrativas constituem unidades de dispersão de discursos sobre a mulher – criança ou jovem –, bem como sobre sua família e sobre o homem. Os enunciados identificados nos excertos analisados acima indicam uma relação com um passado que os precedem e permite sua repetição, atualização e esquecimento, assim como lhes abre uma possibilidade de futuro. Inseridos, desta forma, em uma memória discursiva, o discurso sobre a criança, sofrendo transformações, continuidades e descontinuidades, aponta uma dispersão em que se observa uma diversidade de lugares de constituição do sujeito mulher. Veem-se, então, discursos heterogêneos que determinam o que pode e o que não pode ser dito

sobre a constituição do sujeito mulher criança, uma vez que “em toda sociedade a produção discursiva é controlada por certo número de procedimentos que permitem o aparecimento dos enunciados como acontecimento” (FOUCAULT, 1970, p. 8-9).

### **3.3. Considerações acerca dos lugares de subjetivação da mulher criança nas narrativas**

Neste capítulo, buscamos apresentar os lugares de constituição da mulher criança, em sua dispersão histórica, materializada nas coletâneas de *Histórias ou Contos do Tempo Passado*, *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* e *Contos de Fadas para Crianças*. Tomando como referência a afirmação de Foucault (1969), segundo a qual as posições não são fixas e o sujeito ocupa variadas posições de sujeito, defendemos que a criança não está subjetivada em uma única e mesma posição.

Assim, nos contos analisados, a criança aparece subjetivada como inocente e indefesa, exercendo, assim, o papel de elemento responsável pela satisfação pessoal do adulto, pois, ao passo que se dispõe à autoridade deste último, funciona como um objeto (um bibelô) que visa à sua realização. Contudo, esta imagem da criança como objeto de adoração do adulto faz parte de um jogo, uma vez que, se por um lado ela é inocente e indefesa, por outro ela é ardilosa, sedutora e manipuladora.

Vemos, então, que as relações sociais estabelecidas entre as crianças e sua família se dão na forma de relações de poder. Uma vez que o poder se exerce por um feixe de relações mais ou menos organizado, o exercício do poder prevê uma resistência que lhe é recíproca e contemporânea (FOUCAULT, 1969). Por isso a constituição do discurso é positiva e construtiva, já que prevê uma constante (re)atualização para prover os dispositivos e estratégias que permitem a construção de uma verdade sobre a mulher criança.

## **Capítulo 4 - LUGARES DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO MULHER ADULTA NAS NARRATIVAS**

### ***4.1. Considerações iniciais***

Analisar as narrativas como “lugares” de constituição de enunciados que irrompe como acontecimento na atualidade de uma materialidade literária permite-nos identificar alguns lugares de constituição da mulher. Assim, por meio da análise das narrativas, busca-se observar como a mulher se constitui como princesa, dependente diante da tutela familiar e destinada a viver feliz para sempre, ou como bruxa, autônoma, sedutora e destruidora. A partir da análise desta aparente dicotomia, vimos instaurarem-se outros lugares de subjetivação, o que tornou a oposição princesa-bruxa apenas um ponto de partida.

O lugar ocupado pelo indivíduo é demarcado por práticas de exercício de poder, definidas como padrões impostos a este mesmo indivíduo dentro de sua cultura, de sua sociedade. As práticas discursivas instauram as regras que determinam o aparecimento de enunciados como acontecimento, por meio de formulações verbais e não verbais dispersas. Nesse sentido, os discursos sobre mulheres abordam as práticas que lhes condicionam o ritmo de vida em um determinado momento histórico. E são essas práticas, compreendidas como modos de agir e de se portar em sociedade, que as constituem como sujeito moral.

### ***4.2. A sedução da mulher nas narrativas***

A constituição da mulher como sedutora nas narrativas está ligada à beleza, à dissimulação, mas, também, a uma concepção de fragilidade. Por meio do artifício da beleza, como atributo natural da mulher, a sedução é definida pelo arrebatamento do homem. Assim, a ação do homem é condicionada pela capacidade da mulher de exercer-lhe um poder de sedução.



Soma-se a isso a habilidade de persuasão, a astúcia e uma concepção de fragilidade próprias da mulher. Dessa forma, a mulher exerce um certo poder sobre o homem, que é induzido a privilegiá-la e devotar-lhe sua dedicação. A seguir, mostraremos como a sedução da mulher é abordada nas narrativas através de diferentes ângulos.

#### 4.2.1. A bela

Nos contos, a mulher aparece subjetivada como a bela sedutora. Esse lugar de subjetivação está presente em várias formulações, como podemos verificar nos excertos abaixo, em que a mulher é sempre apresentada como bela. Nesses casos, a beleza configura-se como um mecanismo por meio do qual a mulher seduz o homem que, por sua vez, expressa sua dedicação à amada por quem seu coração fora arrebatado.

- (44) /.../ entra num quarto todo dourado e vê sobre um leito, cujas cortinas se achavam totalmente abertas, o mais belo espetáculo que jamais vira: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos e cujo brilho esplendoroso tinha algo de luminoso e de divino (A Bela Adormecida no Bosque. In: PERRAULT, 1697, p. 228-229).
- (45) A porta se abriu e apareceu a moça mais linda do que qualquer mulher que ele já vira (O Irmão e a Irmã. In: GRIMM, 1812-1822, p. 33).
- (46) Ante o esplendor de sua beleza, destacada pelas vestes nobres, toda a corte se inclinou mais ainda diante dela, e o rei declarou-a sua noiva /.../. (Os Cisnes Selvagens. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 170).

Na rede de formulações 44 a 46, a mulher é bela, de uma beleza indescritível e inacreditável. A mulher é aquela que deve ser bela, pois a beleza, de acordo com as formulações acima, é um atributo natural da mulher. A beleza constitui, assim, um predicado da mulher capaz de distingui-la das demais, elevando-a, como observamos na materialidade linguística: “o mais belo espetáculo que jamais se vira”, “tinha algo de luminoso e de divino” (exemplo 44); “a moça mais linda do que qualquer mulher” (exemplo 45); “o esplendor de sua beleza” (exemplo 46). Neste caso, a jovem supera outras

mulheres e, por isso, sua beleza mostra-se como algo incomum, encantando o homem que a deseja.

No exemplo 44, a descrição do recinto onde a princesa permanece adormecida apresenta-o como que envolto em um encantamento. Todo o cenário contribui para uma visão deslumbrante: o quarto é todo dourado, o leito é luxuoso, cortinado, mas permite a apreciação da beleza da mulher, uma beleza jovem, destacada por um “brilho esplendoroso”. Não apenas a beleza natural da jovem, mas o ar de mistério, a magia que a envolve, e sua condição vulnerável, adormecida sobre o leito, seduzem o príncipe. A beleza, por sua vez, é concebida como um dom divino. A mulher é enaltecida, vista como superior ao homem, pois ela é a deusa adorada.

A beleza, neste exemplo, é ressaltada pela riqueza da ornamentação do cenário onde se passa o encontro entre o príncipe enamorado e a princesa enfeitiçada. O encantamento da cena, assim como o ar de mistério, que torna a jovem mais sedutora, e a própria característica intrépida do rapaz instigam-no à aventura amorosa. Também no exemplo 45, o homem é arrebatado pela surpresa ao encontrar a jovem beldade. No exemplo 46, a beleza constitui, mais uma vez, a própria natureza da mulher, mas essa beleza é ressaltada pelo uso de adereços, que são indispensáveis à exaltação da jovem. Assim, a beleza é um atributo natural, mas pode ser amplificado pelo uso de estratégias de embelezamento.

Essa beleza é reconhecida por uma coletividade. Dessa forma, a preparação da mulher, pelo ato de embelezar-se e pelo cuidado com seu corpo, por meio da utilização de ornamentos, objetiva seu reconhecimento social. Em todos os exemplos, a beleza da mulher é corroborada pela percepção do outro. Só é belo o que é reconhecido, daí a necessidade em saber se apresentar aos outros, estabelecendo padrões e modelos de uma beleza que é idealizada, pois é divina. O olhar do outro exerce desta forma um poder sobre a mulher, determinando-lhe regras e padrões de beleza institucionalizados socialmente. Segundo Foucault,

O poder poderá se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e de que as pessoas serão vistas por um tipo de olhar imediato, coletivo e anônimo. (FOUCAULT, 1971, p. 216).

Para ser bela, portanto, a mulher deve submeter-se a essas imposições sociais. Verifica-se, aqui, como o poder transpassa a esfera social, já que o poder exercido por este olhar coletivo, uma vez interiorizado, promove a subjetivação do indivíduo. A mulher é descrita como superior e envolta em uma áurea de esplendor, riqueza e magia. Essa mulher exerce poder sobre o homem mediante estratégias de sedução. Assim, as práticas que determinam as formas de agir e de se portar em sociedade estão condicionadas a técnicas de exercício de poder que definem lugares de constituição do sujeito mulher.

O enaltecimento da beleza da mulher consagra-a como uma divindade. A mulher, assim divinizada, é objeto de veneração e de desejo do homem. Na materialidade linguística dos enunciados destacados, o modelo de beleza é definido pelos seguintes atributos: juventude, beleza natural e estonteante, cuidado com o corpo, vaidade. As mulheres procuram imitar tal padrão para tornarem-se o objeto do desejo do homem. Identifica-se o efeito de um exercício de poder que condiciona a mulher segundo regras estabelecidas historicamente e impostas pela sociedade.

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. (FOUCAULT, 1971, p. 8).

O homem, por sua vez, é condicionado a agir pelo efeito dessa sedução da mulher. Na ilustração do conto *Ricardo do Topete*, verificam-se as práticas utilizadas pela mulher que se subjetiva como sedutora e objeto do desejo do homem. Nesta formulação pictórica, as personagens que dialogam na floresta estão trajadas conforme os padrões greco-romanos. Tanto as vestes quanto a descrição da face da jovem remetem à aparência das esculturas greco-romanas. A imagem faz alusão ao trecho da narrativa em que o príncipe Ricardo, depois de ter deixado seu país devido à paixão desencadeada pela admiração do retrato de uma princesa, finalmente encontra a jovem princesa, por quem está enamorado, e a aborda.



**FIGURA 13<sup>27</sup>**

O homem, à esquerda, usa uma túnica curta marcada na cintura, sandálias presas ao tornozelo e cabelo solto e levemente encaracolado. A mulher, à direita, veste, por sua vez, uma túnica longa, de um tecido leve que ganha enlevo com a incidência de vento e um decote acentuado em “V” que, juntamente com o cabelo preso pouco acima da altura dos ombros, deixam à mostra a área do colo e do pescoço, funcionando, assim, como estratégia de sedução.

O queixo da jovem é pequeno, seus olhos são grandes, destacados por cílios volumosos, sua boca é diminuta e seu nariz proeminente. Ela está em pé, frente ao rapaz. Sua cabeça erguida e seus olhos direcionados para baixo ou fechados – os cílios não permitem precisão nesta descrição – indicam uma aparente indiferença da mulher com este homem. O braço esquerdo estendido ao longo do corpo alonga sua silhueta, garantindo-lhe uma estatura superior em relação ao rapaz. Colocando à mostra um de seus pés, apoiado no chão pela ponta dos dedos, ela aparenta leveza.

---

<sup>27</sup> Autor desconhecido. Ricardo do Topete. In: PERRAULT, 1697, p. 51.

Esta imagem apresenta uma mulher sedutora, disposta a ser admirada e venerada por este homem. Este, por sua vez, segundo a narrativa do conto, nascera deformado: possui o queixo proeminente; o nariz muito próximo à boca; a testa comprida com um chumaço de cabelo, formando o topete que lhe dá nome; e uma baixa estatura que diverge da anatomia do homem grego. Ele se coloca frente à princesa. A perna direita, levemente flexionada dá impressão de que caminha em direção à jovem. Seu braço direito flexionado frente ao seu corpo com a mão entreaberta sugere um ato de interpelação do jovem. A mulher, nessa perspectiva, é a musa, a inspiração, a deusa grega. Enquanto o homem aparenta solicitar a afabilidade da mulher exaltando-a, pois mantém o braço direito flexionado, erguendo a mão à altura do rosto, e o olhar atento à jovem. Ela, por sua vez, demonstra altivez com a cabeça erguida e apenas seus olhos rebaixados.

Trata-se aqui de um ideal de mulher, definida como bela e sedutora. Identifica-se a posição de sujeito em que a mulher é a deusa sedutora, enquanto o homem, feio e deformado, apresenta-se como ser inferior, seduzido pelos encantos desta. Vê-se, então, uma das formas de constituição da mulher sedutora: ela é aquela que, com sua beleza e encanto, mostra-se muito superior ao homem.

Diante de tal beleza, os homens ficam totalmente vulneráveis e enfeitiçados, como mostram as próximas formulações:

- (47) Era o jovem príncipe Ricardo do Topete, que, tendo-se enamorado dela ao ver seus retratos que se espalhavam por todo o mundo, deixou o reino do pai para ter o prazer de vê-la e com ela falar. (Ricardo do Topete. In: PERRAULT, 1697, p. 262).
- (48) .../ chamando a atenção do rei, que ficou fascinado, ao ver a linda princesa com a estrela de ouro na testa, e se apaixonou por ela, perguntou-lhe se não queria ser sua esposa. (Os Doze Irmãos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 238).

