



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ**

**Departamento de Letras e Artes**



**Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações**

**MAILÉN ABRIL SALMINIS**

**VOZES DE UMA ÉPOCA: MULHERES INSUBORDINADAS NA ESCRITA DE  
MARINA COLASANTI E MARÍA TERESA ANDRUETTO**

**ILHÉUS – BAHIA**

**2021**

**MAILÉN ABRIL SALMINIS**

**VOZES DE UMA ÉPOCA: MULHERES INSUBORDINADAS NA ESCRITA DE  
MARINA COLASANTI E MARÍA TERESA ANDRUETTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura e Interfaces.

Orientadora: Raquel da Silva Ortega.

Área de conhecimento/CNPq: Letras /  
Literatura e outras linguagens.

Local de execução: Ilhéus / BA.

**ILHÉUS – BAHIA**

**2021**

A163

Salminis, Mailén Abril.

Vozes de uma época: mulheres insubordinadas na escrita de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto / Mailén Abril Salminis. – Ilhéus, BA: UESC, 2021.

117 f. ; anexos.

Orientadora: Raquel da Silva Ortega.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Colasanti, Marina, 1937-. 2. Andruetto, Maria Teresa, 1954-. 3. Análise do discurso literário. 4. Escritoras. 5. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD 401.41

**MAILÉN ABRIL SALMINIS**

**VOZES DE UMA ÉPOCA: MULHERES INSUBORDINADAS NA ESCRITA DE  
MARINA COLASANTI E MARÍA TERESA ANDRUETTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz, para obtenção do título de Mestre.  
Linha de Pesquisa: Literatura e Interfaces. Orientadora: Raquel da Silva Ortega. Área de conhecimento/CNPq: Letras / Literatura e outras linguagens. Local de execução: Ilhéus / BA.

27 de maio de 2021.

**Banca Examinadora**

---

**Raquel da Silva Ortega** (Orientadora)

Doutora em Estudos Literários Neolatinos – Opção: Literaturas Hispânicas  
Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**María Florencia Ortiz** (Examinadora Externa)

Doctora en Semiótica  
Universidad Nacional de Córdoba

---

**André Luís Mitidieri Pereira** (Examinador Interno)

Doutor em Linguística e Letras  
Universidade Estadual de Santa Cruz

---

**Isis Milreu** (Examinadora Externa Suplente)

Doutora em Letras  
Universidade Federal de Campina Grande

---

**Inara de Oliveira Rodrigues** (Examinadora Interna Suplente)

Doutora em Letras  
Universidade Estadual de Santa Cruz

*A Imantas e José Luis, os melhores exemplos de simpleza, calma e humildade, virtudes que me guiam e que hoje me permitem estar aqui.*

*A Nely e Cuca, mulheres fortes e corajosas, pelo amor e os ensinamentos transmitidos nas pequenas coisas.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Alianças para a Educação e Capacitação da Organização dos Estados Americanos e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (PAEC OEA-GCUB), e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela oportunidade de fazer o mestrado num país estrangeiro com todos os aprendizados, não só acadêmicos, que essa experiência me deu.

A minha orientadora Profa. Dra. Raquel Ortega, pela confiança e por contribuir com suas correções e sugestões para a construção desta dissertação.

À querida Profa. Dra. Sandra Sacramento, por me ensinar a ler a literatura à contrapelo e por suas contribuições na escrita deste trabalho.

Aos professores André Mitidieri e Florencia Ortiz, por ter deixado importantes marcas na minha formação e pela disponibilidade para participar da banca de defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz, especialmente aos professores e colegas, pelos aprendizados construídos em cada disciplina, que me ajudaram a crescer como estudante e como pessoa.

A meus pais, por ter semeado em mim a vontade de percorrer o mundo e a satisfação de aprender algo novo cada dia. A meus irmãos pela cumplicidade e os risos constantes.

A Juan, pelo amor, a paciência e o acompanhamento em cada etapa deste processo.

Minha sincera e especial gratidão aos amigos-família com os quais compartilhei momentos inesquecíveis em Ilhéus, especialmente a Valentina, Marta, Joan, Tacila, Vicky, Augusto, Julián e Daniel. Obrigada por ter feito com que minha estadia no Brasil fosse maravilhosa.

## RESUMO

Neste trabalho, de caráter bibliográfico, objetivamos analisar a construção discursiva da mulher na escrita de autoria feminina da brasileira Marina Colasanti e da argentina María Teresa Andruetto. Para tanto, sob a perspectiva de teorias como a enunciação discursiva de Mikhail Bakhtin (1982, 1982b, 1989) e o discurso literário de Dominique Maingueneau (2006), analisamos comparativamente os contos infantojuvenis “De um certo tom azulado” (COLASANTI, 1986), “Entre as folhas do verde O”, “Sete anos e mais sete” (COLASANTI, 2006 [1979]), “La mujer del moñito” (ANDRUETTO, 2016 [1993]), “Abracadabra” (ANDRUETTO, 1997 [1993]), e “La durmiente” (ANDRUETTO, 2016 [2010]). Trata-se de duas autoras com trajetórias semelhantes, nas quais destacam-se a grande produção destinada a um público infanto-juvenil e a constante problematização do lugar da mulher na literatura. Nos contos selecionados, que dialogam com o gênero dos contos de fadas, aparecem vozes femininas de insubordinação, que criticam as obrigações prescritas socialmente à mulher. Para analisar essas representações, valemo-nos também das contribuições de autoras feministas e pós-feministas, apoiando-nos principalmente em Simone de Beauvoir (2015 [1949]), Kate Millett (1995 [1970]), Elaine Showalter (1994), Judith Butler (2007 [1990]), entre outras. Nesse sentido, pretendemos estudar como os elementos próprios das demandas feministas da época de escrita dos contos, são mobilizados pelo discurso literário das autoras por meio da construção de um feminino que, tendo o universo infantil como fonte e destinatário, consegue promover uma ruptura de estereótipos próprios do cânone da literatura infanto-juvenil historicamente vinculado a uma perspectiva pedagógica e moralizante que reproduz a opressão da mulher no sistema patriarcal.

Palavras-chave: Discurso Literário. Autoria Feminina. Representações da Mulher. Marina Colasanti. María Teresa Andruetto.

## ABSTRACT

In this bibliographic work, we aim to analyze the discursive construction of women in the writing of Brazilian Marina Colasanti and Argentine María Teresa Andruetto. In order to do so, from the perspective of theories such as Mikhail Bakhtin's (1982, 1982b, 1989) and Dominique Maingueneau's (2006), we comparatively analyze the children's stories “De um certo tom azulado” (COLASANTI, 1986), “Entre as folhas do verde O”, “Sete anos e mais sete” (COLASANTI, 2006 [1979]), “La mujer del moñito” (ANDRUETTO, 2016 [1993]), “Abracadabra” (ANDRUETTO, 1997 [1993]), and “La durmiente” (ANDRUETTO, 2016 [2010]). These are two authors with similar trajectories, in which the great production aimed at children and young people and the constant questioning of the place of women in literature. In the selected tales, which dialogue with the genre of fairy tales, feminine voices of insubordination appear, which criticize the socially prescribed obligations to women. To analyze these representations, we also used the contributions of feminist and post-feminist authors, relying mainly on Simone de Beauvoir (2015 [1949]), Kate Millett (1995 [1970]), Elaine Showalter (1994), Judith Butler (2007 [1990]), among others. In this sense, we intend to study how the elements of feminist demands of the time of the writing of these short stories are mobilized by the authors' literary discourse through the construction of a female who, having the children universe as a source and recipient, manages to promote a rupture of stereotypes typical of the canon of children and youth literature historically linked to a pedagogical and moralizing perspective that reproduces the oppression of women in the patriarchal system.

**Keywords:** Literary Discourse. Female authorship. Representations of Women. Marina Colasanti. María Teresa Andruetto.

## RESUMEN

En este trabajo de carácter bibliográfico objetivamos analizar la construcción discursiva de la mujer en la escritura de autoría femenina de la brasileña Marina Colasanti y de la argentina María Teresa Andruetto. Para ello, bajo la perspectiva de teorías como la enunciación discursiva de Mijaíl Bajtín (1982, 1982b, 1989) y del discurso literario de Dominique Maingueneau (2006), analizamos comparativamente los cuentos infantojuveniles “De um certo tom azulado” (COLASANTI, 1986), “Entre as folhas do verde O”, “Sete anos e mais sete” (COLASANTI, 2006 [1979]), “La mujer del moñito” (ANDRUETTO, 2016 [1993]), “Abracadabra” (ANDRUETTO, 1997 [1993]), e “La durmiente” (ANDRUETTO, 2016 [2010]). Se trata de dos autoras con trayectorias semejantes, que se destacan por una amplia producción destinada al público infantojuvenil y por una constante problematización del lugar de la mujer en la literatura. En los cuentos seleccionados, que dialogan con el género de los cuentos maravillosos, aparecen voces femeninas de insubordinación, que critican los roles prescritos socialmente a las mujeres. Para analizar esas representaciones, nos valemos también de las contribuciones de autoras feministas y postfeministas, apoyándonos principalmente en Simone de Beauvoir (2015 [1949]), Kate Millett (1995 [1970]), Elaine Showalter (1994), Judith Butler (2007 [1990]), entre otras. En ese sentido, pretendemos estudiar cómo los elementos propios de las demandas feministas de la época de escritura de los cuentos son integrados al discurso literario de las autoras, a través de la construcción de una identidad femenina que, teniendo el universo infantil como fuente y destinatario, consigue promover una ruptura de estereotipos propios del canon de la literatura infantojuvenil, históricamente vinculado a una perspectiva pedagógica y moralizante que reproduce la opresión de la mujer en el sistema patriarcal.

Palabras clave: Discurso literario. Autoría Femenina. Representaciones de la Mujer. Marina Colasanti. María Teresa Andruetto.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 DIALOGISMO E DISCURSO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL</b> ...	19
1.1 <b>A obra literária sob a perspectiva discursiva</b> .....	19
1.2 <b><i>Era uma vez...</i> Literatura infanto-juvenil e contos de fadas</b> .....	27
<b>2 VOZES DE UMA ÉPOCA</b> .....	36
2.1 <b>As ondas do feminismo: igualdade, diferença e ruptura do binarismo</b> .....	36
2.2 <b>Do silêncio nasce uma voz: escrita feminina e rasura do cânone</b> .....	43
2.3 <b>A tomada de consciência: percursos feministas no Brasil e na Argentina</b> .....	51
<b>3 MULHERES INSUBORDINADAS</b> .....	58
3.1 <b>Marina e María Teresa, escritoras desobedientes</b> .....	59
3.2 <b>Desfazer o cânone: mulheres insubordinadas entre a tradição e a revolução</b>	69
3.2.1 <b>O laço da morte e a chave da liberdade</b> .....	72
3.2.2 <b>Na metamorfose está o desejo</b> .....	79
3.2.3 <b>Adormecidas por decisão própria</b> .....	87
<b>4 CONCLUSÕES</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	106
<b>ANEXOS</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

*Falta y no otra cosa es lo que tenemos al comienzo de cada proyecto. Se escribe porque no se sabe, no se comprende. Se escribe para confirmar una y otra vez que no se sabe, que no se comprende. Quien escribe busca una forma para eso que no tiene forma y que por eso es incomprendible, busca un continente para un contenido que siempre se desborda. Y lo que encuentra es una voz apenas, susurro de lo que no se sabe decir, de lo que no se puede decir, de lo que nadie enseña a decir (María Teresa Andruetto, 2001).*

Ao longo da história do Ocidente, a mulher foi sistematicamente silenciada e invisibilizada, encurralada no âmbito privado, pois no espaço público só havia espaço para as vozes masculinas. Essa exclusão também operou no campo das letras, quando a formação acadêmica e a escrita eram consideradas atividades dos homens. A mulher só tinha, às vezes, a função secundária de reprodutora dos discursos. Sendo narrada e representada pelo viés da sociedade falocêntrica, a mulher esteve impedida de construir sua própria identidade, de ser sujeito de seu enunciado e de sua enunciação.

Por mais que essa realidade tenha se transformado e na atualidade as mulheres possam construir seus próprios discursos e se auto-representar, a literatura de autoria feminina continua ocupando um lugar marginal, fora do cânone, como conjunto de obras consideradas valiosas em uma sociedade. Essa situação piora quando falamos de escritoras latino-americanas e quando consideramos o campo da literatura infanto-juvenil.

Neste trabalho, apresentamos uma análise das relações de sentido que um conjunto de contos de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto estabelecem com a realidade extraliterária através da construção discursiva da mulher, na qual acreditamos que são mobilizados alguns elementos do discurso feminista, que pretendemos evidenciar.

Trabalharemos com o objeto literário em seu sentido de fenômeno social, que estabelece relações com outros discursos. Para tanto, faremos, por um lado, um exame dos estudos do literário na dimensão de enunciação discursiva e, por outro, um percurso pela história do feminismo no Ocidente, suas principais teorias e as particularidades que assumiu nos contextos brasileiro e argentino.

A partir da segunda metade do século XX, algumas correntes críticas começaram a pensar o objeto literário não como um universo fechado ou como expressão de uma consciência solitária, mas como um enunciado que tece relações com suas condições de produção e recepção e que conta com um sujeito da enunciação. Foi o filósofo russo Mikhail

Bakhtin (1982) quem teve uma precursora visão contextual sobre a linguagem e colocou a literatura em uma dimensão enunciativa, afirmando que

desde la antigüedad clásica hasta nuestros días estos géneros se han examinado dentro de su especificidad literaria y artística, en relación con sus diferencias dentro de los límites de lo literario, y no como determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza *verbal* (lingüística) *común* (p. 249)<sup>1</sup>.

Dessa forma, Bakhtin inaugurou os conceitos de *enunciação discursiva*, dando a possibilidade de tratar a literatura como um discurso que interage com outros; e de *dialogismo*, segundo o qual todo enunciado está voltado para os discursos que o circundam, em um diálogo permanente.

Ao ser considerado como *enunciado*, o texto literário diferencia-se dos conceitos de *palavra* e *oração*, que, segundo Bakhtin (1982), são desprovidas de *endereçamento*, ou seja, não são referidas a ninguém, carecem de relação com o dizer do outro. A perspectiva enunciativa, no entanto, supõe que o leitor já está presente no texto literário, uma vez que lhe confere sentido e reatualiza a obra a seu tempo presente.

O *dialogismo* supõe que todo enunciado é uma resposta a outros enunciados anteriores, e também exige uma resposta (mesmo que seja não verbal) para os enunciados futuros (BAKHTIN, 1989). Assim, podemos dizer que não existe um discurso totalmente novo, nunca antes proferido, pois a dialogicidade é inerente a qualquer ato discursivo. Dessa forma, o ato literário, como qualquer outro enunciado, é um ato social e histórico, não neutro, que aparece como um lugar possível para a problematização das estruturas sociais, quando sua relação com o discurso dominante é de questionamento e não de reiteração.

Esta concepção se afasta dos princípios do formalismo russo, para o qual o sentido da obra era imanente, fechado em sua estrutura e, portanto, a análise literária devia se manter presa à materialidade do texto.

A perspectiva discursiva, que exclui o critério estético para a análise das obras literárias, permite o questionamento do cânone e possibilita a abordagem produções historicamente marginalizadas, como a literatura produzida por mulheres. Nesta corrente crítica, considera-se que não há, na verdade, *um* discurso literário. O que há são práticas

---

<sup>1</sup> “A partir da Antiguidade clássica até nossos dias, estes gêneros se têm estudado em sua especificidade artístico-literária, em relação com suas diferenças nos limites do literário, e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos, mas têm com estes uma natureza *verbal* (lingüística) *comum*”. Grifos do autor. Ao longo do texto, utilizamos as versões em espanhol das obras do autor e colocamos as citações traduzidas por nós para o português em notas de rodapé. Porém, mantemos o nome de Bakhtin (e não a forma em espanhol *Bajtín*), tal como é utilizado no campo acadêmico brasileiro. Por outro lado, todas as traduções das citações do espanhol para o português são nossas.

discursivas, nas quais, a *literariedade* é só uma construção social própria de um momento histórico-cultural determinado e que responde aos valores dos grupos dominantes.

Por outro lado, o linguista francês Dominique Maingueneau propõe uma análise do discurso literário e considera que a obra literária não se limita a representar uma realidade exterior a ela, mas tem a seu cargo gerir a relação entre o mundo construído por ela e o evento enunciativo que o apresenta (2006). Para este autor, “a obra tematiza, ora de maneira oblíqua, ora de maneira direta, suas próprias condições de possibilidade” (p. 291).

Ao longo do trabalho, aprofundaremos nos conceitos fornecidos por estes dois autores para o estudo da obra literária em dimensão enunciativo-discursiva<sup>2</sup>, com a finalidade de analisar, especificamente, a construção discursiva da mulher em contos de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto. Essa construção, acreditamos, é produto da relação que o discurso literário das autoras estabelece com outros discursos sociais, entre eles o do movimento feminista.

Nossa pesquisa, a partir das contribuições teóricas acima mencionadas, aborda um conjunto de contos pertencentes ao campo da literatura infanto-juvenil. Este tipo de literatura esteve historicamente ligado a uma função didática e moralizante, sob a consideração de um leitor tido como incompetente e acrítico. Por isso foi, durante muito tempo, vista como um objeto menor, que serve apenas para ensinar ética e que não merece ser estudado nem incluído no cânone como conjunto de obras selecionadas por uma suposta qualidade estética.

Infelizmente, este preconceito sobre a literatura infanto-juvenil ainda está presente no campo acadêmico, na consideração de que ela não merece ser estudada e em discursos pedagógicos, o que é aproveitado tanto pelo mercado editorial quanto por autores que adotam as temáticas que estão na moda, que vendem, como ponto de partida para sua escrita. Por outro lado, há autores contemporâneos como Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, que acreditam em um leitor ativo que participa na construção de sentidos através da leitura e que merece ter experiências estéticas da mesma forma que os leitores adultos têm.

Dentro da literatura infanto-juvenil, os contos de fadas constituem um dos gêneros mais influentes, embora em sua origem não tenham sido dirigidos especialmente a crianças e

---

<sup>2</sup> Neste ponto, achamos importante fazer um comentário relativo à nossa escolha teórico-metodológica. Somos conscientes de que, no Brasil, os conceitos bakhtinianos costumam ser mais utilizados na área linguística do que na literária. Porém, é necessário lembrar que, em sua origem, foram teorizações construídas em referência à literatura e é nesse sentido que nós as utilizamos. No caso de Maingueneau, ele tem se dedicado maiormente à Linguística e a Análise do Discurso, e são essas contribuições do autor as divulgadas em nosso meio. Neste trabalho, porém, recuperamos seus postulados referidos especificamente ao discurso literário. Dito isto, aproveitamos para declarar que somos partidárias da importância de estabelecer um diálogo coerente entre literatura e linguística, tomando cuidado de não tratar uma como subordinada à outra. Cada uma destas áreas, que costumam se manter separadas no campo acadêmico, têm muito que fornecer à outra, em um enriquecimento mútuo que possibilitaria novos caminhos para a construção do conhecimento.

jovens. Trata-se de histórias muito antigas, criadas coletivamente, transmitidas pela oralidade e que pertencem à esfera do maravilhoso. A maioria desses relatos, que chegaram a nossos dias, foram compilados, em diferentes épocas e lugares da Europa, por Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Estes autores imprimiram nos contos valores de suas épocas, destacando os ensinamentos que estes podiam deixar ao leitor infantil.

Ao longo desta dissertação, veremos como este gênero literário é tomado como modelo por Marina Colasanti e María Teresa Andruetto na elaboração dos seus próprios contos de fadas. Em sintonia com as forças imperantes da época, as autoras fazem uma releitura do feminino que rasura os valores tradicionalmente reproduzidos pela literatura infanto-juvenil.

Entre as grandes mudanças acontecidas no século XX no Ocidente, e que incidem na transformação da literatura infanto-juvenil (COELHO, 2000; LAJOLO, ZILBERMAN, 2005), encontra-se o crescimento e expansão do movimento feminista, ligado à necessidade de impor uma série de transformações sociais em favor do reconhecimento dos direitos das mulheres.

Na história ocidental, costuma-se situar o início do movimento feminista após a Revolução Francesa, quando um grupo de mulheres brancas e burguesas ganham visibilidade na luta pelo acesso à participação política e aos estudos. Esse movimento, chamado de *primeira onda* do feminismo, levantou as bandeiras do universalismo e da igualdade, na qual homens e mulheres deviam ter as mesmas oportunidades.

Durante a década de 60 do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, surge o feminismo da *segunda onda*, cujo lema *o pessoal é político* (MILLETT, 1995) evidenciou uma tomada de consciência sobre a opressão sofrida pela mulher no espaço privado, e seus efeitos na construção da sociedade patriarcal. Esta onda também criticou a ideia da existência de uma feminilidade pré-concebida (BEAUVOIR, 2015), desmascarou a mística feminina (FRIEDAN, 1971) e viu nascer a chamada crítica feminista, que propôs redescobrir e pesquisar a literatura feita por mulheres (SHOWALTER, 1994).

Na década de 80, o feminismo da segunda onda chegava tardiamente ao Brasil e à Argentina, que estavam no processo de retorno democrático depois das ditaduras militares. Isso fez com que o movimento ganhasse outros vieses decorrentes da situação sociopolítica local. As principais características que o feminismo adotou em nossos países foram a tomada de consciência sobre a situação de opressão da mulher tanto no âmbito privado quanto no público; a acusação do sistema patriarcal como origem da exploração feminina; a denúncia das instituições como reprodutoras dessa exploração e a exigência de políticas públicas; a luta pelos direitos sexuais e reprodutivos; a crítica às imposições sociais como a maternidade e o

casamento; a denúncia da cultura do estupro e da violência sexual naturalizada; a denúncia da desigualdade no sistema educacional e no mercado do trabalho; o questionamento da ciência e a criação de uma epistemologia feminista que teve incidência em diferentes áreas do conhecimento. Essas demandas eram adicionadas a outras reivindicações sociais decorrentes do contexto socioeconômico e que incluíam outros setores.

Na década de 90, produto da virada em diferentes campos de estudo, conhecida como pós-estruturalismo, é divulgada a perspectiva do pós-feminismo, que propõe a compreensão do *gênero* como construção sócio-discursiva, assim como o reconhecimento das intersecções que atravessam a identidade de gênero, produzindo uma ruptura com o olhar binário próprio das ondas anteriores.

Na mesma vertente discursiva que mencionamos a partir dos postulados de Bakhtin e Maingueneau, na qual o real e o literário são frutos de acordos estabelecidos socialmente, a filósofa Judith Butler, uma das autoras mais representativas do pós-feminismo, postula que o gênero é uma construção discursiva que deve ser pensada em termos de *atos performativos*. Neste sentido, o gênero é produto de um discurso a serviço da *heterossexualidade compulsória*, que se mantém vigente através da reiteração desse discurso em outros (BUTLER, 2007), como a do sujeito universal e do cânone literário. Nesse sentido, a teoria pós-feminista

coloca *sob suspeita* o arcabouço binário e essencialista da metafísica ocidental, que tratava as questões de sexo e de gênero como dadas *a priori*, isto é, a identidade feminina, na esteira da tradição *fonofalocêntrica*, foi sempre encerrada como algo fechado, imutável e acabado (SILVA, FERREIRA, SACRAMENTO, 2015, p. 161)<sup>3</sup>.

Butler explica que “el poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es al mismo tiempo la causa de la opresión sexual y la vía que se abre más allá de esa opresión” (BUTLER, 2007, p. 233)<sup>4</sup>. Portanto, é também através da linguagem que é apresentada a possibilidade de nos insubordinar contra as imposições sociais. Neste trabalho, fazemos eco às palavras da filósofa, considerando o discurso literário como um espaço de resistência, que pode propor outros mundos possíveis.

A grande contribuição do pós-feminismo é que, diferentemente dos postulados da primeira e segunda onda, se afasta da visão binária, que considera a mulher como reverso do único sujeito universal, ou seja, o masculino.

---

<sup>3</sup> Grifos das autoras.

<sup>4</sup> “O poder da linguagem para trabalhar sobre os corpos é, ao mesmo tempo, a causa da opressão sexual e o caminho que se abre além dessa opressão”. Utilizamos as versões em espanhol das obras de Butler, e colocamos as citações traduzidas por nós para o português em notas de rodapé.

Após um estudo detalhado das ondas do feminismo no Ocidente, suas principais demandas e as particularidades que assumiu nos contextos brasileiro e argentino, faremos a leitura dos contos selecionados com a expectativa de encontrar ali mobilizados alguns elementos do discurso feminista que formou parte do contexto de produção dos relatos e também da trajetória das autoras, que participaram ativamente neste movimento<sup>5</sup>.

Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, escritoras brasileira e argentina respectivamente<sup>6</sup>, são duas autoras com uma produção muito diversa e que compartilham algumas características em suas trajetórias. Ambas têm transitado por diferentes gêneros discursivos como o conto, a poesia, o romance, o ensaio, a crônica jornalística, entre outros. Também escreveram para diferentes tipos de leitores, destacando-se sua produção no campo da literatura infanto-juvenil. Agraciadas com importantes prêmios, têm participado e continuam participando de seminários, como conferencistas em numerosos eventos de literatura de temáticas infanto-juvenis. Suas trajetórias têm pontos de contato, pois elas são amigas e têm traduzido alguns de seus textos entre si.

Por outro lado, tanto Marina quanto María Teresa foram partícipes do processo de *tomada de consciência* sobre a condição de opressão da mulher, e das demandas do movimento feminista em seus países. Em sua escrita, abordam a temática do feminino com um viés questionador do papel da mulher na sociedade ocidental, evidenciando a dominação masculina, frente à qual surgem as vozes de mulheres insubordinadas que criticam as obrigações prescritas socialmente em aspectos como o desejo, a sexualidade, a feminilidade e que se opõem à violência machista.

A escolha de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto para a elaboração desta pesquisa deve se, em primeiro lugar, ao caráter questionador da escrita das autoras. Questionador não só das desigualdades baseadas no gênero, mas também de sua reiteração na tradição literária infanto-juvenil, assim como da representação do jovem leitor como passivo. Trata-se de autoras comprometidas com a transformação de um campo literário que, por muito tempo, esteve aprisionado em uma função pedagógica e moralizante, que só devia transmitir valores próprios da cultura dominante e pressupunha um leitor incompetente. Suas obras

---

<sup>5</sup> O movimento feminista ao qual fazemos referência era (e ainda é) predominantemente branco e burguês. Não desconhecemos a existência da interseccionalidade, do feminismo identitário e do transversalismo, discussões muito importantes que o feminismo brasileiro levanta. Porém, nesta pesquisa não aprofundamos nelas porque não formam parte do contexto de produção (e de vida) das autoras escolhidas: brancas, de classe média e com acesso aos estudos superiores. Essas discussões deveriam ser adotadas pelo movimento feminista da Argentina, que continua sendo predominantemente urbano e de classe média, pelo que ainda está ausente o viés interseccional. É necessário tomar o exemplo do país irmão e avançar na construção de um movimento verdadeiramente pluralista.

<sup>6</sup> Como veremos adiante, Mariana Colasanti nasceu na Eritreia, colônia italiana na África, mas chegou ao Brasil sendo criança. Ela desenvolveu sua vida pessoal e profissional no país, pelo qual é considerada brasileira.

convidam à reflexão crítica, a uma leitura ativa que nos coloca em discussão com nós mesmos e nos faz refletir sobre nosso entorno. A escrita de Colasanti e Andruetto desmistifica a ideia de que a literatura infanto-juvenil é algo menor, inferior, e devolve a ela seu caráter de discurso constituinte, que confere sentido aos atos da coletividade e a elaboração da *memória* de cada sociedade (MAINGUENEAU, 2006). Uma memória inclusiva, na qual entram as vozes dos silenciados e as experiências dos oprimidos, a partir das quais é possível imaginar e construir um mundo mais justo e diverso.

O *corpus* de análise está composto pelos contos “De um certo tom azulado” (1986), “Entre as folhas do verde O” e “Sete anos e mais sete” (2006) de Marina Colasanti, e “La mujer del moñito” (2016), “Abracadabra” (1997) e “La durmiente” (2016) de María Teresa Andruetto. São textos que resultam representativos da produção infanto-juvenil das autoras e permitem uma abordagem comparativa pelo pertencimento ao gênero dos contos de fadas e, a partir disso, pela similitude das temáticas, construção das personagens e sequências narrativas.

Nossa hipótese, que pretendemos demonstrar ao longo do trabalho, é que as autoras aproveitam a legitimidade do gênero dos contos de fadas dentro da literatura infanto-juvenil para promover tanto uma atualização desses modelos literários, quanto uma ruptura na construção de personagens femininas subordinadas ao poder masculino, própria deste tipo de literatura. Nesse sentido, acreditamos que Marina e María Teresa provocam um questionamento do *gênero* em suas duas dimensões possíveis: como noção teórica que refere ao modo de construção das identidades sociais – homem/mulher, e como conjunto de textos identificáveis com um campo da produção discursiva. É, então, através da apropriação de uma tradição literária, que as autoras conseguem tratar temáticas alheias ao cânone literário até então vigente.

A escrita de Marina Colasanti foi bastante estudada no Brasil, sob diferentes perspectivas teóricas (NERI, 2002; GOMES, 2004; LAMOUNIER, 2006; PASSOS, 2008; FERRARI, 2011; SOARES, CARVALHO, 2015; FERREIRA, PEREIRA, 2017). O mesmo acontece com a produção de María Teresa Andruetto na Argentina, porém em menor medida (ARÁN, 2006; REIMONDO, 2012; ALEMÁN, 2013; STAPICH, TROGLIA, 2013; SARDI, 2015; GONZÁLEZ, 2019). Entretanto, não achamos pesquisas relevantes que estudem a obra das autoras em outros países, e não existem, até agora, estudos que façam uma abordagem relacional entre elas. É aqui que se encontra a novidade de nossa pesquisa. Por outro lado, acreditamos que, pela literatura infanto-juvenil ser um campo desprestigiado na academia,

também não há outros estudos que relacionem a escrita de dois ou mais escritores deste campo.

Nossa pesquisa justifica-se, por um lado, pela importância de dar espaço e visibilidade às vozes historicamente excluídas do cânone literário, que trazem outros olhares diferentes ao falocêntrico, em torno do qual se instituíram as verdades absolutas da cultura ocidental. Por outro lado, fundamentamos este trabalho na necessidade de compreender algumas das possibilidades de resistência que o discurso literário é capaz de apresentar frente aos discursos hegemônicos. Nosso objeto de estudo, que é duplamente marginalizado, por se tratar de obras de autoria feminina e por pertencer ao campo da literatura infanto-juvenil, carrega, porém, uma grande potencialidade emancipatória, já que permite rasurar, em seus próprios termos, os estereótipos de gênero tradicionalmente reproduzidos pela literatura canônica.

Achamos necessário, também, promover a elaboração de pesquisas que permitam compreender a realidade de nossos países e vinculá-los ainda mais. O Brasil e a Argentina são países muito próximos, não só geograficamente, mas também em um sentido cultural e histórico. Tanto em nossa história recente como na atualidade, estamos atravessando processos sociopolíticos semelhantes, entre os quais se destaca por um lado o ressurgimento de discursos conservadores, misóginos e *antiderechos* que tentam apagar as demandas e conquistas das mal chamadas minorias, e por outro, o crescimento dos feminismos e dos movimentos LGBTQI+, que têm promovido importantes mudanças sociais, mas que ainda têm um longo caminho para percorrer.

Estabelecido o tema, as perguntas que visamos responder ao longo do trabalho são: A literatura infanto-juvenil de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto mobiliza demandas do movimento feminista? Através de que procedimentos acontece essa mobilização? Quais são as semelhanças e diferenças entre a escrita das autoras, no que refere a esse processo?

Nosso objetivo geral é caracterizar a construção da mulher em contos de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto e os específicos são descrever como as autoras questionam os papéis sociais definidos para a mulher ao longo da história, ponderar o aproveitamento do gênero literário dos contos de fadas para introduzir esses questionamentos e enumerar quais preocupações próprias do movimento feminista da época são mobilizadas na escrita das autoras.

A dissertação se apresenta organizada em quatro capítulos. No primeiro, *Dialogismo e discurso na literatura infanto-juvenil*, faremos um percurso por alguns

conceitos de Mikhail Bakhtin e Dominique Maingueneau, que entendem o objeto literário em sua dimensão enunciativa e discursiva, em uma constante relação com outros discursos. Também nos aproximaremos brevemente a história do campo literário infanto-juvenil, especialmente do gênero dos contos de fadas, e algumas de suas características particulares nos contextos brasileiro e argentino.

No segundo capítulo, *Vozes de uma época*, abordaremos as principais demandas e postulados teóricos da primeira e segunda onda do feminismo, assim como suas limitações por ter ficado em uma lógica binária, fato que motivou o surgimento do pós-feminismo, do qual também nos ocuparemos nesta seção. Por outro lado, percorreremos a história da mulher no Ocidente em relação ao campo das letras, tanto no papel de representada pelo olhar masculino quanto de produtora de seus próprios discursos, através dos quais pode assumir uma atitude questionadora e de rasura do cânone. Finalmente nos debruçaremos sobre as características próprias que teve o movimento feminista no Brasil e na Argentina no retorno democrático destes países, em decorrência dos contextos sociopolíticos locais.

No terceiro capítulo, *Mulheres insubordinadas*, faremos uma reconstrução das trajetórias de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto no campo literário – principalmente infanto-juvenil, e de suas propostas estético-políticas. Para tanto, recuperaremos suas próprias vozes, baseando-nos em entrevistas, prefácios ou ensaios produzidos pelas autoras. Neste capítulo, também apresentaremos, por fim, a análise dos contos selecionados em uma abordagem comparativa, a partir do ideário teórico desenvolvido nos dois capítulos anteriores, utilizando categorias de análise dos campos já descritos, buscando comprovar que, se somos seres construídos discursivamente, então o discurso literário não é alheio a essa construção, e por isso é capaz de questionar conceitos e estruturas sociais impostas como a da inferioridade da mulher no sistema patriarcal. E, por fim, teremos o capítulo das *Conclusões*.

## 1 DIALOGISMO E DISCURSO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

A literatura foi estudada, ao longo dos séculos, a partir de diferentes perspectivas, sempre na tentativa de valorizar e melhor descrever as obras literárias, assim como de teorizar sobre elas da forma mais adequada. As correntes da crítica passaram por diferentes formas de análise da obra literária, em concordância com a *episteme* de cada época e sempre como reação ou resposta às outras modalidades. Um elemento muito importante na teoria da literatura foi a questão da referencialidade: a literatura fala do mundo, como cópia do real? É apenas um objeto artístico que refere a si mesmo? Ou constrói o mundo através da linguagem?

Neste capítulo, abordaremos, em primeiro lugar, a concepção de Mikhail Bakhtin da obra literária em suas condições de produção e sua inscrição sócio-histórica que permite a inserção do sujeito no discurso. Na mesma vertente, apresentaremos alguns conceitos definidos por Dominique Maingueneau para o estudo do discurso literário. Finalmente, faremos uma aproximação à literatura infanto-juvenil e especificamente ao gênero dos contos de fadas.

