



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

**QUEM TEM MEDO DOS CONTOS DE FADAS? AS PROTAGONISTAS DE
ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI PARA O LETRAMENTO
LITERÁRIO**

CAMPINA GRANDE - PB

2025

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

**QUEM TEM MEDO DOS CONTOS DE FADAS? AS PROTAGONISTAS DE
ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI PARA O LETRAMENTO
LITERÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito à obtenção do título de mestre em linguagem e ensino.

Orientadora: Profa. Dra. Tássia Tavares de Oliveira

CAMPINA GRANDE - PB
2025

M528q Melo, Alyne Maria da Silva.
Quem tem medo dos contos de fadas? As protagonistas de Angela Carter e Marina Colasanti para o letramento literário / Alyne Maria da Silva Melo. - Campina Grande, 2025.
177 f.: il. color.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2025.
"Orientação: Profª. Dra. Tássia Tavares de Oliveira."
Referências.

1. Contos de Fadas. 2. Marina Colasanti. 3. Angela Carter. 4. Letramento Literário. 5. . I. Oliveira, Tássia Tavares de. II. Título.

CDU 82-34(043.3)

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

**QUEM TEM MEDO DOS CONTOS DE FADAS? AS PROTAGONISTAS DE
ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI PARA O LETRAMENTO
LITERÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito à obtenção do título de mestre em linguagem e ensino.

Aprovada em: 29/08/2025.

Banca Examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA, PROFESSOR 3 GRAU**, em 02/09/2025, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Profa. Dra. Tássia Tavares de Oliveira (Orientadora- PPGLE/UFCG)



Documento assinado eletronicamente por **MÁRCIA TAVARES SILVA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/09/2025, às 20:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva (Examinadora interna – PPGLE/UFCG)



Documento assinado eletronicamente por **ROSÂNGELA NERES ARAÚJO DA SILVA, Usuário Externo**, em 03/09/2025, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva (Examinadora externa – PROFLETRAS/UEPB)

Aos meus pais e à minha irmã, por me deixarem desbravar o mundo sabendo que sempre poderia voltar para casa.

AGRADECIMENTOS

Na primeira reunião do Mestrado a minha orientadora disse que o processo de escrever uma dissertação é solitário, que para amenizar é preciso contar com as nossas amigadas e criar uma comunidade de apoio. Por isso, dedico esta seção a todos que me carregaram até aqui.

Aos meus pais, Alysson e Lívia, por todo apoio e incentivo. À minha irmã, Ana Beatriz, por nunca sair do meu lado. Vocês são norte, casa e caminho, dão sentido a tudo que construí.

À minha família. Às minhas avós, Socorro e Severina, que sempre me disseram que o melhor parceiro é o estudo.

Aos meus amigos, Rita, Sthefanny, Milena, Ellen e João, por celebrarem e compartilharem comigo.

À minha orientadora, professora Tássia Tavares, por ter acreditado no meu projeto e me guiado nesses 2 anos de Mestrado. Obrigada pela paciência, incentivo e orientação, minha dissertação é fruto da sua compreensão e confiança no meu trabalho.

Aos professores que fizeram e continuam fazendo parte da minha caminhada acadêmica. Especialmente, à professora Rosângela Neres, que me acompanha desde a graduação e me apresentou o mundo das fadas.

Às minhas colegas de Mestrado, Kátia, Ivinny, Júlia e Railma, espero que nossos caminhos se cruzem novamente.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

“O fato de eu e muitas mulheres vasculharmos livros em busca de heroínas de contos de fadas é uma manifestação do mesmo processo – o desejo de legitimar minha reivindicação pelo que me é devido no futuro, deixando claro o que me foi devido no passado.”
(Angela Carter- 103 Contos de Fadas)

“Meus contos de fadas são plantas de alecrim. E, se por um instante lhes falta o leite, secam as folhas e se refugiam no inverno. Mas eu espero e espero, cavoucando a terra, porque sei da primavera que me toma quando um dia, de repente, recomeçam a brotar.”
(Marina Colasanti- Entre a Espada e a Rosa)

RESUMO

Inicialmente popularizado como gênero literário na França do século XVII, os contos de fadas tiveram sua trajetória marcada pela produção e disseminação de narrativas adaptadas por homens. Entretanto, apesar de ser formado por um cânone literário majoritariamente masculino — com nomes muito conhecidos como Charles Perrault e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm — as histórias consagradas no imaginário infantil e juvenil foram na verdade produzidas em sua grande maioria por mulheres. À vista disso, com a tentativa de apagamento, ao longo dos anos muitas escritoras revogaram esse espaço da pena, reconstruindo e recontando histórias como “A Bela e a Fera”, “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”. Como também, as mulheres nos contos de fadas fizeram repetidamente uso dessa estratégia em narrativas de denúncia que podem ser encontradas não só no folclore anglo-americano e europeu, mas no repertório de histórias existentes no mundo todo (Tatar, 2022). Nesse contexto, surgem no campo da revisão contemporânea dos contos de fadas a escritora britânica Angela Carter e a escritora brasileira Marina Colasanti, responsáveis por apresentar diversas personagens subversivas e enredos que colocam as mulheres no centro, diferente das narrativas escritas por homens. Diante disso, a presente pesquisa tem como objetivo principal investigar como são representadas as protagonistas das obras *Câmara Sangrenta* (1979), de Angela Carter, e *Uma Ideia Toda Azul* (1979), de Marina Colasanti, entendendo a relevância de ressignificações de personagens femininas e de representações no processo de leitura literária. Além disso, traçar um caminho acerca das personagens femininas ao longo dos anos no processo de leitura literária, visando à formação leitora; Discutir a importância da ampliação do repertório de autoria feminina no espaço escolar e no ensino literário; e Desenvolver com base nas obras e nos documentos norteadores, uma abordagem centrada na apresentação das protagonistas de Carter e Colasanti para a sala de aula, pensando nas contribuições das personagens para a formação dos leitores. Para alcançar nossas metas, desenvolveremos uma Sequência Expandida idealizada por Rildo Cosson em seu livro *Letramento Literário* (2022), com os contos “A Câmara Sangrenta” (1979), “A Noiva do Tigre” (1979), “Entre as Folhas do Verde O” (1979) e “Por duas Asas de Veludo” (1979). Ademais, justificamos a escolha do nosso *corpus* na importância de analisar contos de fadas escritos por mulheres, especialmente de Carter e Colasanti, uma vez que ambas apresentam abordagens interessantes para suas personagens, sem estereótipos ou aspectos previsíveis. Criando um mundo no qual a magia, a inteligência e a liberdade fazem parte do enredo feminino e retomando características comuns de histórias da oralidade, com protagonistas que expõem desejos, ambições e coragem, que são punidas e perseguidas, mas acima de tudo, que resistem.

Palavras-Chave: Contos de Fadas. Marina Colasanti. Angela Carter. Letramento literário.

RÉSUMÉ

Initialement popularisé comme genre littéraire en France au XVII^e siècle, les contes de fées ont eu leur trajectoire marquée par la production et la diffusion d'histoires adaptées par des hommes. Cependant, bien qu'il soit formé par un canon littéraire à prédominance masculine - avec des noms bien connus tels que Charles Perrault et les frères Jacob et Wilhelm Grimm - les histoires consacrées dans l'imagination des enfants et des adolescents ont en réalité été produites en grande partie par des femmes. À la lumière de cela, avec la tentative d'effacement, au fil des ans, de nombreux écrivains ont révoqué cet espace de la plume, reconstruisant et racontant des histoires telles que "La Belle et la Bête", "Blanche-Neige" et "La Belle au Bois Dormant". En outre, les femmes des contes de fées ont à plusieurs reprises utilisé cette stratégie dans les rapports de dénonciation qui peuvent être trouvés non seulement dans le folklore anglo-américain et européen, mais aussi dans le répertoire d'histoires existant dans le monde entier (Tatar, 2022). Dans ce contexte, apparaissent dans le domaine de la révision contemporaine des contes de fées l'écrivain britannique Angela Carter et l'écrivaine brésilienne Marina Colasanti, responsables de présenter divers personnages subversifs et intrigues qui mettent les femmes au centre, différent des récits écrits par les hommes. Par conséquent, la présente recherche a pour objectif principal d'enquêter sur la façon dont sont représentées les protagonistes des œuvres *La compagnie des Loups* (1979), d'Angela Carter, et *Une idée toute bleue* (1979), comprenant la pertinence des ressignifications de personnages féminins et des représentations dans le processus de lecture littéraire. De plus, En outre, tracer un chemin sur les personnages féminins au cours des années dans le processus de lecture littéraire, visant à la formation de lecture; Discuter l'importance de l'élargissement du répertoire d'auteur féminin dans l'espace scolaire et dans l'enseignement littéraire; et Développer sur la base des œuvres et des documents directeurs, une approche centrée sur la présentation des protagonistes de Carter et Colasanti à la classe, en pensant aux contributions des personnages à la formation des lecteurs. Pour atteindre nos objectifs, nous développerons une séquence étendue conçue par Rildo Cosson dans son livre *L'alphabétisation Littéraire* (2022), avec les contes "La Compagnie des loups" (1979), "La Jeune Épouse du Tigre" (1979), "Entre les Feuilles du Vert O" (1979), "Pour Deux Ailes de Velours" (1979). D'ailleurs, nous justifions le choix de notre corpus sur l'importance d'analyser les contes de fées écrits par des femmes, en particulier ceux de Carter et Colasanti, car elles présentent toutes deux des approches intéressantes pour leurs personnages, sans stéréotypes ni aspects prévisibles. Créant un monde dans lequel la magie, l'intelligence et la liberté font partie de l'intrigue féminine et reprenant les caractéristiques communes des histoires de l'oralité, avec des protagonistes qui exposent des désirs, des ambitions et du courage, qui sont punis et persécutés, mais surtout, qui résistent.