Nas formulações 47 e 48, verifica-se a posição de sujeito do homem como totalmente encantado, subjugado pela beleza da mulher. Nesse caso, as atitudes dos homens são apresentadas como reação natural à beleza das mulheres. O homem é aquele que age: deixa o reino (formulação 47); e pede a amada em casamento (formulação 48). Entretanto, todas essas ações são o

resultado daquilo que desperta nele a beleza da mulher. Na materialidade das formulações, os adjetivos “enamorado” (exemplo 47), “fascinado” e “apaixonado” (exemplo 48) mostram o poder que a mulher exerce sobre o homem. A beleza, desta forma, constitui-se como um atributo da mulher que provoca no homem determinadas reações. O desejo por esta mulher bela incita o homem a tê-la. Ela é cobiçada por uma infinidade de pretendentes, visto que seus retratos “se espalharam por todo o mundo”, como mostra a formulação 47, ou é única, por possuir um atributo particular capaz de despertar o interesse do homem: “a linda princesa com a estrela de ouro na testa”, como mostra a formulação 48. Esse encantamento que a eleva diante de outras mulheres e seduz os homens, arrebatando-os, é resultado de sua sexualidade, que faz com que a mulher torne-se objeto do desejo do homem.

A mulher, desta forma, é aquela que desestrutura o homem, pois perturba a harmonia de sua vida com os ardores do amor:

- (49) Tendo-se separado da bela,  
Atingido por intensa dor,  
A passos lentos dela se afasta,  
Atormentado pela pena que lhe fere o coração;  
 /.../  
 Mas a partir do dia seguinte sente sua pungente angústia  
E se vê acabrunhado de tristeza e aborrecimento.  
 (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 172).
- (50) Encantado com essas palavras, e mais ainda com a  
maneira pela qual eram ditas, o príncipe não sabia como  
lhe testemunhar sua alegria e seu reconhecimento;  
assegurou-lhe que a amava mais que a si mesmo. Essas  
 frases eram expressas desordenadamente; havia mais  
 lágrimas do que palavras pouca eloquência, muito amor.  
Ele estava mais embaraçado que ela /.../. (A Bela  
 Adormecida no Bosque. In: PERRAULT, 1697, p. 229).
- (51) Vivia enchendo de intrigas a cabeça do rei, falando mal  
 dos pobres príncipes, até conseguir que o rei não  
 quisesse mais saber dos filhos. (Os Cisnes Selvagens. In:  
 ANDERSEN, 1835-1872, p. 159).

Na materialidade das formulações 49 a 51, encontramos a posição de sujeito do homem arrebatado pelo sofrimento, acometido pelo amor e/ou desejo à mulher. Nesta posição de sujeito, o homem é atormentado com a falta da amada, conforme mostra a formulação 49. A tristeza e a melancolia,

provocadas pela ausência da amada, submetem o homem à fragilidade. Mas, diante da presença do objeto de seu amor, o homem torna-se afetado, inerte numa postura contemplativa, que não lhe permite pensar, ou articular a fala (formulação 50). Assim, a mulher é posta em primeiro lugar em relação ao homem que, por sua vez, tem suas ações condicionadas pela sedução desta mulher. Por meio de sua capacidade de agir sobre o homem, a mulher impõe-lhe a satisfação de seus desejos. Mais uma vez a sedução da mulher exerce um certo poder sobre o homem, tornando-o dependente, o que provoca as seguintes reações por parte do homem: ele passa a reconhecer que a felicidade só existe junto à amada (exemplo 49); admite a superioridade da mulher ao exaltá-la, sobrepondo-a a si mesmo (exemplo 50); deixa-se influenciar pelo poder de persuasão da mulher (exemplo 51).

A sedução está sempre relacionada a uma necessidade latente do homem de possuir a mulher, daí a mulher colocar-se como objeto do desejo do homem, conforme mostram as formulações a seguir:

(52) /.../ o retrato da Princesa do Palácio de ouro. Se ele vir o retrato, vai se apaixonar violentamente por ela, e ficará desesperado, correndo grande perigo por isso. (João, o Fiel. In: GRIMM, 1812-1822, p. 154).

(53) Por toda parte, como astro, ela brilha;  
E por acaso um senhor da corte,  
 Jovem, bem formado e mais belo do que o dia,  
Tendo-a visto aparecer junto à grade,  
Concebeu por ela violento amor.  
 (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 185).

Nessas formulações, a visão da beleza possui um efeito desorientador. Na formulação 52, o desejo desencadeado pela beleza da mulher provoca no homem a necessidade incontrolável de possuí-la. Tem-se, como dito anteriormente, a posição de sujeito da mulher como objeto do desejo do homem. Na materialidade linguística dessas formulações, as expressões “se apaixonar violentamente” (exemplo 52) e “violento amor” (exemplo 53) justificam a ação do homem, como reflexo do poder da mulher. A mulher é culpada pelo arrebatamento do jovem príncipe que tão-somente reage ao impacto da beleza desta. Mais uma vez, a mulher é superior ao homem, já que

exerce sobre ele um certo poder, mas, conseqüentemente, esta mesma mulher torna-se uma ameaça perniciosa, consistindo-se em um “grande perigo”.

A mulher exerce poder sobre o homem por meio de sua habilidade de sedução. Ela é bela e sabe mostrar sua beleza fazendo uso de sua sexualidade como dispositivo de beleza. Ela coloca-se como objeto do desejo do homem pela forma envolvente com que revela seu corpo. A mulher sedutora também é aquela que se mostra dependente do homem, dissimulando fragilidade e necessidade de cuidados. Seu sofrimento chega ao fim com a chegada de seu príncipe encantado para que, a partir de então, possa “viver feliz para sempre”. O homem, desta forma, é induzido a protegê-la e, conseqüentemente, a satisfazê-la. O homem assume o papel de protagonista, pois é ele quem age. Ele é o jovem herói, destemido, belo, encantado, que vem salvar a princesa, que por sua vez aguarda-o passivamente e, ao vê-lo, apaixona-se. A sedução da mulher envolve, portanto, um exercício de poder por meio da incitação e da dissimulação. Assim, ela instiga a ação do homem, mas mantém uma postura inerte, dando a entender que ele é o responsável pela conquista. É o que podemos observar também na figura 14.

Entretanto, de acordo com Gaskel (1992), a interpretação de uma produção pictórica constitui uma história de si, uma vez que só é possível conhecer efetivamente o que produzimos. O sentido do material visual que nos serve de documento histórico, desta forma, só é possível por meio do reconhecimento dos discursos do passado que se perpetuam atualizados no presente. Por isso, as interpretações sofrem modificações, pois estão limitadas à conjuntura histórica do observador e ao acesso que lhe chega desse passado e que lhe permite a interpretação.

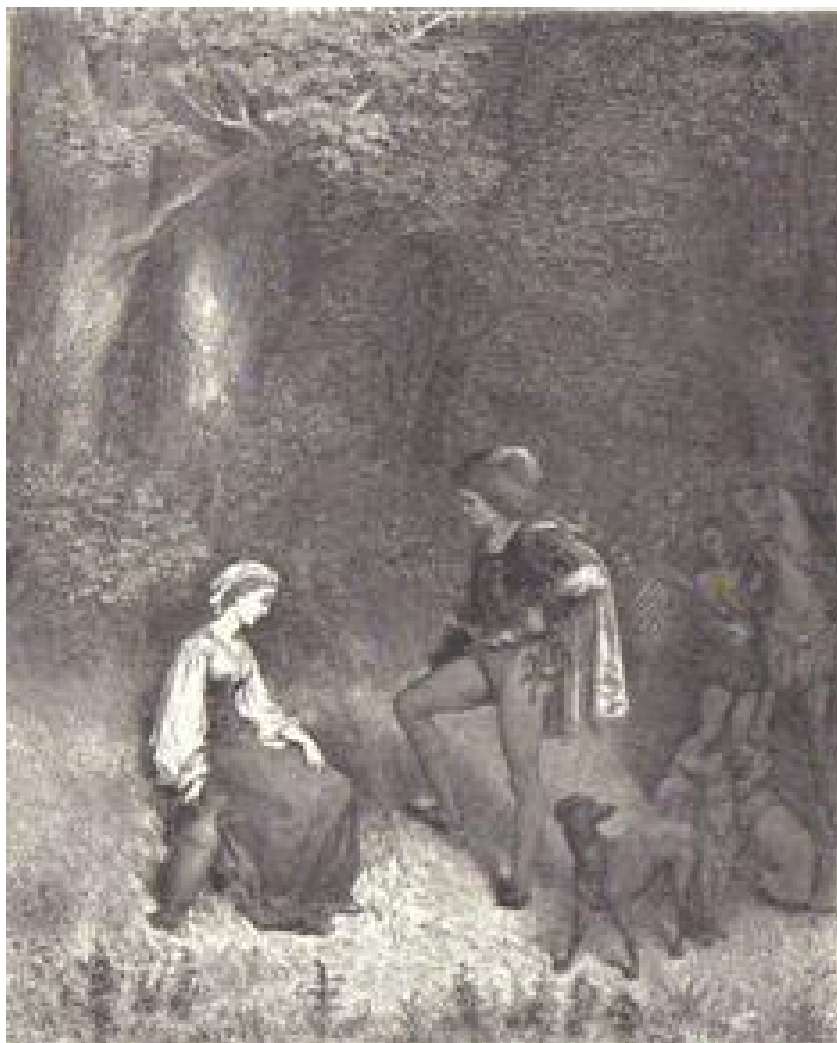
Talvez só possamos sempre conhecer a arte do presente, parte da qual é o que sobrevive do passado, proporcionando apenas o acesso mais tênue e incerto àquele passado. O significado do material visual se modifica; as interpretações diferem através dos limites cronológicos e culturais: aqueles que conhecemos só podem ser aqueles que nós próprios geramos. (GASKEL, 1992, p. 264).

Desta forma, o passado, como reconstituição do que se perdeu no tempo é impossível. Mas a análise do enunciado, por meio da descrição da



formulação pictórica, torna viável o acesso aos discursos. Isso porque os enunciados estão relacionados entre si numa rede de filiações histórica, em que eles (os enunciado) se opõem, rivalizam-se, contestam-se e reafirmam-se, configurando-se e reconfigurando-se. O discurso é inesgotável, sempre existiu e sempre existirá, por conta das transformações que afetam os próprios conceitos, implicando em sua necessidade de irrupção atualizada no acontecimento, ao afetar a relação entre esses conceitos na rede e ao demonstrar suas transformações, rupturas e continuidades. (FOUCAULT, 1969, p. 69).

Na formulação pictórica 14, verificamos a sutileza da jovem em insinuar-se ao príncipe e como ela detém a atenção de todos os homens na cena.



**FIGURA 14**<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> DORÉ. As Fadas. In.: PERRAULT, 1697, p. 183.

A formulação não verbal acima mostra a postura envolvente da mulher que é abordada pelo jovem príncipe de porte atlético, acompanhado de outros cavaleiros e cães, o que pressupõe que tenham interrompido uma caçada, quando encontraram a jovem só e com o semblante triste, as margens de uma estrada que atravessa a floresta. O jovem, ao aproximar-se da mulher, apresenta uma fisionomia afável. A expressão do rapaz, que tem as sobrancelhas levemente arqueadas, demonstra preocupação e interesse. Ele a olha com semblante meigo e doce. De modo cortês, posiciona-se frente à jovem como quem se dispõe a prestar auxílio.

Além do olhar de desilusão da moça, sua condição na cena, sentada, enquanto o homem encontra-se em pé à sua frente, caracteriza o homem, mais uma vez, como aquele que age. O homem é forte, decidido e seguro. O corpo constrói uma moralidade que leva ao ideário de comportamento. O corpo masculino mantém-se ereto e essa retidão garante-lhe uma postura elegante. Ele vai ao encontro da jovem e se dispõe a ajudá-la, mas, para aproximar-se dela, ele se apóia no barranco com a perna direita, segurando o corpo com o braço direito apoiado nesta mesma perna, já a perna esquerda é mantida esticada e o braço esquerdo flexionado é apoiado na cintura para dar-lhe equilíbrio. A mulher, por sua vez, é frágil e sensível. A imagem constrói uma idéia de fragilidade. A jovem tem o corpo sinuoso, cujas curvas conduzem o corpo para baixo, como se não suportasse um grande peso sobre si, dando a impressão de fragilidade. Seu olhar é perdido e melancólico e sua postura revela desânimo: ombros caídos; cabeça inclinada para frente e para baixo, o que lhe puxa o tronco para baixo; braço direito caído ao lado do corpo; e a mão direita quase deixando a jarra cair ao chão.

A condição da mulher nesta ilustração desperta no homem a necessidade de abordá-la para protegê-la e/ou ajudá-la em sua dificuldade. Ele aproxima-se, mas mantém alguma distância, parando à frente da moça, apoiando a perna direita no declive da margem da estrada, descansando aí seu braço direito, e colocando a mão esquerda na cintura, como quem aguarda o momento propício à ação, esperando, provavelmente, uma reação da jovem. As ações deste homem, portanto, estão condicionadas pela sedução desta mulher que ele admira.