### 1.1 A obra literária sob a perspectiva discursiva

Nas décadas de 1960 e 1970 surgiram algumas perspectivas que questionaram a concepção de literatura vigente a partir do final do século XVIII. As teorias da enunciação linguística e as múltiplas correntes da pragmática e da análise do discurso impuseram progressivamente uma nova apreensão do fato literário na qual o texto e o contexto são indissociáveis. O conceito de literatura se afastou da concepção romântica de estilo e categorias como *autor*, *originalidade* e *imitação* deixaram de ser vistas como intemporais.

Até esse momento, predominava uma abordagem interna da obra como objeto estético, se rejeitava a história literária, negando qualquer relação da obra com o meio e recusando a ligação do texto à consciência. O *estruturalismo literário*, inspirado pelo formalismo russo, pretendia elaborar uma verdadeira ciência do texto literário, reivindicando um processo de escrita sem sujeito, que afirmava “o autotelismo da obra de arte, relegando por isso ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 29). Nesse aspecto, o estudo da literatura se restringia às *estruturas textuais*.

A fim de superar os limites do formalismo, desenvolveram-se outras perspectivas que propuseram focar nas condições da comunicação literária e na inscrição

sócio-histórica das obras, como as teorias da enunciação linguística, a pragmática e a análise do discurso. Mediante essas correntes, impôs-se progressivamente outra forma de abordar a comunicação verbal e não verbal, expressas na concepção do discurso como atividade, a primazia da interação, a inscrição dos enunciados em gêneros do discurso, e a inseparabilidade entre texto e contexto.

Foi o filósofo russo Mikhail Bakhtin quem reintroduziu a realidade externa no texto, visto como um conjunto de vozes heterogêneas. O autor inaugurou os conceitos de *enunciação discursiva*, dando a possibilidade de tratar a literatura como um discurso que interage com outros; e de *dialogismo*, segundo o qual todo enunciado está voltado para os discursos que o circundam, em um diálogo permanente. Para esta pesquisa, valemo-nos de algumas noções que Bakhtin propôs em seus ensaios “El problema de los géneros discursivos” (1982), “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas” (1982b), ambos os dois publicados na coletânea de trabalhos do autor intitulada *Estética de la creación verbal*; e “La palabra em la novela” (1989), presente no livro *Teoría y estética de la novela*.

Na perspectiva de Bakhtin, os enunciados são irrepetíveis, concretos, únicos e individuais, e refletem as condições e finalidades de cada campo de conhecimento: “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (1982, p. 248)<sup>7</sup>.

Os gêneros discursivos “son modelos estándar para la construcción de la totalidad discursiva” (BAKHTIN, 1982b, p. 320)<sup>8</sup>, e se dividem em gêneros primários (simples) e secundários (complexos). Os primeiros são formados nas condições da comunicação discursiva imediata e os segundos são mais elaborados, como romances, dramas, pesquisas científicas, gêneros publicitários, entre outros. O teórico explica que, no processo de formação dos gêneros secundários, eles incorporam e reelaboram os gêneros primários, os quais, então, perdem o vínculo direto com a realidade.

Em relação à literatura, o autor adverte que, a partir da Antiguidade, esta foi estudada em sua especificidade artística, e não como determinados tipos de enunciados pertencentes ao gênero do discurso literário. Entender a literatura como um gênero discursivo supõe considerar seus aspectos enunciativo, dialógico e responsivo, ou seja, sua relação com outros discursos.

---

<sup>7</sup> “Cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os gêneros do discurso”. Grifos do autor.

<sup>8</sup> “São modelos estándar para a construção da totalidade discursiva”.

No campo literário, Bakhtin dedicou-se à prosa, especificamente ao romance, definido por ele como por uma diversidade de linguagens organizadas de forma artística, formado por distintos gêneros primários inseridos em gêneros secundários, através da *polifonia* como entrecruzamento de múltiplas vozes, que *dialogam* dentro do discurso, não se tratando apenas de uma retomada. Este diálogo polifônico é construído histórica e socialmente.

Posteriormente, o autor acaba aplicando o conceito de polifonia para todos os enunciados:

En todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad [...]. El enunciado, así, viene a ser un fenómeno muy complejo que manifiesta una multiplicidad de planos. Por supuesto, hay que analizarlo no aisladamente y no sólo en relación con el autor (el hablante) sino como eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y en su nexa con otros enunciados relacionados con él (BAKHTIN, 1982, p. 283)<sup>9</sup>.

Na enunciação literária, Bakhtin defende a relação do estético com o cognoscitivo e o ético, ou seja, com a cultura. Ele aceita que o estético pode ser um conceito sistemático, mas não pode representar uma entidade abstrata e separada da obra. Assim, o autor confronta o problema do conteúdo e a forma, dizendo que eles estão intimamente relacionados, e que o conteúdo é um elemento constitutivo indispensável do objeto estético, dando sentido a ele. É por isso que, na análise literária, conteúdo e forma devem ser interpretados de maneira recíproca, pois são inseparáveis.

A pesquisadora Beth Brait (2005) explica que, para Bakhtin, a linguagem está situada histórica e socialmente, portanto, toda teorização sobre o sentido e a significação, deve considerar a história, o lugar onde o enunciado surgiu, e sua relação intersubjetiva com outros discursos.

Dessa forma, o autor propõe falar da dimensão social do signo, já que “la forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos – desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas” (BAKHTIN, 1989, p. 77)<sup>10</sup>. Nessa ótica, Bakhtin entende a

<sup>9</sup> “Em todo enunciado, em um exame feito nas condições concretas da comunicação discursiva, podemos descobrir toda uma série de discursos alheios, semi-escondidos ou implícitos e com diferente grau de alteridade [...]. O enunciado deste modo é um fenômeno muito complexo que manifesta uma multiplicidade de planos. Claro que deve ser analisado não isoladamente e não só em relação com seu autor (falante), mas como elo na cadeia da comunicação discursiva e em seu nexa com outros enunciados relacionados a ele”.

<sup>10</sup> “A forma e o conteúdo estão unidos na palavra, entendida como um fenômeno social; social em todas as esferas de sua existência e em todos seus elementos, a partir da imagem sonora até os mais abstratos estratos de sentido”.

obra literária como uma variedade social de línguas organizadas artisticamente. O discurso do autor, a linguagem dos narradores, os gêneros suplementares, a fala dos heróis etc., são unidades compositivas fundamentais nas quais a diversidade de línguas entra na obra, que adquire um caráter dialógico.

Após a emissão de um enunciado, há necessidade da ação enunciativa de outros. O enunciado só termina quando possibilita a resposta, que revela uma posição do falante – quem não deseja uma reação passiva, mas um retorno – uma vez que age no sentido de provocar uma resposta. Então, o receptor não é passivo, ao contrário, ao ouvir e compreender um enunciado adota uma atitude responsiva, adquirindo um caráter ativo no ato enunciativo. Essa resposta pode acontecer imediatamente, em forma de ação, ou pode ser uma posição silenciosa: “tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente” (BAKHTIN, 1982, p. 257)<sup>11</sup>.

Assim, podemos dizer que não existe um discurso totalmente novo, nunca antes proferido, pois a dialogicidade é inerente a qualquer ato discursivo. O enunciado é resultante de uma *memória discursiva*, ou seja, repleta de enunciados que já foram proferidos em outras épocas e situações, as quais o locutor consciente ou inconscientemente toma como base para formular seu discurso:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación (1989, p. 94)<sup>12</sup>.

Fazendo eco ao dialogismo bakhtiniano, na década de 1960, a filósofa Julia Kristeva (1967) cria o conceito de *intertextualidade*, definida como um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo com várias escrituras. Quando se fala do intertexto de uma obra literária, pensa-se em geral em outros textos literários, porém, é importante lembrar que as obras se alimentam não só de outras obras como também de relações com enunciados que não vem necessariamente da literatura.

Voltando aos postulados de Bakhtin, temos que a linguagem, então, é um ato interativo, dialógico e a língua constitui-se como um fato social, no qual se revelam as

---

<sup>11</sup>“Cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido vai ressurgir nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte”.

<sup>12</sup> “O enunciado vivo, surgido conscientemente em um determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica e continuação”.

ideologias dos falantes através do processo de interação. Por isso é impossível a existência de enunciados neutros. Eles sempre estão dirigidos a alguém, ou suscitados por outro enunciado, em ligação com alguma atividade humana. Assim como todo enunciado é uma resposta aos enunciados antecedentes, também exige respostas subsequentes, já que sempre tem uma intenção comunicativa pré-definida.

A obra literária é constituída por enunciados que são determinados pela visão de mundo do escritor, seus juízos de valor, emoções, reprodução ou rasura de discursos prévios, além do uso do sistema da língua. Porém, não podemos reduzi-la a uma mera cópia da realidade, pois

un enunciado nunca es sólo reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido (...), siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepitable, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza, etc.). Pero lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, un fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluido de su visión del mundo, etc.) (BAKHTIN, 1982b, p. 312)<sup>13</sup>.

Nesse sentido, na obra literária sempre há uma “intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos” (1982, p. 265)<sup>14</sup>. É assim como o leitor, em um profundo diálogo com a obra, à qual responde inevitavelmente através de sua interpretação, pode ver influenciada sua visão de mundo diante da sociedade na qual está inserido.

Como vimos, o discurso literário é constituído pelos procedimentos estilísticos adotados pelo autor, a linguagem diferenciada, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional, assim como por questões de ordem sociocultural. Segundo esta perspectiva, podemos entender a literatura como um campo propício para que o extraliterário entre no enunciado, graças a seu caráter polifônico e a sua dialogicidade constitutiva.

Através da literatura, então, o enunciador expressa seu posicionamento estético-político que pode, ou bem reproduzir estruturas sociais dadas, ou bem promover transformações sociais mediante a transgressão, a ruptura de limites, a rasura do cânone, o desafio às convenções existentes e a proposta de outras novas. O leitor, por outro lado, através

<sup>13</sup> “O enunciado nunca é apenas o reflexo, ou a expressão de algo já existente, dado e acabado [...], sempre cria algo que não existia antes dele, algo absolutamente novo e irrepitível, algo que sempre tem relação com os valores (com a verdade, com o bem, com a beleza etc.). Mas o criado sempre é criado a partir do existente (a língua, um fenômeno observado, um sentimento vivido, o sujeito falante mesmo, o concluído de sua visão do mundo etc.)”

<sup>14</sup> “Intenção educadora com respeito aos leitores, propósito de convencimento, comentários críticos, influência com respeito aos seguidores e continuadores”. Salientamos que essa “intenção educadora” não deve se confundir com a função pedagógica e moralizante que por muito tempo foi adjudicada à literatura infanto-juvenil e que neste trabalho criticamos. Entendemos a intenção educadora da que fala Bakhtin em relação ao diálogo que o enunciado estabelece com seu leitor, tentando influenciá-lo, já que espera sempre uma resposta dele, que pode ser tanto um comportamento, quanto um outro enunciado.

da leitura e da interpretação como ação responsiva, pode adquirir um novo conhecimento de si e do mundo.

Feito o percurso pelas principais noções de Bakhtin que sustentam nossa pesquisa, passamos agora a apresentar alguns conceitos do linguista francês Dominique Maingueneau, quem, retomando a noção bakhtiniana de enunciação discursiva, propõe considerar o fato literário como discurso, o que supõe algumas ideias-força: a consideração do discurso literário como uma *forma de ação* sobre o mundo; sua interatividade constitutiva, que faz com que ele adquira sentido nas relações intertextuais com outros enunciados; sua capacidade para contribuir para a definição de seu contexto e o fato de ser regido tanto por normas sociais gerais quanto pelas normas específicas dos gêneros discursivos (MAINGUENEAU, 2006).

A abordagem da literatura surgida nos anos 60 sob o nome de Nova Crítica descarta o entorno institucional e biográfico da obra literária e focaliza na consciência criadora, não dando conta da diversidade literária em matéria de gêneros, nem de suas dimensões históricas e geográficas. A substituição de *texto* por *discurso* implica uma nova concepção da literatura, que não mais reflete o mundo social ou expressa o mundo interior do autor, mas participa deles (MAINGUENEAU, 2007).

Em oposição a esta perspectiva e retomando os conceitos bakhtinianos, Maingueneau afirma que o discurso literário<sup>15</sup> se constitui como um dos lugares privilegiados da manifestação do dialogismo, e propõe considerá-lo sempre no âmbito do interdiscurso. Assim, considerar o fato literário como discurso

é renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção de obra autárquica e de obra fundamental da consciência criadora; é restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 43)<sup>16</sup>.

O autor apresenta um programa de abordagem discursiva do literário, onde as circunstâncias exteriores à obra são redimensionadas como espaços sociais e institucionais de trocas, negociações entre palavra pública, palavra privada e dispositivos interacionais (MAINGUENEAU, 2007).

---

<sup>15</sup> O mesmo autor adverte, e concordamos com ele, que não é possível contentarmos com a oposição entre literatura e aquilo que não seria literatura. O discurso literário não dispõe de um território pré-demarcado e estável. Trata-se de uma constante negociação de fronteiras entre um *corpus* reconhecido como literário em determinado momento histórico e a multiplicidade das outras práticas verbais. Essa fronteira é redefinida constantemente, e sua delimitação “se confunde com cada posicionamento e cada gênero no interior de um certo regime de produção discursiva” (MAINGUENEAU, 2006, p. 166).

<sup>16</sup> Grifos do autor.

Maingueneau (2006) dá especial atenção às condições de enunciação da obra literária, ligadas sobretudo ao processo de criação. Elas são: o posicionamento do escritor no campo literário, as regras dos gêneros discursivos, a relação construída na obra com o leitor – com o qual há sempre um *princípio de cooperação* tácito, os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados. Neste sentido, o autor se afasta do universo estético aberto pelo romantismo, no qual o centro era a individualidade criadora e sua *visão do mundo*, a obra constituía um mundo autárquico cuja elaboração ocorria fora da consideração de sua recepção, e o papel dos destinatários era minimizado.

Por outro lado, Maingueneau rejeita a concepção da obra literária como uma organização de *conteúdos* que permitiria *expressar* determinadas ideologias. Para ele, o conteúdo é atravessado por suas condições de enunciação. O seja, o contexto não está só no exterior da obra, mas é a obra quem gesta seu próprio contexto:

As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem [...]. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo (2006, p. 44).

Assim, a instituição literária é incessantemente mobilizada e reconfigurada pelos discursos que torna possíveis:

A obra, por meio do mundo que configura em seu texto, reflete, legitimando-as, as condições de sua própria atividade enunciativa [...]. A instituição discursiva é o movimento pelo qual passam de uma para a outra, a fim de se alicerçar mutuamente, a obra e suas condições de enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 54).

O discurso literário é classificado por Maingueneau como parte dos discursos constituintes, entre os quais, na sociedade ocidental, se encontram também o filosófico, o científico e o religioso (advindos do mundo grego). Estes se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma.

Como todo discurso constituinte, inscrito em um quadro hermenêutico, a literatura mantém uma dupla relação com o interdiscurso: de um lado, as obras se alimentam de outros textos mediante diferentes procedimentos, como citações e imitações, e, do outro, elas se expõem à interpretação e ao reemprego. Essa interação, porém, costuma acontecer de maneira dissimulada no discurso literário.

Os discursos constituintes são os que conferem sentido aos atos da coletividade e são, portanto, dotados de um estatuto singular, pois

têm a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade. Esse termo grego [...] associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e

pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória* (2006, p. 61)<sup>17</sup>.

Assim, no discurso literário, é possível incluir tanto as obras escritas quanto as literaturas orais, que atuam como enunciados exemplares em uma dada sociedade. No caso dos relatos transmitidos pela oralidade, isso é profundamente marcado por sua repetição constitutiva, “que se situa em uma rede repleta de outros enunciados [...] e se abre à possibilidade de uma reatualização” (p. 63).

Como dissemos, por ser um discurso de Origem, a literatura se funda sobre si mesma, constrói ela mesma suas condições de produção (MAINGUENEAU, 2006a). É por isso que podemos dizer que o discurso literário está fora e dentro de uma localização social determinada: é um discurso social, historicamente situado, com um contexto específico, que não está totalmente determinado por suas condições de produção, ao mesmo tempo que não é independente delas.

Maingueneau explica que, para que possam se legitimar, os discursos constituintes precisam se valer de instituições, mas eles não podem se filiar integralmente a tais instituições, o que obriga os processos criadores a se alimentar de outros lugares, grupos e comportamentos. Essa característica dos discursos constituintes é chamada pelo autor de *paratopia*, que “não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” (2006, p. 68). Assim, literatura e escritor situam-se em um não-lugar enunciativo e a instância criadora é instável (MAINGUENEAU, 2007).

Para Maingueneau (2006), a paratopia do discurso literário caracteriza a *condição* da literatura e do criador, “cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar, que alimenta sua criação do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (p. 108). Cada escritor gere de uma dada maneira sua paratopia, que passa a ser parte da criação e a envolver o processo criador.

Assim, a paratopia só existe nos discursos constituintes, que legitimam outros discursos e se autolegitimam e é inseparável do processo de criação, portanto, do criador. Ela pode assumir diversos aspectos, mas é sobretudo enunciativa, ou seja, um processo em que a obra exhibe suas condições de possibilidade. Para que essa paratopia ocorra, a obra literária precisa surgir quando há tensões no campo literário, quando ela só possa dizer alguma coisa

---

<sup>17</sup> Grifos do autor.

sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição – na sociedade e no espaço literário – dessa mesma enunciação: “A paratopia só é motor de uma criação quando implica a figura singular do *insustentável* que torna essa criação necessária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 115).

A paratopia acontece quando a obra e o autor estão tão envolvidos um com o outro, que não é possível ler a obra sem considerar a trajetória, biografia e características do autor. A situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade: “Basta que seja estabelecida na sociedade uma zona percebida como potencialmente paratópica para que a criação literária a possa explorar” (MAINGUENEAU, 2009, p. 99).

O discurso literário, além de seu conteúdo singular, expressa o posicionamento do autor em relação ao campo literário, sua relação com o cânone e os valores vinculados com a tradição que ele endossa ou rejeita em sua escrita. Assim, no intertexto, o criador define trajetórias próprias, indicando qual é para ele o exercício legítimo da literatura (MAINGUENEAU, 2006). Porém, a obra literária não é uma representação no sentido de um conjunto de conteúdos que expressam determinadas ideologias ou mentalidades. Ela fala do mundo no qual está, mas sua enunciação é parte ativa dos mundos dos quais ela forma parte. A obra não pode configurar o mundo se este não tem feridas feitas por aquilo que torna possível sua própria enunciação. É aí onde a obra aparece e se desenvolve (MAINGUENEAU, 2006).

A partir do percurso feito pelos principais conceitos de Mikhail Bakhtin e Dominique Maingueneau referidos ao objeto literário, acreditamos que é possível analisar os contos de nosso corpus em sua dimensão enunciativa e considerando-os como parte do discurso literário. Essa perspectiva implica uma concepção da linguagem na qual o mundo social não é simplesmente refletido pela obra literária nem o mundo interior do autor é simplesmente expressado, mas é o diálogo interdiscursivo que os interpela, propondo, no próprio mundo que a literatura constrói, algo totalmente novo. Como veremos, há nos relatos selecionados uma forte presença quanto de elementos advindos de outros discursos com os quais os contos dialogam, como de aspectos relacionados aos posicionamentos das autoras. Nossa abordagem subsequente e análise literária dos contos selecionados de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto levarão em conta as premissas aqui pontuadas.

## **1.2 Era uma vez... Literatura infanto-juvenil e contos de fadas**

As histórias populares ou contos de fadas exerceram grande influência na cultura ocidental e constituíram um dos mais importantes gêneros da literatura infanto-juvenil, embora em sua origem não tenham sido dirigidos especialmente a crianças e jovens. Trata-se de histórias muito antigas, que sobreviveram até nossos dias e que pertencem à esfera do maravilhoso.

O linguista alemão Max Müller, em sua *Mitologia comparada* (1988), foi quem propôs a teoria de que os contos populares teriam surgido na Índia. Segundo o autor, os relatos escritos em sânscrito teriam chegado à Pérsia e, através de Bagdá e Constantinopla, à Europa, obtendo um êxito imediato. Já no continente europeu, os contos teriam sido assimilados e fundidos com incontáveis influências culturais, como as antigas tradições grega e romana, o folclore regional, as influências árabes, entre outras, e perdido, em muitos casos, suas características orientais. Assim, teriam passado de boca em boca e sido incorporados definitivamente ao patrimônio oral europeu.

Por outro lado, o russo Vladimir Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), propôs que eles teriam nascido entre as comunidades primitivas da pré-história, em relação aos ritos de iniciação. Cada rito era acompanhado, segundo Propp, de uma história que simbolicamente o explicava, e essas histórias estariam na origem dos contos maravilhosos.

Os contos de fadas como conhecidos por nós possuem elementos ligados ao sobrenatural, à existência de um conflito de ordem espiritual e, como explicou Propp, aos ritos de iniciação e de passagem das sociedades primitivas. São narrativas de fundo mítico, que foram historicamente consideradas como modelares para o comportamento humano, contribuindo para a maturidade dos sujeitos e a serviço da vida em sociedade.

A maioria desses relatos eram criações coletivas e anônimas que, por séculos, se transmitiram de geração em geração pela oralidade. Os autores originais eram geralmente gente do povo, de pouca instrução, muitas vezes camponeses e predominantemente mulheres (MACHADO, 2002). As primeiras produções literárias deste tipo, no modo impresso, ocorreram na França a partir do século XVII. Mulheres como Mademoiselle Lhéritier e Madame d'Aulnoy foram responsáveis de coletar vários relatos, no entanto, foram homens os compiladores que passaram à história: Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

Em 1697, Charles Perrault recontou e publicou alguns destes relatos no livro *Contos da mãe Gansa*, onde os textos eram acompanhados de uma moral e especialmente dedicados às crianças da corte real. Isso aconteceu, segundo Nelly Novaes Coelho (1991), em

um contexto em que se presenciava na França a saturação da estética clássica na literatura e se procurava substituir o maravilhoso de origem pagã por um maravilhoso cristão. Com versões imortais de “Chapeuzinho Vermelho”, “A bela Adormecida no bosque”, “Barba Azul”, “O Pequeno Polegar”, “O Gato de Botas” e “Cinderela”, entre outros, o nome do autor ficou associado para sempre com o gênero. A publicação de Perrault teve tanto sucesso que os contos foram copiados e vendidos por ambulantes nas feiras e no campo. O próprio Perrault estava convencido de que os contos de fadas deviam ser inscritos entre os novos gêneros literários que compunham a modernidade de então.

Em 1802, na Alemanha, foi feita outra coletânea dessas histórias populares, muito mais extensa, intitulada *Contos para o lar e as crianças* e organizada por Wilhelm e Jacob Grimm, dois irmãos que eram escritores e filólogos. Essa obra tinha como objetivo preservar o patrimônio literário tradicional do povo alemão e deixá-lo ao alcance de todos, pelo qual os contos eram narrados com uma linguagem bem próxima da oralidade. Além de alguns contos que já tinham sido recolhidos por Perrault, os irmãos Grimm adicionaram alguns muito conhecidos até hoje, como “Branca de Neve”, “O Rei Sapo”, “Os Músicos de Bremen” e “João e Maria”.

Embora as histórias populares não tivessem sido criadas originalmente para um público infanto-juvenil, as adaptações desses compiladores fizeram com que acabassem sendo destinadas para crianças. Nelas predominava a função didática, e incluíam-se referências diabólicas que pretendiam educar através do temor. A partir disso, a literatura infanto-juvenil configurou-se com uma função pedagógica, de controle e manipulação ideológica. Tanto Perrault como os irmãos Grimm popularizaram os contos de fadas e os tornaram de leitura obrigatória para a infância, mas também os modificaram introduzindo diálogos e personagens, e enfatizando a moral e os valores de suas épocas.

Algumas décadas depois, outra grande antologia de contos de fadas surgiu também na Europa, mais exatamente na Dinamarca. O responsável por ela foi Hans Christian Andersen. O considerado *pai da literatura infantil* não se limitou a recolher histórias tradicionais, ele também criou vários contos seguindo o modelo tradicional, como “A Pequena Sereia”, “O soldadinho de Chumbo”, “O Patinho Feio”, entre outros. Com Andersen, os contos dedicados a um público infantil ganharam a dimensão lúdica e estética, em um tratamento mais humano.

O conceito de criança como sujeito diferente ao adulto e com exigências especiais, que deve ser protegido e ao mesmo tempo preparado para enfrentar a vida, tinha surgido no século XVIII, da mão do filósofo Jean Jaques Rousseau. A partir disso, se pensava

nos contos tradicionais como material útil para essa preparação das crianças. Outro fator que contribuiria para esse processo é o despertar dos sentimentos nacionalistas na Europa do século XIX, que encontrariam no folclore a origem da identidade nacional e um material especialmente rico para educar aos futuros cidadãos. O estabelecimento da educação obrigatória iniciado no século XVIII também levou os textos a um número cada vez maior de leitores, o que gerou uma grande demanda da produção de livros, fazendo com que os contos tradicionais fossem *adequados* ao público infantil e adotassem um caráter pedagógico.

No campo acadêmico, por muito tempo, essas histórias careceram de prestígio e foram marginalizadas, provavelmente por serem associadas à oralidade e ao público infantil. Foi o estudo de Bruno Bettelheim na década de 1970, sobre os contos de fada em uma perspectiva psicanalítica, que deu a este campo literário uma maior visibilidade na academia e na escola e restabeleceu a legitimidade do gênero.

Bettelheim tentou demonstrar a grande importância que os contos de fadas têm na formação moral e intelectual das crianças, por constituírem uma forma cômoda e acessível para que elas possam elaborar simbolicamente suas ansiedades, angústias e conflitos íntimos. Segundo o autor, este tipo de histórias apresenta um problema existencial, permite a identificação com as personagens (principalmente com o herói) e, através delas, incorpora valores morais como a diferenciação entre o bem e o mal. Assim, os contos de fadas representariam, em forma imaginária, o processo do desenvolvimento humano (BETTELHEIM, 1975).

Em meados do século XX, a crítica começou a considerar que a literatura deveria servir para a evasão das crianças da vida diária, para desenvolver sua imaginação e inventar mundos fora da realidade. Foi nesse momento que cobrou força o que Graciela Montes (2012) considerou um dos *fantasmas* para a literatura infantil: o livro como objeto comercial, desenhado pelo mercado, segundo as demandas de um leitor-consumidor. Forma-se um mercado editorial especializado, que se tornou um ator central na definição de um cânone da literatura infanto-juvenil com gêneros, autores e temáticas determinadas.

Por muito tempo existiu, como vemos, a subestimação do leitor infanto-juvenil, tido como incapaz, frente ao qual era preciso adotar uma atitude extremamente pedagógica. A consequência disso foi a supressão do sujeito infanto-juvenil, o menosprezo de sua competência para gerar seus próprios significados, a partir da visão de um adulto autocentrado, tirânico e egocêntrico que pretende, mediante um discurso moralizante, modificar as condutas ou executar intencionalidades específicas.

Como parte desta função didática e moralizante adjudicada à literatura infanto-juvenil no Ocidente, impuseram-se através dela, valores hegemônicos tidos como inquestionáveis, entre eles, a supostamente natural dominação do homem sobre a mulher. Segundo Marilena Chauí (1984), os contos de fada sempre contribuíram para a reprodução da dominação masculina, porque expressam a histórica violência simbólica imposta à mulher e naturalizam o fato de que ela precisa ser resgatada por um homem que comande sua vida e a faça feliz. Como dissemos, os contos populares mais conhecidos no Ocidente até hoje foram recolhidos por sujeitos que, sendo homens, brancos e europeus, provavelmente escolheram ou direcionaram (a partir das adaptações) as histórias funcionais ao sistema patriarcal de seu tempo.

No gênero conhecido como contos de fadas, é apresentado ao leitor um mundo distante, estranho, que não encontra semelhança com o mundo real e, por isso, nele pode acontecer qualquer coisa. O tempo e o espaço são indefinidos, exóticos, imaginários. A história narrada é sempre situada fora dos limites de nosso mundo e nela é comum achar sortilégios e feitiços (MACHADO, 2002).

Inclusive contos contemporâneos que seguem o modelo do conto de fadas provocam no leitor aquele efeito de estranheza típico dos contos tradicionais, anônimos e transmitidos oralmente. Isso também acontece com as personagens que, ora são inominadas, ora seus nomes pertencem ao mundo antigo e distante que se pretende construir na escrita. Outro elemento que contribui para esse efeito é o narrador em terceira pessoa onisciente, ou seja, aquele que conhece tudo, tanto os fatos da história quanto os pensamentos e sentimentos das personagens. É por isso que começa a contar a história pelo início, como se pode ver na famosa fórmula *Era uma vez...* Esse narrador também é um narrador crédulo, que não questiona, que acredita em tudo o que acontece, induzindo o leitor a adotar a mesma atitude.

Alguns dos temas mais comuns neste tipo de histórias são as provas que devem ser superadas pelos heróis, os encantamentos, a desconfiança em mulheres solitárias que geralmente são bruxas, as princesas presas nas torres, o rei que deve escolher seu sucessor entre os filhos ou o marido para a filha e os casais que superam obstáculos até conseguir formar sua própria família e ser *felizes para sempre* (MACHADO, 2002). Quanto aos procedimentos de escrita utilizados geralmente nos contos de fadas, temos as fórmulas de início e fecho, a estrutura circular, as reiterações, os paralelismos e as enumerações.

Segundo Ana Maria Machado (2002), nestes contos, as personagens femininas são retratadas a partir do imaginário masculino, repetindo o papel imposto às mulheres na sociedade. Assim, são representadas ora como sedutoras, perigosas, ameaçadoras e imorais

(bruxas, feiticeiras, madrastas), ora como indefesas e incapazes de fazer o mal (fadas, sacerdotisas, princesas, mães, criadas).

Porém, na segunda metade do século XX, começam a ser ouvidas na literatura infanto-juvenil algumas vozes dissonantes que propõem, por exemplo, a busca de novas vias de comunicação nas quais o texto e a realidade externa não sejam tão distantes entre si, em que os leitores possam desenvolver sua autonomia e seu sentido crítico, em uma livre interação com o discurso literário. É neste contexto que, como veremos adiante, cobra força uma crítica literária feminista que desestabiliza as imagens estereotipadas da mulher, ancoradas em um imaginário social masculino.

Então, aparecem obras que, a partir da experimentação com a linguagem, da mistura de gêneros textuais e das alusões intertextuais, conformam uma nova poética na qual a palavra, alheia às exigências do mercado, assume plenamente seu valor conotativo. Segundo Teresa Colomer (1996), o *livro-álbum* é um exemplo desse tipo de obras, nas quais a presença da imagem amplia as possibilidades da narração, rompe com a linearidade do texto, estabelece “juegos de ambigüedad entre la realidad y la ficción<sup>18</sup>” (p. 29) e apresenta diversas alusões culturais e literárias.

As primeiras expressões da literatura infanto-juvenil em nosso continente estavam baseadas nos modelos literários e valores europeus. Assim, passavam por temáticas como patriotismo, bons modos, respeito à família, entre outras. As pesquisadoras brasileiras Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2005) explicam que, no contexto brasileiro, os textos funcionavam como cartilhas nacionais, tendo personagens que transmitiam os grandes feitos heroicos.

Durante o século XX, a produção voltada ao público infanto-juvenil começa a incluir obras nascidas do folclore e das histórias populares locais. Essa literatura apareceu em um contexto de modernização, consolidação da classe média, aumento da escolarização dos grupos urbanos e uma maior valorização da arte e da literatura. Se antes a literatura infanto-juvenil era utilizada exclusivamente para educar e disciplinar, a partir da segunda metade do século XX adotou uma postura crítica e transgressora, através de uma linguagem renovada e original, que incluía a coloquialidade. Dessa forma, as obras deram autonomia às crianças dentro de sua narrativa.

Segundo Regina Zilberman (1985), a partir da segunda metade do século XX, no Brasil, vários escritores trazem discussões e questionamentos contemporâneos, novas temáticas e personagens rebeldes que manifestam um permanente desejo de mudar. Além do

---

<sup>18</sup> “Jogos de ambigüidade entre a realidade e a ficção”.

retorno às narrativas fantásticas, há também histórias que encenam de forma consciente a realidade social, principalmente a miséria e o sofrimento infantil.

Em relação às personagens femininas, Lajolo e Zilberman (2005) observam que as princesas ainda estão muito presentes, porém, alternando finais, deslocando pontos de vista e recolocando cenas. A partir da década de 1970, “as produções apoderaram-se do estatuto das princesas para desmitificá-lo, inaugurando novas linhagens” (p. 128). No mesmo sentido, Nely Novaes Coelho (2000) aponta que o século XX é um tempo de mudanças, onde um dos elementos-chave é o próprio mundo feminino, já que há uma releitura das condições da mulher, em sintonia com as novas forças imperantes da época.

Na Argentina, esse processo demorou alguns anos, pois o período da última ditadura militar (1976-1983) foi marcante na produção literária infanto-juvenil. Durante esses anos, a censura foi muito forte, chegando a ser proibidas obras literárias para crianças por motivos como *excesso de imaginação*, *objetivos não adequados ao fato estético* e *ilimitada fantasia* (STAPICH, CAÑÓN, 2013).

As fortes mudanças que tinham acontecido no mundo Ocidental a partir dos grandes acontecimentos do século XX e que deixaram consequências na representação do sujeito social, do lugar da mulher, da criança e da escola, chegaram à América Latina de maneira tardia, pois as ditaduras militares funcionavam como barreiras de contenção de todo o novo, sobretudo o que reivindicasse as liberdades individuais. Na Argentina, com o retorno da democracia, nasceu uma literatura infanto-juvenil nova que produziu um *boom* editorial, trazendo novas temáticas, incluso sobre problemáticas sociais que até esse momento pareciam invisibilizadas.

Voltando à questão da representação da mulher, a pesquisadora argentina Valeria Sardi (2015) aponta que, no campo da literatura infanto-juvenil, as mulheres reais, enquanto sujeitos sociais, donas de seu corpo e sexualidade, com diferentes identidades e subjetividades, foram sempre excluídas. Pelo contrário, elas têm sido historicamente representadas como fadas, princesas ou bruxas, ou seja, com identidades associadas à beleza, frivolidade, debilidade e à maldade, com submissão ao discurso do homem. Estas significações maniqueístas são apresentadas como legítimas dentro do campo literário, mas o transcendem e dissimulam as relações de força subjacentes a ele.

Nos últimos anos, o campo da literatura infanto-juvenil tem crescido e se consolidado. Como indica Carola Hermida (2013), na Argentina, os autores contemporâneos deste tipo de literatura

(...) son reconocidos y buscados por sus lectores; son objeto de publicaciones, entrevistas, charlas; sus obras se están transformando en temas de tesis, en contenidos de los programas de cátedras universitarias, en seminarios; son los más solicitados en librerías y los infaltables en las ferias del libro (...) (p. 18)<sup>19</sup>.