Mot-Clés: Contes de Fées. Marina Colasanti. Angela Carter. L'alphabétisation Littéraire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Questionário “É Fada ou Fake?”	122
Figura 2 - Cinderela e Ariel	123
Figura 3 - Mapa mental Angela Carter	126
Figura 4 - Mapa mental Marina Colasanti	126
Figura 5 - O beijo da adormecida	129
Figura 6 - As Feras e suas maldições.....	130
Figura 7- Poema Anne Sexton	134
Figura 8 - As mulheres ao longo dos anos.....	136
Figura 9 - Nimona e a sua história	144
Figura 10 - Nimona e a dor de ser incompreendida.....	145
Figura 11 - O sacrifício de Nimona	147
Figura 12 - O Dragão de estimação e o espelho sincero.....	149
Figura 13 - Príncipes feios e preguiçosos	149
Figura 14 - Quebra-cabeça.....	153

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura da Sequência Expandida	113
Quadro 2 - Habilidades apresentadas pela BNCC	115
Quadro 3- Perguntas propostas pela OCEM para orientar o processo de seleção das leituras integrais no Ensino Médio	116
Quadro 4 - Objetivos de aprendizagem sugeridos para o Segundo Ano do Ensino Médio segundo os Referenciais Curriculares da Paraíba	118
Quadro 5 - A construção da Sequência Expandida Contos de fadas contemporâneos: Angela Carter e Marina Colasanti para a formação de leitores - 16 horas.....	120
Quadro 6- Sugestão de Questionamentos para a Primeira Interpretação.....	132
Quadro 7 - Citações e discussões.....	137
Quadro 8- Orientações para a Atividade de Pesquisa e Apresentação	142
Quadro 9- Perguntas norteadoras.....	148
Quadro 10- Interpretações.....	150
Quadro 11- Interpretações.....	151
Quadro 12- Instruções da Atividade da Segunda Interpretação.....	153
Quadro 13- Organização do café literário.....	155
Quadro 14- Séries e os contos de fadas	156
Quadro 15- A literatura e os contos de fadas	156
Quadro 16- Cinema e os contos de fadas.....	157

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 EM UM REINO NÃO TÃO DISTANTE: REINTERPRETAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS	21
2.1 E elas, foram felizes para sempre ?: a representação das mulheres nos contos de fadas	23
2.1.1 Sob o véu do esquecimento: as escritoras francesas na trajetória das fadas	35
2.1.2 Além do que se vê: arquétipos literários femininos nas histórias maravilhosas	45
2.2 Desbravando a Câmara Sangrenta: As personagens de Angela Carter	55
2.3 Marina manda Lembranças: as personagens de Marina Colasanti	63
3 O FANTÁSTICO MUNDO DAS FADAS: AUTORIA FEMININA NA FORMAÇÃO LEITORA	69
3.1 Ressignificando leituras: reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária	71
3.2 O papel transgressor da literatura: cânone, ensino e formação leitora	79
3.3 Reivindicando o espaço das mulheres: Marina Colasanti em “Entre as folhas do verde O” e “Por duas asas de veludo”	88
3.3.1 A menina de uma só pele: Entre as folhas do verde O colasantiano	89
3.3.2 A princesa, borboleta e a transfiguração: A caçada pela perfeição em Por duas asas de veludo	94
3.4 Resistência e Revelação na escrita feminina: Angela Carter com “A Noiva do tigre” e “A Câmara Sangrenta”	98
3.4.1 Bela, astuta e selvagem: a metamorfose como forma resistência em A Noiva do Tigre....	98
3.4.2 Laços de Família: A existência materna é a chave da câmara sangrenta	104
4 QUEM TEM MEDO DOS CONTOS DE FADAS? AS PROTAGONISTAS DE ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI PARA O LETRAMENTO LITERÁRIO	112
4.1 Estrutura da Sequência Expandida e documentos norteadores	112
4.2 Era uma vez: Angela Carter, Marina Colasanti e o letramento literário	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	161
APÊNDICES	167
APÊNDICE A - É FADA OU FAKE?	168
APÊNDICE B - MAPA MENTAL	170
APÊNDICE C- QUEBRA-CABEÇA	172
APÊNDICE D- BIBLIOGRAFIAS E PESQUISAS SOBRE ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI	177

1 INTRODUÇÃO

A infância e a juventude são fases repletas de histórias que são transmitidas oralmente, ou por meio de textos e outras mídias, promovendo a interação e o acesso ao imaginário coletivo de determinado grupo. Essas narrativas apresentam características e enredos voltados para sentimentos, virtudes e ações, como o amor, a pureza, a redenção, entre outras, e que enveredam para além do campo infantil e juvenil, principalmente quando falamos de contos de fadas. Nas obras dessa área, conhecidas da cultura popular, a mulher é uma das maiores figuras e representações. Nos escritos, elas aparecem desempenhando diversos papéis, são princesas, rainhas, mães, esposas, bruxas, madrastas, fadas, etc.

Entretanto, anterior à construção dessas personagens, durante muitos anos, vários continentes fabricaram uma imagem negativa das mulheres, apresentando histórias nas quais a violência contra a figura feminina era justificada. É possível apontarmos o conto africano “Duang e sua Mulher Selvagem”, proveniente do povo dinka, no Sudão; nessa narrativa uma mulher é espancada após conviver com lobos e começar a desejar carne. Já no Oriente destacamos a obra moralizante e doutrinária *Sendebâr*, atribuída ao filósofo hindu Sendebâr; a coletânea apresenta 26 narrativas, as quais semeiam uma representação de mulheres más, egoístas e invejosas sendo punidas. Assim, a brutalidade dessas narrativas dialoga com o contexto social e o papel que as mulheres exerciam em cada época.

Inicialmente, segundo Souza e Schneider (2018), as sociedades primitivas eram baseadas na lei do mais forte, apresentando uma forma de organização social rudimentar e hierarquizada, com classes rígidas e bem delimitadas: fortes e poderosos de um lado, fracos e desvalidos do outro. Não é difícil imaginar o (não) lugar da mulher nessa lógica (Souza; Schneider, 2018, p. 176). Logo, a violência e a submissão eram incentivadas como forma de controle, pois era a partir desses textos que as morais eram passadas de geração em geração.

Em contrapartida, graças ao aumento dos estudos acerca do folclore e dos contos populares, folcloristas como o escocês John Francis Campbell (1821-1885) reúne narrativas contadas por mulheres e camponeses que mostravam uma realidade diferente para as personagens femininas na obra de quatro volumes *Popular Tales of the West Highlands*, publicada entre os anos 1860 e 1862. Nela, encontramos contos como “Maol a Chliobain” (1860), uma menina astuta que vence gigantes e cumpre desafios em nome de sua vida e da vida de suas irmãs. Além disso, é importante pontuarmos que as histórias coletadas foram publicadas em obras do século XIX, mas segundo os estudos de folcloristas como Campbell (1860), Joseph Jacobs (1971) e George MacDonald (1904) são datadas de bem antes.

Mais tarde, devido a disseminação do cristianismo, essas narrativas foram adaptadas para sobreviver aos olhos da Igreja, sendo influenciadas pelo Oriente, oralidade e pelo folclore, mas moldadas para os interesses dos cristãos ocidentais. Por isso, os escritores franceses e alemães do século XVII e XIX transformaram as personagens corajosas, independentes e destemidas em donzelas em perigo e mocinhas comportadas, e as traidoras e mentirosas, em bruxas, madrastas e feiticeiras que “mereciam” ser castigadas.

Dessa forma, a imagem das mulheres que permaneceu nos contos de fada foi a criada pelos cristãos da Idade Média, quanto mais perto do modelo mariano — sem pecado — melhor a chance de casamento e maternidade. Já as ligadas à culpa e “tentação” — Eva, Maria Madalena — justificariam a misoginia, a demonização e a caça às bruxas. O Ocidente Europeu conservou essas raízes em suas histórias maravilhosas, levando para o mundo das fadas uma ideia de “bem” e “mal”, reafirmando a necessidade de controle e subjugação das mulheres. Essas interpretações atravessaram os anos e passaram para as primeiras compilações dos contos, histórias que fazem do imaginário popular até hoje.

Nesse cenário, Charles Perrault e os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm correspondem aos nomes mais conhecidos no âmbito dos contos considerados “clássicos”. Os adaptadores, responsáveis pela caracterização e popularização de personagens como Branca de Neve, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho, apresentam um universo que permite a magia e o sonho, mas também, apresentam aos leitores que uma boa protagonista é aquela que espera. Além disso, as narrativas desenvolvidas por Perrault e pelos Grimm secundarizam as personagens femininas, naturalizam um comportamento submisso e um tratamento agressivo dirigido a elas por personagens masculinos. Assim, como nos textos milenares, a condição das mulheres permanece interligada aos homens, a beleza, doçura e graça — características exaltadas pelo patriarcado — eram as únicas características importantes para descrevê-las.

Essas definições foram perpetuadas durante anos, chegando até mesmo ao cinema do século XX com as animações de *Walt Disney Studios*. As produções da empresa foram responsáveis pela popularização das princesas no audiovisual, implementando a ideia de “felizes para sempre”. Nesse contexto, as divulgações dos filmes também estavam ligadas a uma tentativa de higienização dos contos de fadas e das personagens femininas, comunicando para o público, especialmente para as meninas, as seguintes mensagens: não se arrisque, não seja curiosa e não vá muito longe de casa. A imaginação passa a ser usada como instrumento de dominação, agindo de maneira muito eficaz. Por essa razão, até hoje o primeiro contato do público com essas histórias acontece frequentemente por meio dessas versões, moldando definições sobre princesas, bruxas ou fadas, a partir delas.

Contudo, ao decorrer dos anos, no campo da literatura, surgiram narrativas e personagens que remodelaram a visão dos leitores acerca das figuras femininas, como Katniss, da trilogia *Jogos Vorazes* (2008), Bella, de *Crepúsculo* (2005) e Raquel, de *A Bolsa Amarela* (1976), duas dessas obras tomaram proporção cinematográfica e expuseram suas narrativas para diversos públicos.¹ Além das diferentes reinterpretações dos contos de fadas, como a coletânea *Princesas quase esquecidas* (2024), também as várias adaptações para o cinema, *Malévola* (2014), *Branca de Neve e o Caçador* (2012). Tais releituras apresentam novos enredos, personagens e objetivos, utilizando de obras conhecidas para mostrar um novo olhar.

Nessa perspectiva, a esfera literária está em constante mudança e é possível afirmar que “a obra literária tem a capacidade de intervir no mundo, nas diferentes estruturas sociais e na literatura existente.” (Santos, 2007, p. 64), logo, a escola, como ambiente formador e transmissor de cultura, precisa incentivar a leitura de textos que transparecem essas transformações. Dessarte, é necessário que seja trabalhado no processo de leitura e aprendizagem histórias que ressignifiquem a imagem das personagens para os leitores. É nesse cenário que as obras *A Câmara Sangrenta* (1979)² e *Uma Ideia Toda Azul* (1979)³, das autoras Angela Carter e Marina Colasanti, respectivamente, surgem abordando temáticas que vão em sentido oposto aos contos de fadas.

As obras, formadas por narrativas curtas, possuem elementos como a mulher-animal, vampiras, tigres e lobisomens, todos voltados para uma perspectiva feminina, abordando a mulher como protagonista da sua própria história. Nesse sentido, as autoras, através das suas personagens, mostram aos leitores, e conseqüentemente, as mulheres e homens que estão se tornando, que amor, pureza e redenção não precisam ser seus únicos interesses e que as meninas não necessitam desempenhar unicamente o papel de princesa, de esposa ou de mãe. Em razão disso, consideramos as releituras e as adaptações um fator importante no espaço escolar, visto que elas contribuem para a formação leitora, também, entendemos a leitura como um processo responsável pela aquisição e representação de ideias e valores nos quais os leitores inspiram-se.