Trajado elegantemente – *cullote*, sapato de fivela, casaco justo ao corpo sobrepondo uma camisa branca de mangas volumosas, capa curta e um pequeno chapéu com pluma –, acompanhado por um séquito numeroso e de alguns cães, ele aparentemente detém-se na caçada para apreciar a jovem. O rapaz também se faz atrativo, pois o cuidado com seu corpo – pelas vestes que usa e pela prática esportiva da caça –, além de determinar sua estirpe nobre, tem um efeito sedutor e possibilita o despertar do interesse da mulher. Vê-se, nesta formulação imagética, a posição de sujeito do homem galante que sabe apresentar-se à mulher. Ele toma a iniciativa de modo a atrair para si a admiração e a afabilidade da jovem. A mulher, por sua vez, sentada à beira da estrada, espera ser vista e abordada. Sua tristeza, perceptível por um olhar cabisbaixo, e sua solidão envolvem-na em um mistério que, como vimos anteriormente, ao analisarmos a formulação 44, instiga o espírito aventureiro do jovem.

Além da beleza natural da jovem, seus trajes – saia longa de tecido leve, que dá contorno a coxas grossas, camisa drapeada no colo, dando volume aos seios e suas mangas longas e volumosas, que chamam a atenção para a área do ventre, realçado ainda mais por um corpete que lhe define a cintura – também funcionam como elemento de sedução. Ela não olha o príncipe nos olhos, mas sua posição demonstra o desejo de ser admirada. Sua mão esquerda, por sobre a coxa, levemente flexionada para baixo, puxa a saia e revela o pé esquerdo, permitindo-nos identificar um modo sutil de se insinuar. Esta mulher não está limitada à apreciação apenas do príncipe, ela quer atrair o desejo de inúmeros homens, pois a admiração por ela despertada não se restringe ao príncipe, mas inclui todos os homens que fazem parte da comitiva do nobre e que de longe a observam com atenção.

Nesta ilustração, a mulher é a fada, permeada de mistérios e encantamentos, que aborda os homens na floresta, nas trilhas que estes seguem durante as caçadas e/ou as viagens. É a portadora de uma sexualidade que instiga o desejo do homem, inundando sua imaginação. Assim como na primeira imagem, a mulher exerce poder sobre o homem com técnicas de sedução. Observa-se aqui um deslocamento da construção da imagem desta mulher na materialidade da formulação pictórica, de deusa grega, como na imagem 13, a mulher torna-se fada. A transformação desta

mulher indica uma adequação das imagens às diferentes condições de possibilidade, pois o enunciado surge como novo por meio de uma atualização dos sentidos. Entretanto, nos dois casos, trata-se, ainda, da mulher superior e poderosa, com uma beleza divina.

Nas duas imagens, vê-se, por um lado, a posição de sujeito da mulher sedutora, consciente de sua sexualidade, detentora de estratégias para o exercício do poder e disposta a atrair a atenção de uma coletividade e, de outro, a posição de sujeito do homem, desejoso pelo prazer dessa sexualidade da mulher, capaz de protegê-la, mas por ela seduzido.

Vemos nas narrativas a posição de sujeito em que a mulher recorre à beleza para conquistar admiração e atrair o olhar dos outros, pois, como indicamos acima, a beleza da mulher é determinada pelo coletivo:

- (54) Grande foi o prazer de ver o inútil trabalho  
Das belas de toda a cidade  
Para atrair a si e merecer a escolha  
Do príncipe, seu senhor /.../.

De vestes e postura todas mudaram,  
De tom devoto se revestiram,  
Baixaram a voz,  
Pela metade os penteados se reduziram,  
A garganta se cobriu, as mangas se alongaram,  
Mal se lhes via a pequena ponta dos dedos. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 174).

- (55) Diante disso, ocuparam-se elas, todas espevitadas, de escolher as roupas e os penteados que lhes assentassem melhor; (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 253).

- (56) Na noite seguinte, ela vestiu o vestido com as luas de prata e pôs no cabelo uma meia-lua feita de pedras preciosas. Quando chegou à festa, todos os olhares se voltaram para ela /.../. (A Noiva de Verdade. In: GRIMM, 1812-1822, p. 439).

Na materialidade que compõe a rede de formulações-reformulações 54 a 56, a mulher é aquela que busca adornar-se, pois objetiva o despertar do interesse coletivo. Nesse caso, a mulher assume a função de agradar ao outro com sua beleza. A beleza, aqui, não é mais apontada como um atributo natural da mulher, mas como uma técnica do embelezar-se, tornar-se bela, ou mais bela. Nesse caso, a beleza passa a ser uma técnica de sedução, pois a mulher

muda-se (formulação 54), enfeita-se (formulação 55 e 56), a fim de agradar esse outro, ou como mostra a formulação 54, “para atrair a si e merecer a escolha do príncipe, seu senhor”. Assim, além de atrair o homem, seduzindo-o com sua beleza, vê-se, na rede de formulações acima, a posição de sujeito em que a mulher enfeita-se, segundo um modelo de mulher bela, estabelecido socialmente, para se apresentar nos ambientes sociais.

Observa-se na formulação 54, a transformação sofrida pelas mulheres, seja no cuidado com o corpo, seja no modo de agir, para adequar-se ao padrão instituído e merecer o olhar do príncipe. Na materialidade da referida formulação, as ações da mulher determinam o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve ser dito sobre a constituição da esposa. Assim, ao contrário da jovem solteira que, por meio de sua beleza e cuidado com o corpo, busca seduzir o homem, a mulher casada ou nubente deve se revestir de um ar recatado, uma vez que já fora escolhida. Aqui, o cuidado com o corpo objetiva a manutenção da castidade. Nesse caso, o cuidado da mulher com a beleza visa não apenas o olhar do homem, mas também o de toda sociedade. É o que mostra, por exemplo, a formulação 56, quando diz que “Quando chegou à festa, todos os olhares se voltaram para ela”. Trata-se, portanto, de uma sedução que vai além da necessidade de agradar ao homem, pois, o discurso da beleza circula em todas as esferas da sociedade. O olhar do outro produz um efeito de poder fazendo com que as mulheres

nem pudessem agir mal, de tanto que se sentiriam mergulhadas, imersas em um campo de visibilidade total em que a opinião dos outros, o olhar dos outros, o discurso dos outros os[as] impediria de fazer o mal ou o nocivo (FOUCAULT, 1971, p. 215-216).

Esse olhar constante do outro impõe à mulher a necessidade de afirmar-se constantemente em sua sociedade como um modelo. Vejamos, a esse respeito, as seguintes formulações:

- (57) Nenhuma das damas desviava a atenção da consideração de seu penteado e de suas roupas, para já no dia seguinte possuir adereços semelhantes /.../. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 257).

- (58) A noiva olhou em torno e vendo a outra perto do altar, saiu, dizendo que só voltaria quando tivesse um vestido tão lindo quanto o da jovem que ali se encontrava. (O Príncipe e a Princesa. In: GRIMM, 1812-1822, p. 460).
- (59) Ela era uma mulher sábia, mas orgulhosa de sua nobre estirpe, e ostentava, por isso, doze ostras na cauda, ao passo que as outras mulheres da aristocracia tinham apenas seis. (A Pequena Sereia. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 83-84).

No conjunto das formulações acima, observa-se que a beleza não é unicamente uma estratégia de poder relacionado à figura do homem, mas também uma maneira de adquirir um *status* elevado dentro da sociedade, uma vez que confere à mulher destaque social. A beleza da mulher é sempre comparada a de outras mulheres.

No exemplo 57, a distinção com que a jovem apresenta-se à sociedade chama a atenção das demais damas que, desejando ter a mesma atenção que a ela é conferida pela corte, procuram observar-lhe para copiar com primor o exemplo de beldade. A beleza, neste caso, serve de modelo a toda a sociedade. A comparação objetiva a demarcação da superioridade de uma mulher em relação às outras e a imposição de práticas de cuidado com o corpo aceitáveis pela comunidade. Assim, no exemplo 58, a noiva foi escolhida dentre outras mulheres pelo príncipe e, por meio do casamento, legitima-se como modelo dentro da sociedade a que pertence. Mas recusa-se a dar prosseguimento à consagração de sua beleza, interrompendo a cerimônia, quando constata não ser a mais bela mulher presente no local. Por fim, no exemplo 59, o modelo de beleza, que se mostra desde a postura altiva até os ornamentos utilizados, demarca a superioridade da mulher na sociedade e possibilita sua distinção social.

A preocupação da mulher com a beleza e o cuidado com o corpo têm também como finalidade torná-la objeto do desejo do homem:

- (60) Num grande carro de ouro e de marfim,  
Assenta-se a pastora plena de majestade;  
O príncipe nele sobe com orgulho,  
E não encontra menos glória  
Ao se ver como amante a seu lado sentado  
/.../

A corte os segue /.../. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 177).

- (61) E aconteceu que o Rei do país mandou que se realizasse uma festa com a duração de três dias, para a qual seriam convidadas todas as jovens formosas do país, a fim de que entre elas seu filho escolhesse a sua noiva. (Cinderela. In: GRIMM, 1812-1822, p. 22).
- (62) Deu uma festa, mandou tocar música, trazer as mais excelentes iguarias e executar bailados pelas mais graciosas donzelas. (A Colina dos Elfos. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 171).

Verifica-se, na rede de formulações 60 a 62, a posição de sujeito da mulher como objeto de desejo do homem. Na formulação 60, a mulher de origem simples assume novos ares, “plena de majestade”, em decorrência da escolha do príncipe, seu pretendente, que lhe confere superioridade. A mulher é o objeto do desejo desse homem que ostenta publicamente, com “orgulho”, sua conquista e, por isso, passa a receber a admiração de toda uma comunidade. O ambiente social, acessível à mulher através de festas e comemorações, é o momento propício para esta ser admirada e despertar o desejo dos homens.

Na formulação 61, também a mulher é apresentada como objeto de desejo. O rei ordena a realização de uma festa para que, ao longo de três dias, o príncipe possa observar as damas e escolher uma dentre as convidadas para tornar-se sua noiva.

Na formulação 62, a presença da mulher constitui um dos prazeres dos festins, juntamente com a música, as iguarias e as danças; nesse caso, a mulher deve exibir-se ao homem na “execução de bailados”. A mulher, portanto, deve ser observada para conquistar a escolha do príncipe, despertando-lhe o desejo. Ela é portadora de prazer e, por isso, instiga o homem.

Nas formulações acima, identificamos algumas expressões que qualificam a mulher, ressaltando nesta os atributos que a tornam desejada pelo homem: “a pastora cheia de majestade” (formulação 60); “as jovens donzelas” (formulação 61); “mais graciosas donzelas” (formulação 62). Verifica-se, na materialidade linguística, que a mulher para ser desejada, deve ser jovem, bela e virgem. Também identificamos as condições por meio das quais a mulher

deve se “mostrar” a fim de se tornar objeto de desejo do homem: “sentada ao lado do príncipe no cortejo assistido pela corte” (formulação 60); “comparecendo ao baile real” (formulação 61); “dançando durante a festa” (formulação 62).

Assim, a mulher dos contos analisados subjetiva-se como objeto de desejo do homem, pois se mostra ao homem, deixando que este a veja em determinadas situações. Isso mostra que a sexualidade da mulher, como dispositivo de sedução, é permeada de astúcia, pois ela arquiteta os meios de expor-se a fim de tornar-se um objeto de desejo. De acordo com Klapisch-Zuber (1990, p. 118), “a festa favorece os encontros e desencadeia os desejos, o movimento circular das danças tornam belas e febris mesmo as mulheres pálidas e feias”.

Até aqui, verificamos que a constituição da mulher bela está condicionada a padrões estabelecidos segundo condições de possibilidade de uma determinada sociedade em um dado momento histórico. À mulher cabe o cumprimento das exigências que podem lhe conferir o *status* de modelo de beleza. Na materialidade dos enunciados analisados no *corpus*, identificamos os discursos que determinam o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve ser dito sobre a mulher para que esta se constitua no lugar da bela. Compreende-se, assim, que para ser bela a mulher deve ser jovem, insinuante, cuidadosa com o corpo e atenta ao modo de se portar em público.

#### **4.2.2. A dissimulada**

A beleza não constitui o único método de sedução da mulher. Ela dispõe de variados mecanismos para exercer o poder sobre o homem. Por meio da dissimulação, da demonstração de fragilidade, seja pela aparente dependência do homem, seja por uma sensibilidade considerada própria à mulher, ou pela promessa de concessão de seu amor, o homem é induzido a atender às necessidades da mulher de modo a conter-lhe a emoção, vê-la feliz e, assim, ver-se também realizado.

(63) Ela lançou-se aos pés do marido, chorando e pedindo-lhe perdão, com todos os indícios de um verdadeiro



arrependimento por não ter sido obediente. Teria enternecido um rochedo, bela e aflita como estava. (Barba Azul. In: PERRAULT, 1697, p. 21).

- (64) Ela disse, então, que estava disposta a acompanhá-lo, a partir em sua companhia, mas pediu-lhe encarecidamente, com lágrimas nos olhos, que permitisse que, antes, ela se despedisse de seus pais. A princípio, ele se negou a atendê-la, mas quando a viu chorando cada vez mais e até se ajoelhando aos seus pés, não pôde resistir mais. (A Ave de Ouro. In: GRIMM, 1812-1822, p 106).
- (65) /.../ ela, porém, soluçava, inconsolável, e beijou o pequeno limpador de chaminés, que não teve outro remédio senão ceder, embora soubesse que agiam mal, que era um erro voltarem. (A Pastora e o Limpador de Chaminés. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 345).