Outro elemento que merece ser destacado é a mudança na representação do leitor infanto-juvenil que, nas últimas décadas, deixou de ser visto como *tabula rasa* e com um caráter passivo em seu contato com os textos literários. Assim,

el campo de la literatura para niños ha comenzado a explorar diversas representaciones de infancias que se configuran a contrapelo de los discursos adultocéntricos y buscan explorar la pluralidad de modos de ser niño o niña tratando de dar cuenta de la complejidad en la conformación de las identidades contemporáneas (SARDI, 2015, p. 161)<sup>20</sup>.

Ao mesmo tempo, alguns escritores contemporâneos de literatura infanto-juvenil – entre os quais podemos incluir a Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, unem a sua produção artística uma permanente tarefa de reflexão e construção teórica de suas poéticas. Como veremos adiante, nos contos das autoras é construído discursivamente um leitor ativo, autônomo, interpretante, que pode questionar o estabelecido a partir de suas leituras, discutir com o texto e elaborar novos sentidos a partir de sua experiência.

Ambas as autoras escolhidas para nossa análise coincidem em que a literatura infanto-juvenil é, antes que tudo, literatura, e pode levar a seu leitor a expandir fronteiras através da imaginação, assim como a tomar uma posição crítica frente ao mundo. Marina Colasanti e María Teresa Andruetto posicionam-se como importantes nomes da literatura infanto-juvenil contemporânea em seus respectivos países e na América Latina, por contribuir com a renovação dessa literatura a partir da inclusão de temáticas atuais em modelos clássicos, apresentando-nos uma escrita criativa e insubordinada que rasura cânones sociais e literários.

Como vimos na seção anterior, todo enunciado é uma resposta a outros na cadeia enunciativa (BAKHTIN, 1982) e literatura, como discurso constituinte, confere sentido aos atos da coletividade e a elaboração da *memória* de cada sociedade (MAINGUENEAU, 2006). As decisões editoriais também produzem obras, ao recortar e redistribuir determinados textos, contribuindo para novas configurações de gêneros e novas leituras (MAINGUENEAU, 2007). Assim, podemos pensar no campo da literatura infanto-juvenil e, especificamente, nos

<sup>19</sup> “[...] são reconhecidos e procurados por seus leitores; são objeto de publicações, entrevistas, bate-papos; suas obras estão virando temas de teses, conteúdo dos programas universitários, palestras; são os mais solicitados em livrarias e os essenciais nas férias do livro [...]”.

<sup>20</sup> “O campo da literatura infantil tem começado a explorar diversas representações de infâncias que são configuradas a contrapelo dos discursos adultocêntricos e procuram explorar a pluralidade de modos de ser criança tentando dar conta da complexidade na conformação das identidades contemporâneas”.

contos de fadas, como um discurso que, ora pode ser adequado para a reprodução de estruturas hegemônicas, ora pode ser um espaço de resistência e insubordinação, de questionamento das estruturas sociais impostas, onde sejam sugeridos novos olhares para as relações sociais.

A partir do percurso feito por algumas noções da teoria da literatura e da análise do discurso literário, e pela definição e historicização da literatura infanto-juvenil, propomos, neste trabalho, analisar um conjunto de relatos das escritoras Marina Colasanti e María Teresa Andruetto que pertencem ao gênero dos contos de fadas, em sua dimensão enunciativo-discursiva. Nesse sentido, estudaremos como a obra literária das autoras estabelece relações dialógicas com outros discursos, especialmente o do movimento feminista da segunda metade do século XX, e também propõem novas configurações sociais a partir da construção discursiva de personagens femininas que se insubordinam às regras do sistema patriarcal.

À continuação, prosseguimos com nosso segundo capítulo, onde indagamos as principais demandas do movimento feminista, suas particularidades no contexto latino-americano e algumas considerações sobre a escrita feminina e seu potencial para rasurar o cânone literário.

## 2 VOZES DE UMA ÉPOCA

A mulher esteve, por séculos, presa no lugar do outro, do segundo dos pares, sempre representada como inferior em relação ao homem, ou melhor dito, ao homem branco, ocidental, heterossexual, de classe média. O feminismo evidenciou e denunciou as relações de poder instauradas e naturalizadas em nossa sociedade e trouxe um novo modo antes desconhecido de enxergar o mundo. Os direitos alcançados pela mulher e por outras minorias foram frutos de lutas e resistências e não da passividade.

O feminismo converteu as mulheres em atrizes da cena pública. Deu-lhes uma voz para sua insubordinação. Foi um agente decisivo de igualdade e liberdade e, por tanto, de democracia. Até então, surgiram no feminismo diversas propostas para analisar a condição da mulher e para tentar modificá-la. E aconteceu uma grande quantidade de mudanças, embora saibamos, como mulheres latino-americanas, que ainda há um longo caminho que percorrer.

Neste capítulo abordamos, em primeiro lugar, as ondas do feminismo no Ocidente e suas principais demandas; a história da entrada da mulher no espaço público e no âmbito das letras, e as consequências potenciais que isso têm no cânone literário e, por último, algumas particularidades do movimento feminista, sobretudo da segunda onda, no Brasil e na Argentina.

### 2.1 As ondas do feminismo: igualdade, diferença e ruptura do binarismo

Além das ações do feminismo como movimento organizado, muitas são as teorias e os estudos que refletem sobre a história da mulher para tentar explicar e denunciar sua subordinação. Muitas mulheres dedicaram suas vidas à luta e à pesquisa sobre as condições de vida femininas e as diferenças com o homem, existentes na família, no mundo do trabalho, e em todos os espaços em geral.

As primeiras correntes do feminismo se caracterizaram por manter o dualismo na representação do mundo, como organizado em uma lógica binária: homem/ mulher. A luta pela conquista de direitos negados por séculos às mulheres fez com que agora muitas delas estejam ocupando espaços tradicionalmente reservados ao homem. Porém, ainda há problemas que resultam difíceis de resolver se mantivermos a visão dual.

No Ocidente e para efeito de estudo, costuma-se dividir o feminismo em três fases históricas ou *ondas*. Segundo esta perspectiva, o movimento feminista surge na Europa, no final do século XIX e início do século XX, embora seus antecedentes se encontram no contexto do Iluminismo, após a Revolução Francesa. As primeiras reivindicações eram sobre

os direitos políticos da mulher e a igualdade com os homens. Assim, na *primeira onda* do feminismo, as mulheres se organizaram para lutar pela sua cidadania, sobretudo pelo voto, reivindicação que iniciou na Inglaterra. É a fase das lutas igualitárias pela universalização dos direitos civis, sociais e políticos.

Essa onda foi pensada a partir dos interesses de mulheres brancas e burguesas que procuravam ter participação política e acesso aos estudos, e a luta dizia respeito às desvantagens materiais das mulheres em relação aos homens. O feminismo da primeira onda levantou as bandeiras do universalismo e da igualdade, porque concebia os seres humanos como livres e autônomos, razão pela qual homens e mulheres deviam ter as mesmas oportunidades.

A *segunda onda* do feminismo é iniciada nos anos 1970, principalmente nos Estados Unidos, Espanha e França. Considera-se que a publicação do livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir em 1949, lançou as bases para o nascimento desta onda. A filósofa francesa desenvolveu sua teoria levando em conta já não a igualdade, mas a diferença sexual. Sua famosa frase *não se nasce mulher; torna-se mulher* rompeu com o naturalismo e convidou a derribar as definições tradicionais. Ela colocou o olhar na diferença, apontando que ela não mais poderia ser justificativa das relações de opressão dos homens para as mulheres. A autora criticou a ideia da existência de uma feminilidade pré-concebida e apontou que a humanidade considerava como naturais elementos construídos socialmente, a partir de mitos criados por processos sociais, como a existência de uma suposta essência feminina.

Segundo Beauvoir, as características masculinas e femininas “no se deducen de la biología; los individuos nunca quedan librados a su naturaleza, obedecen a la segunda naturaleza que es la costumbre, y en la que se reflejan deseos y temores que manifiestan su actitud ontológica” (BEAUVOIR, 2015, p. 99)<sup>21</sup>. Portanto, para a autora, ser mulher não é um fato natural, biológico nem psicológico, mas o resultado de uma história. Por um lado, a história de uma civilização que determina sua situação atual e, por outro, a de cada mulher, a história de sua vida, que a determina como tal e que cria nela a partir da infância o *eterno feminino*. A principal contribuição da filósofa existencialista é a compreensão de que somos atravessados por discursos e que são eles que delimitaram a história da mulher.

A segunda onda, mais politizada do que a precedente, foi a fase essencialista do feminismo. Baseada no preceito da diferença para a afirmação da identidade, esta onda apontou para a construção de duas formas, a masculina e a feminina, de existir no mundo. As

---

<sup>21</sup> “Não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca ficam libertados a sua natureza, obedecem à segunda natureza que é o costume e na qual se refletem desejos e temores que manifestam sua atitude ontológica”.

principais temáticas que predominaram foram a acusação do patriarcado como a única forma de opressão às mulheres, a demanda pela inexistência ou insuficiência de políticas que as representassem, o início das pesquisas que questionavam a invisibilidade da mulher na cultura e na história ocidental, e o direito à construção de uma teoria feminista. O lema dessa onda foi a histórica frase *o pessoal é político*, cunhada por Kate Millett em seu livro *Política sexual* (1995), e que refere a que o ocorrido no espaço privado incide na construção da sociedade.

Millett (1995) mostrou que a sociedade da época possuía princípios e valores patriarcais que organizavam às relações sociais com base em diferenças hierarquizadas, nas quais o homem exercia total domínio como o chefe da família. Assim, ganha-se consciência sobre que, embora o poder masculino se manifestasse em diferentes âmbitos, era na família que esse poder se reproduzia. Desse modo, a luta feminista entra no âmbito do privado, reivindicando a igualdade entre marido e mulher.

Outra autora representativa da segunda onda foi Betty Friedan, com *A mística feminina* (1971), obra considerada um marco teórico do feminismo norte-americano. A estadunidense pesquisou e sistematizou as frustrações e o desconforto sentidos pelas mulheres americanas no dia a dia e relacionou esse descontentamento aos fatores sociais e culturais que determinaram o papel da mulher – supostamente natural – como mãe, esposa e dona de casa. Ela chamou ao conjunto desses fatores de *mística feminina*, denominação que daria título a seu livro. As repercussões dessa obra culminaram no surgimento da crítica feminista.

A segunda onda, desenvolvida principalmente na Europa e nos Estados Unidos, chegou depois a outros territórios, como a América Latina, onde adquiriu traços vinculados às realidades locais, em decorrência dos contextos sociopolíticos. Em nosso continente, as principais lides do movimento feminista da segunda onda giraram em torno do questionamento do papel social imposto a mulher como mãe e esposa encarregada do lar, o acesso ao espaço público e a intervenção na política para gestar ações que atenderam os problemas específicos das cidadãs, como a saúde reprodutiva e a violência de gênero.

Em suas lutas por diferentes direitos, a primeira e a segunda onda mantiveram uma forma binária de enxergar o mundo e as relações sociais. Tanto o feminismo da igualdade quanto o da diferença utilizaram argumentos baseados na natureza, no essencialismo e na biologia para a definição de comportamentos, habilidades e possibilidades segundo o sexo, que tinha como referência, sempre, o masculino. Na segunda onda, configurou-se um universal de mulher que pretendia incluir todas as mulheres em uma mesma identidade estável. Embora apresentassem pensamentos revolucionários para suas épocas e conseguissem

novos direitos para as mulheres, essas duas ondas ficaram presas no reducionismo de pensar diferentes lugares para o homem e a mulher.

A historiadora feminista Joan Scott, na obra *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem* (2002), tratou esse problema que permeou o feminismo como movimento político. A autora explica que o problema radicava na visão do homem branco como conceito abstrato do indivíduo, possuidor de direitos naturais e universais de cidadania. Por outro lado, a mulher era considerada o segundo dos pares e as fronteiras dessa existência estabeleciam-se através de diferenças orgânicas. Assim, a diferença sexual legitimava a exclusão e era utilizada como argumento para justificar um tratamento diferenciado no campo político e social, onde homens e mulheres tinham assignados papéis sociais específicos.

Para Scott (2002), tanto a primeira quanto a segunda onda do feminismo, apresentam esse paradoxo, que dá à diferença sexual uma estrutura fixa na qual o parâmetro da comparação era o masculino universal:

Na era das revoluções democráticas, *mulheres* tornavam-se excluídas das políticas por artes de um discurso baseado em diferença sexual. O feminismo era um projeto contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as *diferenças sexuais* na política, mas a reivindicação tinha que ser feita em nome das *mulheres* (um produto do próprio discurso da *diferença sexual*). Na medida em que o feminismo defendia as *mulheres*, acabava por alimentar a *diferença sexual* que procurava eliminar (p. 27)<sup>22</sup>.

Se a primeira onda tenta elevar a mulher ao nível do homem, a segunda admite que há uma essência feminina, mas que deve ser reconhecida em termos de igualdade com a masculina. É por isso que “essas duas ondas são taxadas de sexistas e binaristas, por se manter no racionalismo cartesiano da identidade de gênero essencialista, isto é, como algo fechado e identificável, sustentado na díade da exclusão: ou, ou” (SACRAMENTO, 2010, p. 235)<sup>23</sup>.

A partir da segunda metade do século XX, as reflexões do chamado pós-estruturalismo trouxeram contribuições de diversas ordens para questionar a universalidade que delineou o pensamento da cultura ocidental durante séculos. Nesse contexto, as verdades absolutas são abaladas, pois se ganha consciência sobre sua formação discursiva, à luz de determinados ideais e de propósitos sócio-históricos. Nessa direção, é

---

<sup>22</sup> Grifos da autora.

<sup>23</sup> Salientamos, apesar desta crítica, que reconhecemos a importância das primeiras ondas no desenvolvimento do movimento feminista e na conquista de direitos. Os limites teóricos que tiveram as feministas dessas ondas são compreensíveis à luz da epistemologia desses momentos, para a qual existiam verdades tidas como imutáveis, principalmente aquelas que referiam à natureza. É o contexto da pós-modernidade que nos exige um olhar acorde com o contexto atual, onde aquelas verdades imutáveis estão permanentemente sendo desconstruídas.

ênfâtizada (partir das contribuições derrideanas e foucaltianas) a perspectiva de que somos atravessados pela linguagem.

Em sua arqueologia das formações discursivas do Ocidente, Michel Foucault (1980) jogou luz no tratamento de temas que envolvem o simbólico como elemento que dita normas comportamentais. Essa premissa permitiu a análise da formação dos discursos que endossaram a exclusão e a subordinação da mulher, assim como de outras minorias. O autor ampliou o sentido do político e problematizou as relações de poder enraizadas na esfera pública e que tinham continuidade na dimensão do privado. Ele defendeu que o poder social não está centralizado e unificado no Estado, mas se espria em constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em campos de força sociais. A partir disso, foi possível entender noções como sexo e sexualidade como construções que se teciam em torno das relações de poder.

O *pós-feminismo*, corrente crítica originada nesse contexto, tenta superar aquele dualismo do qual as primeiras ondas do movimento não conseguiram se libertar. Assim, a *terceira onda*, iniciada na década de 1990, tendo como princípio que as identidades e as relações sociais não são outra coisa do que constructos discursivos impostos socialmente, se propõe romper com o binarismo mediante a produção de novos discursos que deem voz aos sujeitos historicamente excluídos e silenciados.

A crítica pós-feminista desmascara o sistema binário e essencialista que tratava as questões de sexo e de gênero como dadas *a priori* e, portanto, compreendiam a identidade feminina como algo fechado, imutável e acabado. Essas novas reflexões permitem entender como a mulher foi pensada ao longo da história e de que forma, por uma série de fatos políticos, sociais e históricos, a figura feminina foi sempre narrada como *o outro* da enunciação. Esta corrente propõe pensar na existência de identidades variáveis e em contínua mudança, entendendo sua sexualidade como caráter social e político. Assim, o foco é colocado na análise da alteridade, saindo da visão determinista da categoria *mulheres* como englobante e universal – pois não existe uma única forma de ser mulher – e passando ao estudo das relações de *gênero*.

Joan Scott define o gênero como “uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos” (1995, p. 72). A autora explica que o termo apareceu inicialmente entre as feministas norte-americanas, indicando uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como *sexo* ou *diferença sexual* e enfatizando o aspecto social e relacional das definições normativas da feminilidade. Em outras palavras, era uma forma de indicar que os papéis prescritos a homens e mulheres não passam de construções

inteiramente discursivas. A historiadora defende que a problematização da categoria de gênero propicia, em qualquer âmbito, um campo fértil de análise das desigualdades sociais, já que implica partir da noção de um espaço em que existem desigualdades de poder, hierarquias e dominação.

O gênero como categoria de análise histórica possibilita o surgimento de uma outra história: aquela que dá conta das experiências das mulheres (e de outras minorias) como setor oprimido, ganhando novos sentidos em analogia com as categorias de *classe* e *raça*, o que permite uma visão política mais global.

Judith Butler (2007), a autora talvez mais importante do pós-feminismo, expõe a perspectiva da *performatividade de gênero*, segundo a qual este não é outra coisa do que os efeitos no corpo de um conjunto de atos performativos, ligados convencionalmente ao *homem* e à *mulher* como *fabricações manufaturadas* e sustentadas pelos discursos. Assim, o gênero é uma construção social imposta e naturalizada a partir de sua repetição, em diferentes discursos, ao longo do tempo.

Portanto, “a configuração, ora da *igualdade*, ora da *diferença* das ondas anteriores, dá lugar à *diversidade* e ao sentido, tirando de cena as hierarquizações e a razão do logos” (SILVA, FERREIRA, SACRAMENTO, 2015, p. 167). Assim como o gênero, o sexo também é tomado como construção discursiva e, por isso, “ele não pode ser substantificado: ele não é nem *um*, nem *dois*” (HIRATA et al, 2009, p. 65).

É sob essa ótica que, mais adiante, emerge a teoria *queer*, relativa à transgressão das identidades sexuais, e cujo precedente tinha sido o surgimento do feminismo lésbico e homossexual em geral na década de 70 nos Estados Unidos. Butler foi uma das principais precursoras dessa proposta, cujo objetivo, além de reivindicar o direito à homossexualidade, concentrou sua crítica à *heterossexualidade compulsória*, referente às normas construídas para regular as relações entre os sexos (BUTLER, 2002). Segundo a autora, o regulamento do gênero funciona reprimindo, normalizando e disciplinando as formas proibidas e permitidas do humano (BUTLER, 2010), através de práticas discursivas.

A noção de *heterossexualidade compulsória* foi cunhada primeiramente pela intelectual estadunidense Adrienne Rich (2010 [1980]), para quem a heterossexualidade é uma instituição funcional ao modo de produção capitalista, que legitima o poder masculino, a negação da sexualidade feminina, a exploração da mulher no trabalho doméstico e sua vocação inata para o casamento e a maternidade. Dessa forma, segundo Rich, “as mulheres tem sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios –” (p.

26). Para a autora, a idealização do amor romântico e do casamento são algumas das formas em que a heterossexualidade compulsória se expressa, cerceando as possibilidades de escolha e de construção individual do gênero.

Para sair da ordem binária e da *heterossexualidade compulsória*, que impõe determinados modelos de existência corporal, Butler sugere pensar em uma “discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construídos” (2007, p. 54)<sup>24</sup>. Como explica a autora, a representação linguística tem um caráter performativo e funciona como uma estrutura de controle, elegendo determinados traços de gênero, tanto masculino quanto feminino. Tudo o que foge desse eixo conceitual, não pode ser representado e é excluído de toda representação. Butler propõe que, se apropriando do gênero como construção cultural, os sujeitos tornam-se participantes ativos na construção de sua identidade, e já não há como pensar o feminino como um sujeito singular, que obedece a determinadas normas, mas como um ser interseccional e dialógico que se estrutura em uma *coalizão emergente*.

Portanto, torna-se preciso derrubar o discurso patriarcal homogêneo que, através de dispositivos falocêntricos, naturaliza e reitera infinitamente a representação binária das relações humanas, colocando a mulher como submetida ao poder masculino. Isso torna-se possível se aceitarmos o papel da linguagem como um meio de construção das identidades, pois

si las normas que gobiernan la significación no sólo limitan, sino que también posibilitan la afirmación de campos diferentes de inteligibilidad cultural, es decir, nuevas alternativas para el género que refutan los códigos rígidos de binarismos jerárquicos, entonces sólo puede ser posible una subversión de la identidad *en el seno* de la práctica de significación repetitiva (2007, p. 282)<sup>25</sup>.

Nessa perspectiva da construção discursiva do gênero, o pós-feminismo também considera a interseccionalidade, que supõe a existência de múltiplas variáveis (raça, etnia, classe social, orientação sexual, entre outras) que atravessam a identidade dos sujeitos e convidam a pensar sem vieses nem biológicos, nem universais, mas sim sócio-discursivos.

A partir dessa proposta, podemos pensar a literatura como uma dessas práticas de significação repetitiva que, em sua dimensão extraliterária da referencialidade, pode questionar determinadas *verdades* instituídas, fazendo com que o leitor entenda o gênero

---

<sup>24</sup> “Descontinuidade radical entre corpos sexuados e géneros culturalmente construídos”.

<sup>25</sup> “Se as normas que governam a significação não só limitam, mas também possibilitam a afirmação de campos diferentes de inteligibilidade cultural, ou seja, novas alternativas para o gênero que refutam os códigos rígidos de binarismos hierárquicos, então só pode ser possível uma subversão da identidade *no interior* da prática de significação repetitiva”. Grifos da autora.

como construção e desnaturalize a relação hierárquica estabelecida na dicotomia homem/mulher.

A teórica feminista pós-estruturalista Teresa De Lauretis, conhecida por ter cunhado a expressão *teoria queer*, participou também dos debates entre o construtivismo e o essencialismo começados durante os anos 80 e que permitiram a conformação do pós-feminismo na década de 90. A autora, que se dedicou sobretudo à análise do discurso cinematográfico, defende que a escrita e a leitura são espaços possíveis de resistência cultural, porque

No sólo pueden volver del revés los discursos dominantes (y mostrar que puede hacerse) para poner en evidencia su enunciación y su destinatario, para desenterrar las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados; al afirmar la existencia histórica de contradicciones, irreductibles para las mujeres, en el discurso, también desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en las formas bien establecidas de enunciación y recepción. Tan bien establecidas que, paradójicamente, la única manera de situarse fuera de ese discurso es desplazarse uno mismo dentro de él – rechazar las preguntas tal y como vienen formuladas –, o responder taimadamente, o incluso citar (pero en contra del sentido literal) (1992, p. 17-18)<sup>26</sup>.

Dessa forma, a autora considera que é possível questionar e rasurar os discursos hegemônicos em seus próprios termos, coincidindo com Butler (2007) na necessidade dos sujeitos se apropriarem das práticas de significação repetitiva para desnaturalizar o caráter social e discursivo do gênero, desmascarar a violência contida nelas e participar ativamente da construção das próprias identidades.

É importante lembrar que o movimento feminista tal como estamos descrevendo aqui, foi construído principalmente em núcleos urbanos, por mulheres brancas de classe média, com acesso a estudos e com uma perspectiva eurocêntrica. Sem desconsiderar as grandes contribuições que as autoras mencionadas fizeram à teoria feminista, nem as conquistas obtidas pelo movimento, é preciso lembrar que, em nossos contextos sócio-históricos, o feminismo tomou – e ainda toma – caminhos diferentes, decorrentes de outras variáveis individuais – como raça e classe social – e coletivas – como as diferentes conjunturas sociopolíticas.

---

<sup>26</sup> “Não só podem virar do avesso os discursos dominantes (e mostrar que isso é possível) para pôr em evidência sua enunciação e seu destinatário, para desenterrar as estratificações arqueológicas sobre as que têm sido levantados; ao afirmar a existência histórica de contradições, irreduzíveis, para as mulheres, no discurso, também desafiam a teoria em seus próprios termos, os termos de um espaço semiótico construído na linguagem, que baseia seu poder na validação social e nas formas bem estabelecidas de enunciação e recepção. Tão bem estabelecidas que, paradoxalmente, a única maneira de se situar fora desse discurso é se deslocar a si mesmo dentro dele – rejeitar as perguntas como são formuladas, ou responder astutamente, ou incluso, citar (mas contra o sentido literal)”.

Nas próximas seções, faremos algumas considerações históricas sobre a entrada da mulher no mundo das letras, que foi um processo paralelo ao acesso feminino ao espaço público e, depois, um breve percurso pelas características que tomou o movimento feminista, sobretudo da segunda onda, no Brasil e na Argentina.

## 2.2 Do silêncio nasce uma voz: escrita feminina e rasura do cânone

*En el teatro de la memoria, las mujeres son sólo sombras* (Michel Perrot, 2009).

O termo *cânone* provém do grego, e se refere a uma vara utilizada como medida. Tanto em português quanto em espanhol – *canon*, se relaciona a regras e padrões. No catolicismo, uma pessoa considerada santa pode ser *canonizada* e, nas artes, cânones são as obras-primas, os chamados clássicos. Na literatura, o cânone também funciona como a métrica com a qual é medido o valor literário das obras.

Enric Sullá (1998) define o cânone literário como um conjunto de obras consideradas valiosas e que merecem ser estudadas e comentadas por uma suposta qualidade estética, que as situa em uma posição privilegiada. A escolha dessas obras é instituída por instâncias histórico-culturais de enunciação, em um contexto marcado por relações de poder, que buscam fundamento em fatores morais e sociais. São obras indispensáveis para a formação cultural dos cidadãos e, especialmente, das gerações jovens, já que representam a tradição e os valores próprios dos grupos culturalmente dominantes em cada momento histórico.

Dentro do campo literário, as obras que compõem o cânone representam um modo de escrever considerado correto e impõem uma concepção determinada de literatura, formatando o gosto e organizando uma tradição para os futuros leitores e escritores. A escolha das obras representativas de determinado país, apesar de se justificar por fatores estéticos, também considera os interesses de um sistema literário tradicional. Assim, nos países ocidentais, sobrepõe-se, como representante desse cânone, o homem europeu, heterossexual, branco, cristão, membro das classes dominantes. Ficam fora os escritores dos grupos subalternizados, tais como as mulheres, os negros, os colonizados, os homossexuais etc.

A partir da segunda metade do século XX, correntes críticas influenciadas pelo pós-estruturalismo, como os estudos culturais, a literatura comparada, o movimento negro e o feminismo, começaram a estudar obras não tradicionais, pelo que possibilitaram o levantamento de autores excluídos do cânone e, portanto, que não estavam disponíveis para o

público. As contribuições dessas correntes permitiram considerar às obras literárias a partir de suas condições de produção, o que habilitou um olhar político do ator social quanto produtor e receptor das obras.

A partir destas mudanças, a literatura deixa de ser vista como um patrimônio composto pelas obras do cânone e começa a se considerar sob a ótica do complexo fazer literário. Da mesma forma, o especialista em literatura deixa de ser um “hermeneuta solitário diante de uma Fonte de sentido” (MAINGUENEAU, 2007, p. 129) para se tornar um pesquisador de ciências humanas.

Uma das questões que saem à luz a partir desta nova ótica, é a da invisibilidade das mulheres na literatura. A desvalorização da escritora-mulher e sua exclusão do cânone refletem a disparidade social entre os dois sexos, revelando os obstáculos socioeconômicos que as mulheres enfrentaram em suas ambições literárias. Mas esse silenciamento no cânone literário vem de outro ainda maior: o silêncio das mulheres na história.

A história das mulheres foi negligenciada por muito tempo, pois a única história que merecia ser contada era a grande história dos Estados, na qual todas as ações importantes eram protagonizadas por homens. Assim, a história do homem sempre teve prioridade sobre a história da mulher.

Como explica a historiadora feminista Michelle Perrot, a História “*esqueceu* as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (2005, p. 9)<sup>27</sup>. A autora explica que o silêncio das mulheres tem, pelo menos, duas razões. Por um lado, a ausência delas no espaço público faz com que tenham permanecido ocultas no âmbito privado. Por outro lado, ao longo da história, as mulheres deixaram poucos registros diretos, escritos ou materiais, de sua vida. Seu acesso à escrita foi tardio e muitas vezes elas mesmas destruíram seus escritos por achar que não tinham interesse: “Convencidas de su insignificancia, muchas mujeres, extendiendo a su pasado el sentimiento de pudor que se les había inculcado, destruían – y destruyen – sus papeles personales al final de sus vidas” (PERROT, 2009, p. 26)<sup>28</sup>.

Esse silêncio imposto pela ordem simbólica foi reiterado ao longo do tempo pelas religiões, os sistemas políticos e os manuais de comportamento e não era “somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (PERROT, 2005, p. 10).

---

<sup>27</sup> Grifos da autora.

<sup>28</sup> “Convencidas de sua insignificância, muitas mulheres, estendendo a seu passado o sentimento de pudor que lhes tinham sido impostos, destruíam – e destroem – seus papéis pessoais no final de suas vidas”.

São essas as razões que explicam a carência de fontes sobre sua existência concreta, quanto que há, sim, muitos discursos *sobre* as mulheres, sobre o que elas são ou o que deveriam fazer, a maioria das vezes produzidos por homens, a partir do pensamento da diferença dos sexos.

Foi Aristóteles quem estabeleceu as bases para esse pensamento que modelou por longos séculos o olhar sobre a mulher. O filósofo grego caracterizou as mulheres como incompletas, defeituosas, uma ameaça para vida em comunidade, um modelo inacabado, um homem falido (PERROT, 2009). A partir disso, elas sempre foram vistas como um erro da natureza, inferiores por sua genitalidade e entendidas como débeis intelectuais, fracas e naturalmente sensíveis, pelo que só encontravam lugar exercendo os ofícios do âmbito privado, do qual estranhamente saíam. Quanto aos homens, mais fortes e desenvolvidos intelectualmente, ocupavam a esfera pública. Essa divisão de papéis foi por muito tempo tida como natural, e acompanhada pelas relações sociais e os costumes.

Objetos pertencentes à sociedade patriarcal sob as relações de filha, irmã ou esposa, as mulheres não tinham poder sobre suas vidas, e isso era respaldado tanto pelo direito quanto pela filosofia. As gregas e romanas não participavam da vida pública e política, pois esses eram espaços exclusivamente masculinos. Desta forma, a mulher está ausente do relato histórico a partir da Antiguidade, que concernia às guerras, aos reinados e aos homens ilustres. O mesmo aconteceu com as crônicas medievais e a história sagrada, que falava em santos mais do que em santas. As mulheres preservavam sua virgindade e seu silêncio, ou, em alguns poucos casos, acessavam à glória pelo martírio, o sofrimento ou o escândalo (PERROT, 2009).

Já a mulher burguesa, vista como a alteridade do homem, deveria se preocupar com sua autêntica feminilidade, além de se dedicar exclusivamente às tarefas da esfera doméstica, para que o bem-estar do Estado e da sociedade se tornasse possível. Só no século XVIII e XIX, as mulheres começam a se fazer presentes no relato histórico, quando esta disciplina se profissionaliza. Nos acontecimentos da Revolução Francesa, por exemplo, aparece a *mulher do povo* como participante ativa nos relatos dos enfrentamentos armados. Na literatura, pelo contrário, elas continuavam sendo representadas a partir do ponto de vista androcêntrico, para o qual o mundo se organizava na dicotomia homem-sujeito/mulher-objeto.

Segundo Perrot (2009), a entrada no mercado de trabalho e o processo de escolarização das mulheres foram permitidos devido a uma necessidade de estruturação social e monetária, que atendia, em um primeiro momento, aos interesses do homem, na medida em

que determinadas profissões eram vistas como essencialmente femininas. Assim, embora o acesso ao saber lhes tivesse sido proibido durante séculos por ser considerado contrário à feminidade, a partir do século XIX começou, na Europa, o processo de escolarização de meninas e mulheres. Quanto ao mercado do trabalho, a partir de meados do século XX, as mulheres ocupam vagas em novas profissões ligadas ao comércio, ao ensino e à medicina, porém, nesses trabalhos, a relação de inferioridade com os homens é mantida.

O direito de fala no espaço público foi negado às mulheres por longos séculos, podendo penetrar nos espaços políticos travestidas ou acompanhadas. Elas só tinham voz no espaço privado e na oralidade. Assim, elas se encarregaram de manter vivas histórias milenares, repetindo narrativas já existentes e transmitindo elementos culturais estratificados, que reproduziam os valores da sociedade patriarcal. O cenário só começa a mudar quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos.

As primeiras mulheres a participar do campo literário nos séculos XVIII e XIX o faziam escondidas e, muitas, para terem suas obras publicadas, utilizavam pseudônimos masculinos e tentavam ocultar os possíveis traços de uma dita *feminilidade* na escrita. Virgínia Woolf (2008) problematizou essa questão ao explicitar que as mulheres necessitavam condições propícias para conseguir escrever. A autora argumentava que um espaço próprio e independência econômica eram questões mínimas para as mulheres desenvolverem a escrita ou quaisquer outras habilidades intelectuais.

Assim como acontecia com a oralidade, os primeiros registros de escrita feminina aparecem vinculados ao ambiente privado, aos assuntos íntimos, testemunhos da própria vida, em diários, cartas ou autobiografias, com grandes marcas de subjetividade e justificados pela própria condição da mulher. A partir disso, demarcou-se um estereótipo de literatura feminina como menor, limitada e *sentimentalista*, ideias que fizeram com que essa literatura ficasse marginalizada. De todas as formas, como explica Perrot (2009), era um avanço, pois tratava-se de gêneros que autorizavam a afirmação do *eu*, permitindo o ingresso da voz feminina na escrita. A autora salienta que, as primeiras mulheres que tiveram acesso ao campo literário e jornalístico eram brancas e burguesas, um *elenco de ilustres* (PERROT, 2005). Assim, o silêncio é quebrado apenas pelas privilegiadas da cultura. Ao contrário, ele continua pesando para as operárias, camponesas e mulheres pobres.

Algumas mulheres tentaram estrategicamente fugir do estereótipo, negando qualquer visão de feminilidade em suas escritas e incluindo assuntos considerados comuns à sociedade toda, ou seja, relacionados com a vida masculina. Outras, pelo contrário, decidiram assumir essa posição de subalternização e escrever justamente explicitando e denunciando

suas condições desiguais. Nesse sentido, como explica a brasileira Rosiska de Oliveira (1993),

A literatura não foi para as mulheres uma simples transgressão das leis não escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi, muito mais que isso, um território liberado, clandestino, pulsando ao ritmo emocional dessa clandestinidade e desse risco. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento que as pensava e descrevia *in absentia* (p. 12)<sup>29</sup>.

Já no século XX, na Europa, as mulheres ocupavam novas posições sociais, tinham maior acesso aos estudos superiores, exerciam diversas profissões e tinham começado a participar dos campos artístico e literário. Como vimos na seção anterior, em meados desse século tem seu auge a segunda onda do feminismo, com um importante volume de produção teórica. A mulher ganha destaque em diversas áreas do conhecimento, e a literatura feminina torna-se tema de estudo em diversos trabalhos acadêmicos.