¹ Jogos Vorazes foi adaptado para uma franquia de quatro filmes de muito sucesso. A saga Crepúsculo também contou com a produção de quatro filmes, que ao todo arrecadaram cerca de 3 bilhões de dólares. *A Bolsa Amarela* não foi adaptada.

² A obra de Angela Carter também foi publicada originalmente em 1979, sob o título *The Bloody Chamber*. No Brasil, a editora Rocco publicou sua versão traduzida no ano de 1999, intitulada *O Quarto do Barba-Azul*. Para análise dos contos e para pesquisa optamos pela edição publicada em 2017 pela editora tag intitulada *A Câmara Sangrenta*, a obra conta com a curadoria de Marina Colasanti e toda a produção — ilustração, revisão de tradução, design — foi feita por mulheres.

³ A obra *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti, foi publicada originalmente em 1979, entretanto, para a análise dos contos, assim como pesquisa proposta, optamos por uma edição mais recente, publicada em 2006.

Também destacamos a relevância dos contos de fadas na trajetória literária brasileira, De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2022), entre os anos 1890 e 1920 o nosso país passava pelo aumento da população urbana e o fortalecimento de classes sociais intermediárias, aristocracia rural e alta burguesia contrapondo trabalhadores rurais. Logo, no cenário educacional daquela época, o consumo de livros espelhava o nível de escolarização e cultura, entretanto, com a nova divisão de classes existia uma disparidade enorme, a grande maioria era analfabeta e os que tinham acesso à educação eram formados por meio de moldes europeus. Por essa razão, com o intuito de construir uma literatura focada na formação do cidadão brasileiro, é iniciada uma campanha de valorização da instrução e da escola.

O movimento também acontece, pois, as obras utilizadas para o ensino eram traduções de livros bem-sucedidos em venda na Europa, muitas vezes circuladas em edições portuguesas já que não havia editoras no Brasil, é apenas no final do século XIX que essa realidade começa a ser modificada. Dessa forma, foi assim que traduções de clássicos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen e Charles Perrault chegaram ao Brasil, pelas edições *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896), todas assinadas pelo romancista Figueiredo de Pimentel (1864-1904); Esopo e La Fontaine também são inseridos através de adaptações ainda na monarquia com *Coleção de fábulas imitadas de Esopo e La Fontaine dedicada à sua majestade o imperador o senhor D. Pedro II e oferecida à mocidade das escolas* (1852), de Justiniano José da Rocha (1812-1862), e *Primeiro livro das fábulas... vertidas do francês e oferecidas ao governo imperial para uso das escolas de instrução primária* (1883), de João Cardoso de Meneses e Sousa (1812-1862), Barão de Paranapiacaba.

Assim, a partir dessas histórias, o mercado brasileiro passou a pensar em uma produção nacional de obras para o ensino, contando com *Contos Infantis* (1886) e *Era um vez* (1917), o primeiro de Adelina Lopes Vieira (1850-1923) e o segundo de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que também colaborou em *Contos Infantis*; ambas inauguraram a participação feminina na produção. Portanto, é possível perceber que as adaptações dos contos de fadas fizeram parte do processo de aprendizagem e ensino no Brasil desde o início. Além do que, a contribuição das mulheres foi e continua sendo uma das maiores partes da constituição dos contos de fadas, pois é a partir delas que essas histórias passam a ser escritas e divulgadas.

Tendo em vista essa discussão, esta discussão é norteadada pela seguinte questão: Visando à formação leitora, como a reconfiguração do protagonismo feminino pode ser trabalhado no ambiente escolar a partir da discussão das personagens de Angela Carter e Marina Colasanti?. Diante disso, a presente pesquisa tem como objetivo principal investigar como são

representadas as protagonistas das obras e *Câmara Sangrenta* (2017), de Angela Carter, e *Uma Ideia Toda Azul* (2006), de Marina Colasanti, entendendo a relevância de ressignificações de personagens femininas e de representações no processo de leitura literária. Como também, definimos como objetivos específicos: 1) traçar um caminho acerca da relevância das reinterpretações e representações das personagens femininas ao longo dos anos no processo de leitura literária, visando à formação leitora; 2) discutir a importância da ampliação do repertório de autoria feminina no espaço escolar e no ensino literário; e 3) desenvolver com base nas obras e nos documentos norteadores, uma abordagem centrada na apresentação das protagonistas de Carter e Colasanti para a sala de aula, pensando nas contribuições das personagens para a formação dos leitores. Para alcançar nossas metas, desenvolveremos uma Sequência Expandida idealizada por Rildo Cosson em seu livro *Letramento Literário* (2022)⁴, com os contos “A Câmara Sangrenta” (2017), “A Noiva do Tigre” (2017), de Angela Carter, e “Entre as Folhas do Verde O” (2006), “Por duas Asas de Veludo” (2006), de Marina Colasanti, uma vez que enxergamos essa metodologia sistemática como uma forma de ponto de partida para trabalhar essas obras em sala de aula, passível de mudanças e adaptações, mas sempre levando em consideração o texto e como ele pode trabalhado com os leitores.

Logo, a pesquisa é justificada no interesse de ampliar os estudos a respeito da relação entre as autoras Angela Carter e Marina Colasanti, utilizando o campo da literatura comparada para compreender o que se aproxima e se diferencia nas obras e contos escolhidos, uma vez que encontramos apenas um trabalho de dissertação nesse viés, do ano de 2014 da UERJ, escrito por Simone Campos Paulino e intitulado “Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti”, que trabalha a comparação do feminino em algumas histórias das escritoras. Além disso, também expandir a discussão para a formação de leitores, visto que boa parte das pesquisas desenvolvidas no espaço escolar trabalha especialmente Marina Colasanti, sem a inclusão de Angela Carter. Na análise literária essa separação também é comum, com trabalhos que exploram as duas isoladamente.

Nessa conjuntura, a seleção das duas autoras foi pensada pois ambas recuperam, em momentos distintos, uma jornada que desde o início pertenceu às mulheres. Isso porque os contos de fadas começaram a sua narrativa no campo, com histórias contadas para entreter, assustar ou alertar — eram as lavadeiras, as camponesas que tomavam para si essa responsabilidade. Mais tarde, migraram para o ambiente doméstico e aristocrático, sendo

⁴ O livro foi publicado originalmente em 2006, mas utilizaremos a edição de 2022.

transmitidas por amas, governantas e babás. Logo, foi com essas figuras femininas que os homens coletaram as versões de suas coletâneas e as divulgaram para o país, muitas vezes mencionando-as apenas em notas de rodapé ou em breve referências. Contistas francesas como Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1664-1724), Catherine Bernard (1662-1712), Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716) e a Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1654- 1724) também fizeram parte da trajetória que foi apagada, segundo os estudos de Anne E. Duggan (2023) as versões das autoras abordaram gravidez, problemas do casamento arranjado, igualdade de gênero e críticas à monarquia.

Em suma, as mulheres foram importantes durante todo o processo de construção dos contos de fadas, na oralidade e na transcrição. Nessa pesquisa, me volto para aquelas que nunca saíram, mas que foram engolidas por um cânone que se apropriou de suas histórias.

Ademais, justificamos a escolha do nosso *corpus* na importância de analisar contos de fadas escritos por mulheres, pois ambas apresentam abordagens interessantes para suas personagens, sem estereótipos ou aspectos previsíveis. Criando um mundo no qual a magia, a inteligência e a liberdade fazem parte do enredo feminino e retomando características comuns de histórias da oralidade, com protagonistas que expõem desejos, ambições e coragem, que são punidas e perseguidas, mas acima de tudo, que resistem. Com isso, consideramos as temáticas presentes nos trabalhos das autoras aliadas no processo de reconstrução dos discursos voltados para a figura feminina no campo dos contos de fada. Logo, procuramos entender as discussões e teorias acerca dos objetivos propostos e abranger os diferentes pontos de vista sobre o processo de leitura literária no campo educacional, principalmente no que se refere às releituras e adaptações.

Nessa perspectiva, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro deles, intitulado **Em um reino não tão distante: a reinterpretação e representações das personagens femininas nos contos de fadas**, argumentamos acerca da disparidade de gênero entre as protagonistas das histórias escritas por homens e o papel das mulheres enquanto narradoras nesse processo de caracterização, discutimos sobre os arquétipos literários nos contos de fadas, a simbolização das figuras e processos de identificação, para entendermos a relevância das reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária, como também, apresentamos algumas escritoras apagadas do cânone literário francês. Neste mesmo tópico, apontamos as contribuições das personagens de Angela Carter e Marina Colasanti no âmbito das criações e releituras das narrativas tradicionais.

Dessa forma, refletimos a importância de textos literários que abordem diferentes discursos no campo educacional uma vez que leitores que só tiverem acesso a discursos patriarcais, com personagens masculinos no centro da história, a quem tudo é possível e permitido, e apenas personagens femininas com a inexpressividade camuflada pela doçura e pela obediência, poderá ter a errônea percepção de universalidade no que está lendo. (Rocha; Barbosa, 2019, p. 195). Logo, as representações também são uma forma de “compreender o funcionamento da sua sociedade ou definir as operações intelectuais que lhes permitem apreender o mundo” (Chartier, 1990, p. 23), e por isso é possível utilizá-las para repensar novos caminhos de ensino, da reescrita dos contos de fadas e incentivar a implementação de novas obras no campo da leitura literária no espaço escolar.

A segunda parte da pesquisa, intitulada **O Fantástico mundo das fadas: autoria feminina na formação leitora**, pensamos na autoria feminina no ensino de literatura, discorrendo sobre a importância de obras e personagens produzidos a partir de um ponto de vista feminista, nas vantagens da formação de leitores através das obras literárias e na relevância do letramento literário, entendendo o ensino de literatura como um instrumento transgressor. Além disso, para problematizar a leitura dos contos de fadas, abordamos um estudo comparativo entre as narrativas de Carter e Colasanti, evidenciando aspectos que diferenciam as histórias das autoras e debatendo a respeito do contato dos leitores com as histórias mais conhecidas, que são em sua grande maioria escritas por homens.

Dessa forma, com o intuito de discutir a importância da ampliação do repertório de autoria feminina no espaço escolar e no ensino literário, argumentaremos como a educação deveria consistir em ler e compreender literatura de forma significativa e não em apenas ler a história e a biografia de autores e obras canonizados, pois o cânone literário funciona como mecanismo de consolidação hegemônica das elites letradas, mas sempre podemos defender a Literatura como espaço de contestação, por exemplo, reivindicando o protagonismo negro, LGBTQIAP+, feminista e suas interseccionalidades. O ensino de literatura, portanto, faz da sala de aula espaço de contestação. (Oliveira, 2022, p. 109). Nesse contexto, defendemos que um conhecimento crítico pode e deve ser construído através da literatura.