Nas formulações acima, identificamos a posição de sujeito da mulher que convence o homem a lhe dar o que ela quer: lançando-se aos pés do marido e pedindo perdão (exemplo 63); aceitando o príncipe, mas suplicando a permissão para se despedir da família (exemplo 64); soluçando de tanto chorar, beijando e cativando o rapaz para que retornem (exemplo 65). Assim, o homem, mesmo correndo riscos, atende ao desejo da amada, saciando a vontade desta.

No caso específico do exemplo 63, a mulher é também aquela que recorre à emoção para tentar “escapar” da ira do marido. A frase “teria enternecido um rochedo, bela e aflita como estava” mostra como a aflição, assim como a beleza, é usada para comover o marido. Mas, diferentemente das formulações que se sucedem, na formulação 63, as lágrimas da mulher não conseguem dissuadir o homem de seu intento, visto que, neste caso, a mulher desobedeceu às ordens do marido, o que impõe a necessidade de um castigo. De uma forma ou de outra, em todos esses exemplos, a mulher é apresentada como aquela que necessita do homem e, por isso, ajoelha-se aos pés deste, suplicando-lhe o favor.

Por fim, nas formulações 64 e 65, identifica-se, mais uma vez, a mulher como aquela que chora diante do homem até conseguir o que deseja, pois, este “não pôde resistir mais” (formulação 26) ou “não tem outro remédio senão ceder” (formulação 65). Nesse conjunto de formulações, o homem é aquele que tem o poder de decisão, mas é a mulher que consegue, por meio

de lágrimas e de uma suposta fragilidade, tornar o homem suscetível às suas artimanhas. Nesse caso, a fragilidade da mulher atua como elemento de sedução e de persuasão. Vemos, nos exemplos acima, que se trata de um jogo de forças. A aparente fragilidade da mulher é um elemento de sedução, por meio do qual ela convence o homem e consegue realizar seus desejos.

A sedução da mulher, desta forma, está intimamente relacionada à dissimulação. A mulher envolve o homem, buscando exercer sobre ele um certo poder. Ela apresenta-se de forma sutil e discreta, para que ele se veja como o único agente da ação, dando-lhe a falsa impressão de que ele é quem dirige a situação.

Para tanto, nas formulações abaixo, verifica-se a astúcia da mulher que, ao ver-se observada, conquista a atenção do homem, seduzindo-o.

**(66) Pelo instinto que ao belo sexo deu a Natureza,**

E que todas as beldades têm  
De ver a invisível ferida  
Que provocam seus olhos, no momento em que o fazem,  
A princesa foi informada  
De que era ternamente amada. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 185).

**(67) Diz-se que, por trabalhar com pressa um pouco demasiada,  
De seu dedo por acaso na massa caiu  
Um de seus anéis de grande valor;  
Mas aqueles que sabem o fim da história  
Asseguram que por ela o anel foi propositalmente deposto:  
 E, quanto a mim, francamente ousaria de fato crer,  
 Sem grandes dúvidas que, quando o príncipe em sua  
 porta esteve,  
 E pelo buraco da fechadura a olhou,  
Ela percebida se sentiu;  
Nesse ponto, a mulher é tão esperta  
E tão rápido é o seu olhar  
 Que não se pode vê-la um momento  
Sem que ela saiba que foi observada. (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 210).**

Nos excertos acima, observa-se a posição de sujeito segundo a qual a mulher sedutora é dissimulada. Ela reconhece no homem os sinais do amor, que resultam do impacto de sua sedução. Faz parte da natureza da mulher a capacidade de detectar o desejo do homem, conforme as expressões coletadas nos exemplos acima: “Pelo instinto” (exemplo 66); “Ela percebida se

sentiu” (exemplo 67). Existem na materialidade linguística das formulações adjetivos que revelam as práticas de objetivação da mulher sedutora, segundo as quais a mulher deve ser: uma “beldade” (exemplo 66); “esperta” e “rápida” (exemplo 67).

Assim, consciente dos efeitos de seu poder de sedução, a mulher torna-se mais sedutora e arquiteta os dispositivos necessários à apreciação do homem e à sua conseqüente subjugação. Ela deve conhecer o amor do príncipe, mas deve se manter indiferente, dissimulando seu interesse e instigando o desejo deste. Desta forma, a mulher manipula o homem de modo a seduzi-lo eficazmente, como na formulação 67. Neste exemplo, a princesa deixa propositalmente o anel para ser encontrado pelo príncipe na massa do bolo, mas dá a impressão de tê-lo perdido durante a produção da guloseima, utilizando-se da justificativa de “trabalhar com pressa um pouco demasiada”. A mulher, portanto, não confessa seu estratagema, são os outros que suspeitam de que ela fez tudo premeditado. Na materialidade desta formulação, observa-se a utilização do sujeito indeterminado. As formas verbais “Diz-se” e “Assecuram” não permitem a identificação de um sujeito que referende a acusação.

A mulher é denunciada por alguém, cuja identidade não pode ser reconhecida, o que transforma a suposta acusação em uma possibilidade sobre a qual paira o benefício da dúvida. A dissimulação, desta forma, não pretende encobrir completamente as ações da mulher, mas produzir um efeito de aparência e criar uma constante dúvida em relação a seus atos. As lacunas deixadas pelos dispositivos de sedução engendrados pela mulher permitem, assim, a produção de novas estratégias. Segundo Foucault (1971), as relações de poder possuem um efeito positivo e implicam na produção constante de estratégias que possibilitam o exercício do poder.

Na formulação pictórica que ilustra o conto *Rapunzel*, vemos como o homem é induzido pela aparente fragilidade da jovem, encerrada em uma torre e isolada do mundo por uma bruxa perversa. O resgate da donzela mostra o poder exercido pela mulher sobre o homem, que apaixonado pelo canto e pela beleza da prisioneira, decide libertá-la. Ao mesmo tempo em que a beleza fulminante de Rapunzel encanta o príncipe, que se sente impulsionado a

libertá-la para realizar seu desejo sexual, a jovem prisioneira vê-se atraída pelo jovem príncipe, justamente por ele possuir a liberdade que ela tanto deseja.



FIGURA 15<sup>29</sup>

<sup>29</sup> CRANE. Rapunzel. In.: GRIMM, 1812-1822, p. 325.

Nesta ilustração, o homem é jovem e belo. Ele tem traços faciais finos e definidos, seu rosto não possui barba e seus cabelos esvoaçam com o vento. O corpo é musculoso: o antebraço direito flexionado é largo e forte; coxas e panturrilhas grossas e definidas, como se pode observar pela perna direita completamente estendida que revela o contorno dos músculos; o cinto e a alça da trompa aproximam a vestimenta ao corpo e revelam um abdômen e um tórax musculosos. Seu porte é atlético, o que lhe permite transpor com facilidade obstáculos iminentes ao longo do percurso para encontrar a mulher desejada. Ele escala sem dificuldades a torre, conforme mostra a tranquilidade de sua expressão e a posição de seu corpo que não aparenta resistência à subida. Além disso, a presença do cavalo no canto inferior esquerdo, ali deixado durante o desafio da subida à torre, e o porte de uma trompa presa em seu peito demonstram seu hábito de caça.

Identifica-se, então, a posição de sujeito do homem belo que possui um corpo condicionado pela prática de exercícios. Neste exemplo, ele é o deus grego, munido de uma força sobrenatural. Belo e forte, este homem é sedutor, o que lhe confere poder. Sua obstinação em subir uma construção projetada para não permitir a entrada de intrusos, pois a torre não possui portas, apenas uma janela na parte superior, e o intento de aproximar-se da jovem sobre quem fixa o olhar, determinam-lhe o heroísmo.

Por sua vez, a mulher, em cima da torre, apenas inclina seu corpo em direção ao pectoral já alcançado pelo homem, entregando-lhe seus compridos cabelos para lhe auxiliar a escalada. Ela não demonstra fazer força alguma, mas possui também uma força sobrenatural, pois é por meio de seus cabelos que a subida do homem torna-se possível. Ela seduz, instigando o desejo masculino e, dessa forma, leva o homem a subir ao seu encontro. Anseia por ele e por isso o seduz. Seu olhar está totalmente direcionado ao jovem. O movimento de seu corpo, curvado em direção ao parapeito, indica seu desejo de que o príncipe chegue logo. O rosto da jovem prisioneira apresenta um olhar insinuante, convidando o homem a entrar em seu aposento, o que se atesta também pelo oferecimento do cabelo. Por sua força, revelada pelo uso do cabelo como corda de escalada, e pela sedução capaz de atrair o homem, a mulher é um perigo que deve ser vigiado, isolado da sociedade em uma

floresta no alto de uma torre. Mas, ao mesmo tempo, essa mulher também é frágil, pois fora aprisionada e precisa do resgate do bravo herói.

A beleza, a sedução, o cuidado com o corpo e a preocupação com o modo como se apresenta socialmente permitem à mulher exercer poder sobre o homem, todavia não a destituem de ser dele dependente. Assim, ao indicar sua fragilidade pela necessidade da presença do homem, a mulher utiliza essa necessidade de cuidado e de proteção como mecanismo para o exercício de poder sobre o homem, condicionando-o a atender seus desejos. Segundo Foucault (In: DREYFUS, 1995, p. 245), a relação de poder constitui, ao mesmo tempo, uma relação de incitação recíproca e de luta.

Nos excertos abaixo, a técnica da dissimulação de uma fragilidade e de uma dependência do homem permite à mulher colocá-lo à sua disposição.

(68) /.../ há no castelo uma princesa, a mais bela do mundo; que ela nele devia dormir durante cem anos e que seria reanimada pelo filho de um rei, a quem estava reservada. O jovem príncipe, diante desse discurso, sentiu-se abrasar; julgou sem hesitar que poria fim a uma aventura tão bela e, impelido pelo amor e pela glória, resolveu verificar pessoalmente o que lá havia. (A Bela Adormecida no Bosque. In: PERRAULT, 1697, p. 228).

(69) Um ou dois anos depois, aconteceu que o filho do Rei entrou na floresta e passou pela torre. Ouviu, então, um canto, tão belo, que ele parou para ouvir. Era Rapunzel, que, em sua triste solidão, cantava para os males espantar. O príncipe quis subir na torre, para ver a cantora, e procurou a porta da torre, mas porta alguma foi encontrada. Ele voltou para o palácio de seu pai, mas o canto o comovera tanto, que todos os dias ia à floresta para escutá-lo. (Rapunzel. In: GRIMM, 1812-1822, p. 323-324).

Nesses exemplos, a princesa é encerrada em um lugar ermo sob o cuidado de uma bruxa: adormecida por cem anos (exemplo 68) ou presa no alto de uma torre (exemplo 69). A incapacidade de se libertar torna a mulher dependente da coragem do príncipe, por isso ela “seria reanimada pelo filho de um rei, a quem estava reservada” (formulação 68). O homem, por sua vez, sentindo-se “abrasar”, dominado por “amor” e “glória” e motivado pelo mistério

e pela sedução que envolve a jovem aprisionada, torna-se um ser facilmente dominado.

Nesse sentido, o homem, como afirmado anteriormente, é aquele que age: “resolveu verificar pessoalmente o que lá havia” (exemplo 68); “todos os dias ia à floresta” (exemplo 69). Mas esta ação está condicionada ao desejo despertado pela mulher bela, sedutora, encantada e frágil. A mulher é dependente do homem, pois seu salvamento está nas mãos do bravo príncipe, mas, ao mesmo tempo, exerce sobre este um poder de sedução. Mais uma vez, verificamos como os efeitos do poder podem ser produtivos e positivos, pois não se trata de controle ou de subjugação, mas de um jogo de poder em que o elemento central é a sedução.

Para adquirir vitória em suas aventuras e, principalmente, para conquistar a princesa, o homem está disposto a enfrentar perigos. Nesse caso, a mulher é o prêmio conquistado pelo homem pelas adversidades sofridas e pela demonstração de coragem e destreza.

**(70)** Mandou chamar o alfaiatezinho e lhe disse que, sabendo que ele era um tão valoroso guerreiro, tinha uma proposta a fazer-lhe. /.../ Se o alfaiate conseguisse vencer e matar os dois gigantes, o Rei lhe daria em casamento sua filha única e metade de seu reino como dote. (O Alfaiatezinho Valente. In: GRIMM, 1812-1822, p. 51).

Na formulação 70, encontramos a posição de sujeito do jovem herói, corajoso e hábil na luta, capaz de subjugar criaturas que lhe superam em força e tamanho. O herói é aquele em quem se deposita a esperança para a salvação do reino e, conseqüentemente, faz-se merecedor de grande recompensa e reconhecimento: a jovem e bela princesa. A mulher, por sua vez, está subjetivada, nesta formulação, no lugar de prêmio pela vitória do guerreiro. Por outro lado, a promessa de desposar a bela princesa serve de estímulo ao heroísmo do homem.

A dissimulação também é utilizada como resistência ao poder exercido sobre a mulher. Para desvencilhar-se das obrigações que lhe são impostas, a mulher simula acatar a decisão paterna, enquanto arquiteta alternativas de fuga.