Desse modo, sob a perspectiva da *diferença* própria da segunda onda, surge a *crítica feminista*, oposta à androcêntrica e que, comprometida com a mulher e sua produção literária, discute as desigualdades de gênero a partir de um lugar de fala estritamente crítico e feminino, dando protagonismo à mulher tanto no papel de autora quanto de representada nas obras literárias, e questionando os ideais patriarcais. Essa crítica surgiu como um ato de resistência, uma confrontação com os cânones e julgamentos existentes, e suas principais representantes foram as americanas Kate Millett (1995) e Elaine Showalter (1994), e a francesa Hélène Cixous (1995).

Kate Millett, em seu livro *Política sexual* (1995), faz uma releitura dos escritores canônicos observando como eles retratam a condição feminina, com o intuito de denunciar uma ficção que reforça o sistema patriarcal vigente e promove a supremacia masculina na sociedade americana. A autora propõe a noção de *socialização dos sexos*, como um processo mediante o qual o patriarcado cria normas fundamentais para mulheres e homens, segundo as quais as mulheres contariam naturalmente com um temperamento carregado de ignorância e docilidade (opostos à inteligência e força masculinas) e, portanto, deveriam se recolher ao espaço doméstico e ao cuidado dos filhos; quanto aos homens, podem realizar seus interesses e ambições em todos os outros campos da produção humana.

Elaine Showalter (1994), no ensaio “A crítica feminista no território selvagem” estuda a pluralidade da crítica literária feminista em duas vertentes. A primeira, surgida nos anos 60, “é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que consideram as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e

---

<sup>29</sup> Grifos da autora.

falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos” (p. 25). A outra vertente supõe o estudo da mulher como escritora e é chamada pela autora de *ginocrítica*. Seus tópicos são “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (p. 29).

A autora reconhece que a primeira fase não trabalhava com um objetivo próprio, pois estava concentrada em análises das representações femininas em obras de escritores homens, apontando as representações sexistas desses textos. Assim, com o amadurecimento da crítica, tornou-se importante pensar e analisar obras escritas por mulheres, com um olhar voltado às representações femininas feitas pelas próprias escritoras. A ideia de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina, implicou significativas mudanças no campo intelectual.

Por outro lado, Showalter (1994) insiste com que a crítica feminista tem que se concentrar no acesso à linguagem por parte das mulheres, pois elas estão presas em uma língua que lhes é alheia, em tanto reflete o imaginário masculino, e, portanto, não lhes permite expressarem seus próprios pensamentos. Assim, “devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo” (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Essa linguagem feminina deveria funcionar dentro do discurso masculino, mas provocando uma ruptura com a *ditadura do discurso patriarcal*, porque “o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o *reinventar* a linguagem [...], falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino” (1994, p. 37)<sup>30</sup>. Porém, a autora reconhece que a escrita das mulheres acaba sendo “um *discurso de duas vozes* que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (p. 50)<sup>31</sup>.

Também sob a perspectiva da *diferença* e considerando a linguagem como estruturadora dos estereótipos sexuais construídos pelos homens, as teóricas europeias desse período acreditavam em uma linguagem feminina como meio significativo para a libertação. A francesa Hélène Cixous propõe o conceito de *écriture féminine*, a partir de certos traços específicos que teria a literatura escrita por mulheres. Em seu livro *La risa de la medusa* (1995), a autora propõe que a *écriture féminine* poderia subverter o modo como a linguagem

---

<sup>30</sup> Grifos da autora.

<sup>31</sup> Grifos da autora.

masculina é imposta e possibilitaria que novas identidades femininas fossem construídas por meio da escrita da mulher, assim como o questionamento do discurso falocêntrico dominante.

Em palavras de Cixous:

El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo. De *todos*. Los hombres también tienen qué perder, de manera distinta que las mujeres, pero también seriamente. Ha llegado el momento de cambiar, de inventar la otra historia (CIXOUS, 1995, p. 41)<sup>32</sup>.

Todavia, a proposta das pensadoras acima citadas como Millett, Showalter e Cixous, apesar de abrir caminho para uma nova perspectiva, não consegue sair da organização sistemática e simbólica que elas mesmas questionam, pois, em última instância, empreendem a inversão da ordem hierárquica de gênero dentro da mesma lógica binária e essencialista.

Com a ginocrítica buscava-se a emancipação intelectual da mulher, a partir do argumento da diferença sexual, que garantia uma forma feminina de narrar. Esse pensamento acaba contribuindo para a construção de estereótipos (pois as mulheres que adquiriam visibilidade eram majoritariamente brancas) e à manutenção da lógica binária (já que se opõem à uma dita escrita masculina). Porém, como é reconhecido por Judith Butler,

Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad política [...], teniendo en cuenta la situación cultural subsistente, en la que la vida de las mujeres se representaba inadecuadamente o no se representaba en absoluto (2007, p. 46)<sup>33</sup>.

A partir dos anos 90, a literatura produzida por mulheres é reavaliada à luz dos postulados pós-feministas, tirando a necessidade de diferenciar elementos na escrita ou temas exclusivamente femininos. Os limites impostos pela lógica dualista anterior são superados e as autoras, opondo resistência através da linguagem e da construção das personagens, insubordinam-se aos estereótipos de gênero, tanto literários quanto sociais.

Voltando à questão do cânone literário, acreditamos que este pode ser rasurado pela literatura a contrapelo em sua função crítica, não só pelas rupturas temáticas e pela construção de personagens femininas insubordinadas, mas também no deslocamento dos lugares teóricos e literários até então vigentes.

<sup>32</sup> “O falocentrismo existe. A história unicamente produziu, registrou isso. O que não significa que essa forma seja natural ou do destino. O falocentrismo é o inimigo. De *todos*. Os homens também têm o que perder, de forma diferente das mulheres, mas também seriamente. Chegou o momento de mudar, de inventar outra história”. Grifos da autora.

<sup>33</sup> “Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem que representasse de maneira adequada e completa às mulheres tem sido necessário para promover sua visibilidade política [...], tendo em conta a situação cultural subsistente, na qual a vida das mulheres se representava inadecuadamente ou não se representava em absoluto”.

Para interpretar esse fazer crítico da literatura no contexto latino-americano, parece-nos pertinente o conceito de *entre-lugar*, proposto por Silviano Santiago (1972) no intuito de refletir sobre o caráter paradoxal do discurso literário de nosso continente. Trata-se de produções que exibem sua dependência cultural das culturas hegemônicas, mas mostrando, ao mesmo tempo, que elas não representam valores absolutos e autoritários para as sociedades periféricas. A partir daí, é iniciado um diálogo crítico entre as produções que pertencem ao cânone e aquelas que o rasuram.

Na literatura infanto-juvenil, especialmente no gênero conto de fadas, é inegável a dependência ao hegemônico, pelo fato de serem relatos vindos das tradições europeia e oriental que, com sua chegada a nosso continente da mão da colonização, apagaram em grande parte o acervo cultural e literário de nossos povos originários, assim como da cultura afro-brasileira. Porém, o diálogo crítico aparece quando, a partir de meados do século XX, vários autores começam a reescrever essa tradição, aproveitando seus modelos. Nessa reelaboração dos contos de fadas, aparecem temáticas contemporâneas e locais, rupturas procedimentais e na linguagem, personagens que fogem dos estereótipos de gênero, críticas às desigualdades sociais e até é questionada a concepção de literatura, de infância e de leitor infanto-juvenil.

A literatura a contrapelo, como aqui evocada, é capaz de questionar e discutir sobre as relações de poder, dominação e privilégio em que o homem se coloca hierarquicamente superior à mulher. Tratando-se de um discurso construído e legitimado pela tradição, como os contos de fadas da literatura infanto-juvenil, pode ser questionado e rasurado em seu domínio. Assim, como veremos, Marina Colasanti e María Teresa Andruetto se apropriam desse discurso e o reelaboram a partir de uma posição de subalternidade, um lugar de fala fortemente feminino e latino-americano.

### **2.3 A tomada de consciência: percursos feministas no Brasil e na Argentina**

Durante os anos 60 do século passado, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, começa a se visibilizar um movimento jovem, nascido durante a Segunda Guerra Mundial, que combatia os cânones da organização social e desafiava as relações de poder e hierarquia nos âmbitos público e privado. Nesse contexto surgiram, no mundo ocidental, as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários e, entre eles, o movimento feminista.

O feminismo, que na época transitava sua *segunda onda*, começa a denunciar vigorosamente o *patriarcado*, suas leis e suas imagens. Como explica Amelia Valcárcel

(2012), a fórmula *o pessoal é político*, que representou o feminismo dos anos 60, significava um passo gigante sobre as reivindicações anteriores, mostrando que “los márgenes mismos de lo político han cambiado y que no se está dispuesto a admitir que haya zonas de las cuales la simetría, la decisión conjunta y el diálogo estén excluidas” (p. 78)<sup>34</sup>. A autora define o termo *patriarcado* como o sistema completo de poder dentro do qual as mulheres se movem de forma sistematicamente minimizada.

No âmbito público, as mulheres reivindicavam o controle de seus salários, o direito à propriedade privada, o acesso ao ensino, o direito de divórcio, a tutela dos filhos e o acesso ao voto. Também, a liberação proporcionada pela anticoncepção e a luta empreendida pela legalização do aborto permitem às mulheres uma reapropriação de seu corpo e sua sexualidade, ao mesmo tempo em que limita a manipulação da família por parte do Estado.

O feminismo da segunda onda assumiu o desafio de demonstrar que a mulher não estava encadeada à natureza, nem que lhe estava reservado um destino fixo. Era reivindicado o direito ao prazer sexual das mulheres, assim como à livre eleição. O corpo começa a ser visto como representação fundamental da luta contra o domínio patriarcal, e, em relação a ele, são incorporadas as noções de desejo, sentido e articulação erótica.

Também é questionada a obrigação da mulher de criar os filhos e cuidar da família como questões biológicas e as tarefas domésticas começam a ser vistas como trabalho não remunerado. Isso implicou uma crítica radical às bases da organização social que estavam, até o momento, apoiadas na divisão de papéis em função do sexo. A crescente presença de mulheres no mercado do trabalho, assim como no campo cultural e político, provocou a evolução do direito privado e as mudanças nas atividades domésticas, as quais facilitaram a ocupação da esfera pública pelo feminino.

A pesquisadora chilena Silvia Lamadrid (2019) explica que, no âmbito político, o movimento feminista dos anos 60 e 70 foi muito crítico das relações ao interior das organizações, onde os homens dominavam e as demandas das mulheres não eram tidas em conta. As mulheres ocupavam um lugar subalterno na militância, sem conseguir acessar a posições de poder. Perrot (2005) também faz uma observação neste sentido, explicando que o movimento operário se mostrava pouco favorável à emancipação feminina, porque, ocupando os homens as posições de poder, eles entendiam que o melhor lugar para a mulher era o lar, onde cumpria o papel de esposa e mãe.

---

<sup>34</sup> “As margens mesmas do político tem mudado e não se está disposto a admitir que haja zonas das quais a simetria, a decisão conjunta e o diálogo estejam excluídos”.

Na América Latina, o movimento feminista emerge como tal nos tempos da segunda onda, e se expressa em várias cidades a partir da década do 70. Em países como o Brasil e a Argentina, o feminismo ganhou outros vieses, decorrentes dos contextos sociais locais como a grande quantidade da população vivendo na pobreza, as heranças coloniais presentes no sistema patriarcal e a violência contra a mulher naturalizada tanto na esfera doméstica quanto no espaço público.

No âmbito político, ambos os países atravessaram na época regimes militares, onde ocorreram cassação dos direitos políticos, censura, prisões arbitrárias, tortura, desaparecimentos e exílio. No Brasil, esse período começou com o golpe militar de 1964, aprofundou-se em 1968 com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e terminou em 1985. Na Argentina, por sua vez, o golpe aconteceu em 1976, embora as perseguições e a violência política tivessem começado pelo menos dois anos antes, encerrando-se em 1983.

Durante os regimes militares, a censura extrapolou a questão política e chegou com muita força a questões ditas morais e de costumes, contando com a cumplicidade da Igreja católica. Em diferentes instituições, como a escola básica, promoveu-se um patriotismo ufanista, que foi acompanhado de eventos cuja intenção era intensificar o sentimento nacionalista, como as Copas do Mundo de futebol de 1970 no Brasil e de 1978 na Argentina e a Guerra das Malvinas, em 1982. Para os opositores ao regime, restava a clandestinidade, a luta armada, o exílio ou a morte. Esses acontecimentos marcaram as peculiaridades do movimento feminista local, já que muitas militantes (assim como no Chile e no Uruguai, que também tiveram governos ditatoriais na época), formaram parte da resistência aos governos ditatoriais.

No âmbito privado, a contribuição mais significativa dos grupos feministas das décadas de 70 e 80 foi o processo denominado *tomada de consciência* (PINTO, 2003). Inspiradas no feminismo do Hemisfério Norte, algumas mulheres (principalmente brancas e de classe média) se organizavam de maneira autônoma e independente. Elas entravam nos chamados *grupos de reflexão*, por meio de convites. Eram reuniões informais, que uniam as mulheres por amizade, afinidades intelectuais e políticas. Nesses grupos se introduziam reflexões desconhecidas até o momento sobre a condição feminina. Cada participante explicava as formas em que experimentava e sentia sua opressão, em uma consciëntização coletiva sobre a situação de dominação na qual viviam as mulheres, e uma reinterpretação política da própria vida.

Dessa forma, o feminismo latino-americano foi construindo sua teoria a partir da própria experiência pessoal, e não somente apoiada em teorias prévias. Esses mesmos

grupos de mulheres criaram centros alternativos de autoajuda, creches, casas para receber mulheres vítimas da violência, oficinas de defesa pessoal, assim como espaços para estudar e se organizar. Também trabalharam para o desenvolvimento de uma saúde e uma ginecologia não patriarcais, encorajando às mulheres a conhecer seu próprio corpo (LAMADRID, 2019).

Também, nesta época, sentaram-se as bases para um feminismo acadêmico, que alcançaria seu auge a partir da década do 90, quando se inaugurou uma nova modalidade de atuação: a pesquisa científica sobre a condição da mulher, especialmente os estudos sobre a origem da opressão e sua história. Na Argentina, as universidades tinham aberto suas portas às mulheres nos anos 60, o que possibilitou o desenvolvimento da militância feminista no campo científico, levando o questionamento a todos os domínios. Isso combinou-se com o processo de ascensão social, em que as mulheres da classe trabalhadora e os setores populares argentinos tinham entrado na vida pública pela via da luta sindical ou política, e começaram a questionar seus papéis de mães, irmãs e esposas (D'ATRI, 2013). Apesar desses avanços, a chegada da ditadura em 1976 condenaria ao movimento à clandestinidade e marcaria um retrocesso na tomada de consciência da população sobre a condição de opressão da mulher.

No caso brasileiro, com uma ditadura que se estendeu por vinte anos, pode-se dizer que uma grande parte do movimento feminista surgiu no exílio. Esse fato empreendeu um movimento de pensamentos heterogêneos no qual, segundo Céli Regina Pinto (2003),

as mulheres de classe média, intelectualizadas, que estiveram nos EUA ou na Europa como exiladas, estudantes ou simples viajantes em busca de novas experiências, voltavam para o Brasil trazendo uma nova forma de pensar sua condição de mulher, em que o antigo papel de mãe, companheira, esposa não mais servia. Essas mulheres haviam descoberto seus direitos e, mais do que isso, talvez a mais desafiadora das descobertas, haviam descoberto os seus corpos, com suas mazelas e seus prazeres (p. 45).

Mas, em um contexto político tão avesso à democracia, tornava-se difícil acolher a nova onda feminista oriunda do hemisfério norte, onde o cenário político era outro e suas ativistas não eram perseguidas pelo aparelho repressivo do Estado. Em nossos países, a tarefa prioritária para as forças progressistas era combater o regime militar, o que dificultava o crescimento de um feminismo autônomo, que tivesse suas problemáticas colocadas no debate público (PINTO, 2003).

Somente na década de 80, com o lento processo de redemocratização, configura-se o feminismo como um movimento de expressão pública mais delineado. Neste momento de abertura política, as demandas feministas alcançam visibilidade na população, ainda que no bojo das pautas de reivindicação social. Isso levou, no interior do movimento, a

diferenciar os sofrimentos e as necessidades das mulheres pobres, negras, sem-terra, frente as mulheres burguesas e intelectualizadas (PINTO, 2003).

Ao longo da década surgiram fortes grupos temáticos, entre os quais, destacaram-se os que tratavam da saúde, envolvendo a questão do planejamento familiar, sexualidade e aborto; e da violência contra a mulher. A preocupação pela violência também se materializou em organizações autônomas de apoio às vítimas, onde se criavam espaços de reflexão para a mudança das condições de vida dessas mulheres, que ganharam representatividade e uma rede de apoio social não conhecida até o momento. Podemos dizer que este último foi o tema central do feminismo da segunda onda no contexto latino-americano.

No âmbito acadêmico surgem, no início da década de 80, as pesquisas sobre violência contra as mulheres, constituindo uma das principais áreas temáticas dos estudos feministas no Brasil: “Esses estudos são frutos das mudanças sociais e políticas no país, acompanhando o desenvolvimento do movimento de mulheres e o processo de redemocratização” (SANTOS, IZUMINO, 2005, p. 1).

A nova década também proporcionou o encontro entre o movimento feminista e o campo político. Em 1985, foi criado no Brasil o Conselho Nacional do Direito da Mulher, dependente do Ministério de Justiça e que conseguiu incluir na agenda política várias reivindicações promovidas pelo movimento feminista, mas que também abarcavam as necessidades de outros setores, como a defesa da justiça social, a criação do Sistema Único de Saúde, o ensino público e gratuito, a autonomia sindical, as reformas agrária e tributária, a negociação da dívida externa, entre outras. Em relação à violência contra a mulher, o Conselho apresentou

uma detalhada proposta de defesa da integridade física e psíquica das mulheres, redefinindo o conceito de estupro e sua classificação penal, apenando o explorador sexual e solicitando a criação de delegacias especializadas no atendimento da mulher em todos os municípios do território nacional (PINTO, 2003, p. 75).

Como consequência da grande mobilização, a Constituição brasileira de 1988 incluiu a maioria das demandas feministas e reforçou assim a igualdade entre homens e mulheres em direitos e obrigações.

Na Argentina, as primeiras leis contra a violência foram formuladas no período da recuperação democrática, a partir de 1983, e se voltavam especificamente contra a violência doméstica. Um fato simbólico, neste sentido, foi a mudança de nome atribuído à agressão sexual, que passou de ser nomeada como *delito contra la honestidad* a *delito contra*

*la integridad sexual*. Por mais que o problema da violência contra a mulher não tenha sido resolvido, o reconhecimento da mulher como vítima e seu direito a receber atenção dos órgãos públicos como tal foi um avanço significativo para as sociedades de nossos países.

Em relação à vinculação entre o Estado e as demandas do feminismo, Joan Scott (1995) salienta a importância de “compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (p. 89). A autora acrescenta que

os regimes democráticos do século XX também têm construído suas ideologias políticas a partir de conceitos genericados, traduzindo-os em políticas concretas: o estado de bem-estar, por exemplo, demonstrou seu paternalismo protetor através de leis dirigidas às mulheres e crianças (SCOTT, 1995, p. 89).

Podemos pensar, então, os casos do Brasil e da Argentina como exemplos dessa conexão explícita entre gênero e poder, já que, a partir do retorno democrático, as demandas do movimento feminista centraram-se em exigir ao Estado – não sempre com sucesso – políticas públicas para minimizar as desigualdades de gênero e reparar os históricos danos causados aos grupos subalternos na sociedade patriarcal.

No âmbito intelectual, a partir dos anos 80 foram difundidas em nossos países correntes de pensamento que permitiram problematizar as relações de poder enraizadas tanto na esfera pública quanto no privado. Desse modo, noções como gênero, sexo e sexualidade foram compreendidas como construções discursivas, e com um forte sentido político. Assim, o feminismo cresceu na Argentina e no Brasil no espaço das universidades, em pesquisas e em escritas acadêmicas, aprofundando suas reflexões com maior rigor e absorvendo elementos de novas propostas dentro da teoria social geral, como o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. Essas novas perspectivas tornariam as mulheres em participantes ativas de seu processo de liberação, abrindo a reflexão sobre as estratégias políticas feministas em relação ao futuro e incluindo as categorias de classe e raça (SCOTT, 1995).

Na década de 90, o feminismo, com forte presença no meio acadêmico, começou uma fase de relaxamento como movimento social, que deu a entender que nada mais poderia ser reivindicado, coincidindo com uma profissionalização por meio das organizações não governamentais (ONGs), voltadas para a questão das mulheres. Chegou o tempo das políticas sociais de igualdade de gênero, dos encontros e projetos de mulheres financiados pelas Nações Unidas e os programas de microcréditos do Banco Mundial para mulheres pobres. Essas políticas oficiais conviviam com as variadas iniciativas de grupos de mulheres

que lutavam pela autonomia, mas que tinham cada vez menos presença pública (LAMADRID, 2019).

Também na década de 90 houve muitas manifestações no sentido de criticar um feminismo excessivamente branco, de classe média, intelectual e heterossexual que se apresentava como representante da mulher. Essa reação, junto com a profusão de ONGs especializadas em temáticas específicas, deu lugar a uma segmentação das lutas e ao surgimento dos feminismos em plural. Nesta última fase do século XX, surge com força a diáspora de gêneros, no sentido do reconhecimento da diversidade de gênero e a inclusão das demandas do coletivo LGBT na luta feminista. Assim como nas décadas de 70 e 80, o movimento feminista dos anos 90 também construiu suas próprias estratégias.

Segundo Lamadrid (2019), o aparente relaxamento do movimento feminista na década de 90 mudou com a virada de século. Nos últimos vinte anos, surgiram diversos grupos, oriundos principalmente do movimento estudantil, que sem se dirigir exclusivamente ao Estado, mas à sociedade toda, trouxeram novas demandas. Em linha com os postulados do pós-feminismo, começou a se questionar fortemente a heteronormatividade, a supervalorização da maternidade e a reivindicar o direito à existência com uma identidade diferente das aceitas pela ordem naturalizada de gênero. Por outro lado, o movimento ganhou muita visibilidade tanto nos meios de comunicação tradicionais quanto na internet e nas redes sociais, o que atraiu muitos jovens à luta.

Cientes de que a violência patriarcal continua vigente e de que esta cobra força nas múltiplas expressões políticas machistas e de direita que ainda existem e se reatualizam e, portanto, cientes de que as dívidas da sociedade com os grupos subalternos (entre os quais estão as mulheres) ainda são grandes, coincidimos com Amelia Valcárcel (2012) quando diz que o feminismo é a única revolução que tem triunfado. Pela modificação do direito de família, civil e penal; pelo questionamento da tradição e as mudanças nos costumes e, sobretudo, pela possibilidade de pensar as categorias de *gênero*, *sexo*, *homem*, *mulher*, entre tantas outras, como construções discursivas, instáveis, nas quais podemos intervir como sujeitos ativos e protagonistas dos processos históricos.

Como enunciamos no começo deste trabalho, nosso objetivo é caracterizar a construção da mulher em contos das escritoras brasileira e argentina Marina Colasanti e María Teresa Andruetto. O percurso feito neste capítulo sobre a história do feminismo no Ocidente e as particularidades que o movimento adotou no Brasil e na Argentina, nos servem para compreender o contexto no qual os contos do nosso *corpus* foram escritos e publicados, e as

características de outros discursos sociais – principalmente o do movimento feminista – com os quais o literário dialoga.

Por outro lado, a caracterização feita sobre o ingresso das mulheres ao campo das letras no Ocidente e a perspectiva da escrita feminina como potencial rasura do cânone, nos permitirão entender o posicionamento crítico que Marina e María Teresa adotam e expressam em sua escrita, aproveitando a legitimidade do gênero dos contos de fadas para questionar, em seus próprios termos, a reprodução das estruturas patriarcais que estes relatos fizeram ao longo da história. A partir disso, no próximo capítulo, vamos percorrer as trajetórias das autoras e caracterizar suas propostas estético-políticas, salientando seus pontos em comum. Posteriormente, nos concentraremos na análise propriamente dita dos contos que compõem nosso *corpus* para vislumbrar quais preocupações do movimento feminista da época são mobilizadas na escrita das autoras.

### 3 MULHERES INSUBORDINADAS

O discurso literário, invadido por diferentes vozes sociais e em permanente diálogo com outros discursos, foi por muito tempo reprodutor das ordens culturais hegemônicas e dos valores e crenças dos grupos dominantes. Pensar na identidade feminina como construída sócio-historicamente, sempre em uma relação de alteridade em relação ao homem, através de mecanismos que envolvem a linguagem (entre outros sistemas), abre a possibilidade de apresentar, também, estratégias para a construção de sujeitos femininos alternativos, que rasurem os estereótipos reproduzidos pelos discursos que endossam a desigualdade de gênero.

Foi através do estabelecimento de certas obras, autores, temáticas e gêneros discursivos como canônicos que se repetiram na literatura as representações essencialistas e estigmatizadas de diversos sujeitos marginalizados, entre eles as mulheres. Porém, há também autores que, a partir das margens e lutando contra discursos misóginos e autoritários, conseguiram questionar e até desestabilizar as relações de poder instituídas e propor novas formas de entender as identidades e as relações humanas.

A literatura infanto-juvenil, tradicionalmente, limitava-se aos ensinamentos de práticas e valores que deviam ser transmitidos às crianças. Na segunda metade do século XX, surge tanto no Brasil quanto na Argentina uma literatura que rompe com os paradigmas europeus e inaugura uma escrita local. Também a partir desse momento, começa uma fase de abertura temática, já que muda a ideia de infância e o leitor infantil passa a ser considerado como um sujeito capaz de fazer uma leitura crítica, ter uma livre interpretação e compreender temas antes restritos a um público adulto como a morte, a violência, o sexo, as desigualdades sociais, entre outros.

É nesse contexto que os contos de fadas começam a ser revisitados e rescritos sob um olhar que rasura o estereótipo das personagens femininas, tradicionalmente vistas ora como fracas, submissas, delicadas, ora como bruxas, malvadas, vilãs. No Brasil, destacam-se, entre outras, a obra de Ana Maria Machado e de Marina Colasanti nesta nova perspectiva. Na Argentina, María Elena Walsh é uma das autoras que dão um ar renovado à poesia e narrativa infanto-juvenil, depois continuado por outros autores entre as quais destaca, até hoje, Maria Teresa Andruetto.

Este capítulo destina-se, em primeiro lugar, a traçar um breve percurso pelas trajetórias de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, para indagar se há, em seus projetos estético-políticos, aspectos relevantes que nos permitam estabelecer relações e cruzamentos.

Em segundo lugar, já na análise do *corpus*, pretendemos evidenciar os elementos do discurso feminista que aparecem mobilizados nos contos, especialmente na construção discursiva das personagens femininas. Os contos que analisaremos são, de Marina Colasanti, “De um certo tom azulado” (1986), “Entre as folhas do verde O” e “Sete anos e mais sete” (2006); e de María Teresa Andruetto, “La mujer del moñito” (2016), “Abracadabra” (1997) e “La durmiente” (2016).

### 3.1 Marina e María Teresa, escritoras desobedientes

*Penso, às vezes, que minha maneira de escrever é igual ao comportamento de João perdido com Maria na floresta. Vou jogando pedacinhos de pão, marcando um caminho a ser seguido pelo leitor, um caminho aparentemente sereno que o levará, porém, a cair em território enfeitado (Marina Colasanti, 2004).*

Marina Colasanti e María Teresa Andruetto são duas autoras, brasileira e argentina respectivamente, muito reconhecidas e premiadas por sua produção destinada ao público infanto-juvenil, embora tenham escrito para diferentes leitores e tenham percorrido vários gêneros, como o ensaio, a crônica, o romance e a poesia, entre outros.

Trata-se de duas autoras que compartilham algumas características, tanto em suas trajetórias quanto em suas propostas estético-políticas. Seus livros são lidos tanto na escola quanto fora dela, ambas têm se encontrado em congressos e seminários de literatura com temáticas ligadas ao público infanto-juvenil e costumam se referir uma à outra em conferências e entrevistas. Também, traduziram alguns textos entre si para a própria língua<sup>35</sup>.

Tanto Marina quanto María Teresa, mulheres brancas, de classe média e com acesso aos estudos superiores, estão unidas por laços de sangue à tradição europeia, questão que aparece em sua obra. Marina Colasanti, brasileira por adoção, é filha de italianos, nascida na Eritreia, África, por conta do trabalho de seu pai, que levou a família a morar em diferentes lugares e a conhecer a Segunda Guerra Mundial de perto. María Teresa Andruetto nasceu na Argentina, em uma família de imigrantes italianos e foi criada em um povoado do interior do país, onde a maioria da população tem essa origem. Em alguns textos, as autoras evidenciam a

---

<sup>35</sup> Marina Colasanti traduziu para o português *A menina, o coração e a casa* (2012), *Stefano* (2012), *O anel encantado* (2016) e *O país de João* (2016) de María Teresa Andruetto, todos da Global Editora. Por sua vez, Andruetto traduziu para o espanhol os livros de Colasanti *Ruta de colisión* (Ediciones del Copista, 2004) e *Un amigo para siempre* (Calibrosco, 2015).

conexão com a tradição italiana, através da língua, temáticas e referências diretas ou indiretas a suas biografias.

Nascida em 1937, Marina Colasanti passou a primeira infância no continente africano, depois seguiu para Itália e aos onze anos chegou ao Brasil, onde se radicou. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes e dedicou-se durante um tempo à gravura. Posteriormente ingressou no jornalismo, trabalhando como redatora, editora, cronista e ilustradora e, paralelamente, em publicidade e televisão.

Marina publicou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968, que foi seguido de muitos outros, destinados a leitores infanto-juvenis e adultos, com os quais ganhou importantes prêmios literários do Brasil e da América Latina. Boa parte de seus livros foi traduzida e publicada no exterior, sobretudo nos países hispano-falantes, e ela também desenvolveu um sólido trabalho como tradutora.

Marina escreveu contos, minicontos, poesia, colunas e crônicas de jornal. Nas décadas de 70 e 80 trabalhou na revista *Nova*, da editora Abril, onde, ligada com as questões femininas, contribuiu para a tomada de consciência das mulheres brasileiras sobre sua situação de opressão<sup>36</sup>. Nessa época, o feminismo da segunda onda estava chegando ao Brasil de maneira tardia devido ao contexto ditatorial, no qual “revistas como a *Nova*, por exemplo, eram submetidas a uma censura brutal” e, como a mesma Marina comenta, “a revista tinha que vir para Brasília, para o departamento censório, com todas as fotos, com todas as legendas. Eu tive o mesmo artigo cortado duas vezes [...]” (COLASANTI, 2004b, n.p)<sup>37</sup>.

Como vimos no capítulo anterior, durante os governos militares, muitas militantes feministas formaram parte da resistência à ditadura, outras foram exiladas, e as demandas específicas do movimento permaneceram silenciadas, pois

a todo governo ditatorial interessa muito que a mulher se mantenha em um estado de submissão, lar e filhos, porque é menos uma pessoa a policiar, é menos uma pessoa a reclamar, é menos a metade da população – no caso do Brasil – ameaçando derrubar o regime (COLASANTI, 2004b, n.p).

Nos anos 80 começou, no Brasil, o processo de redemocratização, que permitiu a visibilização do discurso feminista e a configuração do movimento com uma expressão pública mais definida. Marina Colasanti, testemunha e partícipe ativa desse processo, explica que

---

<sup>36</sup> Os artigos escritos por Colasanti em seu papel de colunista foram reunidos depois nos livros *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981), *Aqui entre nós* (1988) e *Intimidade pública* (1990).

<sup>37</sup> Algumas citações não possuem número de página por ter sido extraídas de entrevistas em formato de vídeo ou de páginas web sem numeração.

aquele foi um momento histórico muito importante, de modificação, de virada, muito intenso, do qual o Brasil participou de uma maneira completamente *sui generis*, porque tivemos um freio de mão puxado durante a ditadura, e enquanto outros países avançavam, nós estávamos retidos por uma censura brutal. E quando soltou-se esse freio de mão, as mulheres que haviam se exilado por conta da ditadura trouxeram a militância que haviam aprendido na Europa e nos Estados Unidos [...] (COLASANTI, 2007, n.p).

A chegada do movimento feminista da segunda onda ao Brasil se deu nas grandes cidades e foi protagonizada por mulheres de classe média que, no âmbito privado, se organizavam de maneira autônoma em pequenos grupos de reflexão, unidas por amizade, afinidades intelectuais e políticas. Marina Colasanti, que contava com todos estes privilégios, formou parte deste processo a partir do seu lugar na literatura e no jornalismo. A revista *Nova*, lançada em 1973, da qual a autora participava, tratou de questões referentes ao universo feminino e exerceu um papel importante na ruptura de tabus sexuais, tendo como destinatária a mulher dinâmica, economicamente independente, com um alto nível cultural e que procurava ter uma vida social ativa (LAMOUNIER, 2006).

Colasanti, porém, reconhecia que o movimento feminista de sua época era predominantemente branco, burguês e heterossexual, excluindo outras identidades femininas atravessadas pelas variáveis de classe e raça. Assim, no prefácio do livro *Mulher daqui pra frente* (1981), declara:

Este livro é feito de uma presença e uma ausência. Presença de mulheres semelhantes a mim, de formação burguesa, que neste momento se interrogam sobre sua posição no mundo, sua essência de mulher, e procuram novos ângulos de visão. Ausência de mulheres esmagadas por problemas de sobrevivência, operárias, domésticas, camponesas, prostitutas e faveladas, para as quais o problema da condição feminina é menor frente à necessidade de reformulações sociais (COLASANTI, 1981, p. 11).

A crítica a este feminismo hegemônico eurocêntrico, excessivamente branco, de classe média, intelectual e heterossexual, seria intensificada na década de 90, resultando na segmentação das lutas e no reconhecimento da interseccionalidade.

Além de sua militância no âmbito das letras, Marina participou do Conselho Nacional de Defesa da Mulher, que existiu entre 1985 e 1989 e foi uma das expressões do encontro entre o feminismo e o campo político, conseguindo incluir na agenda várias reivindicações promovidas pelo movimento, mas que também abarcavam as necessidades de outros setores. Em palavras da autora: “Fomos um grupo de feministas históricas e o Conselho Nacional foi muito bem-sucedido [...], porque não pedimos só para as mulheres, pedimos para os velhos, pedimos para as crianças [...]” (COLASANTI, 2019b, n.p). Essa foi, segundo Pinto (2003) uma característica própria do feminismo brasileiro a partir do retorno

democrático, onde às demandas do movimento de mulheres eram adicionadas outras reivindicações sociais, decorrentes do contexto socioeconômico.