Por essa razão, na terceira parte da nossa pesquisa, intitulada **Quem tem medo dos contos de fadas ? As protagonistas de Angela Carter e Marina Colasanti para o letramento literário**, apresentamos uma esquematização de sequência de leitura dos contos “A Câmara Sangrenta” (2017), “A Noiva do Tigre” (2017), de Angela Carter, e “Entre as Folhas do Verde O” (2006), “Por duas Asas de Veludo” (2006), de Marina Colasanti. Produzimos uma sequência didática utilizando a Sequência Expandida de Rildo Cosson (2022)

pensando em alunos do 2º ano do ensino médio. As referidas obras foram escolhidas pensando no conteúdo programático da disciplina de literatura, que faz referência a literatura romântica nessa série, e também nas representações e simbologias das protagonistas.

Em relação ao conteúdo programático, segundo as diretrizes do Referencial Curricular da Paraíba e, o Romantismo faz parte do objeto de conhecimento proposto para a Segunda Série do Ensino Médio, no campo da Literatura. Ademais, essa escola literária surge na Alemanha no final do século XVII e segue ao longo do século XIX, influenciando o movimento nacionalista dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que preteiam exaltar a identidade nacional germânica através do folclore, neste caso, dos contos de fadas. No Brasil, essa fase é conhecida como Indianista. Sendo assim, da mesma forma que os românticos procuravam destacar a pureza e a inocência de seus personagens, Carter e Colasanti, procuravam desmistificar essa ideia. Portanto, há uma relação entre o movimento literário e as narrativas, que pode ser considerada pelos professores na possibilidade de implementação desta Sequência Expandida, uma forma de incorporar a atividade aos conteúdos previamente planejados.

As referidas obras também corroboram com algumas competências apontadas pela BNCC para o ensino médio, como a competência específica 2, que diz respeito à compreensão e análise das situações e contextos de produção de sentidos nas práticas sociais de linguagem, na recepção ou na produção de discursos, percebendo conflitos e relações de poder que as caracterizam.

A Sequência Expandida, ampliação da Sequência Básica de Cosson (2022), é constituída por: motivação, introdução, leitura, primeira interpretação, contextualização (teórica, histórica, estilística, poética, crítica, presentificadora e temática), segunda interpretação e expansão. De acordo com Cosson, ao ensinarmos e trabalharmos a leitura, não podemos perder de vista os objetivos, pois a leitura escolar precisa de acompanhamento e direcionamento. Ademais, para o autor, a sequência expandida coloca o texto literário em um lugar central, pois cabe à literatura “[...] tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas” (Cosson, 2022, p. 17).

O autor defende que a sequência é um ponto de partida para o trabalho do letramento literário no ambiente escolar, não algo engessado ou pronto, mas sim uma possibilidade de concretizar um processo educativo específico. À vista disso, também desenvolvemos a sequência pensando em documentos norteadores de ensino, como a BNCC e os Referenciais Curriculares da Paraíba.

Por fim, dedicamos as considerações finais para a retomada dos apontamentos feitos e as análises apresentadas, tentando sintetizar nossos objetivos e resultados. Esperamos que o trabalho desenvolvido contribua para o interesse na implementação de obras escritas por mulheres em sala de aula e incentive a escolha de autoras que pensem no protagonismo feminino. As personagens das autoras aqui apresentadas derrotaram o dragão, desbravaram as florestas e quebraram as gaiolas, esperamos que as futuras leitoras e leitores desta pesquisa sintam que podem fazer o mesmo.

Para alicerce da discussão, utilizamos estudos de Marina Warner (1999), Jack Zipes (2023), Robert Darnton (2024), Anete Abramowicz (1998) e Chartier (1990), no que se refere aos estudos dos contos de fadas e a mudança das personagens femininas ao longo dos anos. Paulo Coelho Ribeiro Filho (2023), Charlotte Trinquet Lys (2012), Sophie Reynard (1999) e Ruth Bottigheimer (2020), para o levantamento e pesquisa acerca das contistas francesas. Marie von Franz (1990), Carl Jung (2016), Maria Tatar (2021) e Regina Ferretti (1994), para as discussões das simbologias e arquétipos. Já para as reinterpretações, gênero e o processo de leitura literária, Susana Funck (1998), Pierre Bourdieu (1999), María Teresa Andruetto (2012), Gregorin Filho (2011) e Antonio Candido (2011).

Ademais, bell hooks (2017), Paulo Freire (2004), Hélder Pinheiro (2013) e Tássia Tavares (2022) para discutir o papel da literatura em uma formação leitora transgressora. Como também, Sandra Nitrini (2021), Cláudio Mello (2013) e Beth Brait (2017) na abordagem comparativista e na importância das personagens. No que tange a Sequência Expandida, além de Cosson (2022) e dos documentos norteadores de ensino, utilizamos Silvia Federici (2023), Gerda Lerner (2019), Cynthia Andersen Sarti (2004), Larissa Costa (2021) e Marta Gouveia Rovai (2013).

2 EM UM REINO NÃO TÃO DISTANTE: REINTERPRETAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DAS PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS

*Embora muitas pessoas digam que não, sempre houve e haverá reinos maravilhosos
neste mundo
(Torga, 1907)*

Contos maravilhosos, contos fantásticos ou contos de fadas, ainda hoje existem alguns debates acerca da definição e nomenclatura mais adequada para classificar histórias muito conhecidas da nossa infância. Estudiosas como Nelly Coelho (2012) categorizam as diferenças conforme a motivação dos personagens e origem das narrativas. Para ela o conto maravilhoso tem sua origem no Oriente, por meio de coletâneas como *As Mil e Uma Noites*⁵, e o propósito do herói seria sempre de natureza material e/ou social; já os contos de fadas surgiram no Ocidente a partir da Antiguidade Clássica e a motivação dos personagens seria de cunho espiritual ou existencial, como encontrar o “amor verdadeiro”.

Em outra instância, autoras como Marina Warner (1999) afirmam que é a presença de elementos mágicos — metamorfose, objetos falantes — que destacam os contos de fadas como gênero literário e não especificamente a presença de fadas:

[...] a mudança de forma é um dos prodígios dominantes e característicos dos contos de fadas: mãos são cortadas, encontradas e ligadas novamente ao corpo; bebês têm a garganta cortada, mas depois são trazidos de volta à vida; uma lâmpada enferrujada se transforma em um talismã todo-poderoso, um humilde pilão se torna o veículo alado da feiticeira Baba Yaga, a mendiga vira uma poderosa feiticeira, e a mulher repugnante, vestida com uma imunda pele de jumento, transforma-se em uma princesa de cabelos dourados. (Warner, 1999, p.17)

Seguindo essa mesma linha, Nelly Coelho (1985) acrescenta que para construir seus personagens, enredo e história os contos de fadas se apropriam de uma fusão intitulada por ela como “Fantástico-Maravilhoso”,

O Fantástico-Maravilhoso engloba narrativas de diferentes espécies como: Contos de fada (conto maravilhoso onde aparecem fadas), Contos de encantamento (estórias que apresentam metamorfoses ou transformações, por encantamento), contos maravilhosos (estórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente nas situações apresentadas), as Fábulas (estórias vividas por animais), as Lendas (estórias ligadas ao princípio dos tempos ou da comunidade, e onde o mágico ou o fantástico aparecem como ‘milagre’ ligado a uma divindade), contos de

⁵ Tradução francesa feita por Antoine Galland (1646-1715) e publicada ao longo de 14 anos, sendo o primeiro e segundo volume datados do começo de 1704. As histórias de *As Mil e uma Noites* vieram da tradição oral do Oriente e a sua origem não é estabelecida com exatidão, mas, segundo os estudos do professor e tradutor Mamede Mustafa Jarouche (2005) as referências que existem vieram da cultura árabe.

enigma ou de mistério (estórias que tem como eixo um enigma a ser desvendado) e contos jocosos (ou divertidos, humorísticos, faceciosos...)” (Coelho, 1985, p.112, grifo da autora)

No que concerne os contos fantásticos, segundo Todorov (2017) o fantástico tem como característica principal a hesitação da personagem e do leitor perante os acontecimentos descritos na narrativa. Por essa razão, existem dois gêneros no qual o fantástico se localiza: o estranho e o maravilhoso. Porém, os contos de fadas são definidos pelo autor como “uma das variedades do maravilhoso, do qual se distingue por uma certa escritura e não pelo estatuto do sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 60). À vista disso, pensando em nossa pesquisa, quando tratamos especificamente de contos de fadas não conseguimos apresentar uma descrição concreta do gênero, no entanto, conseguimos enxergar semelhanças em termos de estrutura e de elementos narratológicos em sua trajetória.

Como muito discutido em inúmeros estudos, essas narrativas nasceram na literatura oral e por isso não é possível afirmar o local ou tempo exato do seu nascimento. Entretanto, apontamos aqui três possíveis influências: a Grécia antiga e os mitos, com “o conto das velhas” ou *mythos graós*, citado por Platão no século IV a.C. em Górgias, fazendo referência às histórias contadas pelas amas para distrair ou amedrontar as crianças na Grécia Antiga; Oriente e *As Mil e Uma Noites*, mesclando gênios da lâmpada para fadas madrinhas devido à permanência dos muçulmanos no Ocidente e a tradução francesa feita por Antoine Galland. E a mais difundida e conhecida, a cultura céltico-bretã, é a partir dela que a figura da fada surge, atrelada a forças da natureza e a mulheres com poderes sobrenaturais, ambas transformadas com a invasão cristã no Ocidente Europeu.

De qualquer forma, as mulheres — principalmente de classes sociais mais baixas — fizeram parte da narração dessas histórias e permaneceram durante longos anos como figuras secundárias na trajetória dos contos de fadas. Mais tarde, enquanto leitores, fomos apresentados a diversas personagens e representações, mantendo sempre o papel feminino como plano de fundo para perpetuação de ideais masculinos, como veremos mais tarde.

Em suma, é possível perceber que as definições brevemente apresentadas não estabelecem um conceito exato para as narrativas, visto que os teóricos as abordam de diferentes perspectivas. A verdade é que esses debates se dão para uma melhor organização estética, pois, seja maravilhoso, fantástico ou de fadas, os contos tomaram grandes proporções e continuam sua influência até hoje. Entretanto, pensando na sistematização do trabalho, embora entendermos “contos maravilhosos” e “contos de fadas” como sinônimos, utilizaremos majoritariamente a segunda nomenclatura em nossa dissertação. Essa escolha deriva-se do fato

de que as histórias selecionadas para o *corpus* do trabalho são conhecidas culturalmente como “contos de fadas”. Ademais, nos baseamos em Corso e Corso (2005), pois “preferimos seguir a sabedoria popular que manteve as fadas enquanto representantes deste reino.” (p. 27).