- (71) Que é preciso levar o rei a pensar  
Que ela está inteiramente disposta  
A com ele submeter-se à lei conjugal.  
Mas que imediatamente, sozinha e bem disfarçada.  
Deve partir para algum estado longínquo  
 A fim de evitar um mal tão próximo e tão certo. (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 205).
- (72) – Antes de satisfazer o teu desejo, tenho de ganhar três vestidos: um dourado como o sol, outro prateado como a Lua e um brilhante como as estrelas. /.../.  
E pensava: “Será de todo impossível conseguir-se o que estou pedindo, e, assim, impedirei que meu pai leve a cabo a sua criminoso intenção”. (Bicho Peludo. In: GRIMM, 1812-1822, p. 12).
- (73) E a rainha cortou-lhe a cabeça, mas não a pôs de novo no lugar, com a desculpa de que a cabeça era mal feita e não se ajustava bem. O Rei foi enterrado, e a Rainha se casou com Fernando Fiel. (Fernando Fiel e Fernando Infiel. In: GRIMM, 1812-1822, p. 444).

Identifica-se, nas formulações 71 a 73, o exercício do poder por parte da família, que impõe à jovem um matrimônio indesejado, mas, conseqüentemente, vê-se o aparecimento de uma resistência juvenil por meio de estratégias que visam à fuga da imposição familiar.

No exemplo 71, a jovem é instruída a concordar com a imposição do matrimônio, mas clandestinamente prepara-se para fugir. Aqui a aparente obediência da jovem à autoridade da família dissimula uma resistência. Todavia a completa autonomia só é possível longe da família, o que causa, como conseqüências negativas, a solidão e a falta de proteção, pois, para ser livre, deve-se “partir para algum estado longínquo”.

Também no exemplo 72, a dissimulação indica uma resistência à família. A jovem concorda com as imposições, desde que lhe sejam satisfeitas algumas exigências. O uso de condições permite ao pai exercer autoridade sobre a filha, pois para conseguir o que deseja, ela deve obedecer.

Vê-se aqui que a barganha é uma prática recorrente na relação de poder na família, pois, como é preciso obedecer, busca-se tirar proveito dessa imposição da autoridade familiar e o pai está disposto a aceitar as condições da jovem para que esta lhe seja obediente. Mas, as condições também abrem espaço à invalidação das ordens familiares, pois o não cumprimento das necessidades da jovem permite-lhe desconsiderar a autoridade paterna. Afinal,



de acordo com as regras sociais, um acordo só é válido quando mantido por ambas as partes.

No exemplo 73, por meio do argumento do defeito físico do esposo, a rainha justifica a ineficácia de seu poder mágico e assim conquista a liberdade para escolher como cônjuge quem realmente a agrada. Neste caso, a astúcia da mulher que, adquirindo a confiança do homem, conseguiu desvencilhar-se de seu domínio indica sua superioridade intelectual.

Em outras palavras, a mulher se utiliza da astúcia, submetendo-se, aparentemente, à disciplinarização, seja obedecendo ao pai (exemplos 71 e 72), seja colocando-se como objeto do desejo do homem (exemplo 73). Dessa forma, ela prepara sua armadilha, contornando os efeitos do poder que lhe é imposto. É, portanto, por meio da artimanha que a mulher consegue superar um adversário mais forte, o que sempre resulta em um processo produtivo. Como mostram os exemplos apresentados, as relações de poder implicam, para além das relações de dominação, uma resistência que lhe é co-extensiva e contemporânea.

Verificamos, então, que, além da beleza, a dissimulação e a astúcia configuram-se como práticas de objetivação da mulher sedutora. Diante da institucionalização da dependência da mulher ao homem dentro da família, o poder exercido sobre a mulher deve ser contornado por meio de estratégias produtivas que transformam os efeitos negativos desse aparente controle em algo positivo para mulher.

#### **4.2.3. A competitiva**

A relação de poder não se estabelece apenas em relação ao homem. Entre as próprias mulheres, há uma disputa acirrada. Elas competem com o objetivo de se sobreporem umas às outras. O objetivo de tal competição é ser a mais bela e, portanto, a mais socialmente aceita e valorizada, bem como ser a que mais desperta o interesse do homem e, conseqüentemente, a que lhe exerce um maior domínio.

- (74) O casal viveu feliz durante alguns anos, mas a mãe do Rei, que era muito má, começou a caluniar a nora. (Os Doze Irmãos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 240).
- (75) /.../ apareceu inesperadamente no palácio aquela que não fora convidada. Sem cumprimentar e mesmo olhar para pessoa alguma, a intrusa gritou, com voz furiosa e ameaçadora:  
– Quando tiver quinze anos, a princesa espetará a mão em um fuso de fiar e cairá morta. (A Bela Adormecida. In: GRIMM, 1812-1822, p. 248-249).
- (76) Quando completou quinze anos, Eliza voltou para casa. Vendo o quanto ela era bela, a rainha encheu-se de ódio e rancor contra a menina. (Os Cisnes Selvagens. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 159).

Verificamos, nas formulações-reformulações 74 a 76, a posição de sujeito segundo a qual a mulher é competitiva e rivaliza com outras mulheres que partilham de seu convívio. Há, nesse caso, várias imagens que se cruzam na constituição dessa mulher competitiva: a sogra que persegue sua nora (formulação 74); a mulher vingativa que castiga aquela por quem é preterida (formulação 75); e a mulher invejosa que inflige sofrimento àquela que considera uma ameaça (formulações 76). A essas imagens de mulheres competitivas soma-se a imagem da madrasta que aflige a enteada, conforme mostramos no capítulo anterior. A competição entre mulheres resulta em violência. Nas formulações 74 e 76, há uma marcação temporal entre um antes feliz (exemplo 74) e harmonioso (exemplo 76) e um atual que é perturbador.

No exemplo 74, com o casamento, a sogra deixa de comandar as ações do filho, tendo de dividi-lo com a nora. A nora surge como rival da mãe e, por isso, a sogra vinga-se por meio de intrigas.

No exemplo 75, por sua vez, a mulher mais velha rivaliza com a recém-nascida, pois enquanto esta é prestigiada pela sociedade, aquela fora esquecida. Como forma de vingança, a mulher lança uma maldição sobre a pequena criança. Nesse caso, recai sobre a mulher a culpa por despertar a admiração de uma coletividade com sua beleza, o que resulta em uma punição.

No caso do exemplo 76, a maturidade da princesa faz com que sua madrasta a veja como uma rival. Neste caso, a rivalidade é estabelecida entre mulheres de faixas etárias diferentes e desencadeada a partir do momento em que a mulher mais velha é preterida devido à beleza e à juventude da outra.

Como consequência direta dessa rivalidade entre as mulheres no âmbito doméstico, verifica-se que a mulher mais velha exerce poder sobre a jovem que lhe é dependente. Assim, a esta são destinados os trabalhos. Ao longo da história, até o século XIX, o trabalho possuía um caráter degradante, e, por isso, era destinado às camadas sociais menos abastadas (HAUSER, 1998). Não trabalhar era um benefício reservado às classes dirigentes. Desta forma, o trabalho, nas narrativas analisadas, surge como estratégia de demarcação do exercício de poder da mulher experiente sobre a jovem, como vemos nos exemplos abaixo.

- (77) Ela (Madrasta) a encarregou das mais vis ocupações da casa: era ela que limpava as baixelas e as escadas, que esfregava a alcova da senhora, assim como as de suas filhas; (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 253).
- (78) – Podeis ficar comigo durante o inverno, mas, em troca, deves arrumar a casa, trazê-la bem limpinha, e me contar histórias, pois é do que mais gosto. (Mindinha. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 50).

As formulações 77 e 78 apresentam a posição de sujeito da jovem submetida às ordens da mulher mais velha. No exemplo 77, a madrasta faz com que a enteada cuide da casa, destinando a esta às atividades domésticas e, assim, obrigando a jovem a servi-la, juntamente com suas filhas.

Já no exemplo 78, necessitada do abrigo oferecido pela Ratinha, Mindinha deve servir sua anfitriã. No exemplo 77, há uma rivalidade clara entre madrasta e enteada, marcada linguisticamente pela utilização do verbo “encarregou-a”. No exemplo 78, por sua vez, observa-se um acordo definido pela relação de poder estabelecida entre as mulheres, como atesta a expressão “mas, em troca, deves...”. Neste caso, Mindinha, dependente da proteção ofertada pela Ratinha, aceita colocar-se ao seu serviço, mas a Ratinha, por sua vez, necessita da jovem para o cuidado de sua casa e para desfrutar de alguma companhia. O trabalho neste caso assume uma importância disciplinar.

A rivalidade não está restrita unicamente ao embate entre maturidade e jovialidade. Como abordamos acima, a rivalidade se estabelece no convívio diário em sociedade com outras mulheres. Assim, entre as jovens, também se

observa uma disputa acirrada que tem por objetivo a superioridade diante de outras mulheres, a busca em despertar o desejo do homem e a aquisição de privilégios na família.

- (79) Eu, diz a primogênita, usarei meu vestido de veludo vermelho e meu enfeite da Inglaterra. Quanto a mim, diz a caçula, usarei apenas minha saia comum; mas, em compensação, vestirei meu manto de flores de ouro e porei meu broche de diamantes, que não é dos mais insignificantes. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 254).
- (80) No entanto, como Dois-Olhos era igual aos outros seres humanos, era odiada pelas irmãs e pela mãe.  
 – Com teus dois olhos, não és melhor do que as pessoas comuns – diziam-lhe. – Não és igual a nós!  
E maltratavam-na sem dó nem piedade, deixavam-na vestir farrapos /.../. (Um-Olho, Dois-Olhos e Três-Olhos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 254).
- (81) Fitavam Mindinha, e as senhoritas besouros torciam as antenas e diziam:  
 – Ela só tem duas pernas! Que coisa esquisita! E nem antena ela tem! Vejam como é estreita a sua cintura! Che!... até parece gente! Que bicho feio! (Mindinha. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 49).

Nesta rede, observa-se a posição de sujeito da mulher que rivaliza com outras mulheres que compartilham de seu convívio. Na busca por uma superioridade frente às outras, a mulher procura sobrepor-se às demais, seja pela prática do embelezar-se (formulação 79), seja castigando a rival (formulação 80), ou ainda pela comparação, recorrendo ao rebaixamento da rival (formulações 80 e 81).

No exemplo 79, as irmãs rivalizam por meio do cuidado com o corpo, cada qual procura embelezar-se mais na tentativa de ofuscar a beleza da outra. No exemplo 80, a aparência física da irmã, que possui dois olhos, incomoda as outras que são diferentes – uma possui apenas um olho e a outra três olhos. Para superar Dois-Olhos, suas irmãs argumentam que, por possuir características comuns, ela é igual aos demais. Enquanto suas irmãs, que possuem um aspecto único, lhe são superiores.

Por fim, no exemplo 81, a menina desperta a atenção dos besouros que habitam uma árvore por ser uma novidade, uma criatura diferente de todos

os demais, todavia, sua aparência exótica foge aos padrões de beleza estabelecidos por esses insetos e, assim, ela é rebaixada pelas besouras a quem a novidade incomoda. Na materialidade linguística dessas formulações, o uso de expressões comparativas funciona como um indício da rivalidade vivenciada pelas mulheres: “não é dos mais insignificantes” (exemplo 79); “era igual aos outros seres”; e “não és melhor do que as pessoas comuns” (exemplo 80); “não és igual a nós” (exemplo 81).

Constatamos, assim, que a beleza natural e a prática do cuidado com o corpo para o “embelezar-se” não constitui o único meio de se adquirir superioridade sobre uma rival. Faz-se indispensável nesta disputa atender a critérios de beleza aceitos socialmente como verdade. Dessa forma, nos contos analisados, a produção de uma verdade sobre a beleza determina a superioridade de uma mulher em relação às suas concorrentes.

#### 4.2.4. A bruxa

Diante dos dispositivos engendrados pela mulher, dispositivos estes que lhe permitem exercer um certo poder, há a produção de discursos nos quais ela é apresentada como uma ameaça capaz de comprometer a integridade física do homem.

(82) – Se a criança que estás esperando for mulher, nossos doze filhos terão de morrer, a fim de que a herança seja grande, e que o reino caiba somente a ela. (Os Doze Irmãos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 233).

(83) A feiticeira ficou furiosa, largou o cesto, que foi cair no fundo do poço, e foi-se embora. (A Luz Azul. In: GRIMM, 1812-1822, p. 451).

Nas formulações 82 e 83, a mulher aparece subjetivada como a ameaçadora, pois, nesse caso, a iminência da presença da mulher constitui um perigo para o homem. Isso porque a mulher é concebida como frágil e dependente da proteção paterna (formulação 82). Por outro lado, a mulher age diretamente contra o homem de modo premeditado, prejudicando-o, como mostra a formulação 83.

A ameaça da mulher revela-se também no uso de sua astúcia, pois esta, por meio de poções e de efeitos mágicos, consegue subjugar o homem.