Marina Colasanti também afirmou seu feminismo em sua produção literária, defendendo-a como uma *escrita feminina*: “a questão do feminino aflora mesmo quando eu não faço propositadamente, porque eu tenho um histórico feminista e tenho um feminino muito orgulhoso” (COLASANTI, 2018, n.p). A maior parte de sua obra é protagonizada por mulheres que, ora se encaixam nas regras do sistema patriarcal fazendo visível sua opressão, ora se rebelam rejeitando as imposições sociais e traçando seus próprios caminhos. E quando questionada, esclarece:

Não sou uma feminista porque me ocupo muito das questões ligadas à mulher. É o contrário. Me ocupo dessas questões porque sou feminista. Me ocupo dessas questões porque nunca ninguém conseguiu me convencer de que eu não tenho o mesmo potencial, a mesma força, a mesma grandeza que os homens. E porque sempre achei que devia ter os mesmos direitos (COLASANTI, 2009, p. 69).

No ensaio “Por que nos perguntam se existimos?”, Marina ressalta o caráter altamente ameaçador da palavra e da literatura para a sociedade patriarcal. Para autora, na literatura feminina a linguagem supõe transgressão, ruptura das normas, questionamento do estabelecido. Porém, também problematiza esta categoria pela desvalorização que muitas vezes carrega e porque seu uso não sempre é motivado por boas intenções:

As escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina [...]. Muitas escritoras, então, buscando evitar o risco de desvalorização ao declarar feminina sua própria escrita, preferem negar qualquer possibilidade de gênero no texto, e se refugiam no território neutro de uma utópica androginia (2004a, p. 70-71).

A autora denuncia ter sido excessivamente interrogada sobre a questão da escrita feminina e conclui que a melhor resposta para essa pergunta é tirá-la de seu falso lugar, mostrar que seu verdadeiro objetivo é pôr em dúvida o fazer das escritoras, pelo “medo viril da equivalência feminina” (2004a, p. 77).

Adotando uma perspectiva histórica, Marina também justifica a existência de uma escrita feminina em decorrência da opressão sofrida pela mulher ao longo da história, opressão que está presente na herança social, literária e cultural:

Eu sempre defendi que a minha literatura é uma literatura de mulher [...]. E por que não seria diferente se nós somos há séculos oprimidas, subjugadas, violentadas, negadas, física e mentalmente? Isso tem que se imprimir na maneira de ver o mundo. Então eu sempre defendi que eu vejo o mundo através dos meus olhos de mulher, do meu orgulho do feminino, da minha superioridade de mulher. E eu não posso agir ou negar essa evidência (COLASANTI, 2019a, n.p).

No mesmo sentido, Showalter (1994) propõe que mais do que uma escrita propriamente feminina, o que aparece nas obras de autoria feminina é uma *cultura* da mulher, “que incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (p. 44).

A partir dessas declarações, podemos interpretar, à luz do pós-feminismo, o posicionamento de Marina Colasanti como essencialista, ancorado no olhar da diferença, próprio da segunda onda do feminismo. Essa onda predominou no Brasil nos anos 70 e 80, pelo que coincidiu com a época em que Marina se desempenhava como colunista na revista *Nova* e publicava seus primeiros livros. Como veremos na análise dos contos selecionados, esse olhar essencialista também se faz presente na construção de suas personagens. Por outro lado, com respeito ao pós-feminismo, a autora tem expressado seu descontentamento com as mudanças experimentadas na terceira onda que, segundo a autora, marcou uma grande debilitação no movimento porque

se considerou que os objetivos haviam sido alcançados e que era tempo de migrar das questões feministas, exclusivamente femininas, para questões mais coletivas. Então, as feministas militantes migraram para a ecologia, para a diferença, para o reconhecimento do outro, para causas sociais (COLASANTI, 2019a, n.p).

Outro elemento importante a considerar da proposta estético-política de Marina Colasanti é seu posicionamento diante da literatura, especificamente da infanto-juvenil. Para a autora, cujos textos literários têm grande circulação nas escolas do Brasil,

a função da literatura não está no reforço das instituições, nem na reprodução dos padrões morais vigentes. A literatura se vivifica, e encontra sua função justamente na crítica, na desconstrução simbólica, na constante procura de aprimoramento e crescimento social (COLASANTI, 2004a, p. 63).

Marina acredita no papel formativo da literatura, em sua potencialidade para promover uma cidadania mais crítica e responsável. Da mesma forma e se opondo à concepção tradicional tanto da literatura quanto do leitor infanto-juvenil, a autora defende que “literatura e didatismo moral são incompatíveis [...]” e entende a “criança como leitor capaz de buscar a essência do texto, sem que lhe seja explicitada” (COLASANTI, 2004a, p. 63).

Como veremos adiante, estas convicções da autora são mobilizadas em sua escrita e se visibilizam nas temáticas pouco comuns para o público infantil, na ruptura com as normas genéricas de modelos literários tradicionais e na construção de personagens que fogem do estereótipo e adotam atitudes insurgentes, com as quais um leitor contemporâneo pode se identificar e interpretar criticamente.

Feito o percurso por alguns aspectos relevantes da trajetória de Marina Colasanti e de seus posicionamentos estético-políticos, passamos agora à argentina María Teresa Andruetto, cujo caminho coincide com o de Marina em vários aspectos. Acreditamos que estabelecer esses pontos de contato nos permitirá fazer uma análise comparativa mais completa dos contos selecionados, no final do capítulo.

Hoje posicionada como uma das escritoras mais influentes da literatura infanto-juvenil no mundo hispânico, sobretudo depois de ter recebido, em 2012, o Prêmio Hans Christian Andersen, María Teresa Andruetto, nascida em 1954, começou a escrever nos anos 80 e a publicar suas primeiras obras literárias na década de 90. A autora apresenta algumas características das escritoras argentinas que a pesquisadora Elsa Drucaroff (2011) denominou *generación posdictadura* e que irrompem no campo literário com um novo olhar para o feminino.

O surgimento desta nova sensibilidade, segundo Drucaroff, se deve ao fato de muitas das escritoras da época terem conseguido se formar nas universidades, graças às conquistas obtidas pela geração anterior. E María Teresa Andruetto não é uma exceção. A escritora estudou Letras na Universidad Nacional de Córdoba, onde teve uma participação política ativa, militando em uma agrupação de esquerda e na qual se formou aos 21 anos, pouco antes do começo da última ditadura militar na Argentina.

Como ela mesma comenta em entrevista concedida ao programa *Mujeres que mueven el mundo* (2018), María Teresa foi uma jovem muito marcada pelos acontecimentos das décadas de 70 e 80 na Argentina. Nesse momento, como outros estudantes e professores da Faculdade de Filosofia e Humanidades, teve que fugir para o exílio, que, em seu caso, foi interno.

Após passar um tempo exilada na Patagônia, ela conseguiu voltar para Córdoba, mas teve que se manter na invisibilidade até o retorno da democracia no ano 1983. Só a partir desse momento, Andruetto começou a exercer sua profissão como professora de literatura e, junto a outras mulheres da mesma profissão e interesses fundou o “Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ)”<sup>38</sup>, que também foi um lugar de militância, através da leitura de obras literárias variadas e a incorporação de livros sobre a educação libertadora, que durante a ditadura tinham desaparecido das escolas.

Os anos da redemocratização na Argentina foram os da constituição do campo da literatura infanto-juvenil propriamente dita, porque embora já houvesse autores importantes dessa literatura como María Elena Walsh, Javier Villafañe, Laura Devetach, Elsa

---

<sup>38</sup> “Centro de Difusão e Pesquisa sobre Literatura Infantil e Juvenil”.

Bornemann, entre muitos outros, ainda não era considerado um campo específico dentro da instituição literária. Andruetto participou ativamente desse processo, que ganhou força com o retorno democrático e que, segundo a autora, esteve atravessado pelo desejo “de intervenir en la sociedad y de sentir que la sociedad posdictadura, la apertura democrática, permitía esa posibilidad” (ANDRUETTO, 2018, n.p)<sup>39</sup>.

Foi também com o retorno democrático que a autora iniciou sua militância pela causa das mulheres, participando do processo de *tomada de consciência* (PINTO, 2003), no qual mulheres com afinidades políticas, intelectuais ou de amizade, se reuniam para discutir sua situação de opressão a partir da própria experiência e abordavam temáticas presentes no movimento feminista da época:

Yo creo que la consciencia de género, si bien mi cuestión de empatía con las mujeres es muy antigua (...), la consciencia de género aparece hacia el 84, cuando empezamos a trabajar un grupo de mujeres en mi barrio (...). Armamos un grupo de trabajo barrial en el que estaba el modo de cuidarse en las relaciones sexuales, estaba la discusión sobre el aborto [...]. Claro que no era una palabra que la decíamos en todas partes, pero hacia adentro ya nos considerábamos *feministas* (ANDRUETTO, 2018, n.p)<sup>40</sup>.

A militância feminista que Andruetto adotou a partir da década de 80, ecoa fortemente em sua produção literária que, assim como a de Colasanti, caracteriza-se pelo entrecruzamento de estilos, gêneros literários e destinatários. Neste sentido, a pesquisadora argentina Pampa Arán (2006) define a escrita de María Teresa como uma forma de expressar “la posición intelectual de la mujer ante la herencia del mandato, en su modo de interrogarse frente a los roles, a los avatares y cambios sociales y políticos” (p. 182)<sup>41</sup>. Recentemente, Andruetto participou ativamente da mobilização de mulheres em demandas por seus direitos, particularmente nas marchas para exigir *Ni una menos* e na campanha pela legalização do aborto, que ganhou ampla visibilidade a partir do ano 2018 por ter chegado ao Congresso, e que foi finalmente aprovada em dezembro de 2020.

Na descrição que Elsa Drucaroff (2011) faz das escritoras argentinas da *generación posdictadura*, explica que elas se caracterizam por “observar el mundo desde el interés explícito o implícito del género oprimido, una mirada que pierde la certeza cómoda del

<sup>39</sup> “De intervenir na sociedade e sentir que a sociedade pós ditadura, a abertura democrática, permitia essa possibilidade”.

<sup>40</sup> “Eu acho que a consciência de gênero, embora minha empatia com as mulheres é muito antiga [...], a consciência de gênero aparece para mim em 1984, quando começamos a trabalhar em um grupo de mulheres no meu bairro [...]. Conformamos um grupo de trabalho do bairro onde estavam as maneiras de se cuidar nas relações sexuais, estava a discussão sobre o aborto [...]. Claro que não era uma palavra que falássemos em todo lugar, mas no interior do grupo já nos considerávamos feministas”. Grifos nossos.

<sup>41</sup> “A posição intelectual da mulher perante a herança das obrigações sociais, em seu modo de se questionar frente aos papéis, às vicissitudes e às mudanças sociais e políticas”.

viejo estereotipo” (p. 267)<sup>42</sup> sobre o que são ou devem ser as mulheres. Os textos narrativos desta geração apresentam personagens femininas que fogem das normas de gênero, sob as quais eram tradicionalmente representadas como mães ou mulheres-objeto de desejo para os homens. Nas obras às quais Drucaroff faz referência, às mulheres acontecem “otras cosas entre las cuales también puede estar parir, criar bien o mal, sentir o inspirar deseo sexual” (p.269)<sup>43</sup>. Sobre a presença destas mulheres em sua escrita, María Teresa explica que estão inspiradas em mulheres reais que estiveram perto dela:

Las miro dentro de mí. Mujeres imaginarias que siempre asientan con mujeres reales que a lo mejor he visto [...]. Mucho antes de que yo tuviera una militancia feminista, un posicionamiento con respecto a ciertas cuestiones, yo miraba ese universo. Tanto en la escritura, como que he leído siempre mucha escritura de mujeres (ANDRUETTO, 2019, n.p)<sup>44</sup>.

Como admite a autora, ela foi muito influenciada por outras escritoras mulheres, muitas delas pouco conhecidas, excluídas de um cânone literário nacional predominantemente masculino. A partir disso, como parte de sua militância feminista ao interior do campo literário, María Teresa dirige a coleção *Narradoras argentinas*<sup>45</sup>, um projeto para visibilizar e divulgar a produção de autoras esquecidas, pertencentes às gerações anteriores, e que são resgatadas e lidas por um público atual.

Coincidindo com o pensamento de Marina Colasanti sobre a existência de uma dada *escrita feminina*, Andruetto considera que é a mulher, a partir do seu lugar de fala e com sua história de opressão, quem melhor desempenha a tarefa de escrita e que esta seria diferente da masculina, pois abrange temas relacionados à introspecção e à vida privada:

La escritura en sí, como tarea, como hacer, es profundamente femenina, aun cuando la escriban los varones, en el sentido de que es un hacer muy introspectivo [...]. Y las mujeres han escrito siempre. Lo que pasa es que la escritura ha estado muchas veces relegada, o reservada también, a las zonas privadas, y los hombres han salido más con sus libros hacia el afuera. O sea, más ligados a la edición y a la presencia pública (ANDRUETTO, 2015, n.p)<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> “Observar o mundo através do interesse explícito ou implícito do gênero oprimido, um olhar que perde a certeza cómoda do antigo estereótipo”.

<sup>43</sup> “Outras coisas, entre as quais pode estar parir, criar bem ou mal, sentir ou inspirar desejo sexual”.

<sup>44</sup> “As vejo dentro de mim. Mulheres imaginárias que sempre se parecem com mulheres reais que talvez tenho visto [...]. Muito antes de ter uma militância feminista, um posicionamento a respeito de certas questões, eu olhava para esse universo. Tanto na escrita, quanto na leitura de muitos textos de mulheres”.

<sup>45</sup> Do Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM), Córdoba, Argentina.

<sup>46</sup> “A escrita em si, como tarefa, como afazer, é profundamente feminina, ainda quando seja produzida por homens, no sentido de que é uma tarefa muito introspectiva [...]. E as mulheres têm escrito sempre. O que acontece é que a escrita tem sido muitas vezes relegada, ou reservada também, às zonas privadas, e os homens têm saído mais com seus livros para fora desse ambiente privado. Ou seja, mais ligados com a edição e a presença pública”.

Na proposta estética de Andruetto, a literatura adquire uma dimensão profundamente política, já que nos coloca em discussão com nós mesmos no ato da leitura e nos faz refletir sobre nosso entorno. É por isso que, para a autora, devemos tomar muito cuidado com a cooptação da literatura, especialmente a infanto-juvenil, por parte do mercado, que faz com que muitos escritores adotem o que está na moda, o que se vende, como ponto de partida para sua escrita (ANDRUETTO, 2016). Nesse sentido, Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz (1999) explicam que, a partir dos anos 90, estamos atravessando uma crise da infância, já que, como consequência das políticas neoliberais, a escola e a família perderam seu poder instituinte e o mercado ganhou protagonismo, modelando as subjetividades das crianças através do consumo.

É por esses motivos que Andruetto sempre permaneceu alheia às classificações e etiquetas de um mercado editorial que gosta de assinalar certos traços, como determinadas temáticas, gêneros e maneiras de escrever, como sendo exclusivos de uma dita literatura infanto-juvenil (STAPICH, TROGLIA, 2013). Dessa forma, a autora enfrenta toda uma tradição literária que não deixa possibilidades a uma leitura crítica, a uma resistência e que não dá lugar ao leitor infanto-juvenil como sujeito interpretante, autônomo. Trata-se de uma tradição na qual costumam ser censurados “todos los aspectos de una cosa, de una situación, de un texto, que representen un obstáculo” quando, em verdade “son los obstáculos los que nos llevan a pensar” (ANDRUETTO, 2018 n.p)<sup>47</sup>.

No mesmo sentido, a autora discorda com a existência de uma dita literatura exclusivamente infanto-juvenil, que seria útil para a transmissão de princípios morais, oposta a uma literatura para adultos, supostamente mais complexa e séria e com temas mais profundos. Desse modo, em seu ensaio intitulado *Hacia una literatura sin adjetivos* (2009), Andruetto explica que

cuando un texto propone ser utilizado de modo unívoco como vehículo de trasmisión de un contenido predeterminado, lo primero que emprende retirada es la multisignificación. Se tergiversa la dirección plural de los textos para convertirlos en pensamiento global, unitario; así lo literario se subordina a un fin predeterminado que tiende a homogeneizar la experiencia (p. 79)<sup>48</sup>.

A autora denuncia que isso é o que acontece com muitos livros destinados a um público jovem, nos quais tanto a linguagem quanto as temáticas são cuidadas, digeríveis,

<sup>47</sup> “Todos os aspectos de uma coisa, de uma situação, de um texto, que representem um obstáculo”. “São os obstáculos os que nos levam a pensar”.

<sup>48</sup> “Quando um texto propõe ser utilizado de maneira unívoca, como veículo de transmissão de um conteúdo predeterminado, o primeiro que emprende retirada é a multi-significação. É tergiversada a direção plural dos textos para converter eles em pensamento global, unitário; assim, o literário subordina-se a um fim predeterminado que tende a homogeneizar a experiência”.

satisfatórias, sendo procurado “el efecto inmediato en el que nada queda para interpretar, para descifrar, para develar [...], en el que no queda nada para disentir” (2018 n.p)<sup>49</sup>. Andruetto rebela-se frente a essas imposições produzindo uma literatura na qual a linha divisória entre o infanto-juvenil e a literatura *sin adjetivos* não é fixa e seus textos resultam inclassificáveis sob o critério da idade. Por isso, o foco não deve estar posto na especificidade do destinatário, mas na qualidade literária:

El gran peligro que acecha a la literatura infantil y a la juvenil en lo que respecta a su categorización como literatura es justamente el de presentarse a priori como infantil o como juvenil. Lo que puede haber de *para niños* o *para jóvenes* en una obra debe ser secundario y venir por añadidura, porque el hueso de un texto capaz de gustar a lectores niños o jóvenes no proviene tanto de su adaptabilidad a un destinatario sino sobre todo de su calidad, y porque cuando hablamos de escritura de cualquier tema o género, el sustantivo es siempre más importante que el adjetivo (ANDRUETTO, 2009, p.37)<sup>50</sup>.

A partir desses elementos, as pesquisadoras Elena Stapich e María José Troglia (2013) descrevem a escrita de Andruetto como uma *poética de la desobediencia*,

en tanto resiste a las clasificaciones por edad y por género, a las determinaciones de lo que *se vende*, según las reglas de juego del campo editorial, a las normas no escritas pero fuertemente determinantes dentro del campo de la LIJ, que establecen una censura sobre el sexo [...], y sobre lo político-social [...], y se rebela también frente a las condiciones de *lecturabilidad* que los textos deben ofrecer para ser incluidos dentro de una colección destinada a niños y/o adolescentes [...] (p. 90)<sup>51</sup>.

Nessa escrita desobediente, uma grande parte da produção literária de María Teresa é aquela na qual a autora cria reelaborações das literaturas antigas, entre as quais podemos incluir os contos de fadas. Aqui, embora introduzindo novas temáticas e rasurando os estereótipos vigentes, a autora se apropria de procedimentos textuais desses modelos literários, onde

lo arquetípico, la parábola, lo ancestral, regresan en textos escritos sobre la huella de la tradición oral, en los que el discurso se despliega a través de avances y retrocesos,

<sup>49</sup> “O efeito imediato no qual não fica nada para interpretar, para decifrar, para desvelar [...], sem nenhum espaço para dissidência”.

<sup>50</sup> “O grande perigo que ameaça à literatura infantil e à juvenil no que diz respeito a sua categorização como literatura é justamente o de se apresentar a priori como infantil ou como juvenil. O que pode haver de *para crianças* ou *para jovens* em uma obra deve ser secundário, porque o osso de um texto capaz de gostar à leitores infantis ou jovens não provém tanto de sua adaptabilidade a um destinatário, mas sobretudo de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema o gênero, o substantivo é mais importante do que o adjetivo”. Grifos da autora.

<sup>51</sup> “Em tanto resiste às classificações por idade e por gênero, às determinações do que *se vende*, segundo as regras do campo editorial, às normas não escritas, mas fortemente determinantes dentro do campo da LIJ, que estabelecem uma censura sobre o sexo [...], e sobre o político-social [...], e se rebela também frente às condições de *leiturabilidade* que os textos devem oferecer para serem incluídos dentro de uma coleção destinada a crianças e/ou adolescentes [...]”. Grifos das autoras.

de reiteraciones, de acumulaciones, de paralelismos, de encadenamientos de fórmulas de inicio y circularidades (STAPICH, TROGLIA, 2013, p. 91)<sup>52</sup>.

Assim, produzindo uma ruptura com a concepção pedagógica e moralizante da literatura infanto-juvenil, os contos de Andruetto “no proponen *pequeñas lecciones de adaptación a la vida en sociedad* sino que presentan de un modo inmediato ciertas leyes generales que hacen a una sabiduría muy profunda” (PÉREZ AGUILAR, 2007, n.p)<sup>53</sup>.

Tanto Marina Colasanti quanto María Teresa Andruetto estão envolvidas com a questão da mulher a partir do início de suas trajetórias no campo das letras e levam essa preocupação para sua produção literária. Em contos, minicontos, romances, poesias e livro-álbuns aparecem tanto a submissão quanto a resistência femininas, próprias de uma sociedade patriarcal cujos fios chegam até o discurso literário.

No campo infanto-juvenil, a partir da apropriação de modelos tradicionais como o dos contos de fadas, as autoras produzem enunciados que dialogam com outros discursos sociais presentes em seus contextos de produção, especialmente o discurso do movimento feminista. Os relatos infanto-juvenis de Marina e María Teresa são dirigidos a um leitor que é capaz de se confrontar com os desafios próprios da literatura, por isso, problematizam questões como a concepção de *infância* e até o conceito mesmo de *literatura*.

Como explica Dominique Maingueneau (2006), mediante os gêneros mobilizados e excluídos, os escritores indicam qual é, para eles, o exercício legítimo da literatura. A partir disso, podemos pensar na escolha das autoras de trabalhar a partir de modelos tradicionais como os contos de fadas como parte de seu posicionamento estético-político, no qual reconhecem a importância deste tipo de relatos de difusão oral para a transmissão do conhecimento e dos valores de cada sociedade a partir de tempos antigos, mas também advertem sobre a necessidade de rasurar os estereótipos de gênero que, tanto dentro quanto fora do campo literário, colocam a mulher (e a todas as identidades dissidentes) em uma posição de subordinação em relação ao homem.

### 3.2 Desfazer o cânone: mulheres insubordinadas entre a tradição e a revolução

Nesta seção, abordamos, por fim, os contos selecionados de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto que compõem nosso *corpus*. Após uma extensa leitura dos livros das

---

<sup>52</sup> “O arquetípico, a parábola, o ancestral, retornam em textos escritos sobre a pegada da tradição oral, nos quais o discurso desdobra-se através de avanços e retrocessos, de reiterações, de acumulções, de paralelismos, de encadeamentos de fórmulas de início e circularidades”.

<sup>53</sup> “Não propõem *pequenas lições de adaptação à vida em sociedade*, mas apresentam de um modo imediato certas leis gerais que fazem a uma sabedoria muito profunda”. Grifos da autora.

autoras, sobretudo os que têm sido classificados para o público infanto-juvenil, selecionamos alguns contos sob o critério de pertencimento ao gênero conto de fadas. Esse pertencimento foi definido por nós a partir do estudo da bibliografia específica (ZILBERMAN, 1985; COELHO, 1991, 2000; COLOMER, 1996, 1999; MACHADO, 2002; STAPICH, CAÑÓN, 2013; LAJOLO, ZILBERMAN, 2005) e os principais aspectos que tivemos em conta foram: a construção de histórias situadas em lugares distantes e tempos indefinidos; o uso do narrador onisciente ou externo em terceira pessoa; a presença de castelos, reis, príncipes e princesas, objetos mágicos; o uso de recursos literários típicos deste gênero como fórmulas, reiteraões, paralelismos, circularidade; nós narrativos geralmente relacionados com conflitos amorosos, encantamentos, princesas presas em torres, superação de obstáculos; e finais vitoriosos que geralmente incluem casamento e felicidade eterna para os protagonistas.

Após a seleção, agrupamos os contos em duplas, conformadas por um relato de cada autora. O critério que utilizamos para formar as duplas foi a similitude tanto na construção das personagens quanto das relações intertextuais que cada conto estabelece com outros discursos, elementos que nos permitem não só analisar, mas também comparar os relatos entre si.

A análise dos contos é feita, por um lado, à luz de teorias que situam a literatura no campo da enunciação discursiva (BAKHTIN, 1982, 1982b, 1989; MAINGUENEAU, 2006), nas quais as fronteiras textuais são ultrapassadas, e o discurso literário discorre sobre o mundo.

Por outro lado, avaliamos se estes contos mobilizam elementos próprios do discurso feminista, especialmente da segunda onda, que criticou a ideia da existência de uma feminilidade pré-concebida (BEAUVOIR, 2015); lutou contra a *escravidão doméstica* (MILLETT, 1995), desmascarou a *mística feminina* (FRIEDAN, 1971); e viu nascer a chamada crítica feminista, que propôs redescobrir e pesquisar a literatura feita por mulheres (SHOWALTER, 1994). É importante lembrar que, no Brasil e na Argentina, na segunda metade do século XX, viviam-se contextos ditatoriais de exílio e censura, que fizeram com que o feminismo da segunda onda chegasse tardiamente e ganhasse outros vieses decorrentes da situação sociopolítica local, principalmente em relação à violência contra a mulher nos âmbitos doméstico e público. Esses aspectos locais do discurso feminista são também considerados na análise.

Por último, também analisamos a construção das personagens sob o ponto de vista do pós-feminismo, perspectiva que supera os paradoxos da primeira e segunda onda, entendendo a identidade de gênero como uma construção sócio-histórica (BUTLER, 2007), e

enfatizando o aspecto social e relacional das definições normativas da feminilidade (SCOTT, 1995).

Os contos selecionados de Marina Colasanti são “De um certo tom azulado” (1986), “Entre as folhas do verde O” e “Sete anos e mais sete” (2006). O primeiro é uma reelaboração do conto clássico “Barba Azul” (PERRAULT, 2019 [1697]), mas traz uma personagem feminina decidida e autônoma que, após desobedecer ao marido e abrir a porta do quarto proibido, encontra as ex-esposas esperando-a para completar o jogo de buraco, e não mortas como acontece no conto tradicional. O segundo relato trata de um príncipe que sai de caça e encontra uma criatura que é metade corça e metade mulher e, apaixonado, a leva para o palácio. Ela também se apaixona pelo príncipe, mas, por não entender sua língua, não pode expressar seus desejos. O príncipe decide que ela seja convertida em uma mulher por completo, o que faz com que ela renuncie a seu amor e fuja para a floresta, onde volta a sua forma original. O terceiro conto de Colasanti, em diálogo com “A bela adormecida no bosque” (PERRAULT, 2019 [1697]), apresenta uma princesa que gosta de um príncipe, mas esse relacionamento não é aprovado pelo rei, que dá à filha uma poção mágica que a fará dormir por um longo tempo, e assim esquecer o príncipe ou sonhar com outro. Porém, através do sonho, ela foge do controle do pai e consegue se unir ao amado.

Os contos de Andruetto que compõem nosso *corpus* são “La mujer del moñito” (2016), “Abracadabra” (1997) e “La durmiente” (2016). O primeiro trata de um encontro, em um baile à fantasia, entre o guerreiro Longobardo e uma donzela misteriosa que leva um laço no pescoço. Após dançar, Longobardo começa a acariciá-la, e ela pede para ele jurar que nunca vai desatar aquele laço. Ele promete, mas não aguenta a curiosidade e o desata, provocando a queda da cabeça da moça pelas escadas. “Abracadabra” é um relato situado num povoado de pescadores, ao qual chega uma mulher desconhecida que usa uma luva de couro. Um homem a leva para sua casa e pede para ela tirar a luva misteriosa, mas ela se opõe. Após vários encontros amorosos, o homem descobre uns chifres crescendo em sua cabeça, e é aí quando ela tira a luva e mostra uma perna de cabra. No último conto, em uma reescrita de “A bela adormecida no bosque” (PERRAULT, 2019 [1697]), Andruetto apresenta uma princesa que decide dormir para não ver as injustiças e desigualdades às quais é submetido o povo, e acorda, depois, pelo barulho provocado por uma revolução, à qual acaba se unindo<sup>54</sup>.

A continuação, analisaremos os contos mencionados na tentativa de compreender como a escrita de Marina e María Teresa incorpora elementos do discurso

---

<sup>54</sup> Reproduzimos todos os contos, na íntegra, nos Anexos, após as Referências Bibliográficas.

feminista ao mesmo tempo em que rasura o cânone da literatura infanto-juvenil, em uma reelaboração dos contos de fadas, um dos gêneros mais fecundos no imaginário popular, que podemos considerar canônico dentro deste campo literário. As autoras nos apresentam personagens femininas que ainda se mantêm presas à dominação masculina, mas que também alçam voos de liberdade, expressando seus desejos e tornando-se donas de seu destino. Inseridas em um espaço patriarcal, essas mulheres insubordinadas oscilam entre a submissão e a resistência ao mundo opressor, entre a tradição e a revolução.

### 3.2.1 O laço da morte e a chave da liberdade

Começamos nossa análise com os contos “De um certo tom azulado” de Marina Colasanti (1986) e “La mujer del moñito” de María Teresa Andruetto (2016). Nestes dois relatos, aparece um vínculo amoroso entre um homem e uma mulher, no qual consta um evidente protagonismo masculino, enquanto a mulher é representada como submetida ao poder do homem. A partir disso, cada conto apresenta resoluções diferentes.

O relato de Marina Colasanti forma parte do livro *Contos de amor rasgados* (1986), que não é catalogado como destinado exclusivamente ao leitor infanto-juvenil. Porém, este relato possui elementos que nos permitem situá-lo no gênero dos contos de fadas, especialmente por sua relação intertextual, presente já no título, com o conto “Barba Azul” recolhido por Charles Perrault em 1697 e publicado na coletânea *Contos da mamãe Gansa* (2019 [1697]).

Perrault se dedicou a recontar os contos maravilhosos que estavam guardados na memória popular, imprimindo-lhes uma forma fixa através da escrita. Essas histórias não só foram coletadas, mas também recriadas pelo autor e serviram como instrumento de diversão e de orientação moral das crianças. Assim, sabemos que ele renovou as narrativas ao imprimir nelas as marcas do contexto histórico e cultural em que vivera.

Neste relato de origem popular, contava-se a história de um aristocrata chamado Barba Azul, que tinha se casado várias vezes, mas ninguém sabia o que havia acontecido com suas esposas. Ele se casa novamente com uma jovem e a leva a seu castelo. Um tempo depois, Barba Azul empreende uma viagem e entrega para a jovem todas as chaves. Porém, ele avisa que há um quarto pequeno no qual ela nunca deverá entrar. A mulher, depois de pensar bastante, é vencida pela curiosidade e decide desobedecer ao marido. Ao entrar no quarto proibido, descobre o terrível segredo: os corpos das esposas mortas pendurados da parede e gotejando sangue no chão. Quando Barba Azul volta de sua viagem, descobre que a mulher não havia seguido suas ordens e, por isso, resolve decapitá-la

e incluí-la entre suas esposas mortas. Finalmente, a mulher é salva por seus irmãos, que chegam ao castelo no instante antes dela ser assassinada. É fácil descobrir a moral da história: “De lo dicho se deduce, / si el cuento sabes leer, / que al curioso los disgustos / suelen venirle a granel” (p. 20)<sup>55</sup>.

Como temos visto, os contos populares não foram criados originalmente para um público exclusivamente infanto-juvenil. Porém, uma vez compilados e registrados pela escrita, eles começaram a ser aproveitados para a educação dos pequenos, aproveitando as referências diabólicas, que pretendiam educar através do temor. Essa questão está presente no conto “Barba Azul”, que pretende advertir ao leitor sobre as consequências de desobedecer. O conto de Colasanti dialoga com este conto clássico, mas, como veremos, provoca uma inversão na construção das personagens e suas ações e, portanto, apaga a moral do relato tradicional.

Em “De um certo tom azulado”, as personagens são inominadas (ela, o viúvo, as esposas) e o espaço onde se desenvolve a história é o sombrio e enorme castelo. Cumpre-se, assim, uma das características próprias dos contos de fadas, que é apresentar uma história desenvolvida em tempo distantes e espaços imaginários e indeterminados. Também são usados alguns recursos literários típicos deste gênero, como os paralelismos: “subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar” (p. 115), “Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e lingüetas” (p. 116); e as reiteraões: “e empurrando lentamente, bem lentamente, entrou” (p. 116).

O narrador é externo, mas se afasta de seu papel tradicional porque é focalizado na mulher e narra a história do ponto de vista de suas ações: “Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave” (p. 115). Essa ruptura na voz narrativa faz com que a mulher ganhe protagonismo na história, deixando claro que é ela a responsável de suas decisões.

Assim, a mulher se constitui como sujeito da primeira ação do relato, da qual o homem é objeto: “Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido” (p. 115). Aqui, se apresenta a mulher tomando a decisão de se casar com ele, sem necessidade de todos os esforços que, segundo a versão de Perrault, Barba Azul deve afrontar para convencê-la. A mulher decide se casar ainda sabendo que as esposas anteriores tinham morrido, pelo que podemos caracterizá-la como valente e corajosa, além de independente e autônoma, por ser ela quem decide sobre seu casamento e não seu pai, como

---

<sup>55</sup> “Do dito se deduz, / se o conto você sabe ler, / que ao curioso os desgostos / costumam vir a granel”.

costuma ser neste tipo de histórias. Esse poder de decisão é mantido ao longo do relato, e a levará depois a contrariar as ordens do marido.

Este lhe adverte que há um quarto no castelo, no qual, sem saber os motivos, ela jamais deverá entrar: “A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem” (p. 115). A virtude é uma característica típica atribuída nos contos de fada às personagens boas, nobres, especialmente femininas. Porém, essa personagem parece não ser possuidora desse bem e, por curiosidade, decide desobedecer.

Essa curiosidade, esse desejo de saber que leva a personagem a desobedecer ao marido, pode ser analisado em relação à histórica exclusão das mulheres do campo do conhecimento. Como explica Perrot (2009), a instrução formal esteve proibida para as mulheres por ser considerada contrária à feminidade. A educação que elas recebiam tinha como objetivo torná-las esposas e melhores mães. Porém, no feminismo da primeira onda, lutou-se contra essa restrição do sistema patriarcal e tanto a escolarização das meninas quanto a entrada das mulheres burguesas na universidade foram uma realidade entre o final do século XIX e meados do século XX na Europa.

No conto de Perrault (2019 [1697]), a jovem hesita até decidir entrar, temerosa, no quarto proibido, enquanto que, no de Colasanti, a decisão de abrir a porta está tomada a partir do momento em que o marido parte para sua viagem: “despediu-se ela acenando com uma mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida” (p. 115). No momento em que ela abre a porta, depara-se com uma situação totalmente diferente à do relato original: “No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco” (p. 116).