Dessarte, ao longo deste capítulo buscaremos discorrer acerca da diversidade de significados dos contos de fadas, da relevância histórica dessas narrativas para a educação de crianças e adultos. Assim como também, discutir o poder que os escritores tentavam exercer sobre as mulheres através da distribuição dessas histórias, para assim compreender a importância das reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária. Pois, da mesma maneira que Miguel Torga (1907) constatou, os reinos maravilhosos existem e resistem, e os contos de fadas continuam se reinventando com auxílio da imaginação pois as grandes histórias e os grandes livros permaneceram devido ao seu potencial de leitura. É através da linha entre ficção e realidade e do uso das diversas facetas da fantasia que essas narrativas mostram que dragões, fantásticos ou “reais”, podem ser vencidos.

2.1 E elas, foram felizes para sempre ?: a representação das mulheres nos contos de fadas

Quando pensamos nas nomenclaturas utilizadas para definir as histórias oriundas da oralidade no Ocidente — após a breve reflexão acerca da diversidade de narrativas no tópico anterior — é importante destacar que o termo mais popularizado veio com os escritores franceses, especificamente a Madame d’Aulnoy (1652-1705), do século XVII, o *Conte des Fées* (Conto de Fadas). Segundo Jack Zipes (1994) essa designação acabou denominando o gênero de maneira geral, mas, na verdade, ele era “somente um tipo de tradição do conto folclórico, isto é, *Zaubermärchen*⁶, ou o conto mágico que possui muitos subgêneros”. (Zipes, 1994, p. 11), o propósito dos artistas franceses com a redução da abrangência desses subgêneros, ou seja, o que de fato seria considerado contos de fadas, foi justamente diferenciar suas narrativas de outros tipos de contos populares.

Com a expansão dos contos de fadas para Alemanha no século XVIII e XIX — devido a chegada dos protestante franceses, que fugiam do rei católico Luís XIV, e também das traduções dos contos de Madame D’aulnoy — o termo chega na língua inglesa a partir da tradução da coletânea dos irmãos Grimm, *Kinder-Und Hausmärchen*⁷ (Contos para a criança e

⁶ Na tradução literal alemã “Contos de fadas mágicos”.

⁷ Na tradução literal alemã “Contos infantis e familiares”

para a família). Segundo Martins (2015) o termo *märchen* significa uma “história ficcional” e por essa razão as obras dessa coletânea continham diversas histórias de magia, lendas de santos e outros tipos narrativos. À vista disso, “quando essas coleções foram traduzidas para a língua inglesa, surgiram dúvidas sobre qual seria a melhor forma de traduzir a palavra alemã *märchen*” (Martins, 2015, p. 26), uma vez que, como inicialmente os *Conte des Fées*, a mesma não definia uma só tipologia narrativa. O termo escolhido foi *Fairy Tales* (Contos de Fada).

Como esperado, a palavra escolhida foi derivada de traduções anteriores para o inglês do termo francês *Conte des Fées* e “acabou sendo utilizado para identificar as coletâneas em língua inglesa, fossem elas traduções ou não”. (Martins, 2015, p. 26). De acordo com Roemer e Bacchilega (2001) apesar de essencialmente aplicar-se somente a um número específico de histórias, a nomenclatura *Fairy Tales* foi aceita como convenção e continuou sendo utilizada na língua inglesa para definir as diferentes narrativas consideradas *contos de fada*. A própria Angela Carter apresenta na introdução do seu livro de coletâneas *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) os contos de fada como “figuras de linguagem”, nas quais serviam,

[...] para descrever a grande massa narrativa infinitamente variada que foi uma vez e ainda é, às vezes, transmitida e disseminada pelo mundo verbalmente - histórias sem criadores conhecidos e que podem ser referidas muitas vezes por cada pessoa que as conta.⁸ (Carter, 1990, p. 4, tradução nossa)

A autora retoma o que debatemos na introdução deste capítulo, não é possível anexarmos uma só definição ou origem aos contos de fadas devido às diversas maneiras que foram transmitidos e também recontados ao longo dos anos. Por isso, apesar do esforço dos escritores franceses em tentar restringir uma nomenclatura às suas histórias, o processo de escolha de uma terminologia que definisse claramente essas narrativas foi difícil. Segundo Jack Zipes (2011) os contos de fadas — enquanto gênero literário — não são “puros” e não se prendem a regras ou convenções preestabelecidas, uma vez que na passagem da oralidade para a literatura muita coisa se perdeu e foi modificada. Nesse contexto, focamos a primeira parte da pesquisa na investigação das convenções sexistas e muitas vezes misóginas transmitidas através dessas narrativas, como também, nas diversas formas que as narradoras subverteram essas concepções.

Nas palavras da professora e pesquisadora Maria Cristina Martins (2015),

⁸ No original “For the term ‘fairy tale’ is a figure of speech and we use loosely, to describe the great mass of infinitely various narrative that was, once up a time and still is, sometimes, passed and disseminated through the world by word of mouth – stories without known originators that can be remade again and again by every person who tells them.”

[...] interessam-me particularmente aquelas abordagens que investigam o caráter sexista e misógino dessas narrativas, as que buscam mostrar como os contos de fadas, originalmente destinados ao público adulto, teriam sido domesticados para que pudessem entrar no mundo infantil, e também as que avaliam o impacto das transições ocorridas ao longo de sua trajetória, dentro das práticas sociais. (p. 21)

À vista disso, o processo de passagem do público alvo adulto para o infantil⁹ foi um dos pontapés para as alterações, principalmente no conteúdo das histórias, no comportamento e caracterização das personagens femininas, pois “as histórias orais foram assumidas por uma classe social diferente e as formas, os temas, a produção e recepção dos contos foram transformados”. (Zipes, 1994, p. 10-11). Diversos aspectos que faziam parte dos contos orais foram modificados para atender as expectativas da sociedade aristocrata da época, que visava transmitir seus valores morais, como nos contos dos contistas mais conhecidos, Charles Perrault (1628-1703), os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), e Hans Christian Andersen (1805-1875).

Ademais, como pontuado, os contos de fada vieram inicialmente da cultura e do folclore popular, por isso sempre tiveram influência no processo civilizador, ou seja, na propagação das normas de comportamento; não só na França do século XVII e XVIII, mas também na Alemanha e na Inglaterra do século XIX. Segundo Jack Zipes, em seu livro *Os Contos de Fadas e a Arte da Subversão* (2023), os escritores instruídos de cada época converteram os contos populares “em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e boas maneiras para que crianças e adultos se tornassem civilizados de acordo com o código social da época” (Zipes, 2023, p. 4). Conforme dito anteriormente, as narrativas orais foram transformadas em contos literários para moldar as crianças da nobreza e da burguesia.

É possível perceber essas características em narrativas que fazem parte da primeira coletânea de Charles Perrault, *Contos ou História dos tempos Passados com Moralidade, Contos da Mamãe Ganso*, publicada em 1697¹⁰. Pensando no destino das mulheres nas

⁹ É importante lembrar que o conceito de infância surgiu em meados do século XVIII, a partir da produção literária destinada especialmente a esse público, antes disso as crianças eram consideradas adultos em potencial. Por isso, os contos de fadas dos séculos XVII e parte do século XVIII eram voltados, inicialmente, para adultos e crianças (“mini adultos”) da corte e da aristocracia.

¹⁰ Antes disso, o autor publicou respectivamente, em 1691 e 1693, os poemas narrativos “Grisélidis” e “Os Desejos Ridículos” no jornal *Mercúrio Galante*, muito popular no século XVII pela publicação de contos, poemas e notícias diversas. Em 1694 publica, também em poema narrativo, “Pele de Asno”. No ano seguinte, em 1695, Perrault editou a versão manuscrita de *Contos da Mamãe Ganso*, contendo “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”. Enfim, é lançada em 1697 a versão impressa com adição dos contos “Cinderela”, “Riquete de Topete” e “O Pequeno Polegar”. Entretanto, só em 1781 é publicada uma “versão final” com a reunião de todas as onze histórias, sendo três contos poéticos e oito em prosa.

narrativas presentes nessa coletânea podemos citar: “Bela adormecida no bosque” (1697), história na qual é o príncipe que encontra a princesa desmaiada e sem o seu consentimento, a violenta, depois dessa violação, Bela Adormecida casa com o personagem; “Barba Azul” (1697), conto em que não só uma, mas várias mulheres são mortas em nome do enredo da história; “A Pele de Asno” (1694), narrativa na qual a protagonista é forçada a solicitar várias tarefas impossíveis e fugir da própria casa para não ser obrigada a casar com o pai. Nesse sentido, Perrault normaliza o sofrimento feminino e as mulheres são personagens consideradas descartáveis em seus contos mais conhecidos.

Nesse contexto, Jack Zipes (2023) revisita o conceito francês de *civilité*¹¹ (civilidade) e discorre de maneira abrangente acerca do papel dos contos de fada nesse processo civilizador. O autor evidencia principalmente como as personagens femininas dessas narrativas foram pensadas para preservar a ideia de uma mulher pura, obediente e silenciosa, posto que após serem finalmente reconhecidos como gênero literário os contos de fada realmente impactaram significativamente os leitores da época e transmitiram quais ideais deveriam ser seguidos. Por essa razão, quando empossados de uma literatura inicialmente popular e perpassada por camadas mais pobres, a prioridade dos contistas franceses do século XVII foi transformar as histórias locais em contos aristocráticos, visando a moralidade e a *civilité*.

Essas características não ficaram exclusivamente nos contos de Perrault. Posteriormente, na Alemanha do século XIX, os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) publicaram contos, conhecidos até hoje, que retratavam e incentivavam esse mesmo sistema. Diante disso, *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (Kinder- Und Hausmärchen)*¹², lançado em 1812, foi a primeira coleção publicada pelos irmãos, sendo mais uma edição acadêmica do que um livro voltado para as crianças. É necessário enfatizar que a coletânea foi reeditada diversas vezes, com histórias retiradas e contos alterados, adequando a linguagem, amenizando e retirando as partes que pareciam muito cruéis ou ofensivas para as crianças.