- (84) /.../ quando o príncipe ia nela entrar, sua mãe lhe deu um beijo e ele se esqueceu de tudo que lhe havia acontecido e do que iria fazer. E a Rainha ordenou que os cavalos fossem desatrelados e todos os lacaios voltassem para dentro do palácio. (O Príncipe e a Princesa. In: GRIMM, 1812-1822, p. 460).
- (85) E, ocultamente, ela despejou no vinho um poderoso soporífero. Fizeram depois o brinde. O rei bebeu um copo cheio, e ela apenas tocou os lábios no seu. Sem demora, ele adormeceu profundamente e, com a ajuda de uma criada de confiança, a jovem o envolveu em um lençol branco e fez com que um criado o levasse para uma carruagem, que o transportou para a cabana onde ela morava quando solteira. (A Esperta Filha do Camponês. In: GRIMM, 1812-1822, p. 513).

Nas formulações acima, identifica-se a posição de sujeito do homem vulnerável às ações da mulher. Na formulação 84, o homem é persuadido, pela mulher, a abandonar suas pretensões. A mãe, contrariando o desejo do filho e buscando subjugá-lo, faz com que este seja, por meio de um beijo, vitimado pelo esquecimento.

Também por meio do uso de poções mágicas, astúcia e dissimulação, a mulher domina o homem, colocando-o a sua mercê (formulação 85), o que compromete o pretense poder masculino.

Mais uma vez, a mulher tem de dispor de técnicas, como a artimanha e a dissimulação (formulações 84 e 85), o auxílio de uma cúmplice e o uso de bebidas embriagantes (formulação 84), para exercer o poder sobre o homem. Verifica-se, assim, como a mulher, com base na astúcia, faz uso de estratégias variadas para o exercício do poder.

A mulher autônoma, livre da tutela masculina, torna-se uma grande ameaça ao homem, e, por extensão, à sociedade. Na moral adicionada ao conto *Barba Azul*, há uma advertência sobre a liberdade concedida à mulher:

- (86) Não há mais marido tão terrível,  
Nem que peça o impossível,  
Ainda que seja insatisfeito e ciumento.  
Perto da esposa, é visto ficar submisso;

E, seja qual for a cor de sua barba,  
É difícil julgar qual dos dois é o senhor. (Barba Azul. In: PERRAULT, 1697, p. 243).

Nesta formulação verbal, identificamos a posição de sujeito do homem que deixa de ser rígido e autoritário e perde seu poder sobre a mulher. Por outro lado, tem-se a posição de sujeito segundo a qual a mulher é dotada de poderes para subjugar o homem. E, finalmente, a posição de sujeito do homem que se submete à esposa. Assim, observa-se que a autoridade do lar é compartilhada pelos dois cônjuges.

A materialidade linguística das narrativas revela o deslocamento do discurso sobre a autoridade dentro dos laços matrimoniais, pois o poder do homem é gradualmente transferido para mulher, a ponto de ambos dividirem a autoridade do lar, uma vez que “é difícil julgar qual dos dois é o senhor”. A mulher passa a exercer um determinado poder sobre o homem (“Perto da esposa, é visto ficar submisso”), que se torna cada vez mais dócil e complacente (“Não há mais marido tão terrível”).

À imagem da mulher sedutora, dominadora e destruidora agrega-se a imagem da mulher independente da tutela familiar, da mulher que produz sortilégios, que vive isolada da sociedade, e/ou que alcançou idade avançada.

- (87) /.../ uma velha fada que não fora convidada porque havia mais de cinqüenta anos que não saía de uma torre /.../ (A Bela Adormecida no Bosque. In: PERRAULT, 1697, p. 22).
- (88) As bruxas têm olhos vermelhos e enxergam muito mal, mas, por outro lado, têm o faro igual ao de certos animais /.../ (João e Maria. In: GRIMM, 1812-1822, p. 284).
- (89) /.../ rumo aos terrenos sorvedouros onde morava a feiticeira. Por aquele caminho ela nunca andara antes. Ali não medravam flores, nem algas, havia apenas o fundo cinzento e nu de areia, que se estendia em direção aos sorvedouros, onde a água, fervendo e espumando, girava como enorme rodas de moinho, arrastando ao abismo tudo o que conseguia agarrar. (A Pequena Sereia. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 96).
- (90) /.../ foi a mesma coisa que se o Diabo tivesse entrado dentro dela /.../.  
/.../ o Diabo a instigou, e pum! Ela fechou a tampa, que, caindo com toda a força, decepou o pescoço do menino /.../. (O Junípero. In: GRIMM, 1812-1822, p. 398).

Nas formulações-reformulações destacadas acima, verificamos o que pode ser dito sobre a constituição da mulher, compreendida como um risco à sociedade e identificada como bruxa: a mulher velha, deficiente e/ou deformada que pode transmutar-se em animais ou que possui características animais (formulação 87); a mulher que habita lugares ermos, isolada de qualquer convivência social (formulações 88 e 89); a mulher solitária e, portanto, autônoma (exemplo 87 e 89); a mulher vista como meio da ação demoníaca (formulação 90).

A imagem da bruxa reflete sua transgressão moral, uma vez que a mulher reconhecida como bruxa incita a contravenção. Ela contraria as normas institucionalizadas que determinam as práticas sociais a que os indivíduos estão condicionados. A bruxa é aquela que perturba a ordem com a sua desobediência. Ela dispõe de mecanismos que burlam as normas e, por isso, promove distúrbios na sociedade.

Na rede discursiva, composta de formulações verbais e não verbais, as formulações pictóricas reforçam a imagem da bruxa, identificada nas formulações acima, enfatizando seu aspecto subversivo, que produz medo e repulsa social, como apresentado na rede de formulações que compreende as figuras 16 e 17:



FIGURA 16<sup>30</sup>FIGURA 17<sup>31</sup>

<sup>30</sup> POCCL. João e Maria. In.: GRIMM, 1812-1822, p. 285.

Nas figuras acima, a bruxa é apresentada como uma mulher velha, com o rosto enrugado, olhos grandes, fronte saliente, nariz adunco, queixo proeminente e pontudo, baixa estatura, debilidade física, necessitando de um apoio, como a bengala, da qual as mulheres das figuras fazem uso; e aspecto relativamente assustador, com o corpo curvado para frente, formando uma corcunda nas costas.

Na figura 16, a mulher usa camisa dobrada até os cotovelos e avental, que a ligam aos afazeres da cozinha, associados às práticas de feitiçaria, como a produção de poções mágicas em grandes caldeirões. Na imagem 17, ela usa uma túnica longa, solta e preta, e tem um ar sombrio. Naquela, observamos a presença de um gato e, na imagem 17, vemos gaiolas de pássaros. A presença de animais, assim como a capacidade de se transmutar em animais, presente na formulação 87, relaciona mulher e bruxaria.

Nessas formulações pictóricas, é possível verificarmos até que ponto a imagem da bruxa é um simétrico da princesa. A bruxa não é dissimulada, pois sempre demonstra suas reais intenções, ela é autêntica. Ela também é feia e velha, não apresentando qualquer sensualidade. Suas vestes não lhe permitem ser vista como objeto do desejo, da mesma forma que sua debilidade física não lhe propicia adotar uma pose insinuante e seu aspecto degradado é repulsivo. Além disso, a bruxa é desobediente, ela transgride a ordem social. E é ela quem trabalha, executa tarefas domésticas, pois, devido a seu aspecto repulsivo, ela não pode desfrutar de uma companhia que a auxilie, e executa também afazeres de sua arte mágica. Assim, a bruxa está associada a uma degradação social, reforçada, nesse caso, pela prática do trabalho e assume um status social inferior.

Por outro lado, como vimos anteriormente, a princesa é sedutora, dissimulada, bela e jovem. Deste modo, há uma clara valorização da dissimulação, pois enquanto a bruxa é punida por sua transparência, mostrando em seu aspecto e em suas práticas sua real natureza, a princesa é premiada por causa de sua capacidade de dissimular e de exercer um certo domínio sobre os outros, conseguindo sempre o que quer.

---

<sup>31</sup> WEHNERT. Jorinda e Joringel. In.: GRIMM, 1812-1822, p. 582.

A bruxa é responsável por difundir a desobediência. Assim, a mulher sedutora, que seduz o homem por meio de sua sexualidade e instigam-no a busca do prazer, é também investida da imagem da bruxa. Esta mulher transgride a ordem social com sua desobediência, já que o controle da sexualidade tornou-se um instrumento de poder.

A decrepitude destas imagens da mulher está associada à sua capacidade de degradar a ordem social. A aparência, portanto, exterioriza o interior maligno desta personagem. Vê-se a repetição de um discurso difundido na Antiguidade Clássica em que a aparência física constitui um reflexo do interior (FONSECA-SILVA, 2007). Desta forma, as práticas maléficas que determinam a imagem da bruxa estão associadas a uma aparência física repulsiva. A transgressão do corpo está ligada à transgressão moral desta mulher que não se submete às estratégias de poder.

A construção desta imagem da bruxa como uma mulher ignóbil objetiva, então, uma ação disciplinadora, pois procura extirpar toda e qualquer prática que possibilite uma associação à bruxa. Assim, enquanto a mulher obediente à conduta moral, adequada às exigências sociais, é exaltada e reconhecida coletivamente, a desobediência é condenada e apresentada por meio da imagem deformada e aterradora da bruxa. Identificamos, nessa construção da imagem da bruxa, a produção de uma verdade sobre a mulher.

Por outro lado, a construção de uma imagem da bruxa promove uma segregação na sociedade, pois, àquela que possui a imagem da bruxa, são conferidos o medo e a exclusão.

- (91) Era uma vez uma velha, muito velha, que morava com a sua criação de gansos, em uma longínqua lareira nas montanhas, onde tinha uma pequena casa. A clareira ficava no meio de uma grande floresta, onde todas as manhãs a velha entrava, apoiando-se em uma bengala que era quase, em verdade, uma muleta. /.../ Apesar de sua amabilidade, contudo, ninguém simpatizava com ela. E quando a viam, os pais recomendavam aos filhos:  
– Cuidado com esta velha! Ela tem garras embaixo das luvas. É uma feiticeira. (A Mulher dos Gansos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 555).

Nesta formulação, identificamos algumas características que associam a mulher à imagem da bruxa: velha, morando isolada nas montanhas no meio de uma floresta; com uma deficiência física que lhe impõe o uso de uma bengala; com detalhes associados a características de animais, como as unhas identificadas como garras que se escondem por baixo das roupas. Diante desta aparência e de suas condições de vida, a referida mulher é considerada uma feiticeira. Mas esta velha senhora é bondosa, como se pode atestar pela afirmação de sua amabilidade. Contudo, o receio produzido pela associação à imagem da bruxa acarreta preconceito e injustiça.

A aversão ao modo de existir que determina a imagem da mulher como bruxa é reforçada pela punição que lhe é imposta ao término das narrativas.

(92) A malvada madrasta foi julgada e, tendo sido condenada à morte, foi metida em um barril cheio de cobras venenosas e de azeite fervendo, e assim terminou a sua vida cheia de malvadezas e falsidades. (Os Doze Irmãos. In: GRIMM, 1812-1822, p. 240).

(93) Já haviam sido levados ao fogo sapatos de ferro, que foram trazidos seguros por tenazes e colocados diante dela, que teve de calçá-los e dançar até cair exausta e se estorcendo de dor. Deu o último suspiro, junto com o qual saiu também a sua alma, em direção ao inferno. (Branca de Neve. In: GRIMM, 1812-1822, p. 369).

(94) – O povo que a julgue! – disse ele.  
E o povo a julgou: “Ela será queimada nas chamas da fogueira!” (Os Cisnes Selvagens. In: ANDERSEN, 1835-1872, p. 173).

Nas formulações-reformulações que compõem a rede acima, identificamos um enunciado segundo o qual a mulher deve ser punida. Por meio da violência, a mulher é castigada, demonstrando, assim, que o exemplo da bruxa deve ser evitado e, até mesmo, combatido. Nesse caso, o enunciado é: a bruxa merece punição. A bruxa deve ser reconhecida por meio de suas práticas sociais e julgada para que haja uma efetiva punição: “A malvada madrasta foi julgada” (exemplo 92); “O povo que a julgue!” (exemplo 94). Assim como a beleza, para definir-se como tal, deve ser reconhecida pelo coletivo, a bruxa e seu desregramento também devem ser socialmente reconhecidos. Só

há punição, portanto, quando há desobediência às convenções estabelecidas pela sociedade, ou seja, a desobediência é o grande delito da mulher que deve ser castigado.

A punição aplicada à bruxa é permeada de dor, pois suas ações foram causadoras de sofrimento: “tendo sido condenada à morte, foi metida em um barril cheio de cobras venenosas e de azeite fervendo” (exemplo 92); “Já haviam sido levados ao fogo sapatos de ferro /.../, teve de calçá-los e dançar até cair exausta e se estorcendo de dor” (exemplo 93); “Ela será queimada nas chamas da fogueira!” (exemplo 94). A dor imposta à bruxa como punição aos seus delitos tem, assim, uma finalidade purificadora, funcionando, portanto, como um mecanismo disciplinador, pois coíbe as práticas relacionadas à imagem da bruxa.

No caso específico da formulação 93, a mulher é punida por meio da tortura feita em seus pés, pois à madrasta são levados sapatos de ferros quentes que ela deve calçar e com eles dançar até cair agonizando. Este castigo destaca o pé como elemento que incita o desregramento, ele é um fetiche. É o que observamos também no conto *Cinderela* em que a busca obstinada do príncipe pela princesa misteriosa se resume à prova do sapatinho.