O conto fecha-se aí, com um final absurdo para quem conhece a história popular, sem menção nenhuma ao marido ou de sua reação ao saber que ela desobedeceu. Final aberto, podemos pensar que a mulher senta na mesa e participa do jogo junto com as outras esposas o que elas são liberadas e podem fugir, graças a que ela abriu a porta do quarto proibido.

A independência e autonomia da personagem feminina, construídas a partir de suas primeiras ações, como o casamento e que também se fazem presentes na ausência do marido no castelo e no descobrimento de um quarto trancado e habitado pelas antigas esposas, nos fazem pensar na questão dos espaços e na demanda do movimento feminista por um espaço próprio, necessário para o desenvolvimento da individualidade em igualdade de condições com os homens. Foi a escritora feminista Virgínia Woolf (2008) quem explicitou

essa questão, problematizando o papel da mulher no espaço público e privado e reivindicando que as mulheres necessitavam de condições propícias para conseguir escrever ou se desenvolver intelectualmente, tais como um espaço próprio e independência econômica.

A protagonista do conto é corajosa e dona de seus atos, o que faz com que ela se aventure além das condições impostas pelo marido. Este conto gera uma ruptura com as histórias tradicionais porque nele o homem desaparece da cena e a mulher ganha visibilidade e se encontra com as outras esposas que, longe de criarem algum visor de competitividade ou ciúmes, convidam a esposa atual para participar de um jogo de baralho, mostrando que não precisam de homem nenhum para ser resgatadas e alcançar a felicidade. A atitude da personagem feminina faz com que o conto se afaste da moral que o conto original pretende deixar a seus leitores. Neste caso, o conto acaba antes do leitor conhecer a reação do marido e vemos que as mulheres estão vivas e, juntas, se divertem.

Passamos agora ao conto de María Teresa Andruetto, “La mujer del moñito”. Este relato aparece no livro *El anillo encantado* (1993), do Editorial Sudamericana, e forma parte da coleção infanto-juvenil Pan Flauta. Neste livro, a autora insere antigos relatos medievais europeus e orientais e os reelabora aproximando-os a um leitor contemporâneo.

Em “La mujer del moñito”, narra-se a história de Longobardo, guerreiro que “había ganado la batalla de Silecia”, pelo qual “los príncipes de Isabela decidieron organizar un baile de disfraces en su honor. El baile se haría la noche de Pentecostés, en las terrazas del Palacio Púrpura” (p. 55)<sup>56</sup>. Já em um primeiro momento, vemos que a personagem principal tem um nome que pertence a um mundo antigo e distante para o leitor, já que o termo *longobardo* faz referência ao povo germânico que invadiu Itália no século I d.C., e se estabeleceu no país que, deles, tomou o nome de Lombardia. O mesmo acontece com o espaço, que é indeterminado, embora possamos relacioná-lo à Silésia, a região histórica do nordeste da Europa, situada hoje entre Polônia, República Checa e Alemanha. Assim, vemos que, ainda considerando as referências dadas pelo conto, os fatos são situados em tempos e espaços distantes, como nos contos de fadas tradicionais.

Longobardo é descrito com certas características estereotipadas dos príncipes e guerreiros dos contos de fadas, como a força e a virilidade. Para o baile, ele se fantasia de corsário, “para no verse obligado a ocultar su voluntad intrépida y salvaje”, mostrando “el pecho victorioso” y “montado en una potra negra de corazón palpitante como el suyo” (p.

---

<sup>56</sup> “Tinha ganhado a batalha de Silecia”, “os príncipes de Isabela decidiram organizar um baile de disfarces em homenagem a ele. O baile seria feito a noite de Pentecostes, nos terraços do Palácio Púrpura”.

55)<sup>57</sup>. Uma vez no baile, o guerreiro começa “a mirar a las jóvenes que llegaban ocultas tras los disfraces” (p. 56)<sup>58</sup>. Para referir-se a elas, o narrador, que é externo em terceira pessoa, utiliza um paralelismo, recurso típico deste gênero narrativo: “Entró una ninfa envuelta en gasas. / Entró una gitana morena. / Entró una mendiga cubierta de harapos. / Entró una campesina” (p. 56)<sup>59</sup>.

Umás linhas depois, aparece a personagem feminina em destaque, que tem relevância já no título, pelo qual sabemos que a verdadeira história girará em torno dela. Diferentemente do guerreiro, a *cortesana* permanece no anonimato, o que é reforçado no conto pelo fato de eles estarem disfarçados, sem saber quem é quem. Ela “era joven y hermosa”, características típicas da mulher nos contos tradicionais, mas “a diferencia de las otras mujeres, no llevaba joyas sino apenas una cinta negra que remataba en un moño a mitad del cuello” (p. 56)<sup>60</sup>. É esse elemento o que provoca o interesse do guerreiro, que a convida para dançar. A partir disso, as ações da jovem são consequentes com a dominação masculina: “Le hizo una leve inclinación a manera de saludo”, “giraba en los brazos de Longobardo”, “extendía su mano para que él la besara”, “se entregó a ese abrazo poderoso”, “se dejó arrastrar” (p. 56-57)<sup>61</sup>.

Ele, por sua vez, inicia o contato físico, acariciando-lhe “el escote, el nacimiento de los hombros, el cuello pálido, el moñito negro”<sup>62</sup>. Aqui acontece uma forte ruptura temática, já que é explicitada a relação erótica dos protagonistas, tema geralmente censurado neste tipo de literatura. Esse elemento, que rasura o mandato de ocultar a sexualidade feminina (em todos os discursos, não só o literário), simboliza uma das reivindicações do movimento feminista da segunda onda: o direito ao prazer sexual. Trata-se da reivindicação do corpo como representação fundamental da luta contra o domínio patriarcal, e da relevância do desejo, na hora de viver a sexualidade feminina livremente.

É no momento da relação sexual que a mulher apresenta resistência, impondo uma regra que deve ser respeitada por Longobardo: “–¡No! –dijo ella–. ¡No lo toques! / –¿Por qué? / –Si me amas, debes jurarme que jamás desatarás ese moño. / –Lo juro –respondió él”

<sup>57</sup> “Para não se sentir obrigado a ocultar sua vontade intrépida e selvagem”, “o peito vitorioso”, “montado em uma potranca preta de coração palpitante como o seu”.

<sup>58</sup> “A olhar as jovens que chegavam ocultas atrás dos disfraces”.

<sup>59</sup> “Entrou uma ninfa envolta em gaze. / Entrou uma cigana morena. / Entrou uma mendiga coberta de trapos. / Entrou uma camponesa”.

<sup>60</sup> “Era jovem e bela”, “diferentemente das outras mulheres, não levava joias, apenas uma fita preta que acabava em um laço no meio do pescoço”.

<sup>61</sup> “Lhe fez uma leve inclinação em saudação”, “girava nos braços de Longobardo”, “estendia sua mão para que ele a beijasse”, “entregou-se a esse abraço poderoso”, “deixou-se arrastar”.

<sup>62</sup> “O decote, o nascimento dos ombros, o pescoço pálido, o laço preto”.

(p. 57)<sup>63</sup>. Aqui, o rol submisso da personagem feminina muda, ela adquire voz e fala e, mediante sua fala, proíbe. E, embora Longobardo tenha jurado não tocar o laço, não resiste. Homem de guerra, poderoso, forte, inteligente, dominador, não aguenta a curiosidade, não aceita não ter o domínio total sobre ela. Aquele laço que representa o limite do poder masculino sobre a mulher é puxado e a cabeça dela cai.

Assim, neste conto, podemos ver como, mediante procedimentos próprios dos contos de fadas, narra-se uma história que explicita a violência machista sobre a mulher. O laço misterioso no pescoço simboliza aquilo que não pode ser dominado pelo homem, aquilo através do qual a mulher exige seu direito de decidir sobre o próprio corpo, sem necessidade de dar explicações. Isso gera uma ruptura com a estrutura canônica dos contos de fadas e outorga à mulher o poder de surpreender o homem, pelo segredo que guarda. Porém, esse poder dura pouco tempo, já que o guerreiro não admite essa situação e acaba provocando a morte da moça.

Tanto “De um certo tom azulado” quanto “La mujer del moñito” questionam as regras do gênero, em suas duas dimensões possíveis: como modo de construção das identidades sociais (homem/mulher), e como conjuntos de textos identificáveis com um campo da produção discursiva, neste caso, os contos de fada. Referindo-nos à segunda dimensão, encontramos, nestes dois contos, rupturas em relação às temáticas e aos destinatários que usualmente este tipo de relatos têm.

O conto de Colasanti dialoga com o clássico “Barba Azul” que, como vimos no capítulo anterior, forma parte de um tipo de contos que, embora não tenham sido criados originalmente para crianças, após serem recolhidos e fixados na escrita, começaram a ter esse uso, com um viés moralizante. Isso é evidente, neste caso, pela moral que aparece no final da versão de Perrault. Então, Colasanti produz um conto que dialoga com um clássico infantil e recupera a mesma temática – a desobediência da mulher ao marido e o possível castigo –, mas tudo isso em um conto que forma parte de um livro dirigido aos adultos.

Podemos interpretar essa decisão da autora como uma forma de expressar que os contos de fadas podem ser lidos e interpretados por leitores de qualquer idade, porque trazem elementos universais, conflitos surgidos das relações humanas e com os quais qualquer pessoa pode se identificar. Por outro lado, Colasanti expressa através deste conto que, assim como para Andruetto, a boa literatura não deve ter adjetivos, porque antes do que infantil ou para adultos, é literatura.

---

<sup>63</sup> “–Não! –disse ela–. Não o toques! / –Por que? / –Se me amas debes jurar que jamais desatarás esse laço. / –Juro –respondiu ele”.

Em “La mujer del moñito” temos a situação contrária, pois trata-se de um conto incluído em uma coleção explicitamente dirigida a crianças e adolescentes, mas a autora inclui temáticas que não costumam aparecer neste tipo de relatos, como a relação erótica entre as personagens, que aparece explicitada nas carícias que Longobardo fazia à donzela, e também a questão da morte, especificamente de uma morte violenta, perpetrada pelo protagonista por não ter sido entregue a ele o poder total sobre o corpo da mulher. Novamente, assim como Marina, María Teresa foge dos rótulos e gera uma ruptura entre o que seria adequado falar para as crianças e o que não, e também na crença de que as obras literárias dirigidas ao público jovem abordam temas superficiais relacionados com o mundo infantil, pelo que um leitor adulto não se interessaria por eles.

Também aparece, nos dois contos, uma crítica ao sistema patriarcal e a violência machista própria deste sistema. Segundo a tradição dos contos de fada, os homens detêm o poder por serem fortes, corajosos, poderosos e dominantes; enquanto as personagens femininas devem se mostrar fracas, obedientes, submissas, em síntese, dominadas. Nos relatos, as personagens são construídas com base nesses estereótipos. Ambas histórias mostram, a princípio, como a virilidade masculina se impõe sobre a mulher. Porém, com o avanço da trama narrativa, elas tomam as rédeas de suas vidas e adotam uma postura de insubordinação frente ao domínio masculino.

Segundo Bakhtin (1982, 1982b), o enunciador sempre age no sentido de provocar uma resposta, fazendo com que a linguagem seja sempre um ato interativo, dialógico. Desse modo, os enunciados expressam algo já existente fora deles, mas também criam algo que não existia antes, absolutamente novo e singular. Nesse sentido, as personagens femininas dos contos igualam-se pelas atitudes e reações incomuns na tradição ocidental. A principal ruptura em relação a essa tradição, é que a mulher deixa de ser um objeto de desejo para se tornar sujeito das ações, em detrimento das personagens masculinas. É neste elemento que se faz presente a proposta das autoras, a criação de algo novo: uma configuração diferente do vínculo amoroso, no qual a mulher mantém sua individualidade e é capaz de impor suas regras e tomar suas próprias decisões.

Por outro lado, os dois contos encontram-se atravessados por vozes sociais: os contos clássicos, os discursos que naturalizam e legitimam a dominação masculina, as demandas do movimento feminista. Assim, como nos sugere Bakhtin (1989), “las voces

sociales e históricas que pueblan el lenguaje [...], que le proporcionan intelecciones concretas determinadas”, expresan “la posición ideológico-social *diferenciada* del autor” (p. 117)<sup>64</sup>.

As representações femininas contra canônicas propostas pelas autoras mobilizam certas preocupações próprias do discurso feminista, especialmente da segunda onda, vigente na época da publicação dos contos, cujas demandas mais importantes (no Brasil e na Argentina dos anos 80) foram a rejeição da violência contra a mulher, seja esta psicológica e ou física; e o questionamento das relações de poder tanto no âmbito público, quanto no privado.

Considerar o discurso literário no âmbito do interdiscurso, como propõe Maingueneau (2006), permite estabelecer novos sentidos nas obras. Em seus contos de fadas, as autoras não só questionam os papéis sociais atribuídos a cada gênero, como também propõem novas configurações identitárias para os leitores. Deste modo, o discurso literário não apenas representa o mundo, mas também projeta novas possibilidades para a interpretação e transformação desse mundo, na validação da própria cena de enunciação.

### 3.2.2 Na metamorfose está o desejo

A continuação apresentamos a análise comparativa dos contos “Entre as folhas do verde O” de Marina Colasanti (2006) e “Abracadabra” de María Teresa Andruetto (1997).

“Entre as folhas do verde O” é um conto incluído no livro *Uma ideia toda azul* (COLASANTI, 2006). A edição com a qual trabalhamos nesta pesquisa é da Global Editora e é catalogada pela editorial como *Contos de fadas: Literatura infantojuvenil*. O relato começa com uma canção popular, que funciona como epígrafe e antecipa a trama narrativa do conto. Nessa breve canção aparece um caçador que dispara sobre três corças, a última das quais “fugiu no coração de um jovem” (p. 36). Aqui já se estabelece uma relação intertextual com as canções populares da Idade Média na Europa, gênero emparentado com os contos de fadas, por serem criações coletivas e anônimas, transmitidas pela oralidade e que compunham o patrimônio cultural do povo.

Como nos contos anteriores, o tempo da história é indefinido e os espaços são distantes e indeterminados (o palácio e a floresta). Aqui, as personagens são inominadas (o príncipe, a moça, os homens, o médico, o feiticeiro, as costureiras, os joalheiros, os mestres de dança), e o narrador é onisciente e em terceira pessoa, já que conhece tudo o que acontece, incluindo os pensamentos e sentimentos dos protagonistas.

---

<sup>64</sup> “As vozes sociais que povoam a linguagem [...], que proporcionam inteleções concretas determinadas”, “a posição ideológico-social *diferenciada* do autor”. Grifos do autor.

Quanto aos procedimentos textuais próprios do gênero, encontramos enumerações: “Brilhavam os dentes abertos em risadas, as armas, as trompas” (p. 36); paralelismos: “A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar” (p. 36) e reiterações: “Sete dias ela levou para aprender sete passos [...]. Juntou sete passos e mais sete” (p. 40). Também está presente a estrutura circular, já que o conto começa e termina fazendo referência às janelas do palácio, sob as quais estão, no início, os cavalos batendo os cascos antes de começar o dia de caça e, no final, a corça pastando, depois de ter fugido do domínio do príncipe.

As personagens em destaque no conto são o príncipe e a corça-mulher. É ele quem, em um dia de caça, a encontra no meio selvagem e, apaixonado, acaba por capturá-la: “Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar” (p. 36). Aqui já vemos tematizada a questão da violência contra a mulher, que foi uma das demandas mais importantes no feminismo da segunda onda nos países latino-americanos. Em um discurso machista vigente até hoje e presente no conto, essa violência é justificada por um sentimento amoroso febril e exagerado, que faz com que o homem queira possuir completamente a mulher, ainda que para isso tenha que assassiná-la.

Quando a criatura, também apaixonada pelo príncipe, é levada para o palácio, é evidenciada a impossibilidade de comunicação, já que a “corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (p. 37). Essa diferença de registros dentro do conto é o que Bakhtin (1982) denomina *plurilinguismo*, como um entrecruzamento de múltiplas vozes que dialogam dentro do discurso, trazendo novas possibilidades de interpretação. Esse impedimento na comunicação das personagens faz com que eles não possam expressar verbalmente seus desejos para o outro.

O príncipe “queria dizer que a amava tanto que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e joias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher” (p. 37). Vemos que ele, em seu desejo, quer encaixar a moça no papel assignado à mulher pelos discursos essencialistas, desejando para ela um corpo inteiramente feminino, com roupas e joias. Porém, ela queria dizer que “o amava tanto que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho” (p. 37). Como podemos ver, seu desejo é outro.

Como o poder é exercido pelo homem e sua língua é a dominante, o príncipe acaba impondo-se sobre os desejos da corça-mulher e assume a completa tutela sobre ela que,

não tendo voz, não é capaz de mandar em seus próprios desejos, perde sua liberdade e até o domínio do próprio corpo, já que “o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra” (p. 37).

Podemos ver que a história, que segue o padrão próprio do gênero dos contos de fadas, acontece em uma sociedade patriarcal como as dos reinados do Ocidente, na qual a posição da mulher é fruto de discursos naturalizados em dada época e até perpetuados na atualidade. Dessa forma, a corça-mulher mostra-se passiva perante as adversidades e é impedida de tomar suas próprias decisões, o que é simbolizado no silêncio ao qual é condenada.

Ao mantê-la presa e sem compreender sua linguagem, o príncipe tenta interpretar a corça-mulher, através de seu conhecimento de mundo e sob o viés de seu domínio: “no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro. Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas só e compridas, um corpo branco” (p. 37-40). Finalmente, o príncipe a faz virar *toda mulher*: com um corpo feminino, branco, de pernas compridas. Porém, nada é dito sobre a linguagem: ela continua sem voz, em silêncio. Depois, “vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram de joias. Vieram os mestres de dança para ensinar-lhe a andar. Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher” (p. 40).

Acreditamos que aqui não é casual o fato de que seja o príncipe quem detenha o poder político e governe sobre o povo, quem decida quando a corça-mulher deve virar uma mulher por completo e qual é o modelo a seguir para essa transformação (pele branca, pernas compridas, coberta de roupa e joias). Podemos interpretar isso como uma referência ao rol das instituições – e especialmente do Estado, que operam especificamente como dispositivos de poder na regulação do feminino como configuração de identidades, papéis, comportamentos.

A questão da mulher sem voz ou da mulher que não domina a língua – dominante – do homem, faz eco à negação, por séculos, do direito de fala das mulheres no espaço público. Nesse sentido, podemos relacionar esse elemento do conto ao observado por Elaine Showalter (1994) sobre a linguagem feminina. Segundo a autora, embora esse conceito tenha sido reivindicado pela crítica feminista, é muito antigo e tem suas origens no folclore e no mito: “a essência da linguagem das mulheres é o segredo; o que realmente está sendo descrito é a fantasia masculina da natureza enigmática do feminino” (p. 37). No conto de Colasanti, a mulher é tida como incompreensível e, então, seguindo a tradição, ela acaba sendo interpretada em uma perspectiva falocêntrica.

A necessidade do acesso à língua (tanto oral quanto escrita) por parte das mulheres, foi uma das demandas próprias da crítica feminista no contexto da segunda onda:

A tarefa apropriada para a crítica feminista, acredito eu, é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais. O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio (SHOWALTER, 1994, p. 39).

A própria Marina Colasanti, no ensaio “Por que nos perguntam se existimos?”, onde reflete sobre os problemas que enfrentam as mulheres escritoras em um âmbito dominado pelos homens, ressalta o poder gerador da palavra,

o excesso de força que as mulheres, já geradoras de vida, teriam se possuíssem seu livre uso; a negação, às mulheres, das palavras sagradas; o abuso verbal comprovado a que somos submetidas no cotidiano, através da interrupção e encobrimento das nossas frases. Se nos negam a palavra oral, volátil e efêmera, como crer que reconheceriam nosso direito à palavra escrita, tão mais comprometedora? (2004a, p. 74).

A possessão de uma linguagem propriamente feminina, que no conto é a *língua da floresta* (o que traz a ideia do selvagem, do não domesticado), supõe uma transgressão, uma ruptura das normas, um questionamento do já estabelecido, ações não esperadas para a mulher no sistema patriarcal. É por isso que a corça-mulher tenta ser silenciada, impondo-se a ela a *língua do palácio*, correta, civilizada, dominada pelo príncipe e reprodutora da visão masculina do mundo.

Então, no conto colasantiano, temos a personificação da mulher selvagem que é dominada pela língua e pela cultura masculina, evidenciando uma relação desigual de poder que se apoia no silenciamento da mulher. A personagem do príncipe representa no conto o sistema patriarcal, no qual a hegemonia masculina se pôs sobre a feminina, relegando a mulher ao lugar do segundo dos pares, da “Alteridad absoluta, sin reciprocidad, negando a pesar de la experiencia que sea un sujeto, un semejante” (BEAUVOIR, 2015, p. 352)<sup>65</sup>.

Da mesma forma, podemos dizer que o fato de que a corça-mulher seja capturada e permaneça presa dentro do palácio, simboliza o que na segunda onda do feminismo norte-americano é chamado *mística feminina* (1971), e que são os fatores sociais e culturais que determinam o papel da mulher como mãe, esposa e dona de casa; ou *escravidão doméstica* (MILLETT, 1995), onde o lar é o centro de um sistema no qual a mulher é tida

---

<sup>65</sup> “Alteridad absoluta, sem reciprocidade, recusando contra a experiência que ela seja um sujeito, um semelhante”.

como uma criada, presa ao casamento e ao marido que tem total poder sobre ela. Este sistema de opressão se sustenta em uma suposta

esterilidad social de la mujer, puesto que la relega a una función meramente doméstica o reproductora, mientras que asigna al varón el control *efectivo* de todos los aspectos de la vida pública y le permite seguir haciendo uso de la agresividad, que considera inherente a la naturaleza masculina (MILLETT, 1995, p. 385)<sup>66</sup>.

Esse sistema é fortemente alimentado pela diferença sexual e o binarismo, que giram em torno de características supostamente naturais dos sexos e que determinam a função de homens e mulheres na sociedade. Segundo Butler, “la política sexual que crea y sostiene esta diferenciación se esconde de manera eficaz detrás de la producción discursiva de una naturaleza, incluso de un sexo natural que se define como base incuestionable de la cultura” (BUTLER, 2007, p. 105)<sup>67</sup>. E é através da repetição que esses discursos se naturalizam.

Porém, no conto, a mulher consegue se rebelar e sair da situação de assujeitamento, afirmando-se como sujeito e inclusive renunciando a seu amor pelo príncipe. Somente após aprender a andar, é capaz de fugir do castelo e, com o auxílio da Rainha das corças, assumir de uma vez seu lado selvagem: “O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio” (p. 40).

Então, a personagem rompe com a ideia de que a mulher é só um objeto de desejo do homem e adota uma posição feminista, assumindo um modo proativo frente ao poder masculino. Marina Colasanti cria uma mulher que escolhe se emancipar. Em palavras de Beauvoir (2015), a protagonista sai da *imanência* e alcança a *transcendência*, adquirindo uma postura de mulher insubordinada diante dos paradigmas do patriarcado.

Passamos agora a análise do conto “Abracadabra”, do livro *Huellas en la arena* de María Teresa Andruetto (1997), publicado pela Editorial Sudamericana, na coleção Pan Flauta, que inclui obras destinadas ao público infanto-juvenil. No livro, a autora cria histórias inspiradas em antigos relatos de origem europeia e oriental, destinadas a um leitor contemporâneo. Em “Abracadabra”, aparece uma personagem feminina que vai mais longe do que a corça-mulher de Colasanti, porque não só resiste à dominação masculina, mas também impõe suas próprias regras ao homem, subvertendo a hierarquia.

Este conto, diferentemente do anterior, não é protagonizado por um príncipe, nem ocorre em um palácio. Porém, aparecem outros elementos que nos permitem incluí-lo no

---

<sup>66</sup> “Esterilidade social da mulher, que permanece confinada a uma função meramente doméstica ou reprodutora, enquanto assigna ao homem o controle *efetivo* de todos os aspectos da vida pública e lhe permite continuar a praticar a agressão, tida como parte integrante da natureza masculina”. Grifos da autora.

<sup>67</sup> “A política sexual que cria e sustenta essa distinção oculta-se por trás da produção discursiva de uma natureza, incluso de um sexo natural que se define como a base inquestionável da cultura”.

gênero dos contos de fadas. Já no título, por exemplo, se faz referência a um feitiço ou encantamento. *Abracadabra* ou *abrakadabra* é uma palavra mística, e antigamente se acreditava no seu poder para a cura de febres e inflamações.

As personagens são inominadas, uma mulher e um homem; e é sobre a personagem feminina que, a partir do começo, se constrói um véu de mistério. Ela é uma desconhecida, “una mujer hermosa de pelo negro” que “lleva un vestido escotado de flores rojas” e, apesar do calor, “lleva en la mano izquierda – como si fuera una alhaja – un guante de cuero” (p. 23)<sup>68</sup>. Sua presença gera estranheza nas pessoas do povo, o que supõe a primeira ruptura da personagem com seu entorno: ela é alheia, desconhecida e representa o não nomeável, assumindo, assim, uma atitude incompreensível para os habitantes daquele lugar.

Essa caracterização se corresponde com o observado por Michelle Perrot, quando analisa o medo que os homens sempre tiveram às mulheres, já nos tempos ancestrais e primitivos, e que está presente em diversos relatos. Assim, ao começarem a ganhar espaço a partir do século XIX na Europa, às mulheres é atribuído o enigmático: “A Mulher é a Outra, a estrangeira, a sombra, a noite, a armadilha, a inimiga” (2005, p. 264).

Sobre o espaço e o tempo nos quais acontece a história, só sabemos que é um “pueblo de pescadores”, em uma “tarde de enero” na qual “abochorna el calor” (p. 23)<sup>69</sup>. Também é mencionada a possibilidade de que a mulher tenha descido de um barco norueguês, pelo que, diferentemente do conto anterior, podemos situar a história em um lugar determinado, embora isso não seja explicitado.

Por outro lado, nos comentários das pessoas do povo sobre a desconhecida, a autora introduz o paralelismo, recurso literário típico dos contos de fadas, que também aparece no relato anterior: “Ha de ser forastera, piensa la gente. / Ha de haber venido de quién sabe donde. / Ha de haber bajado de un barco noruego” (p. 23)<sup>70</sup>.

O narrador é apresentado como sendo externo em terceira pessoa, mas ele adota a primeira pessoa para introduzir o nó narrativo da história: “y en nuestro cuento, esa tarde, un hombre aparece y le dice *algo que no sabemos*” (p. 24)<sup>71</sup>.

Aquele homem se apaixona pela mulher misteriosa e, em um primeiro momento, conforme a tradição, parece que é ele quem domina a situação, já que depois de

<sup>68</sup> “Uma bela mulher de cabelo preto”, “leva um vestido decotado de flores vermelhas”, “leva na mão esquerda – como se fosse uma joia – uma luva de couro”.

<sup>69</sup> “Um povoado de pescadores”, “uma tarde de janeiro”, “incomoda o calor”.

<sup>70</sup> “Há de ser forasteira, pensam as pessoas. / Deve ter vindo sabe lá de onde. / Há de ter descido de um barco norueguês”.

<sup>71</sup> “E em nosso conto, essa tarde, aparece um homem e lhe diz *algo que não sabemos*”. Grifos nossos.

falar com ela “la lleva a su casa y la desnuda” (p. 24)<sup>72</sup>. Porém, nesse momento, aparece uma restrição imposta pela mulher. Ela aceita ser despida “toda, menos la mano” (p. 24)<sup>73</sup>. E “desde entonces, noche tras noche, él le pide que se saque el guante o que le diga, al menos, la razón por la que lo lleva. Pero ella ni se lo saca ni quiere explicarle nada” (p. 24)<sup>74</sup>.

Nesta cena, temos pelo menos três rupturas. A primeira, assim como em “La mujer del moñito”, é a presença da relação sexual, simbolizada no fato do homem despir a mulher noite após noite. Trata-se de uma questão ausente na literatura infanto-juvenil, cuja censura é uma das regras implícitas, mas fortemente determinantes neste campo literário (STAPICH, TROGLIA, 2013). A inclusão de um tema geralmente censurado neste tipo de literatura supõe uma outra ruptura, neste caso, na configuração tradicional do leitor infantil, como ignorante e passivo, que ainda não estaria preparado para interpretar alguns temas próprios do mundo adulto.

Mas a questão da sexualidade feminina, como abordada neste conto, não é só um tabu na literatura infanto-juvenil. Como explica Michelle Perrot (2009), o corpo da mulher esteve tradicionalmente sob o domínio do poder masculino, e sua sexualidade foi sempre vigiada e controlada. Neste conto, porém, temos uma relação sexual entre desconhecidos, que acontece fora do vínculo do matrimônio, e na qual quem adota o papel dominante é a mulher.

A terceira ruptura, que também aparece em “La mujer del moñito”, é o fato de a personagem masculina sofrer uma imposição por parte da mulher e que essa imposição aconteça e seja verbalizada no momento da relação sexual. Assim, ela se afasta do modelo das protagonistas dos contos de fada, tradicionalmente virgens, submissas e à espera do casamento.

A obsessão do homem por conhecer o segredo da moça o persegue, mas ela mantém-se firme, até ele descobrir sua própria metamorfose: “Cuando pasa frente al espejo, ve que le han nacido en la cabeza unas astas de cabro” (p. 24)<sup>75</sup>. Depois, a moça tira a luva da mão e ele vê que “asoma una pata de cabra” (p. 24)<sup>76</sup>, o que mostra que aquela transformação horrível e involuntária no corpo masculino foi produzida pela mulher, de uma maneira não só unilateral, mas também em segredo, a partir do ocultamento de sua verdadeira identidade.

---

<sup>72</sup> “A leva a sua casa e a despe”.

<sup>73</sup> “Toda, exceto a mão”.

<sup>74</sup> “A partir de então, noite após noite, ele pede que tire a luva ou que lhe diga, pelo menos, a razão pela qual a leva. Mas ela não tira a luva nem quer lhe explicar nada”.

<sup>75</sup> “Quando passa em frente ao espelho, vê que nasceram em sua cabeça uns chifres de bode”.

<sup>76</sup> “Aparece uma pata de cabra”.

Finalmente, “con la mano peluda y áspera, ella le acaricia la frente, las astas” (p. 24)<sup>77</sup>. Vemos que a personagem feminina, metade mulher, metade cabra, acaba mostrando para o homem seu lado selvagem que estava oculto, quando já é tarde demais e a metamorfose começou para ele também.

Então, podemos dizer que a ruptura com o estereótipo, neste conto, aparece principalmente na configuração do corpo. Trata-se de corpos que mudam em decorrência do desejo feminino e que rompem com o ideal, tanto no campo do socialmente aceito quanto no âmbito da literatura. Descobre-se, longe da mulher bela e submissa, uma besta sob a luva.

Assim, vemos que, diferentemente dos contos anteriores, a protagonista é uma personagem feminina sedutora, perigosa, ameaçadora e imoral, ou seja, que ocupa o papel das vilãs nos contos de fadas, tradicionalmente encarnado por bruxas, feiticeiras ou madrastas (MACHADO, 2002). Elas costumam castigar, com seus feitiços, as personagens femininas boazinhas e indefesas como as princesas ou donzelas. Neste conto, porém, o encantamento maligno é dirigido ao homem, que sofre as consequências.

A metamorfose, elemento presente tanto em “Entre as folhas do verde O” quanto em “Abracadabra”, pode nos remeter a certas narrativas maravilhosas, como o relato de “A Bela e a Fera”. Mas nos contos analisados, quem faz às vezes do animal, do selvagem, é a mulher. Assim, a metamorfose, decorrente do desejo, funciona como metáfora da submissão/ liberação das personagens femininas. Se, no primeiro conto, a corça-mulher é submetida, mas depois consegue fugir dessa situação de opressão; no segundo, a mulher-cabra não só resiste à submissão, mas também consegue inverter a relação de dominação, convertendo o homem em vítima.

A metamorfose também remete à questão da mulher incompleta, monstruosa, que representa uma ruptura com a ideia canônica de mulher na literatura infanto-juvenil. Como explica Valeria Sardi (2015), “esta dimensión monstruosa de la mujer está emparentada con la mirada androcéntrica respecto de lo femenino en tanto algo incompleto, defectuoso, diverso, subordinado, innombrable en relación con lo masculino dominante y hegemónico” (p. 166)<sup>78</sup>.

Na mesma linha, a escritora feminista brasileira Rosiska Darcy de Oliveira (1993) pontua que “essa cultura masculina alimentou representações das mulheres como seres anfíbios, mais instintuais que os homens: alheias à Razão, rebeldes à domesticação, como se,

<sup>77</sup> “Com a mão peluda e áspera, ela acaricia sua testa, os chifres”.

<sup>78</sup> “Essa dimensão monstruosa da mulher está relacionada com o olhar androcêntrico a respeito do feminino como algo incompleto, defeituoso, diverso, subordinado, inominável em relação ao masculino dominante e hegemônico”.

nelas, a Natureza guardasse seus direitos de permanência, de imutabilidade, de regularidade” (p. 40).

Podemos ver que, no conto de Colasanti, é mobilizada a representação da mulher como ligada à natureza, ao selvagem, ao instintivo, e isso é visto como algo positivo, já que a partir desse lugar selvagem, a mulher mantém firme seu desejo e se liberta do domínio masculino. Assim, o conto mantém uma forma binária de enxergar os gêneros, própria da segunda onda do feminismo que chegou tardiamente ao Brasil, com o retorno da democracia.

Essa corrente traz argumentos baseados na natureza para a definição de comportamentos e habilidades das personagens segundo o sexo: o príncipe forte e guerreiro que sai de caça, a moça bela e indefesa capturada no meio selvagem, o domínio do príncipe sobre ela (simbolizado na linguagem e executado pela força e contra sua vontade), a mulher submissa que, porém, acaba fugindo na reafirmação de seu desejo. Como vimos, a primeira e segunda ondas do feminismo ficaram presas no reducionismo de pensar diferentes lugares para o homem e a mulher a partir de características físicas, o que é claramente refletido no conto de Colasanti.

Por outro lado, no conto de Andruetto, a personagem feminina impõe sua singularidade e faz com que o homem tenha que se adaptar a ela. Sua monstruosidade representa a possibilidade de mudança dos corpos e o desafio perante as regras sociais de pertencimento a um gênero (e a uma espécie) determinado. Assim, este conto mobiliza elementos mais ligados ao pós-feminismo, que ganhou relevância a partir dos anos 90. Os estudos pós-feministas vêm postular a existência de identidades múltiplas e em contínua mudança. Uma de suas principais contribuições é sair da visão determinista e descartar a categoria *mulheres* como englobante e universal, reconhecendo que não existe uma única forma de ser mulher, pois há múltiplas variáveis (raça, etnia, classe social, gênero, orientação sexual, entre outras) que atravessam a identidade dos sujeitos. A dimensão monstruosa, neste conto, problematiza o regulamento de gênero que funciona, seguindo Judith Butler (2010), reprimindo, normalizando e disciplinando as formas proibidas e permitidas do humano. Quando esse regulamento é desafiado, aparece o monstruoso, o que é rejeitado socialmente.