Dessa maneira, para Chartier (1990, p. 17) as representações e concepções “são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário

¹¹ “Conceitos como *politesse* ou *civilité* tinham, antes de formado e firmado o conceito *civilisation*, praticamente a mesma função que este último: expressar a autoimagem da classe alta europeia em comparação com outras, que seus membros consideravam mais simples ao mais primitivo, e, ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos.” (Elias, 1990, p.54)

¹² Como destacado no início do capítulo, “[...] é importante notar que o tipo básico dos contos de fadas popular dos irmãos Grimm era o *Zaubermärchen* e não o *Schwankmärchen* (anedótico), que tendia a ser mais crítico à sociedade. Em outras palavras, a recepção social tendia a ser conservadora” (Zipes, 2023, p. 197).

relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”, interessava à burguesia alemã a retratação de meninas que desejassem um marido e esperassem por um casamento, pois existia uma necessidade de reafirmação de status.

Às suas narrativas foram criadas e apresentadas especialmente para as crianças burguesas — não camponesas e nobres — visando delimitar qual papel as mulheres e os homens deveriam desempenhar, “A heroína aprende a ser passiva, obediente, abnegada, trabalhadora, paciente e puritana. Seu objetivo é a riqueza, joias e um homem para proteger seus direitos à propriedade. Sua jurisdição é a casa ou o castelo. (Zipes, 2023, p.90-91). Nesse sentido, os homens tinham como objetivos o poder, o dinheiro e uma esposa, que também era associada a uma propriedade. No final, o total de contos de fada escritos pelos irmãos Grimm aumentou ao longo das edições.

Essa fascinação das crianças com as narrativas ainda continuou no século XIX, agora na Dinamarca, com Hans Christian Andersen (1805-1875), outro escritor popular no cânone dos contos de fadas. Filho de um homem que ganhava a vida consertando sapatos e de uma mulher que era lavadeira e muito religiosa, Andersen cresceu igualmente pobre, diferente de Perrault e dos Grimm. Entretanto, apesar da pobreza, o contista teve contato com textos literários como as histórias de La Fontaine, *As Mil e Uma Noites* e da *Bíblia*, Andersen também foi marcado pelo folclore nórdico e pelas superstições da sua mãe. Sendo assim, os seus contos sofreram influência da sua realidade e também beberam de ideais cristãos e não aristocráticos, homens e mulheres tementes ao Deus do cristianismo conseguiriam superar qualquer adversidade e ascender na vida em suas histórias.

Dessa forma, as personagens femininas de seus contos de fada eram humilhadas pelos “heróis” e o seu lugar era definido por alguma força divina que revelaria se elas eram dignas ou não de um final feliz. Como também, eram testadas pela sua obediência e servidão, pois o autor fazia a dominação parecer algo predestinado e humano, rebelar-se não era uma escolha. O dinamarquês transformou os contos populares em contos de redenção cristã, aquela que mais sofria seria a mais adequada para alcançar as promessas divinas. Logo, quando pensamos na imagem das mulheres nos contos de fada, é preciso entender que falamos em um processo complexo, composto por costumes e ideias de uma camada que visava uma homogeneidade das classes. Portanto, utilizaram a popularidade das histórias para obter um resultado promissor e justamente por essa razão existia uma clara definição de quais personagens eram “ruins” e “bons”, especialmente quando se tratava das meninas.

Entretanto, apesar dessas caracterizações terem se tornado populares e sido disseminadas ao longo dos anos, anteriormente, nos contos populares e folclóricos que

atravessaram o tempo e de alguma forma chegaram aos contos de fada, as personagens femininas desempenhavam diversos papéis. Eram Senhoras do lago e Feiticeiras, como Morgana¹³, conhecida pelas lendárias histórias arturianas e com raízes celtas, nas quais representava uma mulher sábia e uma bruxa/feiticeira poderosa, associada a uma Deusa, Mãe líder e fértil. Também eram Mulheres detentoras de sabedoria, como as ancestrais Sibilas¹⁴ dos mitos da Antiguidade, eram profetisas dotadas de poderes seculares para quais templos foram erguidos e livros — intitulados de *Profecias Sibilinas* — foram consultados. Igualmente, eram rainhas que governavam grandes reinos, como a Rainha de Sabá¹⁵, presente em fontes folclóricas e religiosas, no cristianismo e no islamismo. Ela era aquela que procurava sabedoria, tinha curiosidade e fazia questionamentos difíceis, como nas histórias de Salomão.

Nessa conjuntura, podemos perceber que em narrativas ancestrais a magia e o misticismo eram características reservadas para as figuras femininas como uma forma de posição de autoridade, entretanto, acabaram ganhando outra conotação com o tempo. Mais tarde, todas essas personagens foram incorporadas ao sincretismo cristão e transformadas para “atender melhor” aos interesses religiosos, chegando aos contos de fadas com outros significados e outras roupagens.

Por exemplo, as Sibilas sobreviveram e influenciaram um elenco “[...] formado por rainhas-fadas, esposas demoníacas, feiticeiras malvadas e madrinhãs ameaçadoras.” (Warner, 1999, p. 95), além disso, faziam parte de um plano de redenção “[...] como videntes talentosas, que haviam previsto o Messias, “cristãos antes do tempo” (Warner, 1999, p. 97). No fim, assumiram de fato um papel de educadoras e a elas ficou responsável a transmissão das morais, como Santa Ana, a avó de Jesus. A Rainha de Sabá, como figura consolidada da Bíblia, passa a ser uma personagem que ajuda no estabelecimento da fé cristã e na abrangência da Igreja católica. Como na coletânea de narrativas hagiográficas *Legenda áurea* ou *A lenda dourada*¹⁶,

¹³ “Para os celtas, a representação de Morgana como a velha ou como a bruxa estava intimamente associada à impiedade do tempo, que tudo devora e a todos traga sem distinções. Uma de suas habilidades mais marcantes sob esta configuração era a de predizer fatalidades, fracassos, dores e mortes.” (Câmara;Mingo, 2016, p. 84)

¹⁴ “Heráclito, em torno de 500 a. , descreveu como a “Sibila, com lábios enfurecidos, proferindo palavras sombrias, sem adornos, sem perfume, penetra através de mil anos com sua voz”. Ele é a fonte mais antiga a mencionar tal profetisa; Pausânias, descrevendo Delfos e arredores, mais tarde estabeleceu o aspecto monstruoso da vidente pela primeira vez. Relatou que Lâmia, a mulher-serpente que mais tarde Keats imaginou com tanta suntuosidade, deu à luz uma filha depois de copular com Zeus: “dizem que foi a primeira mulher a cantar oráculos, e foi chamada de Sibila pelos líbios.” (Warner, 1999, p. 95)

¹⁵ Conhecida pelo nome de seu reino — como Cleópatra, algumas vezes chamada de Egito —, vários estudiosos acreditam que na verdade ela era uma Sibila, inclusive Marina Warner (1999) relata que o monge bizantino George Monachos (842 AD - 867 AD) afirma em sua obra *Crônicas* que o verdadeiro nome da Rainha é Sibylla.

¹⁶ “[...] a *Legenda Áurea* (LA), ou, como no título dado na tradução para o português, *Lenda dourada*, uma compilação de vidas de santos produzida pelo frade dominicano Tiago de Varazze. Datada da segunda metade do século XIII, esta obra obteve grande sucesso, tendo sido a segunda mais copiada no período medieval, perdendo

onde a Rainha prefere atravessar pelo riacho e molhar seus ricos trajes do que profanar a ponte na qual acreditavam ser feita a partir de um galho de árvore do Jardim do Éden. Também defendiam que a madeira dessa árvore teria sido utilizada para construir a cruz da crucificação de Jesus Cristo.

Segundo Warner (1999) essa história também ficou conhecida como *A Lenda da Cruz Verdadeira* e a Rainha de Sabá chegou aos contos de fada através dessa lenda inaugural católica, tornando-se a sábia, narradora ou conselheira. Já Morgana foi uma das peças primordiais para o debate entre a fé pagã e a religião cristã na Bretanha durante o período medieval, Câmara e Mingo (2016, p. 86) explicam como “a influência insistente da Igreja fez-se sentir neste processo de desonrar Morgana, atrelando-a à perdição e à morte. Depois, ela passou a perder, de forma galopante, a cada reescritura da lenda arturiana, o lugar de destaque que desfrutara na mesma, [...]”. Os mitos, lendas e romances arturianos utilizaram a passagem de Fada à Bruxa da personagem para exemplificar a diferença entre uma boa mulher cristã, Guinevere, esposa de Arthur, e Morgana, mulher pagã motivada por uma Deusa Mãe. Nos contos de fadas podemos reconhecer personagens como Morgana em bruxas e feiticeiras¹⁷.

É interessante pensar como essas representações foram sendo apagadas, especialmente como a apropriação italiana e francesas dessas histórias propagou para a Europa do século XVII e XVIII padrões de alterações pautados no cristianismo. Os seres e elementos mágicos tornaram-se auxiliares das mocinhas e mocinhos nas narrativas e as mulheres, antes figuras poderosas, passaram a ser passivas e acessórios para as histórias masculinas. A imagem de personagens femininas grandiosas não servia para o propósito da burguesia e aristocracia, consequentemente, a adaptação dos conteúdos se deu porque “a moralidade e a ética de uma ordem civil cristã dominada por homens tinha que se tornar parte dos contos de fadas literários.” (Zipes, 2023, p. 11).

Por essa razão, as características que atribuímos até hoje às protagonistas nas histórias feéricas — modestas, leais e dóceis — vieram de uma visão masculina que priorizava e incentivava o silêncio como a glória feminina. Nesse ponto, é crucial destacar que todos os contos de fadas dos escritores aqui descritos foram retirados de uma oralidade narrada pelas

apenas para a Bíblia.” (Silva;Oliveira, 2016, p. 243). Essas histórias vieram do folclore tradicional, por isso algumas pessoas duvidavam da sua importância. Acesse em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1186>

¹⁷ Apesar de estudos como o de Hanciau (2004, p.101-103) apontarem uma dualidade em “que a feiticeira (*sorcerer*) era considerada passível de ser convertida ao cristianismo – sendo, portanto, parcialmente tolerada na sociedade dos séculos XIV ao XVIII –, enquanto que a bruxa (*witch*) era vista como tendo ligações com o Diabo e era, consequentemente, perseguida implacavelmente.”, para a igreja e consequentemente para os contos de fadas, os dois conceitos misturam-se. No final ambas representavam um exemplo a não ser seguido.

mulheres, oralidade essa que começa em um espaço público, de camponês, e depois passa para o doméstico, aristocrático. Essas senhoras narravam para quem desejasse escutar, mas a fala feminina, que atravessava lugares, ameaçava o controle dos homens. Segundo Maria Tatar, em seu livro *A Heroína de 1001 faces* (2021), é à vista disso que o movimento de transcrição dessas narrativas se intensifica, para ela o objetivo desse projeto era controlar o trânsito entre o oral e o literário, os editores se aproveitavam dos relatos mulheris ao mesmo tempo que tiravam a credibilidade e achavam “perigosas” essas narrações.