(95) – Só me casarei com uma moça cujo pé couber neste sapatinho dourado.

As duas enteadas do pai de Cinderela ficaram satisfeitas quando souberam disso, pois tinham pés bonitos. A mais velha levou o sapatinho para o quarto e tentou calçá-lo, mas o seu dedo grande não se acomodava dentro dele: o sapato era pequeno demais para seu pé.

A madrasta de Cinderela foi, então, buscar uma faca e disse à filha:

– Corte o dedo. Quando fores a rainha, não precisarás mais andar à pé.

A moça cortou o dedo grande, conseguiu calçar e, mesmo sentindo muita dor, se apresentou ao filho do Rei, que, recebendo-a como noiva, pô-la em seu cavalo e partiu levando-a. (Cinderela. In: GRIMM, 1812-1822, p. 25-26).

Nesta formulação, o objeto de desejo do príncipe é um pequenino pé que caiba dentro do sapatinho: - Só me casarei com a moça cujo pé couber neste sapatinho dourado. Para ele, portanto, não importa quem seja a moça,

contanto que ela possa calçar o sapato e tenha o pé com as dimensões que o agrada. Ter um belo pé, desta forma, é motivo de satisfação das jovens enteadas da narrativa, pois elas veem-se como objeto de desejo do príncipe.

O fetiche do pé é estabelecido por um padrão de pé específico, o pé deve ser pequeno e harmonioso para caber no sapatinho. Assim, por ter um dedo grande a jovem, para não ser desqualificada, corta o dedo para calçar o sapato e ser levada pelo rei. Mas sua farsa é facilmente descoberta, sobrando-lhe apenas, como punição, a dor pela perda do dedo.

Em síntese, os discursos materializados nas narrativas por meio de formulações verbais e formulações não verbais e que definem a mulher como bruxa são sustentados por posições de sujeito que moldam o domínio de saber que determina o que pode e o que não pode, o que deve e não deve ser dito para a constituição do sujeito mulher.

#### 4.2.5. A princesa

Da mesma forma que os exemplos da bruxa estão associados a uma punição, os exemplos de princesa estão associados a uma exaltação da mulher:

- (96) Onde para Grisélida se voltam todos os olhos,  
Onde sua paciência tão posta à prova  
Ao Céu é elevada  
Por mil elogios gloriosos;  
 Do povo jubiloso a complacência é tal  
Por seu príncipe caprichoso  
 Que as pessoas chegam a louvar seu cruel teste  
 A quem de uma virtude tão bela,  
Tão louvável no belo sexo, e tão rara em todos os lugares,  
Tão perfeito modelo se deve. (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 194).
- (97) E, quando se levantou (Cinderela), e o príncipe encarou-a,  
reconheceu a linda moça que dançara com ele e  
 exclamou:  
 – Esta é a noiva verdadeira!  
 A madrasta e suas filhas empalideceram de espanto e de  
 ódio. O príncipe pôs a órfã em seu cavalo e partiu,  
levando-a.  
 /.../

É esta a noiva que te convém. (Cinderela. In: GRIMM, 1812-1822, p. 25-28).

Nas formulações-reformulações 96 e 97, a mulher é premiada com o casamento. Na formulação 96, após ser “posta à prova”, a jovem Grisélida é “elevada aos céus por mil elogios gloriosos”. Aqui, verifica-se que não se trata apenas do reconhecimento por parte do amado príncipe, mas do reconhecimento do “povo jubiloso”. A paciência dessa mulher, testada pelo marido em sua obediência, a torna um “perfeito modelo”.

No caso específico do exemplo 96, a superioridade social da rainha aparece como exemplo primoroso de mulher. Segundo Klapisch-Zuber (1990, P. 109), a nobre constitui o “exemplo concreto e o modelo vivo para todas as mulheres”.

Na formulação 97, estão materializados enunciados que apresentam o discurso da compensação: Cinderela, que no trecho acima transcrito, é referenciada como “a órfã”, o que reforça o lugar da vítima sofredora, é recompensada pelo reconhecimento do príncipe. Mas também observamos que há, mais uma vez, um reconhecimento coletivo, pois os espectadores concordam com a escolha do príncipe: “É esta a noiva que te convém.” Assim, a mulher é enaltecida por saber esperar e por permanecer obediente, mesmo diante do sofrimento. Nas narrativas, o “viver feliz para sempre” está sempre relacionado a três questões fundamentais: 1) o sofrimento que antecede à felicidade; 2) o castigo para aqueles que não agiram de forma “correta”; e 3) o casamento ou o encontro com o príncipe, no caso da mulher, o que apaga todo o sofrimento e permite a repetição da expressão: “E viveram felizes para sempre”.

A escolha do rei na rede de formulações pictóricas, a seguir, é reconhecida pela coletividade, pois o rei expõe sua eleita à corte, reafirmando, assim, seu poder como marido. Em desfile com sua comitiva, ele é acompanhado pela bela jovem. Enquanto a apresenta, ele reafirma seu poder ao trazê-la próxima a si, como um prêmio conquistado valorosamente. A exposição da eleita prevê a participação social na escolha do governante e a importância da aceitação do povo de seu reino. Assim o reconhecimento da noiva e do matrimônio pela coletividade reflete um enaltecimento do monarca.

Exaltar a bela princesa é exaltar o príncipe, seu marido, que demonstrou discernimento e cautela na escolha.



**FIGURA 18**<sup>32</sup>



**FIGURA 19**<sup>33</sup>

<sup>32</sup> POCCL. O Rei Bico de Tordo. In.: GRIMM, 1812-1822, p. 307.



Nas formulações não verbais 18 e 19, vê-se a posição de sujeito da jovem recatada e tímida, que demonstra receio com a presença do homem, mostrando-se obediente às suas decisões. A mulher é passiva, não executando qualquer ação autônoma e consentindo com as ações do homem, mantendo sempre o olhar baixo como quem concorda com tudo. Ela simplesmente acompanha o homem. Por seu turno, o homem apresenta uma postura altiva, olhar firme e decidido, seja para a jovem, seja a sua frente. Nesse caso, a jovem é conduzida pelo homem, que assume uma posição ativa na cena. Tem-se, assim, a posição de sujeito da mulher obediente, que se sente privilegiada por ter sido escolhida pelo homem. Constata-se aqui a produção de um discurso sobre a mulher, subjetivada como princesa, definindo-a como obediente, passiva e recatada. Trata-se daquela que obedece à família e ao homem, seu cônjuge.

Todavia, essa mulher também exerce um certo poder sobre o homem, pois desperta-lhe o desejo. Na imagem 18, o rei apossa-se das mãos da jovem e apresenta-a em cortejo ao reino, demonstrando satisfação pelo sorriso que esboça nos lábios. Ele a exhibe como objeto de admiração de todos, pois a apresenta como a escolhida do rei. Ela caminha um pouco à frente dele, permitindo assim que ele a aprecie, o que mostra que é uma mulher sedutora, que gosta de ser vista, admirada, desejada. Seu vestido justo ao corpo permite-lhe mostrar sua beleza.

Na imagem 19, por sua vez, a jovem que acompanha o homem é objeto da admiração deste, pois ele lhe confere completa atenção. Ele a observa com uma expressão de felicidade, pois deixa transparecer um leve sorriso nos lábios. Além disso, a conduz junto a si, protegendo-a e rendendo-lhe cuidados. Toma as rédeas do cavalo próximo ao corpo da jovem, permitindo-se tocar-lhe o corpo, como quem deseja esta bela mulher.

Nos exemplos analisados, a aparente timidez das duas mulheres em relação à atenção dos homens pode ser vista também como algo que os incita à ação, funcionando, assim, como uma forma (ou uma fórmula) de sedução. Elas olham para baixo também como meio de induzir os olhares de seus admiradores à apreciação de seu belo corpo, pois eles o percorrem a procura

---

<sup>33</sup> PEDERSEN; FROLICH. Os Cisnes Selvagens. ANDERSEN, 1835-1872, p. 170.

do ponto que retém sua atenção. Mais uma vez, identifica-se a ação do homem como resultado da sedução da mulher, que provoca nele determinadas reações: orgulho (imagem 18); satisfação (imagem 19); e felicidade (imagem 18 e 19). Em ambos os exemplos, há uma exaltação desse modelo de mulher pelo coletivo, pois a escolha do príncipe é referendada pelo reconhecimento da comunidade que os observa. Verifica-se que a princesa, portanto, é a mulher resgatada e eleita pelo príncipe e, por isso, dependente dele. Mas, ao mesmo tempo, ela é a bela e a sedutora, capaz de submeter o homem, colocando-se como objeto de seu desejo e, assim, exercendo-lhe também o poder. O homem, por sua vez, apesar de agir condicionado pelo estímulo deflagrado pela sedução dessa mulher, almeja submetê-la ao seu poder, tornando-a sua dependente.

- (98) Para me experimentar, meu esposo me atormenta  
– Diz ela – e bem vejo que não me faz sofrer  
Senão a fim de despertar minha desfalcida virtude  
 Que um doce e longo repouso poderia fazer perecer.  
Se não tem ele esse desígnio, ao menos estou certa  
Que tal é a conduta do senhor a meu respeito  
E que de tantos males a penosa duração  
Só podem ter como meta exercitar minha constância e minha fé.  
 (Grisélida. In: PERRAULT, 1697, p. 180).

Na formulação acima, o homem busca enaltecer a mulher como exemplo. A mulher, portanto, deve se resguardar para um único homem, que é seu príncipe encantado. O poder exercido pelo homem prevê, então, a perpetuação desse pacto de lealdade entre os esposos, pois a princesa é a mulher de um único príncipe. Assim, a mulher ideal deve ser casta, pois sua beleza, sua sedução, seu cuidado com o corpo, suas práticas sociais visam a esse príncipe com quem viverá feliz para sempre. Verifica-se aqui a produção de um discurso em que a felicidade eterna só se obtém através da fidelidade a esse homem que exerce poder sobre a sexualidade da mulher, mantendo-a presa aos laços matrimoniais. O marido aparece subjetivado como disciplinador, a quem a mulher deve obediência. Nesse caso, os louvores prestados à paciente princesa voltam-se ao seu príncipe que tão bem a orientou.

A princesa encantada conquista sua felicidade eterna como recompensa pela sua resignação e obediência. “As heroínas populares, em sua maioria, eram objetos, admiradas não pelo que faziam, mas pelo que sofriam” (BURKE, 1989, p. 188). Só assim, a jovem abandona o antigo ar de simplicidade e surge em toda sua beleza. Compreende-se, portanto, que as práticas de objetivação do sujeito mulher impõem-lhe não só uma moralização, mas também um modelo de cuidado com o corpo na busca de um padrão de beleza institucionalizado socialmente. Tal padrão lhe é imposto segundo condições de possibilidade de uma determinada cultura. Assim, a mulher obediente é aquela que é disciplinada pelos discursos que produzem uma verdade a respeito da mulher.

Geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido. Tudo que em uma sociedade funciona como sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição. (FOUCAULT, 1979, p. 247).

Observamos que o discurso sobre a mulher relaciona-se a enunciados que tratam do cuidado com o corpo e que visam alcançar um padrão de beleza idealizado.

- (99) Difundido o boato de que, para casar-se com o príncipe, É necessário ter o dedo bem fino,  
 Todo charlatão, para ser bem-vindo,  
 Diz ter o segredo de torná-lo miúdo;  
 Uma seguindo seu bizarro capricho,  
Raspa-o como a um rabanete;  
Outra lhe corta um pequeno pedaço;  
Outra ainda, pressionando-o, crê que o dedo se reduz;  
E uma quarta, usando certo líquido,  
Para torná-lo mais fino a pele lhe retira;  
 Em suma, não houve nenhuma artimanha  
 A que as damas não recorressem  
 Para fazer o dedo enquadrar-se no anel. (Pele de Asno. In: PERRAULT, 1697, p. 211-212).
- (100) Romperam-se mais de doze cordões à força de apertá-las para tornar seu talhe mais miúdo, e elas não saíam da frente do espelho. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 254).
- (101) Mandou-se buscar uma cabeleireira de qualidade, para fazer coques de dois andares, e compraram produtos

para a pele /.../. (A Gata Borralheira. In: PERRAULT, 1697, p. 254).

(102) Tirou o vestido com o sol de ouro, vestiu-o e enfeitou-se com as jóias de pedras preciosas. Soltou o cabelo /.../. (A Noiva de Verdade. In: GRIMM, 1812-1822, p. 439).

Na rede de formulações 99 a 102, identificamos os métodos por meio dos quais a mulher busca alcançar o modelo de beleza que lhe é imposto pela sociedade. Na formulação 99, em busca de um dedo fino, as jovens o raspam, comprimem e fazem uso da ingestão de líquidos milagrosos.

Na formulação 100, a necessidade de apresentar um corpo em forma faz com que as jovens recorram a modeladores que lhes comprimem o corpo, até alcançarem as medidas exigidas; a vaidade também se atesta pelo uso ininterrupto do espelho para observar a aparência e apreciar-se.