Também podemos pensar na ruptura do ideal do corpo feminino que aparece nos contos, com a reivindicação, muito forte no feminismo dos anos 80 no Brasil e na Argentina, do poder de decisão sobre o próprio corpo e sexualidade, que envolvia as questões do planejamento familiar, da sexualidade e do aborto.

A partir desses elementos do discurso feminista mobilizados nos contos, podemos ver, como aponta Maingueneau (2006), que a obra literária não é uma simples organização de conteúdos que exprime uma ideologia, mas que seu conteúdo é atravessado por suas condições de enunciação.

### 3.2.3 Adormecidas por decisão própria

Chegamos agora a nossa última dupla de contos: “Sete anos e mais sete” de Marina Colasanti (2006) e “La durmiente”, de María Teresa Andruetto (2016). Estes relatos têm em comum a relação intertextual com o clássico “A bela adormecida no bosque”, de Charles Perrault (2019 [1697]). Como veremos, as autoras fazem uma reescrita da história tradicional, produzindo uma ressignificação das personagens, especialmente das princesas, a contrapelo da antiga versão e trazendo à tona as relações de opressão de gênero e de classe.

“A bela adormecida no bosque” (PERRAULT, 2019 [1697]) conta a história de uma jovem princesa que é amaldiçoada por uma fada que busca vingança por não ter sido convidada à cerimônia de batismo da pequena. O sentimento de exclusão da fada cresce quando, ao participar da festa mesmo sem convite, não é servida com talheres de ouro como as outras fadas. Tudo isso a faz castigar a princesa com a profecia da morte aos quinze anos, dano amenizado com os poderes da última fada, que fará com que a morte aconteça apenas de forma simbólica, através de um sono profundo que durará cem anos. Depois desse tempo, a princesa é acordada por um príncipe, e surge um intenso amor entre os dois que os leva ao casamento, finalizando o primeiro e o mais conhecido episódio da narrativa.

Perrault acrescenta um segundo episódio para conhecermos a vida do casal depois do matrimônio: eles se casam, mas ficam separados morando cada um em seu respectivo reino, pois a mãe do príncipe era descendente de Ogros e podia querer devorar a amada. Assim, a princesa só é anunciada como sua esposa após a morte do rei, quando o príncipe, já pai de dois filhos, torna-se o soberano, imprimindo o respeito de todos a ele e sua família.

O conto “Sete anos e mais sete”, assim como “As folhas do verde O”, forma parte do livro *Uma ideia toda azul*, publicado em 1979 e classificado como infanto-juvenil. Este conto apresenta, já no começo, características que o fazem pertencer ao gênero conto de fadas e sinais da relação intertextual estabelecida com o conto de Perrault. As personagens são o rei, a princesa, sua fada madrinha e o príncipe do qual a princesa gosta. Todos eles são inominados, assim como os espaços e o tempo em que a história transcorre, contribuindo para o efeito de afastamento produzido por este tipo de relatos, onde os fatos acontecem em

tempos distantes, indefinidos e lugares remotos ou desconhecidos. O conflito tem a ver com a escolha de um príncipe para se casar com a princesa e, elemento que não pode faltar, aparece um encantamento produzido por uma bebida mágica.

Também, como é ditado pela tradição, a história é contada por um narrador onisciente em terceira pessoa, que sabe o que as personagens pensam e sentem e até o conteúdo de seus sonhos. Quanto aos procedimentos formais da construção do texto, estão presentes as fórmulas no começo e no final do relato: “Era uma vez [...]” (p. 52), “[...] e foram muito felizes para o resto da vida” (p. 55); o recurso da reiteração: “pensaram, pensaram e chegaram à conclusão [...]” (p. 52), “sete anos se passaram e mais sete” (p. 53); e os paralelismos: “como só tinha essa gostava dela mais do que qualquer outra [...], a princesa também gostava muito do pai, mais do que qualquer outro [...], aí ela gostou do príncipe mais do que qualquer outro” (p. 52), “deitaram a moça numa cama enorme, num quarto enorme, dentro de outro quarto enorme, aonde se chegava por um corredor enorme” (p. 52).

Indo para a trama narrativa, deparamo-nos com um rei que só possuía uma única filha e o amor e proteção dados a ela se veem ameaçados com a chegada de um príncipe, pelo qual a princesa se encanta. O pai, ciumento, ao perceber o amor da filha por outra pessoa, manda investigar a vida do rapaz e chega à conclusão de que não é bom o bastante para ela. Assim, com a ajuda da fada madrinha da princesa, dá à moça uma bebida mágica que a faz dormir profundamente por um longo tempo. O rei e a fada acreditam que, assim, a princesa sonhará com outro e esquecerá o príncipe amado.

Podemos ver que a atitude do rei manifesta um viés absolutista próprio da sociedade feudal, em que o ditador impõe seu poder não só sobre o povo, mas também sobre as mulheres da família real, neste caso, a princesa, sua única filha. Como sabemos, nos sistemas monárquicos (e também em outros modelos de sociedade), os casamentos eram muitas vezes combinados entre os reinos a partir de interesses económicos, bélicos ou territoriais. Assim, a temática da escolha do marido para a princesa ou da esposa para o príncipe é muito comum nos relatos populares cujas ações se desenvolvem neste tipo de sociedade.

A princesa do conto colasantiano opõe resistência à imposição patriarcal do pai tirano. Embora tendo sido enfeitada, pela força de seu desejo e imersa no sonho, consegue fugir do controle e da subordinação ao rei e se reunir com seu amado:

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela

bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono (p. 53).

Quando o príncipe descobre que ela está sob o efeito da poção mágica, decide também dormir e a conexão entre os dois acontece:

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam (p. 53).

É através do sonho que as personagens conseguem fugir das imposições sociais de gênero pelo controle que o rei queria exercer sobre a princesa e de classe por ele não achar o príncipe o suficientemente bom para sua filha pelo fato de não ter muitas posses e não ter acabado os estudos.

Em relação à construção da personagem do príncipe, podemos ver que, além de não gostar ao rei, ele foge do estereótipo do guerreiro que iria resgatar sua amada mediante a força e decide se unir a ela no sonho. Já no sonho da princesa, descobrimos que é um príncipe sensível, que gosta da música e dos animais, o que o afasta ainda mais daquele ideal reproduzido pelos contos de fadas tradicionais. São justamente essas características atípicas para um príncipe as que fazem a princesa se apaixonar por ele.

Outro elemento de ruptura tem a ver com a união das personagens no casamento e do nascimento de futuros filhos: “Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar e sonharam com um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida” (COLASANTI, 2006, p. 55). Neste conto, temos um outro olhar sobre o casamento, que é decidido entre ambas as personagens, e não imposto como um “irremediável destino das mulheres: um casamento arranjado que se procura transformar em uma união escolhida” (PERROT, 2005, p. 90).

O casamento, a maternidade e a heterossexualidade, são, para Adrienne Rich (2010 [1980]) a expressão do amor romântico idealizado. Trata-se de ações vistas como obrigatórias pelos discursos essencialistas do Ocidente. Neste conto, porém, aparecem como uma decisão conjunta das personagens, tomada por ambos os envolvidos e não imposta à princesa nem advinda de um destino inevitável, traçado para todas as mulheres. Por outro lado, acontecendo o casamento dentro do sonho, não há a necessidade de que todos saibam da existência desse matrimônio que, longe de ser combinado pelo monarca em decorrência das

necessidades e interesses do reino, é uma cerimônia íntima, vivida e testemunhada só pelos protagonistas.

Então, no conto de Marina Colasanti, gera-se uma ruptura com os estereótipos da princesa submissa, que aceita as decisões do rei sobre seu casamento e do príncipe que deve ser valente e resgatar sua amada com o uso da força e da inteligência. Assim, é questionada a ideia hegemônica do caráter proativo do homem frente à passividade da mulher, sustentada nos discursos essencialistas que compreendiam as identidades de gênero como algo fechado, imutável e acabado. Essa ideia baseava-se em uma suposta natureza biológica para a definição de comportamentos, habilidades e possibilidades para cada sexo, que tinha como referência, sempre, o masculino. No conto, ambas as personagens são ativas em seu desejo de estarem juntas, ainda que no sonho, e tomam juntas, também no sonho, a decisão de se casar e ter filhos.

Ainda que rasurando esses estereótipos do conto de fadas e do discurso essencialista, podemos ver que, no conto de Colasanti, predomina um olhar binário, no qual tanto a princesa quanto o príncipe mantêm algumas características de feminilidade e masculinidade e seguem o caminho esperado: se casar e serem felizes para sempre. Esse equívoco foi cometido, aliás, pelos movimentos feministas das primeiras ondas, que ainda reivindicaram a emancipação feminina a partir de padrões de comportamento próprios de homens e mulheres. Essa regulação binária, no falar de Butler (2007), não só oprime a mulher, mas suprime a multiplicidade sexual, ou seja, não leva em conta que existem outras identidades não representadas pelas categorias homem e mulher.

Passamos agora ao conto “La durmiente”, de María Teresa Andruetto (2016) no qual, segundo nossa interpretação, a ruptura que produz a personagem feminina é ainda maior do que no conto de Colasanti.

“La durmiente” é um relato editado no formato de livro-álbum, publicado em 2010 pela editorial Alfaguara Juvenil e classificado como destinado para crianças a partir de seis anos. Neste conto, já no título e na capa se faz referência ao recolhido por Perrault, que foi traduzido para o espanhol e é popularmente conhecido como “La bella durmiente”. Andruetto, para o título de seu conto, tira o adjetivo de *bella* e deixa só “La durmiente”: uma mulher que dorme, mas que não é necessariamente bela, ou seja, não cumpre, pelo menos no título, com aquele primeiro requisito das princesas dos contos de fadas. Por outro lado, no desenho da capa, aparece a donzela, que está cobrindo o rosto com as mãos, em um gesto que expressa a vontade de não ver o que acontece, à diferença da imagem romântica e por todos

conhecida (sobretudo pela versão de Disney) da princesa dormindo placidamente, à espera de seu príncipe.

O conto começa com uma citação de José Antonio Martín que funciona como epígrafe: “Había una vez una princesa / a quien despertó, no el beso de un príncipe, / sino una revolución” (p. 5)<sup>79</sup>. Essa citação já antecipa ao leitor a temática do conto, a relação intertextual com o relato clássico e, ao mesmo tempo, as rupturas temáticas introduzidas.

Como na maioria dos contos de fadas, há um rei, uma rainha e um palácio. Eles estão felizes pelo nascimento de uma menina, que “dormía en una cuna de oro con ribetes de plata” (p. 8)<sup>80</sup>. Aparecem também as fadas, que “se inclinaban para ofrecerle bondad, / para ofrecerle belleza, / y amor” (p. 8)<sup>81</sup>. A princesa é feliz e muito querida. Porém, esse amor recebido também vem de parte de algumas personagens incomuns neste tipo de relatos: “La amaban también los campesinos / y los artesanos / y los mendigos / y los hambreados / y la pura gente del pueblo” (p. 10)<sup>82</sup>.

Vemos aqui a utilização de alguns recursos literários típicos dos contos de fadas, que fazem com que, mesmo com rupturas temáticas, a história não deixe de pertencer a este gênero. Assim, aparecem as fórmulas: “Había una vez [...]” (p. 5), “Érase entonces que [...]” (p. 10); as reiterações: “Eran tres hadas, las hadas” (p. 8); os paralelismos: “Se inclinaban para ofrecerle bondad, para ofrecerle belleza [...]” (p. 8), “La amaban sus padres, la amaban los pajes [...]” (p. 10) e as enumerações: “La amaban también los campesinos / y los artesanos / y los mendigos / y los hambreados” (p. 10)<sup>83</sup>. Outra característica própria dos contos de fadas e que aparece também no conto anterior, é que as personagens são inominadas: só são a princesa, o rei, a rainha, as fadas, os servos do palácio e as pessoas do povo. Como dissemos, tudo isso contribui com o fato de a história acontecer em tempos distantes, indefinidos e lugares remotos ou desconhecidos.

O tipo de narrador da história também é onisciente em terceira pessoa, porém, há momentos em que ele muda para a primeira pessoa, produzindo um deslocamento do discurso próprio do conto de fadas: “La princesa era feliz, *como digo*. / Completamente feliz, como suele suceder en los cuentos” (p. 12)<sup>84</sup>. Posteriormente, é o mesmo narrador quem

<sup>79</sup> “Havia uma vez uma princesa / a quem acordou, não o beijo de um príncipe, / mas uma revolução”.

<sup>80</sup> “Dormia em um berço de ouro com detalhes de prata”.

<sup>81</sup> “Se curvavam para oferecer-lhe bondade, / para oferecer-lhe beleza, / e amor”.

<sup>82</sup> “A amavam também os camponeses / e os artesãos / e os mendigos / e os famintos / e a pura gente do povo”.

<sup>83</sup> “Era uma vez [...]”, “era então que [...]”, “eram três fadas, as fadas”, “se curvavam para oferecer-lhe bondade, para oferecer-lhe beleza [...]”, “a amavam seus pais, a amavam os pajes [...]”, “a amavam também os camponeses e os artesãos e os mendigos e os famintos”.

<sup>84</sup> “A princesa era feliz, *como eu digo*. / Completamente feliz, como costuma acontecer nos contos”. Grifos nossos.

prepara ao leitor para o começo do nó narrativo, que irrompe na situação harmoniosa do início: “Pero, ya lo decían los hombres en el comienzo de los tiempos: / *Basta que en un cuento alguien sea feliz, / para que empiece a asomar la desdicha. Y eso es lo que pasó*” (p. 15)<sup>85</sup>.

É também no começo do conflito que a relação intertextual com o conto de Perrault se faz mais explícita: “No fue, como dicen, culpa de un hada maldita / que echó dolor sobre ella, / un hada que hablaba de un huso / y de tener quince años / y herirse la mano / y quedar hechizada. / No fue como dicen los cuentos” (p. 16)<sup>86</sup>. Desta forma, acontecem alguns fatos inesperados para quem conhece a versão original e, de novo, o narrador em primeira pessoa se encarrega de lembrar isso constantemente para o leitor, através da repetição de fórmulas: “No fue como dicen los cuentos” (p. 16), “eso sí es como dicen los cuentos” (p. 21), “esto es algo que no dicen los cuentos” (p. 22), “como dicen los cuentos” (p. 23)<sup>87</sup>.

Então, a princesa vai dormir por dias e anos, mas não é pela vingança da fada maldita, como no conto tradicional, nem pelo autoritarismo do rei, como no conto de Colasanti. Ela, que diferentemente de outras princesas, “no solo era hermosa sino que también era buena / y amaba”<sup>88</sup>, decide dormir para não ver mais os problemas que afligem ao povo, pois ela, além de amar a seus pais, “amaba también a los campesinos, / a los artesanos, / a los mendigos / y a los hambreados”<sup>89</sup>. Estes sujeitos, que raramente aparecem representados nos contos de fadas, aqui são mostrados com sua pobreza: “Una vieja muy vieja hurgando unos restos, / un niño perdido, / una casa com hambre, / por almuerzo unas papas” (p. 22)<sup>90</sup>, gerando um contraste com a realidade do castelo, onde tudo era abundância.

Ela adormece e seus pais, preocupados, esperam a chegada do príncipe que, mobilizado pelo mandato de resgatar e amar à princesa para sempre, a acordaria com um beijo: “Ya llegará el príncipe que la despierte, / ya llegará, dijeron” (p. 24)<sup>91</sup>. Porém, nesta história não há nem beijo nem príncipe, mas sons de trombetas, arcabuzes e canhões que acordam à princesa com a chegada da revolução, o fim da monarquia e o levantamento do povo.

<sup>85</sup> “Mas, já o diziam os homens no começo dos tempos: / *Basta que em um conto alguém seja feliz, / para que comece a aparecer o infortúnio. E isso é o que aconteceu*”. Grifos da autora.

<sup>86</sup> “Não foi, como dizem, culpa de uma fada maldita, / que lançou dor sobre ela, / uma fada que falava de um fuso, / e de ter quinze anos, / e ferir-se a mão / y ficar enfeitada. / Não foi como dizem os contos”.

<sup>87</sup> “Não foi como dizem os contos”, “Isso sim é como dizem os contos”, “Isto é algo que não dizem os contos”, “Como dizem os contos”.

<sup>88</sup> “Não só era bela, mas também era boa e amava”.

<sup>89</sup> “Amava também aos camponeses, / aos artesãos, / aos mendigos / e aos famintos”.

<sup>90</sup> “Uma velha muito velha mexendo nos restos, / um menino perdido, / uma casa com fome, / como almoço umas batatas”.

<sup>91</sup> “Já vai chegar o príncipe que possa acordá-la. / Já vai chegar, disseram”.

Como diz Marilena Chauí (1984), os contos de fadas sempre contribuíram para a reprodução da dominação masculina, naturalizando que a mulher precisa ser resgatada por um homem que comande sua vida e a faça feliz. “La durmiente” se afasta dessa tradição, excluindo a figura do príncipe e fazendo com que a princesa acorde na hora do final de seu reinado para, como vemos nas ilustrações que acompanham o texto de Andruetto<sup>92</sup>, se unir à luta do povo. Assim, configura-se uma personagem feminina muito distante ao modelo hegemônico, segundo o qual deveria ser passiva, apolítica e permanecer na interioridade doméstica.

Então, chegando ao final do relato, deparamo-nos com outro elemento próprio dos contos tradicionais: a estrutura circular, já que são as mesmas palavras da epígrafe do começo, as que fecham a história: “Entonces la princesa despertó, / pero no ya por el beso de un príncipe... / ...sino por una revolución” (p. 35-37)<sup>93</sup>.

Falando em revoluções, embora não haja nenhuma referência específica a fatos históricos determinados, o levantamento do povo simboliza o fim de uma situação de opressão e injustiça. A partir disso, podemos vincular a história da *durmiente* com pelo menos dois grandes acontecimentos revolucionários da história do Ocidente: a Revolução Francesa de 1789, que acabou como o sistema monárquico e na qual se formaram as bases para o surgimento da primeira onda do feminismo; e a própria revolução feminina, que ganhou força a partir dos anos de 1960 com o surgimento do feminismo como movimento organizado, e continuou com a virada pós-feminista a partir da década de 1990.

Neste sentido, podemos pensar que a princesa escolhe dormir para não ser cúmplice das injustiças cometidas pela realeza, nem ter que cumprir com as expectativas impostas a ela como mulher pertencente a um sistema monárquico, autoritário e patriarcal. Ela acorda quando esse período tem acabado, e já pode formar parte do povo na luta por seus direitos.

---

<sup>92</sup> Um elemento que merece ser destacado neste conto são as ilustrações de Istvansch, que acompanham o texto de Andruetto, possibilitando novos sentidos. Assim, temos o texto propriamente dito, que conta a história dos reis e da princesa; as imagens em branco e preto que referem quase literalmente ao que diz o texto; e as ilustrações realizadas com a técnica da colagem, que incluem recortes de revistas femininas de meados do século XX, jornais da época e fragmentos de pinturas famosas de artistas como Diego Velázquez, Murillo, Delacroix, Berni, entre outros. Esta colagem faz um rápido percurso pela história da mulher e pelas diferentes visões do feminino ao longo do tempo. Diferentemente dos outros textos que compõem nosso *corpus*, “La durmiente” é um livro-álbum, já que nele o desenho e as texturas produzem um novo objeto que gera significado a partir da conjunção de texto e imagem, amplia as possibilidades da narração, rompe com a linearidade do texto, e permite a ambiguidade entre realidade e ficção, incluindo alusões culturais e literárias (COLOMER, 1996). Para uma análise do conto focada nas ilustrações, ver Reimondo (2012) e Alemán (2013).

<sup>93</sup> “Então a princesa acordou, mas já não pelo beijo de um príncipe..., mas por uma revolução”.

Aqui também podemos estabelecer uma relação com o que explica Michelle Perrot (2009) em *Mi historia de las mujeres*, sobre que no relato histórico oficial, a Revolução Francesa é um dos primeiros acontecimentos no qual aparece a mulher como sujeito ativo, participante dos acontecimentos. O conto estabelece uma relação intertextual com esse discurso, colocando à princesa como uma das *mulheres do povo* que reclamavam contra o sistema opressor do antigo régime e, podemos acrescentar, que ainda reclamam contra a opressão do patriarcado.

Este livro-álbum, recomendado pela editora a crianças a partir de seis anos, pode, em verdade, ser lido por pessoas de qualquer idade, uma vez que apresenta temáticas transversais à sociedade toda. O conflito social entra no conto e motiva as ações da protagonista, que decide dormir para não ser testemunha ou cúmplice dessas injustiças. Assim,

texto e imágenes hablan de la desigualdad, de los feudos, de la corrupción, de la inercia de los gobernantes que sólo deciden dormir, de las actitudes de los padres, de la ceguera de los poderosos, de los sueños de los humildes, de la fuerza de la rebeldía, de la insatisfacción, de la injusticia, de la necesidad de elevar la voz, de reclamar (ALEMÁN, 2013, p. 5)<sup>94</sup>.

A partir disso, podemos dizer que o conto produz uma desestabilização na ideia de que a literatura infanto-juvenil não deve incluir questões políticas ou problemáticas como a desigualdade social, a pobreza, a revolução. Isso incide diretamente na construção do leitor, que tanto no relato do Andruetto quanto no de Colasanti, é visto como autônomo, com capacidade de pensamento crítico e consciência social, diferentemente do leitor passivo e acrítico que por muito tempo predominou na literatura infanto-juvenil e legitimou que ela desempenhasse uma função didática e moralizante.

Como vimos no primeiro capítulo, Bakhtin (1982) propõe que, após a emissão de um enunciado, há necessidade da resposta enunciativa de outros, que pode acontecer imediatamente, em forma de ação ou pode ser uma posição silenciosa. Na construção do leitor dos contos analisados, vemos que ele já está presente no enunciado, uma vez que lhe confere sentido e reatualiza a obra a seu tempo presente.

Estes dois relatos convidam à reflexão e ao questionamento através da paródia dos contos de fada clássicos, que não costumam apresentar problemas econômicos, sociais nem políticos; e da inversão de sentidos, já que o príncipe forte e valente ora é um rapaz sensível encontrado pela princesa dentro de um sonho, ora é substituído pelos ruídos da

<sup>94</sup> “Texto e imagens falam da desigualdade, dos feudos, da corrupção, da inercia dos governantes que só decidem dormir, das atitudes dos pais, da cegueira dos poderosos, dos sonhos dos humildes, da força da rebeldia, da insatisfação, da injustiça, da necessidade de elevar a voz, de reclamar”.

revolução; as donzelas da corte desaparecem para dar espaço aos famintos e os luxuosos palácios são substituídos por quartos cheios de teias de aranha, ou pelas ruas, como cenário do levantamento do povo.

Em ambos os contos, as autoras aproveitam a relação de intertextualidade com “A bela adormecida no bosque” de Perrault, para mostrar, sem deixar de pertencer ao gênero discursivo dos contos de fada, uma outra posição de sujeito, quebrando o modelo da mulher bela e adormecida à espera do príncipe.

Segundo Beauvoir (2015), a sociedade patriarcal tenta encerrar a mulher à imanência, ou seja, é um sujeito que tem sua liberdade totalmente limitada a confinamentos tanto físicos, quanto simbólicos e psicológicos. Podemos ver isso na imposição paterna do conto de Colasanti, onde o rei não aceita o marido escolhido pela filha e a obriga a dormir; ou nas expectativas dos reis no conto de Andruetto, que esperam que a princesa seja acordada por um príncipe que (embora não o conhecesse) se transformaria no seu marido.

Porém, ambas as princesas saem da imanência e desafiam os lugares pré-definidos para elas, mudando sua posição na sociedade (e no discurso literário) a partir de suas próprias decisões: a primeira encontrando-se com seu amado no sonho para fugir do controle paterno e a segunda dormindo por decisão própria, acordando sem ajuda do príncipe e se unindo ao levantamento do povo. Então, a figura feminina destes contos é, como a entende Beauvoir (2015), uma realidade móvel, um *vir-a-ser*, indivíduo que transcende “hacia el mundo y hacia el futuro” (p. 99)<sup>95</sup>.

Por último, há vários elementos nestes dois contos que nos fazem pensar na *polifonia*, definida por Bakhtin (1982) como um entrecruzamento de múltiplas vozes que dialogam dentro do discurso, trazendo referências de outros enunciados e promovendo novas respostas por parte do leitor. Assim, temos a relação mais ou menos explícita que ambos os contos estabelecem com o clássico “A bela adormecida no bosque”; a convivência dos dois tipos de narrador (onisciente e em primeira pessoa) em “La durmiente”; as ilustrações que acompanham o texto de Andruetto gerando outros sentidos possíveis; e as referências implícitas que ambos os textos fazem ao sistema monárquico, às revoluções, ao movimento feminista, ao papel do pai na criança da filha, discursos todos que circulam na sociedade e que, assim como esses dois contos, são elos na cadeia da comunicação discursiva que tecem relações com outros enunciados (BAKHTIN, 1982).

Como pontua Maingueneau (2006), o discurso literário não se limita a representar uma realidade exterior a ele, mas tem a seu cargo gerir a relação entre o mundo

---

<sup>95</sup> “Para o mundo e para o futuro”.

construído pela obra e o evento enunciativo que o apresenta. A partir disso, consideramos importante pensar os contos “Sete anos e mais sete” e “La durmiente” em relação as suas condições de produção, que incluem o posicionamento do escritor no campo literário, as regras do gênero em questão, a relação construída na obra com o leitor e os suportes materiais e modos de circulação da obra. É nesse diálogo que o discurso literário propõe um outro mundo possível.

Na época de escrita de seu conto, Marina Colasanti se desempenhava como jornalista, profissão tida tradicionalmente como masculina, mas que foi a porta de entrada ao campo das letras para muitas mulheres. Os elementos do discurso feminista que este conto mobiliza são a necessidade de emancipação da mulher, tanto do pai quanto do marido, a reivindicação do controle do próprio corpo e sexualidade, a luta contra a manipulação da família por parte do Estado, e o questionamento à obrigação exclusiva da mulher de criar os filhos e cuidar da família. Apesar das personagens se afastarem do estereótipo, o olhar binário do gênero e das relações está ainda presente, assim como no discurso da segunda onda, vigente na época de escrita e publicação do conto.

Por outro lado, “La durmiente” apresenta uma figura feminina que vai mais longe do que a de Colasanti, pois diretamente exclui da cena ao príncipe e o amor romântico para configurar uma princesa com consciência social que se une à luta do povo pelas injustiças cometidas pelo sistema opressor. Se no conto anterior a princesa era submetida ao poder masculino do pai que a manda dormir, aqui a decisão é tomada pela própria princesa e, na hora de acordar não há nem menção do príncipe, que no relato tradicional a resgataria.

Este conto, publicado em 2010, mobiliza elementos do feminismo da segunda onda, como os já mencionados para o conto de Colasanti, mas também traz questões do pós-feminismo, como a ruptura da representação binária das relações de gênero, presente no apagamento da figura masculina e a caracterização da princesa, que é dada mais por suas ações do que por seus atributos físicos, os quais também não são exclusivos de uma dada feminilidade pré-concebida.

Por outro lado, os indivíduos do povo não são caracterizados como homens ou mulheres, mas um coletivo que luta por seus direitos, em oposição à coroa. Aqui entra, a nosso parecer, a crítica (surgida nos anos 90) a um feminismo excessivamente branco, de classe média, intelectual e heterossexual e dá-se lugar a uma segmentação das lutas, a entrada de outras problemáticas e demandas no movimento como a crítica da opressão de classe, e o surgimento da interseccionalidade.

Por último, também podemos vincular a crítica ao governo autoritário e opressor, simbolizado no conto pela monarquia, ao contexto ditatorial em que viveu a autora nas décadas de 70 e 80 na Argentina, que fez com que ela tivesse que fazer um exílio interno, se ocultando e não podendo exercer sua profissão por alguns anos, processo traumático que, indubitavelmente deixou marcas em sua escrita.

Como pontuamos no primeiro capítulo desta dissertação, a *paratopia*, segundo a definição de Maingueneau (2006), é inseparável do processo de criação, portanto, do criador. Ela pode assumir diversos aspectos, mas é sobretudo *enunciativa*, ou seja, um processo em que a obra exhibe suas condições de possibilidade. Para que essa paratopia ocorra, a obra literária precisa surgir quando há tensões no campo literário, quando ela só possa dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social dessa mesma enunciação.

Nos contos analisados, a paratopia enunciativa radica no fato de que eles pertencem e ao mesmo tempo não pertencem ao gênero dos contos de fada. Eles utilizam os procedimentos textuais típicos deste tipo de literatura, mobilizam suas temáticas e até estabelecem relações intertextuais mais ou menos explícitas com relatos tradicionais que formam parte deste gênero. Porém, ao mesmo tempo, produzem uma rasura temática e estilística nos estereótipos e valores veiculados tradicionalmente pelos contos de fadas, propondo novas configurações de gênero, das relações sociais, do leitor infantil e até do próprio conceito de literatura.

Há outros dois tipos de paratopias descritos por Maingueneau (2006) e que são úteis para entender os contos analisados sob o ponto de vista do discurso literário: a paratopia da *identidade* e a paratopia *linguística*. A paratopia da identidade, ligada à figura autoral, assinala o pertencimento/não pertencimento a um grupo social e apresenta todas as figuras da dissidência e da marginalidade. Neste caso, podemos pensar a Marina Colasanti e María Teresa Andruetto em uma posição paratópica no que diz respeito ao movimento feminista ou ao conjunto das mulheres como coletivo marginalizado, vítima da opressão do sistema patriarcal. Elas, em seu lugar de autoras de obras literárias que mobilizam estas questões, assumem um caráter paratópico, pois pertencem a esse coletivo, mas também falam dele como se estivessem fora, estabelecendo com ele uma relação de alteridade (MAINGUENEAU, 2006).

Este tipo de paratopia acontece quando a obra e o autor estão tão envolvidos um com o outro, que não é possível ler a obra sem considerar sua trajetória e seus aspectos biográficos. A situação paratópica do escritor que pertence, mas não pertence à instituição

literária (porque com sua produção contribui a ela, mas também rasura a tradição e o cânone) o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade, entre os quais encontram-se as mulheres como setor excluído (MAINGUENEAU, 2006). Dessa forma, vemos que os contos da Marina e María Teresa adquirem novos e significativos sentidos quando levamos em conta a trajetória das autoras, tanto no campo literário, onde são reconhecidas autoras de literatura infanto-juvenil; quanto no extraliterário, onde participam da disputa de sentidos através de sua escrita, sobretudo nas questões referidas às lutas de gênero.

Considerar a biografia e a trajetórias das autoras como parte das condições de produção das obras analisadas, nos permitiu entender os elementos que são mobilizados nos contos em relação aos discursos sociais que naturalizam a dominação masculina, o posicionamento da mulher na sociedade, o discurso do movimento feminista e suas mudanças através das diferentes ondas e as regras genéricas dos contos de fadas.

Por outro lado, a paratopia linguística acontece, segundo Maingueneau (2006), quando o multilinguismo interfere na criação literária. Em nosso caso, embora não seja uma situação estritamente multilíngue, podemos pensar na existência de uma língua hegemônica que é masculina e representa uma visão androcêntrica do mundo e, na frente, a necessidade de criar uma linguagem feminina, objetivo almejado pela crítica feminista e presente, mais explicitamente do que nos outros, em “Entre as folhas do verde O” de Marina Colasanti (2006). Assim, podemos dizer, com palavras de Maingueneau, que o discurso literário de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, representado nos contos analisados neste capítulo, “tematiza, ora de maneira oblíqua, ora de maneira direta, suas próprias condições de possibilidade” (2006, p. 291).

Em conclusão, fazemos nossas as palavras da teórica feminista Teresa de Lauretis (1992), quem afirma que as práticas de escrita e leitura podem constituir formas de resistência cultural, para o qual é necessário reverter os discursos dominantes, pôr em evidência sua enunciação e seus destinatários e descobrir as bases ideológicas sobre as quais têm sido construídos. A única maneira de se colocar fora desses discursos dominantes é situar-se dentro deles e, a partir daí, subverter suas regras. Acreditamos que os contos selecionados fazem justamente isso: situam-se dentro do cânone da literatura infanto-juvenil, utilizando procedimentos narrativos próprios dos contos de fada para, a partir desse lugar, desmascarar e questionar as relações de opressão e o olhar androcêntrico que este discurso literário incorpora e reproduz.

## 4 CONCLUSÕES

Nossa proposta inicial para esta dissertação foi a análise das relações de sentido que um conjunto de contos da brasileira Marina Colasanti e da argentina María Teresa Andruetto, estabelece com outros discursos que constituem a realidade extraliterária, entendendo a linguagem enquanto fenômeno social, o enunciado como uma unidade real de comunicação verbal que sempre é orientado a um destinatário (BAKHTIN, 1982) e sob o preceito de que é só no relacionamento com a cultura que as obras literárias ganham significação (BAKHTIN, 1989).

Partimos da consideração do fato literário como discurso (MAINGUENEAU, 2006), no sentido de que se alimenta de outros enunciados que formam parte de suas condições de produção, ao mesmo tempo que se expõe à interpretação por parte de um leitor que participa da construção do sentido, e ao reemprego, em outros possíveis discursos da cadeia enunciativa.

Essas perspectivas utilizadas como suporte teórico para nossa pesquisa se afastam da proposta estruturalista, que estabelecia uma barreira entre a sociedade e o objeto literário, para preservar com isso uma suposta autonomia do texto.

Marina Colasanti e María Teresa Andruetto inserem-se na vertente da literatura de autoria feminina contemporânea. Por meio de sua vasta obra ficcional, abordam de maneira constante a desigualdade de gênero, configurando personagens femininas que questionam o modelo de mulher criado pela sociedade ocidental, cujos preceitos foram construídos a partir de ideais, valores e interesses masculinos.

Historicamente foram os homens os agentes das transformações ocorridas na sociedade, enquanto as mulheres permaneciam isoladas da vida social, no silêncio do âmbito privado. Assim, elas se mantiveram ausentes dos relatos por séculos, tanto como objeto a ser representado quanto sendo produtoras de seus próprios discursos. Só a partir do século XIX a mulher ganha presença nos registros escritos e, com o acesso à educação, começam a se abrir para ela as portas das artes e do campo literário.

Assumindo essa questão, ancoramo-nos nas correntes contra hegemônicas que – como a teoria feminista ou os estudos de gênero, propõem estudar a literatura dos sujeitos historicamente excluídos do cânone literário ocidental, montado a partir da escritura de autores brancos, a maioria europeus, cristãos, heterossexuais e pertencentes à burguesia.

Para tanto, estudamos a história do movimento feminista e as principais teorias que lhe deram suporte no Ocidente, e percebemos que este passou por profundas mudanças

estruturais e achou formas cada vez mais acertadas de investigar os fenômenos sociais que assolam o coletivo das mulheres, e combatê-los. As teorias feministas têm sido fundamentais para repensar os papéis sociais assignados a homens e mulheres, e os estudos de gênero continuam gerando novas problematizações, cada vez mais ricas.