É nesse contexto que o “aburguesamento” dos contos começa, pois, as conversas entre as mulheres passaram a ser vistas como fofoca, mexerico e besteira, nada de produtivo sairia da tagarelice. Portanto, para que essa ideia fosse reforçada, o papel de louca foi redirecionado para mulheres mais velhas, criando uma dualidade entre a imagem da mamãe ganso utilizada por Perrault, que falaremos no tópico acerca dos arquétipos, e a imagem da narradora rabugenta. A primeira pertencia à aristocracia, é uma simbolização adaptada pelos nobres, já a segunda pertencia ao folclore, a oralidade, aos mais pobres. Warner (1999) apresenta um vasto estudo sobre esse processo de modificação, a autora lembra que as parteiras, amas-de-leite e prostitutas eram profissões oficiais e extraoficiais que permitiam que as mulheres transitassem “livremente” entre espaços familiares e matrimoniais. Logo, elas não ocupavam um local fixo na estrutura da sociedade e isso ameaçava a ordem patriarcal. É por isso que as amas, que eram as responsáveis pelo cuidado das crianças e consequentemente pela educação, passaram a ser representadas como mulheres descabeladas, que circulavam levando notícias para outros lugares.

Essa retórica acerca da narração feminina continuou na Europa católica e na Reforma, a velhice representava a personificação de pecados como a luxúria, visto que a sedução reside na fala, e a vaidade, já que rugas e linhas de expressão representavam a perda da juventude e da pureza. Nos dois casos a mensagem era clara, falar, desobedecer e retrucar pertencia a mulheres pecadoras e de idade. Além disso objetos que faziam parte do ambiente doméstico e geralmente eram associados a essas reuniões — roca de fiar e agulhas de costura — também começaram a ser pintados de maneiras sugestivas, todas essas associações eram maneiras de desacreditar a importância dos contos e de colocar os canais de comunicação femininos como vulgares, mentirosos.

Então, ao serem vinculadas a velhas e bruxas a fala das mulheres que narravam as histórias é colocada como maldição ou feitiço, não mais fonte confiável de sabedoria e orientação. Dessarte, a idealização propagada era: a mamãe ganso é aquela que senta e conta

as narrativas de Perrault, já a velha tagarela conta narrativas como “Guarde seus Segredos”¹⁸, que alertava as mulheres sobre maridos violentos e sobre maneiras de sobreviver aos perigos da vida doméstica. Seja no quarto, na margem do rio onde lavavam as roupas ou até mesmo na igreja, os encontros do dia-a-dia ou do trabalho feminino eram vistos como uma “liberdade” perigosa, pois eram espaços no qual homens não alcançavam. A sabedoria natural feminina sobre as plantas medicinais, a fertilidade, sempre foi uma arma muito poderosa, já que a língua era o meio pelo qual esses conhecimentos eram propagados e os homens não conseguiam controlar ou entender os assuntos discutidos.

Nesse mesmo tópico, a fofoca também se torna grande meio de ramificação de histórias, igualmente ligada a um ambiente sem controle, uma vez que as mulheres estavam livres para discutirem o que lhes interessava. Assim, não era viável para maridos, irmãos e pais a manutenção de uma rede de comunicação sem “supervisão”. Consequentemente, mais uma vez é iniciado um processo de “demonização” das fofocas, que acabam se relacionando com as famosas expressões populares “contos da carochinha”, “histórias para boi dormir”, ou seja, mentiras e invenções.

Como resultado, pensando nos contos de fadas, as tramas que circulavam nesses ciclos — antes das mudanças masculinas — eram repletas de violência, canibalismo e fome, uma vez que as mulheres e os camponeses que primeiro narraram esses contos não tinham normas sociais aristocratas e burguesas ou códigos morais secretos que os impediam de falar sobre questões consideradas tabus. Sendo assim, percebermos que a representação das mulheres nos contos feéricos depende do contexto em que elas estão inseridas e de quem as narra.

Por exemplo, de acordo com os estudos de Robert Darnton (2024) a vida dos camponeses franceses influenciava na forma de abordar certas características e temáticas em suas histórias, como o casamento e o trabalho. O autor explica que na França o principal fator da época, século XVII e XVIII, era a fome, então as mulheres precisavam trabalhar, fosse cuidando dos filhos e/ou cuidando do campo, logo,

Os contos, inevitavelmente, colocam esposas de camponeses junto a roda de fiar, depois de um dia cuidando do gado, carregando lenha ou ceifando feno. Algumas histórias apresentam quadros hiperbólicos de seu trabalho, mostrando-as jungidas ao arado ou puxando água de um poço com o cabelo ou, ainda, limpando fogões com seus seios nus. (Darnton, 2024, p. 55)

¹⁸ Ele se encontra no livro *103 contos de fadas* (2007) de Angela Carter. Segundo os estudos de Tatar (2021) ele foi recolhido em 1931 por um administrador colonial britânico, na região que hoje é Gana.

Todo trabalho considerado masculino, carregar lenha, cuidar do gado, ceifar feno, é feito pelas personagens, a preocupação era não morrer de fome e o casamento não significava nenhuma garantia, pois ambas as partes eram pobres. Desse modo, como revela Darnton, os contos apresentavam mulheres sem pudor, espertas e fortes, fisicamente, eram mais “gorduchas”, porque isso era sinal de beleza e fartura. Nessas histórias, as meninas precisavam ser perspicazes, sobreviver era o objetivo principal e um “final feliz” significava comida na mesa e nunca mais trabalhar.

Em uma história camponesa chamada “*La Petite Anette*”, “Cinderela” apresenta características semelhantes, a menina é deixada pela madrasta má para morrer de inanição quando a Virgem Maria aparece e lhe oferece uma varinha mágica que produz um enorme banquete toda vez que ela toca em uma ovelha negra, não demora muito para a personagem estar mais saudável que suas irmãs postiças. No final, ela casa, graças a um príncipe guloso que deseja frutas de uma árvore que só Anette conseguia colher. Ao longo da trama a personagem esconde, engana e mente, desmentindo a ideia de que a virtude seria recompensada ou de que a pureza é uma característica essencial para as mulheres.

Já na versão de “Chapeuzinho Vermelho” contada pelos camponeses, uma dentre as 35 versões registradas¹⁹, não existe capuz vermelho ou moral ligada a desobediência, a menina escapa do lobo através do fingimento. Prestes a ser devorada, ela pede para ir ao banheiro, “Faça na cama mesmo, querida”, responde o lobo. Mas a menina insiste e então o lobo lhe permite ir lá fora, amarrada numa corda.” (Darnton, 2024, p. 82), Chapeuzinho amarra a corda em uma árvore e consegue fugir. Mais uma vez, a inocência não é uma qualidade feminina e sim uma estupidez, o bom comportamento não determina a sobrevivência. Em outras versões a personagem se deita com o lobo, come parte da avó ou não escapa, morre sem justificativa, pois não existe lógica nesse universo, apenas o verdadeiro mundo das mulheres camponesas.

“Sol, Lua e Tália” (1634), ou “A princesa que dormia”, também é outra história muito popular que foi tomada da oralidade, dessa vez, italiana. Conhecida hoje como Bela Adormecida — devido a versão “Bela Adormecida no bosque” (1697), de Perrault —, a narrativa nasceu em um ambiente pobre e foi coletada por Giambattista Basile no século XVII, publicada postumamente entre 1634 e 1636 em *O conto dos contos*. É a versão que mais se assemelha a contada pelos camponeses, sem amenizações ou pudores cristãos, Tália é

¹⁹ Essa pesquisa foi apresentada por Robert Darnton em seu livro *O grande massacre dos gatos*, originalmente publicado em 1984. As versões de “Chapeuzinho Vermelho” discutidas pelo autor foram retiradas da coletânea *Le conte populaire français*, dos autores Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze. Essa obra foi dividida em quatro tomos e publicadas respectivamente nos anos 1964, 1976, 1985 e 2000.

violentada, o rei é cruel e adúltero, o abandono e o canibalismo não são retirados. Na época em que o conto foi transcrito o território italiano estava passando por um momento político de aliança entre o clero e aristocracia, logo, a igreja se distanciou do povo e iniciou um processo de inferiorização das massas que ocupavam as periferias.

Segundo Zipes (2023), Basile criticava a corrupção da nobreza e a seletividade do clero, por isso, a versão popular deixa claro a crueldade dos reis e um êxito por sorte, não por merecimento. No final, Tália casa com o protagonista, mas todos os acontecimentos que sucederam até que isso se realizasse foram violentos, deixando claro que “é a natureza inescrutável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII” (Darnton, 2024, p. 79).

Sendo assim, esses contos não tinham a finalidade de “civilizar”, como os dos homens citados anteriormente, mas de retratar a realidade e ao mesmo tempo fugir dela, eles “Mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, de uma ordem social cruel.” (Darnton, 2024, p. 59.). Os camponeses, e principalmente as mulheres, não precisavam dessas histórias para compreender a violência da sociedade em que se encontravam, mas eles as utilizavam como uma recusa do silêncio. Os padrões eram violentos, a comida era escassa e a morte era a única certeza, as personagens femininas narradas nesse espaço refletiam a necessidade de lutar pelo básico: comida, casa e roupa.

Por isso, a noção de “felizes para sempre” era subjetiva, em algumas versões a menina vai casar e ter uma vida simplória, em outras, ela vai morrer. As mulheres não podiam se dar ao luxo de ter medo ou de esperar um príncipe rico, precisam ser desconfiadas, violentas e muito espertas. Entretanto, no caso da aristocracia francesa e da burguesia alemã e dinamarquesa, as protagonistas que se tornaram populares nesse ambiente valorizavam a riqueza, a modéstia e a beleza, criou-se um imaginário de uma narradora mais velha, gentil e sábia, que passaria a mensagem da moralidade e civilidade para quem as escutasse. Assim, os contos adaptados pelos homens apresentavam princesas, esposas e mães, nas quais suas únicas funções eram servir de aporte para a continuação de uma história masculina ou sofrer em nome do amor e do casamento.

Em suma, podemos atestar como as tradições orais têm um poder enorme de resistência, influenciando diversas gerações e apresentando, de acordo com a sua cultura, diferentes versões de uma mesma história. À vista disso, as personagens femininas dos contos de fadas narrados por mulheres e por camponeses eram corajosas e sem pudor, as histórias representavam um desejo, um alerta, uma crítica, pois a vida daquelas que pessoas narravam

era muito diferente da vida daqueles que escreviam. Por isso, misturando magia, ironia e muita criatividade, elas resistiram.