Na formulação 101, o cuidado com os cabelos e a pele faz com que as mulheres recorram a especialistas e a produtos de beleza. Já na formulação 102, busca-se o efeito esperado com a arrumação dos cabelos e o uso de jóias e roupas estonteantes. A necessidade em modelar o corpo por meio de práticas do embelezar-se prevê um domínio do corpo. Segundo Foucault,

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isso conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso /.../. (FOUCAULT, 1971, p. 146).

Assim, para exercer um poder disciplinarizador sobre a mulher, faz-se uso também do adestramento do corpo como instrumento de poder.

Enfim, nos discursos materializados nas formulações-reformulações de 44 a 102 e nas imagens 13 a 19 identificamos posições de sujeito ligadas ao domínio de saber que define o que pode e o que não pode e o que deve e o que não deve ser dito sobre as práticas por meio das quais a mulher pode se constituir em diferenciadas posições de sujeito. Os lugares de constituição da mulher são condicionados por uma rede heterogênea de discursos que produzem verdades ou saberes sobre esta. Desta forma, compreende-se que, nos contos analisados, a mulher não aparece subjetivada em uma única

posição de sujeito, mas em variados lugares. Assim, ao mesmo tempo em que aparece na posição de sujeito da princesa, obediente e resignada ao domínio da família e do marido; a mulher aparece subjetivada também como sedutora, dissimulada e, portanto, astuta, exercendo um determinado poder sobre o homem ao colocar-se como objeto do desejo deste.

### **4.3. Sobre a constituição da mulher adulta nas narrativas**

Neste capítulo, procuramos mostrar o funcionamento discursivo dos lugares de constituição da mulher nas narrativas compiladas nas coletâneas *Histórias ou Contos do Tempo Passado*, *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* e *Contos de Fadas para Crianças*. Esses discursos funcionam como práticas de objetivação que possibilitam definir o sujeito mulher. O discurso sobre a mulher nas três coletâneas, apesar de compiladas em momentos históricos distintos, perpetua enunciados ligados a uma regularidade histórica.

Definida por práticas de objetivação, a mulher assume diferentes posições de sujeito, conforme os discursos nos quais se encontra subjetivada. Desta maneira, constata-se a ineficiência de um modelo dicotômico que apresente a mulher como princesa ou como bruxa apenas. Nos contos analisados, a mulher aparece subjetivada como submissa ao poder exercido pela família e pelo homem, adotando uma postura aparentemente inerte e dependente, mas, como consequência direta desse poder, ela promove uma resistência constituída, por sua vez, também por práticas de exercício de poder: beleza, sedução, dissimulação, astúcia. Esse jogo de poder tem como uma de suas principais consequências a rivalidade entre homens e mulheres e entre as próprias mulheres. Essa relação estabelecida entre homens e mulheres resulta em efeitos positivos no que diz respeito à produção de estratégias de poder.

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos a análise das narrativas que constituem o *corpus* desta pesquisa, partimos de uma dicotomia em relação à imagem da mulher. Com base nessa dicotomia, definíamos em um pólo a princesa, bela, recatada e dependente da família (pai, mãe, marido) e, assim, destinada a viver feliz para sempre; e, no pólo oposto, a bruxa, deformada, autônoma, astuta, dissimulada e, por isso, fadada à ruína. Mas, à medida que se desenvolvia a descrição das narrativas e, sobretudo, com a análise do *corpus*, verificamos que os lugares de constituição do sujeito mulher não eram fixos e que a mulher ocupa diferentes e variadas posições de sujeito.

Da mesma forma, acreditávamos, inicialmente, que a mulher nas narrativas estava subjugada à autoridade familiar e que a recusa desta submissão resultava na criação do estereótipo da bruxa. Todavia, por meio da descrição dos enunciados, que irrompem como acontecimento na materialidade das narrativas, identificamos que a constituição do sujeito mulher estava condicionada às relações que se constituem na luta pelo poder tanto com a família quanto com o homem. Assim, ao mesmo tempo em que o poder é imposto sobre a mulher, por meio de estratégias que pretendem amenizar a autoridade da família, surgem diferentes formas de reação, também materializadas por meio de diferentes estratégias de exercício de poder, por parte do sujeito mulher.

Dessa forma, fomos levados, pelos dados, a entender o funcionamento do discurso sobre o sujeito mulher nos contos. Tal discurso diz respeito tanto à preocupação em relação à mulher quanto à necessidade que a família tem de cuidar do sujeito mulher, seja porque esta é concebida como um ser frágil, seja porque ela é vista como um perigo social, devendo ser, em ambos os casos, vigiada. É por isso que a preocupação com a mulher estende-se desde a tenra infância, abarcando todo o período em que a mulher encontra-se sobre a tutela familiar, passando pela juventude, até a idade adulta, quando a mulher é entregue à tutela do marido. Assim, é com base na análise da prática discursiva que vimos surgir diferentes lugares de subjetivação ocupados pela

mulher criança, na relação de poder com sua família, e pela mulher adulta, na relação com a família e com o homem.

A família surge como instituição responsável por promover a proteção e o cuidado da criança e/ou jovem, definindo-a, por meio da produção de verdades, como um ser frágil e dependente. É por meio de estratégias variadas, efetivadas pela construção de uma disciplina, que a família exerce seu poder sobre a criança, amenizando, assim, os efeitos de sua autoridade. Mas, concomitantemente a esse exercício de poder, a criança ocupa também a posição de sujeito de astuta, pois sabe compreender as determinações que lhe são impostas e joga na relação que estabelece com essas determinações.

A disciplina familiar, sob o argumento do cuidado com a criança, diz respeito à restrição da ação infanto-juvenil de modo a conter-lhe seus desejos, sobretudo aqueles relacionados à sexualidade. É, então, função da família reprimir o desejo sexual da criança, vigiando sua castidade por meio da circunscrição da vida infantil ao convívio com a família e da contenção da criança ao lar, onde ela pode ser vigiada. Nesta luta pelo poder, vemos a definição de um jogo entre interno e externo, pois, ao mesmo tempo, em que o interno configura-se como aspecto positivo, quando relacionado à proteção e ao bem-estar, ele diz respeito, por outro lado, a um aspecto negativo, quando relacionado ao controle e à restrição. Da mesma forma, o externo apresenta seu caráter negativo, quando associado à noção de perigo, e positivo, quando relacionado à ideia de prazer.

Essa disciplinarização por parte da família, determinando as ações infantis por meio da imposição de regras, está relacionada com a formação da moral do sujeito de acordo com as normas sociais estabelecidas em uma determinada sociedade, em uma dada época. As relações de poder, desta forma, são positivas, pois possibilitam a produção de novas estratégias, resultando na transformação dos discursos.

Essa obediência à família conta com uma produção de discursos que circulam como verdade. A criança é retratada como um ser pequeno, frágil e dependente. Esta imagem da criança torna-se objeto de veneração e ela passa a ser considerada um ser especial na família, funcionando como meio de distração e de satisfação. Por isso, o adulto busca satisfazer a criança em suas

necessidades, tratando-a com mimos e cuidados e colocando-se à disposição desta criança que lhe exerce, por isso mesmo, um poder de persuasão.

Todavia, a criança não está subjetivada unicamente como motivo de preocupação familiar. Ela também é associada a uma ameaça quando relacionada com a madrasta. Enquanto a mãe é apresentada como aquela responsável por prover as necessidades infantis, a madrasta concebe a criança como uma rival. Isso porque, definida como a permanência de um passado que prefigura a presença de outra mulher, a primeira esposa e verdadeira rival, a enteada é um perigo às pretensões da madrasta de exercer poder efetivamente sobre o marido.

Além disso, a criança, sobretudo quando se trata de meninas formosas, como vimos no segundo capítulo, também aparece subjetivada como objeto de desejo do homem. Neste caso, a suposta fragilidade infantil serve de estratégia, incitando o homem e induzindo-o à ação. A jovem aparece subjetivada na posição de sujeito da sedutora que, por meio de sua beleza, sua jovialidade e sua dissimulação, exerce um poder sobre o homem. Assim, apesar de ser aquele que age, a ação do homem é determinada pelas reações decorrentes dos efeitos da sedução da mulher. A mulher, então, torna-se culpada pelos impulsos sexuais do homem, pois estes são o reflexo da incitação por ela provocada.

A sedução da mulher efetiva-se por meio do uso de estratégias. Assim a sedutora é caracterizada como: jovem; bela, de uma beleza natural, mas também aprimorada pelo ato do embelezar-se; astuta; e dissimulada, pois sabe como se tornar objeto do desejo do homem. Assim, a mulher torna-se um perigo, uma vez que seu efeito sobre o homem é desorientador e capaz de desequilibrá-lo. E é na busca pelo exercício de poder sobre o homem que as mulheres rivalizam entre si, como ocorre, por exemplo, com a madrasta e a enteada.

A bruxa, concebida como a mulher que, por meio de feitiços e poções mágicas, interfere na sociedade, exercendo poder sobre os homens, também está relacionada com uma determinada imagem de mulher. Quando associada à autonomia, a bruxa é a madrasta que, detentora de uma superioridade sobre outras mulheres e sobre o próprio homem, possui liberdade de ação. Contudo, ao contrário da bela princesa, a bruxa materializa a desobediência, revelada na



autenticidade de suas ações. Por isso, ela deve ser punida severamente para que a possibilidade de um suposto desregramento social seja, juntamente com ela, expurgada. Assim, verificamos que as narrativas analisadas têm, em alguma medida, um efeito moralizante, pois buscam conduzir a mulher à adoção de práticas de conduta socialmente reconhecidas e aceitas. Entretanto, para além deste efeito moralizante, o que se constata é a materialização de um jogo de poder que nasce da relação entre diferentes posições de sujeito nas quais a mulher encontra-se subjetivada.

Nas análises das narrativas apresentadas, verificamos que há uma retomada dos lugares de constituição do sujeito mulher construído ao longo da história e consolidados em uma memória a partir da qual verificamos um jogo entre continuidade e descontinuidade do discurso sobre a mulher. Na materialidade dessas narrativas, o discurso é atualizado, pois o já-dito é repetido e ressignificado, mantendo-se dentro de uma memória discursiva que permite a apreensão de um mesmo enunciado em diferentes sociedades e em diferentes períodos, segundo condições de possibilidade específicas.

O enunciado, marcado no tempo e no espaço por formulações e reformulações verbais e pictóricas, encontra-se materializado em uma rede, ligada à memória discursiva, pois é na relação com essa memória que se torna possível observar a transformação do enunciado na atualidade de sua irrupção como acontecimento. Por meio dessas transformações, o enunciado é modificado, repetido, esquecido, atualizado, uma vez que os enunciados se opõem, se afirmam e se rivalizam na relação que estabelecem com outros enunciados que o precedem e o sucedem e aos quais estão ligados.

Em síntese, este trabalho procurou mostrar que os diferentes lugares de constituição da mulher criança e da mulher adulta, presentes nas narrativas analisadas, estão vinculados a uma memória historicamente constituída, mas que, como afirma Foucault (2004), as condições de possibilidade dos enunciados estão demarcadas por regras dispersas em variados objetos, conceitos, estratégias e modos de enunciação que se configuram e se reconfiguram ao longo do tempo. Nesse sentido, as narrativas se instituem como lugares de dizer a partir de saberes historicamente constituídos.

## REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Andersen**. Trad. Guttorm Hanssen. Ilustrações Vilh. Pedersen e Lorenz Frolic. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1978 [1835-1872].”

ARIÈS, Philippe (org). **História da Vida Privada**: da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHARTIER. Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Ática, 1991.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. Trad. Cristina de Campos Velho Birck, Didier Martin, Maria Lúcia Meregalli, Maria Regina Borges Osório, Sandra Dias Loguércio e Vincent Leclercq. São Carlo: EduFSCar, 2009 [1981].

FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **Poder-Saber-Ética nos Discursos do Cuidado de Si e da Sexualidade**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

\_\_\_\_\_. Mídia e lugares de memória discursiva. In: \_\_\_\_\_; POSSENTI, Sírio. **Mídia e Rede de Memória**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do Saber**. 7ª. ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2004 [1969].

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.** 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1970].

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988 [1976].

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder.** Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979 [1971].

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos III. Estética Literatura e Pintura.** 2ª. Ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1969].

\_\_\_\_\_. Sujeito e poder. In: DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica).** Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GASKEL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org). **A escrita da História.** Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm.** 3ª ed. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008 [1812-1822].

HAUSSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (org.). **História das mulheres.** Porto: Edições Afrontamento, 1990.

LÉCRIVAIN, Marcel Bernos-Philippe. **O fruto proibido.** Lisboa: Edições 70, 1985.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura e acontecimento.** 2ª ed. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1997 [1983].

\_\_\_\_\_. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre... [et. Al]. **Papel da Memória.** 2ª ed. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes Editores, 2007.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. 4ª ed. Trad. Regina Regis Junqueira. Ilustração: Gustave Doré. Belo Horizonte: Ed. Vila Rica, 1994 [1697].

\_\_\_\_\_. **Contos de Perrault**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Paulus, 2005 [1697].

\_\_\_\_\_. **Histoire ou contes du temp passe avec des moralités**. Bassompierre [La Haye], 1777 [1697].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. In: **Revista Brasileira de História**. V. 15. N. 29. p. 9-27, 1995.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos**: o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.