A primeira onda do feminismo surgiu após a Revolução Francesa e se caracterizou pela demanda de direitos políticos. Protagonizada por mulheres burguesas, essa onda tentou elevar a mulher ao nível do homem, sob o preceito da igualdade entre os sexos.

A segunda onda foi mais politizada do que a precedente. Baseada no preceito da diferença para a afirmação da identidade feminina, essa onda construiu um olhar essencialista do gênero. Suas principais temáticas foram a acusação do patriarcado como sistema que oprime as mulheres, a demanda de políticas públicas e o início das pesquisas sobre o rol feminino na cultura e na história ocidental.

A mais importante predecessora desta onda foi Simone de Beauvoir (2015), que criticou a ideia da existência de uma feminilidade pré-concebida, biológica, e mostrou que a humanidade considerava como naturais elementos que, na verdade, eram construídos socialmente, a partir de mitos criados como resultado de uma história, e reproduzidos culturalmente, como a existência de uma suposta essência feminina. A segunda onda adotou a histórica frase *o pessoal é político*, cunhada pela norte-americana Kate Millett (1995), na tentativa de visibilizar que o ocorrido no espaço privado torna-se relevante na construção da sociedade.

Durante este período, surgiu também uma nova forma de ler e analisar a literatura feita por mulheres, que foi denominada por Elaine Showalter (1994) como *ginocrítica*. A norte-americana propunha criar uma escrita feminina que rompesse com a estrutura falocêntrica de pensamento. Na mesma linha, a francesa Hélène Cixous (1995) propõe o conceito de *écriture féminine*, que possibilitaria que novas identidades femininas fossem construídas, em oposição ao discurso masculino.

Porém, tanto a primeira quanto a segunda onda ficaram presas no paradoxo do binarismo, por se manter numa concepção essencialista ao considerar o gênero como algo fechado e identificável. Posteriormente, Judith Butler (2007), a autora mais representativa do pós-feminismo, promoveu o questionamento dos papéis de gênero, contribuindo para a não estereotipação dos sujeitos. Nesta perspectiva, buscou-se ultrapassar a ideia da essência feminina, rasurando categorias tidas como universais. Se somos construídos discursivamente, então podemos pensar novas perspectivas para a produção desses discursos, que levem em conta o respeito e a igualdade de direitos.

Essas contribuições possibilitaram, neste trabalho, uma análise da escrita de duas autoras que, assumindo a sua como uma escrita feminina e feminista, se rebelam contra os preceitos tradicionais da literatura infanto-juvenil, a partir da reelaboração dos contos de fadas. Este gênero literário foi criado a partir do registro escrito de histórias populares que eram transmitidas pela oralidade.

Os principais compiladores destes relatos foram Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, que também os reelaboraram e introduziram questões morais das sociedades de suas épocas. Assim, essa literatura cumpriu, durante muito tempo, uma função didática dirigida a crianças e jovens, que eram tidos como sujeitos acríticos e incompetentes. Nestes relatos, transmitiam-se valores hegemônicos que mantinham a distinção baseada em categorias de gênero pré-fixadas, contribuindo para o aumento da desigualdade e hierarquia próprias do sistema patriarcal.

Como explica Dominique Maingueneau (2006), a literatura, tanto escrita quanto oral, por ser um discurso constituinte, tem a seu cargo a elaboração da memória da comunidade, atuando na forma de enunciados exemplares. No caso dos contos de fadas, criados de maneira anônima e coletiva, essas funções são reatualizadas por sua repetição constitutiva, o que permite que os relatos sejam constantemente reelaborados e adaptados aos novos contextos sócio-históricos.

A partir da segunda metade do século XX, alguns escritores de literatura infanto-juvenil adotaram uma postura crítica e transgressora, através de uma linguagem renovada e original, que incluía a coloquialidade e dava autonomia às crianças leitoras dentro de sua narrativa. É o caso das autoras aqui estudadas que, aproveitando a legitimidade desta literatura, incidem suas rupturas de *gênero* nas duas dimensões possíveis da palavra: como noção teórica que refere ao modo de construção das identidades sociais, e como conjunto de textos identificáveis com um campo da produção discursiva.

Os relatos analisados narram histórias ambientadas em tempos remotos e lugares distantes, em uma interação permanente com o maravilhoso, com os elementos típicos dos contos de fada, como príncipes, castelos, amores impossíveis e encantamentos. As princesas estão presentes, mas são caracterizadas já não pelos atributos tradicionais de beleza, bondade, inocência, mas por seus desejos e decisões, que as tornam sujeitos ativos na narração, em busca de espaço e autonomia.

Em “De um certo tom azulado” (COLASANTI, 1986) e “La mujer del moñito” (ANDRUETTO, 2010), se apresentam situações narrativas insólitas nas quais ganham relevância os desejos e as decisões das personagens femininas, em detrimento dos homens

que, apesar de ser guerreiros temerários, ficam em um segundo plano da narração. A mulher do primeiro conto toma suas próprias decisões e desobedece às imposições do marido, mobilizando a demanda do movimento feminista pela autonomia e por um espaço próprio, necessário para o desenvolvimento da individualidade em igualdade de condições com os homens. Por sua vez, a mulher *del moñito* apresenta uma restrição no momento anterior à relação sexual, limitando o poder masculino sobre seu corpo quem, ao não poder tê-la por completo, a mata. Assim, este conto tematiza o feminicídio fazendo eco aos discursos que justificam estes crimes por amor, ciúmes ou desacato da mulher.

Em “Entre as folhas do verde O” (COLASANTI, 2006), e “Abracadabra” (ANDRUETTO, 1997) aparece a questão do corpo, dominado pelo homem no caso da corça-mulher, que é obrigada a se tornar *toda mulher*. Essa questão reivindicada pelas feministas da segunda onda na demanda do controle do próprio corpo e sexualidade, a luta contra a manipulação da família por parte do Estado, e o questionamento à obrigação exclusivamente feminina de criar os filhos e cuidar da família. A dominação também é simbolizada no silenciamento da mulher, que não conhece a língua do príncipe. Esse foi um tópico próprio da crítica feminista que, surgida no bojo da segunda onda, falava da necessidade de criar uma linguagem feminina em oposição à ditadura do discurso patriarcal (SHOWALTER, 1994). Por outro lado, o corpo metamorfoseado da mulher-cabra se apresenta como uma forma de liberdade, pela possibilidade fugir da dominação masculina, ou de inverter a hierarquia, impondo os desejos femininos sobre os masculinos.

Em “Sete anos e mais sete” (COLASANTI, 2006) assistimos à construção disruptiva não só da princesa, mas também do príncipe, que não cumpre com as condições materiais para se casar com ela e que, longe de seguir o mandato guerreiro de resgatar sua amada, se une a ela passivamente, no sonho. *A durmiente* (ANDRUETTO, [1916] 2010), por sua vez, decide dormir para não ser testemunha nem cúmplice das desigualdades sociais, e acorda pela algazarra da revolução, rejeitando a necessidade de ser revivida por um príncipe. Em ambos os contos aparece problematizada a desigualdade social, temática não convencional para este tipo de literatura, mas que Colasanti e Andruetto representam como algo muito próximo às personagens, contando com um leitor capaz de compreender e relacionar isso com o que acontece em seu entorno, e de questionar o agir dos adultos.

Podemos caracterizar, então, a escrita de Colasanti e Andruetto como um *discurso de duas vozes* (SHOWALTER, 1994), no qual são personificadas as heranças culturais do grupo silenciado, que ganha voz na expressão de seus desejos e reivindicações;

mas também aparecem as marcas da estrutura patriarcal dominante que ainda estão presentes na sociedade.

Em todos os contos analisados, aparece a questão do *desejo* como norteador das decisões das personagens femininas. Elas, tradicionalmente representadas como objetos de desejo dos homens, aqui se tornam sujeitos de suas ações, em detrimento das personagens masculinas que ocupam um lugar secundário. Dessa forma, o desejo de saber experimentado pela moça do relato “De um certo tom azulado” provoca sua desobediência ao marido; o desejo sexual da *mujer del moñito* faz com que ela se entregue ao abraço de Longobardo; o desejo da mulher-corça de voltar a sua natureza original, mesmo renunciando a seus sentimentos, a empurra a fugir do domínio do príncipe; o desejo da mulher-cabra acaba metamorfoseando a seu amado também; o desejo do encontro com o amado da princesa de “Sete anos e mais sete” permite que, imersa no sonho, ela consiga fugir do controle do rei; e o desejo de não ver nem ser cúmplice das desigualdades sociais faz com que a *durmiente* entre em um longo sono.

Estas personagens femininas que fogem dos estereótipos ouvindo seus próprios desejos aparecem na literatura infanto-juvenil de nossos países nas últimas décadas do século XX, momento em que, com o retorno democrático, entram as demandas do movimento feminista da segunda onda, surge a crítica feminista, e se faz presente no discurso literário um novo olhar para o mundo a partir dos interesses do gênero oprimido. Podemos dizer então que o desejo das personagens femininas dos contos é uma extensão do próprio desejo das autoras de intervir do mundo, em um contexto no qual era (e ainda é) preciso criar representações da mulher como ativa, independente, empoderada, a fim de provocar uma transformação do discurso corrente. Era necessário desnaturalizar aquilo que estava imposto pela tradição e recontextualizar a mulher em práticas sócio-discursivas diversas, entre elas, a literatura infanto-juvenil.

Na maioria dos contos analisados, temos a impressão de que as personagens femininas de María Teresa conseguem voar mais alto do que as de Marina. Nos contos desta última, publicados na década de 80, os papéis que desempenham as mulheres revelam uma visão binária do gênero, que diz respeito à determinação de uma dita essência feminina: os atributos físicos das mulheres, a construção delas sempre por oposição às personagens masculinas, o casamento e a maternidade, os espaços maiormente domésticos que elas ocupam. Podemos entender isso em relação aos postulados do feminismo da segunda onda, que estava vigente nesse momento, lembrando que ele chegou ao Brasil e à Argentina de maneira tardia.

Por outro lado, os contos de Andruetto, publicados na década de 90 e 2000, apresentam questões mais ligadas ao pós-feminismo, como a singularidade das personagens femininas (que não são construídas em oposição aos homens), a ruptura da representação binária das relações, a ausência de imposições sociais como o casamento e a maternidade, o apagamento da figura masculina, a metamorfose como representação de uma identidade não fixa.

Desse modo, se traçarmos uma continuidade entre as personagens de ambas as autoras, vemos que as mulheres *colasantianas* são as que acordam do longo sono da opressão masculina e, reafirmando seus desejos e sua essência feminina, decidem se insubordinar; por sua vez, as mulheres *andruettianas*, já insubordinadas, põem as mãos à obra para construir um novo mundo sem hierarquias, no qual os sujeitos tenham a possibilidade de fazer suas escolhas e construir suas identidades livremente.

Como explica Dominique Maingueneau (2006), a literatura, como discurso constituinte, mantém uma dupla relação com o interdiscurso. De um lado, as obras se alimentam de outros textos mediante diferentes procedimentos. Neste caso, podemos dizer que os contos analisados se alimentam da tradição dos contos de fadas, adotando suas regras estilísticas e temáticas; dos discursos sociais que naturalizam a dominação masculina; dos que, como o discurso feminista, questionam essa dominação reclamando visibilidade. Cada um destes discursos é mobilizado nos relatos de diferentes maneiras, mas sempre propondo uma nova configuração, social e literária. Por outro lado, diz Maingueneau, as obras se expõem à interpretação e ao reemprego, permitindo neste caso que o leitor infante-juvenil, como participante do ato enunciativo, ganhe consciência sobre as desigualdades imperantes em nossa sociedade e se torne um potencial aliado para a mudança social.

Nesse sentido, Maingueneau (2006) também explica que o discurso literário expressa o posicionamento do escritor no interior do campo literário, sua relação com o cânone e os valores vinculados com a tradição, que ele endossa ou rejeita em sua escrita. Assim, no intertexto, o criador define trajetórias próprias, indicando qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Vemos que, através de seu discurso literário, Colasanti e Andruetto rejeitam as normas impostas pelo olhar androcêntrico tanto dentro do campo literário quanto no contexto social, mostrando que, para elas, o exercício legítimo da literatura é esse questionamento permanente do estabelecido, não apresentando uma única verdade, mas promovendo esse olhar crítico no leitor como corresponsável da construção de sentido. Dessa forma, a instituição literária é incessantemente mobilizada e reconfigurada pelos discursos que ela mesma torna possíveis.

Ao longo desta pesquisa, conseguimos fazer uma abordagem das questões de gênero em um momento em que o Brasil, a Argentina e outros países da América Latina e do mundo vivenciam o ressurgimento de grupos conservadores, de direita e *antiderechos* que tentam apagar as demandas das mal chamadas minorias. O fato de nos ocupar de escritoras latino-americanas e analisar um possível diálogo entre elas, em relação ao lugar da mulher em nossas sociedades, traz um olhar que gera uma ruptura com logocentrismo europeu, e permite uma possibilidade de aproximação entre duas culturas muito próximas, entre duas nações que têm passado por processos políticos e sociais semelhantes, e que atravessam problemas análogos quanto ao racismo, classismo e a herança do colonialismo, visíveis em muitos aspectos de nossa educação e nossa cultura.

Apesar dos importantes avanços que tivemos quanto aos direitos das mulheres e identidades LGBTQI+, no contexto atual, continua sendo imprescindível questionar, desmascarar e rasurar os discursos que pretendem minimizar essas conquistas e insistem na tentativa de naturalizar a dominação masculina. Esses discursos, reproduzidos todos os dias por instituições como o Estado, a Igreja, a escola e a família, têm efeitos diretos em nossos corpos, por exemplo, a grande quantidade de feminicídios por dia que temos na Argentina e no Brasil, entre muitas outras sequelas menos visíveis, mas não menos graves.

A análise comparativa de um conjunto de contos de Marina Colasanti e María Teresa Andruetto, que desafiam a literatura infanto-juvenil em seus próprios termos, nos permitiu compreender algumas das possibilidades de resistência presentes no discurso literário. Uma resistência tanto contra imposições sociais reproduzidas pelos discursos hegemônicos, quanto à ideia de que as obras literárias são receptoras passivas das estruturas sociais. Dessa forma, a leitura de autores como Marina e María Teresa pode contribuir para que leitores tanto infanto-juvenis quanto adultos possamos conhecer e valorizar os processos de luta contra o sistema patriarcal opressor na sociedade ocidental, e a urgência de que cada um de nós, a partir do lugar que ocupemos, mantenha essa luta em pé.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, María Belén. Una lectura, varias lecturas: “La durmiente” de María Teresa Andruetto e Istvanch. In: **Miradas y voces de la LIJ**, n. 1, abril de 2013. Disponível em: <https://academialij.wordpress.com/2013/04/07/una-lectura-varias-lecturas-la-durmiente-de-maria-teresa-andruetto-e-istvanch-2/>. Acesso em: 22 mar. 2021.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Huellas en la arena**. Buenos Aires: Sudamericana, 1997 [1993].
- ANDRUETTO, María Teresa. **Hacia una literatura sin adjetivos**. Córdoba: Comunicarte, 2009.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Entrevista Social Club – Bloque 1**. 2015. In: Entrevista concedida à Entrevista Social Club. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hH5Hp1mya3E&list=WL&index=12&t=0s>. Acesso em: 12 mar. 2020.
- ANDRUETTO, María Teresa. **El anillo encantado**, 15 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2016 [1993].
- ANDRUETTO, María Teresa. **La Durmiente**. Ilustrado por Istvansch. 1ª ed. Buenos Aires: Santillana, 2016 [2010].
- ANDRUETTO, María Teresa. **María Teresa Andruetto**. 2016. In: Entrevista concedida à Revista Blimunda, nº 52, set. 2016, p. 55-75. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/blimunda-52-setembro-2016/>. Acesso em: 5 mar. 2020.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Mujeres que mueven el mundo**. 2018. In: Entrevista concedida à Canal U, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Disponível em: <https://youtu.be/D9R2u2luy5c>. Acesso em: 5 mar. 2020.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Entrevista a María Teresa Andruetto**. 2019. In: Entrevista concedida à Escribir. Centro de Producción e Innovación en Comunicación, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJtd2i6NopI>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- ARÁN, Pampa Olga. María Teresa Andruetto: devenir mujer en la escritura. In: **Revista Estudios**, 2006. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/download/13408/13587>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. “La palabra en la novela”. In: **Teoría y estética de la novela**. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1989, p. 77-236.
- BAKHTIN, Mikhail. “El problema de los géneros discursivos”. In: **Estética de la creación verbal**. Traducción de Tatiana Bubnova. 10ª Ed. Madrid: Siglo XXI Editores, 1982, p. 248-293.
- BAKHTIN, Mikhail. “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”. In: **Estética de la creación verbal**. Traducción de Tatiana Bubnova. 10ª Ed. Madrid: Siglo XXI Editores, 1982b, p. 294-323.
- BEAUVOIR, Simone de. **El segundo sexo**. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015 [1949].
- BETTELHEIM, Bruno. **Psicoanálisis de los cuentos de hadas**. Barcelona: Grijalbo, 1975.

FERREIRA, Nathalia Bezerra da Silva; PEREIRA, Jaquelânia Aristides. “Sete anos e mais sete”: a (re)invenção de um clássico. In: **Revista Odisseia**, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2017, p. 23-39. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/11381>. Acesso em: 27 abr. 2020.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In. BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002 [1993].

BUTLER, Judith. **El género em disputa**. El feminismo y la subversión de la identidad. Tradução de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura**. Tradução de Ana Maria Moix e Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

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

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Petrópolis, 2000.

COLASANTI, Marina. **Mulher daqui pra frente**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

COLASANTI, Marina. **Marina Colasanti no Sempre um Papo**. 2004b. In: Entrevista concedida ao programa Sempre um Papo. Disponível em: <https://youtu.be/ik4ChqVKJn4>. Acesso em: 23 abr. 2020.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. São Paulo: Global Editora, 2006 [1979].

COLASANTI, Marina. **Marina Colasanti lança “Minha Tia me Contou”**. 2007. In: Entrevista concedida à Sempre Um Papo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLRhbSbc1P4>. Acesso em: 21 abr. 2020.

COLASANTI, Marina. Entrevista a Eliana Yunes. In: COLASANTI, Marina. **Entre a Espada e a Rosa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

COLASANTI, Marina. **Ana Maria Machado e Marina Colasanti**. 2018. In: Entrevista concedida à Fliaraxá 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=juY5IpfyAHI>. Acesso em: 30 mar. 2020.

COLASANTI, Marina. **Glória: Narrativas Femininas – Marina Colasanti**. 2019a. In: Entrevista concedida à Carla Camurati no IX Festival Literário de Araxá / MG. Disponível em: <https://youtu.be/jJELKgy6IgU>. Acesso em: 18 abr. 2020.

COLASANTI, Marina. **Marina Colasanti no #SempreUmPapo**. 2019b. In: Entrevista concedida à #SempreUmPapo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQZI2zAfxJk>. Acesso em: 25 mar. 2020.

- COLOMER, Teresa. El álbum y el texto. In: **Peonza**: Revista de literatura infantil y juvenil, nº 39, 1996, págs. 27-31.
- COREA, Cristina; LEWKOWICZ, Ignacio. **¿Se acabó la infancia?** Ensayo sobre la destitución de la niñez. Buenos Aires: Lumen, 1999.
- D'ATRI, Andrea. **Pan y Rosas**. Pertenencia de género y antagonismo de clase en el capitalismo. Buenos Aires: CEIP-IPS, 2013.
- DE LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no**. Feminismo, Semiótica, Cine. Tradução de Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre**. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- FERRARI, Elir. A imagem da mulher em contos de Marina Colasanti: a Linguística Sistêmico-Funcional como ferramenta para a Análise do Discurso. In: VALENTE, A. C.; SALIM, D. (Eds.). **Língua Portuguesa, descrição e ensino: diálogos. Anais do X Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 50–57.
- FOUCAULT, Michel. **The History of Sexuality**, vol. 1, Introduction. Nova York: Vintage, 1980.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Rose Marie Muraro. Petrópolis: Vozes, 1971 [1963].
- GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/88108>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- HERMIDA, Carola. A modo de introducción, Picaflores que rugen. In: **Para tejer el nido: Poéticas de autor en la literatura argentina para niños**. Córdoba: Comunicarte, 2013.
- HIRATA, Elena et. al (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: **Critique**, XXIII, 239, 1967, pp. 438-465.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. São Paulo: Ática, 2005.
- LAMADRID, Silvia. **Introducción a las teorías feministas**. 2019. In: Entrevista concedida ao Canal Universidad Abierta. Universidad de Chile. Disponível em: <https://youtu.be/RNuXacqsWeg>. Acesso em: 1 fev. 2021.
- LAMOUNIER, Carolina Becker. A revista NOVA/Cosmopolitan na história da mídia impressa brasileira. In: **Anais do Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Intercom Sudeste 2006. Ribeirão Preto. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1>. Acesso em 22 abr. 2021.
- MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, **Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature**. Paris: Belin, 2007.

- MILLETT, Kate. **Política sexual**. Tradução de Ana María Bravo García. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995 [1970].
- MONTES, Graciela. **La frontera indómita**. En torno a la construcción y defensa del espacio poético. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- MÜLLER, Max. **Mitología comparada**. Traducción: Pedro Jarbi, Barcelona: Edicomunicación, 1988 [1856].
- NERI, Regina. O encontro entre a psicanálise e o feminino. Singularidade/Diferença. In: BIRMAN, J. (Org.). **Feminilidades**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002, p 13-34.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: O feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PASSOS, Leandro. **Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91543>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- PÉREZ AGUILAR, Graciela. Cuentos con luz propia. In: **Imaginaria**. Revista quincenal de literatura infantil y juvenil. 17 de enero de 2007, n° 198. Disponível em: <https://www.imaginaria.com.ar/19/8/cuentos-con-luz-propia.htm>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- PERRAULT, Charles. **Cuentos de Mamá Ganso**. Menorca: Biblioteca digital abierta Textos.info, 2019 [1697]. Disponível em: <https://www.textos.info/charles-perrault/cuentos-de-mama-ganso>. Acesso em: 9 mar. 2021.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.
- PERROT, Michelle. **Mi historia de las mujeres**. Tradução de Mariana Saul. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução: Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1949].
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: **Bagoas**, Tradução de Carlos Guilherme do Valle, Natal, v. 4, n. 5, 2010 [1980], p. 17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 19 abr. 2021.
- REIMONDO, Germán. Cuestiones de género en la literatura argentina para niñ@s: Una lectura de La durmiente de María Teresa Andruetto e Istvansch. In: **Memoria Académica IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños**. La Plata, 2012. Disponible en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1612/ev.1612.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1612/ev.1612.pdf). Acesso em: 19 dez. 2020.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Linguagens e representações: Silenciamento e margem. In: **Revista Leitura**, Ufal, v.1, n. 45, 2010, p. 225-242. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/254/175>. Acesso em: 8 sep. 2020.
- SANTIAGO, Silviano. **Por uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. In: **Revista E.I.A.L. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe**, 2005. Disponível em:

[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1408/viol%C3%A0ncia\\_contra\\_as\\_mulheres.pdf?sequence=1](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1408/viol%C3%A0ncia_contra_as_mulheres.pdf?sequence=1). Acesso em: 5 abr. 2021.

SARDI, Valeria. Lecturas en conflicto: miradas sexo/genéricas en torno a un corpus de textos de María Teresa Andruetto. In: **Catalejos**. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños, Mar del Plata, v. 1, n. 1, 2015, p. 159-176. Disponível em: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1493/1494>. Acesso em: 22 jan. 2020.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Nivana Ferreira da; FERREIRA, Élide Paulina; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Com licença poética: gênero, identidade e desconstrução. In: **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, v. 07, p. 160-174, 2015.

SOARES, Livia Maria Rosa; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno: novos destinos em “Além do bastidor” e “A moça tecelã” de Marina Colasanti. In: **Revista Signo**, UNISC, v. 40, n. 68, jun. 2015, p. 75-83. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo>. Acesso em: 9 dez 2019.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. In: **Educação e realidade**, vol. 20, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SCOTT, Joan Wallach. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Tradução de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

STAPICH, Elena; CAÑÓN, Mila. Laura Devetach o el peligro que puede encerrar un garbanzo. In: STAPICH, Elena; CAÑÓN, Mila (Comp.). **Para tejer el nido: Poéticas de autor en la literatura argentina para niños**. Córdoba: Comunicarte, 2013.

STAPICH, Elena y TROGLIA, María José. María Teresa Andruetto: Una poética de la desobediencia. In: STAPICH, Elena; CAÑÓN, Mila (Comp.). **Para tejer el nido: Poéticas de autor en la literatura argentina para niños**. Córdoba: Comunicarte, 2013.

SULLÁ, Enric (Comp.). **El canon literario**. Madrid: Arco Libros, 1998.

VALCÁRCEL, Amelia. **La política de las mujeres**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Una habitación propia**. Tradução de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2008 [1967].

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 5ª. Ed. São Paulo: Global, 1985.

## ANEXOS

### De um certo tom azulado (COLASANTI, 1986, p. 115-116)

Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido. E com ele subiu em dorso de mula até o sombrio castelo.

Poucos dias haviam passado, quando ele a avisou de que num cômodo jamais deveria entrar. Era o décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar. A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem.

E não permitiu, na semana toda em que o marido ficou no castelo. Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com uma mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida.

Só esperou ver o marido afastar-se caminho abaixo. Então, rápida, subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar, avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta.

Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave. Nenhum som vinha além da pesada porta de carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão. Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e lingüetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou.

No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco.

### La mujer del moñito (ANDRUETTO, 2010, p. 53-58)

Hacia pocos días que Longobardo había ganado la batalla de Silecia, cuando los príncipes de Isabela decidieron organizar un baile de disfraces en su honor.

El baile se haría la noche de Pentecostés, en las terrazas del Palacio Púrpura, y a él serían invitadas todas las mujeres del reino.

Longobardo decidió disfrazarse de corsario para no verse obligado a ocultar su voluntad intrépida y salvaje.

Con unas calzas verdes y una camisa de seda blanca que dejaba ver en parte el pecho victorioso, atravesó las colinas. Iba montado en una potra negra de corazón palpitante como el suyo.

Fue uno de los primeros en llegar. Como corresponde a un pirata, llevaba el ojo izquierdo cubierto por un parche. Con el ojo que le quedaba libre de tapujos, se dispuso a mirar a las jóvenes que llegaban ocultas tras los disfraces.

Entró una ninfa envuelta en gasas.

Entró una gitana morena.

Entró una mendiga cubierta de harapos.

Entró una campesina.

Entró una cortesana que tenía un vestido de terciopelo rojo apretado hasta la cintura y una falda levantada con enaguas de almidón.

Al pasar junto a Longobardo, le hizo una leve inclinación a manera de saludo.

Eso fue suficiente para que él se decidiera a invitarla a bailar.

La cortesana era joven y hermosa. Y a diferencia de las otras mujeres, no llevaba joyas sino apenas una cinta negra que remataba en un moño en mitad del cuello.

Risas.

Confidencias.

Mazurcas.

Ella giraba en los brazos de Longobardo. Y cuando cesaba la música, extendía su mano para que él la besara.

Hasta que se dejó arrastrar en el torbellino de baile, hacia un rincón de la terraza, junto a las escalinatas.

Y se entregó a ese abrazo poderoso.

Él le acarició el escote, el nacimiento de los hombros, el cuello pálido, el moñito negro.

–¡No! – dijo ella–. ¡No lo toques!

–¿Por qué?

–Si me amas debes jurarme que jamás desatarás ese moño.

–Lo juro –respondió él.

Y siguió acariciándola.

Hasta que el deseo de saber qué secreto había allí le quitó el sosiego.

La besaba en la frente.

Las mejillas.

Los labios con gusto a fruta.

Obsesionado siempre por el moñito negro.

Y cuando estuvo seguro de que ella desfallecía de amor, tiró de la cinta.

El nudo se deshizo y la cabeza de la joven cayó rodando por las escalinatas.

Entre as folhas do verde O (COLASANTI, 2006, p. 20-22)

Na primeira corça que disparou, errou.

E na segunda corça acertou.

E beijou.

E a terceira fugiu no  
coração de um jovem.

Ela está entre as folhas do Verde O.

*Canção popular da Idade Média.*

O príncipe acordou contente. Era dia de caçada. Os cachorros latiam no pátio do castelo. Vestiu o colete de couro, calçou as botas. Os cavalos batiam os cascos debaixo da janela. Apanhou as luvas e desceu.

Lá embaixo parecia uma festa. Os arreios e os pêlos dos animais brilhavam ao sol. Brilhavam os dentes abertos em risadas, as armas, as trompas que deram o sinal de partida.

Na floresta também ouviram a trompa e o alarido. Todos souberam que eles vinham. E cada um se escondeu como pôde.

Só a moça não se escondeu. Acordou com o som da tropa, e estava debruçada no regato quando os caçadores chegaram.

Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentando arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães.

Levaram a corça para o castelo. Veio o médico, trataram do ferimento. Puseram a corça num quarto de porta trancada.

Todos os dias o príncipe ia visitá-la. Só ele tinha a chave. E cada vez se apaixonava mais. Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio.

Então ficavam horas se olhando calados, com tanta coisa para dizer.

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e joias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher.

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pêlo castanho.

Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra.

Todos os dias se encontravam. Agora se seguravam as mãos. E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro.

Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas só e compridas, um corpo branco. Tentou levantar, não conseguiu. O príncipe lhe deu a mão. Vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram de joias. Vieram os mestres de dança para ensinar-lhe a andar. Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher.

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio.

Abacadabra (ANDRUETTO, 1997, p. 23-24).

Es una tarde de enero y una mujer camina por el malecón. Tiene el pelo negro y lleva un vestido escotado de flores rojas.

Abochorna el calor en ese pueblo de pescadores, pero ella lleva en la mano izquierda –como si fuera una alhaja– un guante de cuero.

Ha de ser forastera, piensa la gente.

Ha de haber venido de quién sabe dónde.

Ha de haber bajado de un barco noruego.

Es extraño que una mujer lleve en verano un guante, uno solo. Pero no es tan extraño que un hombre se enamore de una mujer hermosa de pelo negro.

Y en nuestro cuento, esa tarde, un hombre aparece y le dice algo que no sabemos. Después la lleva a su casa y la desnuda. Toda, menos la mano.

Desde entonces, noche tras noche, él le pide que se saque el guante o que le diga, al menos, la razón por la que lo lleva. Pero ella ni se lo saca ni quiere explicarle nada.

Hasta que él se da por vencido y baja a la sala. Cuando pasa frente al espejo, ve que le han nacido en la cabeza unas astas de cabro. Se toca, incrédulo, pero son verdaderas.

“Son verdaderas”, dice y se derrumba.

Entonces ella llega a su lado, se saca el guante y él ve que asoma una pata de cabra. Con la mano peluda y áspera, ella le acaricia la frente, las astas.

Sete anos e mais sete (COLASANTI, 2006, p. 51)

Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que qualquer outra.

A princesa também gostava muito do pai, mais do que qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que qualquer outro.

O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gostava mais do que de qualquer outra.

O rei então chamou a fada, madrinha da princesa. Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o jeito melhor era botar a moça para dormir. Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele.

Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na hora sem nem dizer boa-noite.

Deitaram a moça numa cama enorme, num quarto enorme, dentro de outro quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme. Sete portas enormes escondiam a entrada pequena do enorme corredor. Cavaram sete fossos ao redor do castelo. Plantaram sete trepadeiras nos sete cantos do castelo. E puseram sete guardas.

O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra da magia, e que pensavam assim afastá-la dele, não teve dúvidas. Mandou construir um castelo com sete fossos e sete plantas. Deitou-se numa cama enorme, num quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme disfarçado por sete enormes portas e começou a dormir.

Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram debaixo das plantas. As aranhas teceram cortinados de prata ao redor das camas, nas salas enormes, nos enormes corredores. E os príncipes dormiram nos seus casulos.

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono.

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam.

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida.

### La durmiente (ANDRUETTO, 2016)

Había una vez una princesa  
a quien despertó,  
no el beso de un príncipe,  
sino una revolución.  
*José Antonio Martín.*

Ella tenía por padres a un rey y a una reina. / Nació y sonaron en el mundo trompetas/ y tambores. / Y hubo tiros de arcabuces y cañones.

Ella dormía en una cuna de oro con ribetes de plata. / Dormía y se inclinaban sobre la cuna las hadas.

Eran tres hadas, las hadas. / Tres gracias portadoras de dicha.

Se inclinaban para ofrecerle bondad, / para ofrecerle belleza, / y amor.

Érase entonces que era una princesa. / La más buena, la más hermosa, la más amada.

La amaban sus padres, / la amaban los pajes, / las amas de leche / y las siervas de su madre.

La amaban también los campesinos / y los artesanos / y los mendigos / y los hambreados / y la pura gente del pueblo.

La princesa era feliz, como digo. / Completamente feliz, como suele suceder en los cuentos.

Pero, ya lo decían los hombres en el comienzo de los tiempos: / *Basta que en un cuento alguien sea feliz, / para que empiece a asomar la desdicha.*

Y eso es lo que pasó.

No fue, como dicen, culpa de un hada maldita / que echó dolor sobre ella, / un hada que hablaba de un huso / y de tener quince años / y herirse la mano / y quedar hechizada.

No fue como dicen los cuentos.

Lo que hubo en verdad, es que la princesa / no solo era hermosa sino que también era buena / y amaba.

Amaba a sus padres, los reyes. / Amaba a los pajes, / a las amas de leche / y a las siervas de su madre.

Amaba también a los campesinos, / a los artesanos, / a los mendigos / y a los hambreados.

¡Es que creció escuchando a las siervas / contar sus penas en la cocina del palacio / y viendo a los hambrientos de comida / por la ventana de una torre / y a los hambreados de amor / por todas partes!

Creció y un día salió del palacio / *(eso sí es como dicen los cuentos)*.

Salió y se internó por las calles del reino. / Y vio que la vida era eso: / una vieja muy vieja hurgando unos restos, / un niño perdido, / una casa con hambre, / por almuerzo unas papas.

Y entonces supo / *(esto es algo que no dicen los cuentos)* / que había dos caminos para ella: / Mirar lo que pasaba en el reino. / O cerrar los ojos.

Eso hizo, esto último / *(como dicen los cuentos)*:

Cerró los ojos y durmió. / Durmió por días / por años.

Déjala que duerma, dijo el rey. / Déjala, dijo la reina.

Ya llegará el príncipe que la despierte, / ya llegará, dijeron.

*(Por lo menos, eso dicen los cuentos)*.

Pero porque el príncipe no llegaba / o por no ver lo que sucedía en el reino, / la princesa siguió durmiendo.

Mientras dormía los reyes envejecieron / y terminó de corromperse el reino.

Hasta que el pueblo hizo sonar trompetas. / Y tambores. / Y arcabuces. / Y cañones.

Entonces la princesa despertó, / pero no ya por el beso de un príncipe...

...sino por una revolución.