No fim, quando essa “tagarelice” sai de um espaço popular e entra no mundo aristocrático ela começa a apresentar um outro significado, a voz das camponesas chega na cultura dos salões na segunda metade do século XVII e fomenta a arte da conversação como uma das habilidades principais da civilização. Os mexericos são transformados em algo cosmopolita, cultivado em um espaço criado por mulheres nobres e letradas, é aqui que os contos de fadas se tornam um gênero literário importante, sendo espalhados mais uma vez pela narração e pela escrita feminina.

Com isso, fizeram parte dessa trajetória escritoras como Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d'Aulnoy, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1664-1724), Catherine Bernard (1662-1712), Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716) e a Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1654- 1724), como veremos a seguir.

2.1.1 Sob o véu do esquecimento: as escritoras francesas na trajetória das fadas

Como discutido no tópico anterior, muito se atribui a paternidade dos contos de fada a Charles Perrault, considerado o primeiro escritor a popularizar essas histórias como gênero literário. Entretanto, apesar da difusão dessa informação, foi, na verdade, a francesa Madame d'Aulnoy (1652-1705) a responsável pela primeira obra intitulada como *contos de fada*. Nascida Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, foi a partir de sua publicação de “Ilha da Felicidade” (1690) que o título “contos de fada”²⁰ começou a circular. Assim como, anterior a Perrault e a outros autores franceses, também publicou a primeira coletânea com o título *Les Contes des fées* (Os Contos das Fadas) em 1697, e a segunda, *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Novos Contos ou A Moda das Fadas) em 1698.

Os contos de fadas de Marie-Catherine d'Aulnoy obtiveram imediato e duradouro sucesso, pois foram traduzidos para o inglês antes dos contos de Perrault, muitas vezes reimpressos no século XVIII (Mornet, 1910). Apesar disso, não só ela, mas outras escritoras acabaram fazendo parte do grupo de mulheres apagadas do cânone desse gênero literário. Por essa razão, antes de adentrarmos no mundo das fadas das contistas e aprofundarmos a

²⁰ Existem alguns debates e estudos acerca da associação da cunhagem do termo à autora, segundo Paulo César Ribeiro Filho (2023) a constatação mais apurada é a de Donald Hasse (2008), que atribui a Madame d'Aulnoy a “introdução do termo” ao idioma francês com a obra *Os Contos de Fadas*. Também ressalta-se que a expressão francesa foi compreendida na época como conto *sobre* as fadas, ou seja, todas as narrativas possuíam a figura.

importância da Madame d'Aulnoy, é preciso contextualizar a realidade das mulheres, e principalmente das mulheres que escreviam na França do século XVII. Neste ponto, por tratarmos de uma pesquisa história, deixamos claro que utilizamos para o levantamento de informações os estudos de Paulo Coelho Ribeiro Filho (2023), Charlotte Trinquet Lys (2012), Sophie Reynard (1999) e a *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII* (2019), trabalho organizado por professores com o apoio da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Além da consulta em sites, que constarão nas referências.

Devido ao aumento das discussões sobre a educação feminina nos salões literários parisienses — reuniões que discutiam literatura — por volta de 1643 iniciou-se o fenômeno denominado *préciosité* (preciosismo), provocado por mulheres intelectuais e escritoras do século XVII. A luta das “preciosas” estendeu-se até o final do reinado de Luís XIV, em 1715. Antes desse movimento, a *Querelle des femmes* (Querela das mulheres) também contribuiu para inaugurar uma perspectiva diferente acerca das identidades femininas na França e incentivar um debate a respeito do papel das mulheres na sociedade. Segundo Beatriz Polidori Zechlinski (2012), essa querela pode ser vista como a origem de um pensamento feminista francês,

De acordo com Joan Kelly, no princípio da querela, que começou bem antes, com a escritora Christine de Pizan (1364-1430), as mulheres que escreviam estavam na maior parte do tempo defendendo o seu sexo de algum insulto. Essas escritoras geralmente haviam tido uma formação humanista e, apoiadas em figuras masculinas como o pai, tio ou esposo, tiveram acesso à palavra escrita para argumentar, por exemplo, que todo o ser humano poderia desenvolver as suas capacidades e habilidades, incluindo as mulheres. Se elas não desenvolviam o intelecto, era porque não recebiam a educação adequada. (Zechlinski, 2012, p. 51-52)

As escritoras envolvidas nesse movimento estavam engajadas em discutir a desigualdade social no que dizia respeito às relações de gênero e a releitura de textos canônicos — bíblia, mitos greco-latinos — sob uma luz feminista. É importante pontuar que, no início do século XVII, as mulheres eram vistas pela medicina, filosofia e, principalmente, pela igreja como “produto” de um processo malsucedido. Na época, o objetivo da procriação era gerar homens, por isso a explicação para o nascimento de mulheres era alguma falha nas relações sexuais. Logo, elas não tinham direitos e eram consideradas seres inferiores, movimentos como a querela e o preciosismo incentivaram uma resposta a esses pensamentos misóginos. Dessa forma, mais uma vez, o reinado do rei sol serviu de plano de fundo e palco de reviravoltas literárias, com as mulheres consideradas preciosas começando a reivindicar seu espaço nos salões literários.

De acordo com Daniel Gordon (1994) esses salões eram espaços de socialização criados pela aristocracia para trocas de conhecimento e para tentar fugir do controle monárquico através de um modelo diferente de interação, sem hierarquias ou regras absolutistas. O autor ainda pontua que nesse ambiente havia uma pequena igualdade entre as mulheres e os homens, criando momentaneamente um local democrático e uma experiência baseada em trocas e debates, sem considerar posições sociais. Zechlinski (2012) acrescenta que,

Essa experiência de igualdade era particularmente importante para as mulheres, porque, em primeiro lugar, a partir dela algumas escritoras, como Madeleine de Scudéry, começaram a imaginar que uma nova forma de relacionamento com os homens (mais igual) era viável. Além disso, era nessa prática de trocas de ideias que mulheres letradas tiveram a oportunidade de se apropriar de conhecimentos adquiridos pelos homens que haviam sido educados de forma mais completa do que elas. (Zechlinski, 2012, p. 56)

A autora inclusive aponta que as mulheres que frequentavam esses salões eram da aristocracia e advogavam pelo direito delas, enquanto pessoas letradas, de escrever e ocupar espaços literários. Nesse contexto, a Madeleine de Scudéry (1607-1701) foi uma das mais célebres *salonnière* – figuras que organizavam os salões literários —, para a francesa esses ambientes deveriam ser receptivos e acolhedores; propondo um diálogo que incluísse as mulheres em um debate intelectual elevado e “que elas não deveriam perder tempo discutindo questões do cotidiano doméstico ou do cuidado com os filhos, assuntos considerados supérfluos e desagradáveis.” (Zechlinski, 2012, p. 56). Apesar disso, a escritora respeitava as opiniões e entendia a importância de existir um espaço no qual as mulheres eram livres para debater qualquer assunto.

Ademais, Madeleine de Scudéry também foi a principal romancista da primeira metade do século XVII, responsável por obras como *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) e *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649-1653), publicado em dez tomos (edições) ao longo dos anos e considerado o mais longo romance francês. Entretanto, assim como frequentemente acontece, Scudéry e outras escritoras preciosas foram ridicularizadas por homens como La Fontaine e Molière, taxando-as de “preciosas pedantes” e definindo-as como “fenômenos de salão”, chegando até a escrever – no caso de Molière – peças como *Les précieuses ridicules*, *Les femmes savantes*, *L'école des femmes* (As preciosas ridículas, As mulheres pedantes, A escola das mulheres).

Consequentemente, segundo Leila de Aguiar Costa (2009), ser preciosa passou a ser sinônimo de mulheres que não eram sensatas ou eruditas, pois escreviam “de forma exagerada” e empregavam uma “linguagem ininteligível”. Apesar das críticas masculinas, obras como a de

Scudéry fizeram bastante sucesso nos salões parisienses, inclusive no célebre salão da preciosa Marquesa de Rambouillet²¹ (1588-1665). Todavia, os romances preciosos, geralmente extensos e divididos em vários volumes, foram perdendo popularidade ao surgir um grande interesse dos leitores por “gêneros mais breves”.

É nesse contexto que as escritoras dos contos de fada entram em cena. As romancistas da época enxergaram nesse novo “estilo” de publicação uma maneira de continuar educando através da literatura, romances como da Madame Scudéry apresentavam as mulheres os seus direitos e, como se proteger dos homens no casamento. Dessa forma, elas ofereciam poder e conhecimento às mulheres, representando uma ameaça para os homens, para “estabilidade” da família e, portanto, “ameaçando” o estado. Com isso, as mulheres passam a se refugiar nas histórias feéricas.

Assim, com a “substituição”²² dos volumosos romances por narrativas menores, como *A Princesa de Clèves*²³ (1678) nos salões literários, as escritoras de contos de fada encontraram o seu público. Importante ressaltar que — como Perrault — quando nos referimos aos leitores e ao público da época, estamos falando de pessoas da nobreza e aristocracia, que faziam parte dos salões literários e da corte, eram homens e mulheres letrados que tinham acesso às obras produzidas nesse espaço privilegiado. Nesse ambiente, junto com a Madame d’Aulnoy, vieram contistas como Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon (1664-1724), Catherine Bernard (1662-1712), Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716) e a Charlotte-Rose de Caumont de La Force (1654- 1724).

Sophie Raynard (1999) afirma que essas mulheres foram as principais escritoras de contos de fada literários na França do século XVII²⁴ e que suas produções não foram como as

²¹ Catherine de Vivonne (1558-1665) foi uma das principais organizadoras das reuniões literárias, seu papel como anfitriã consistia em moderar as conversas, regular o tom de voz e ter certeza que os oradores não fossem interrompidos. A aristocrata criava atmosferas propensas a debates e recheadas de educação para uma troca produtiva. A autora Amelia Gere Mason (1831-1923) descreve sobre a organização e as relações desenvolvidas em seu livro *The Women of French Salons* (1891).

²² “A miniaturização dos gêneros literários (*roman*→*petit roman*→*nouvelle*→*conte*) também corresponde ao processo de miniaturização do objeto livro, que, ao final da sequência, passou a ser editado no tamanho in-12, o que pode ter favorecido (e muito) o mercado editorial. Tanto o barateamento do objeto quanto a possibilidade de transporte e manuseio podem ser associados ao sucesso dos contos de fadas literários impressos no final do século XVII francês.” (Ribeiro Filho, 2023, p. 121)

²³ Escrito por Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Condessa de Lafayette (1634–1693), frequentadora dos salões de Madame Scudéry. Foi romance mais conhecido do século XVII, pois a além das temáticas controversas — como amar outro homem que não seja seu marido — as estratégias do jornal *Mercúrio Galante* também contribuíram para a popularidade.

²⁴ Mais mulheres escreveram contos de fadas no século XVIII, como: Magdaleine de Lubert (1702-1785), Louise de Bossigny (1700), e as responsáveis pela “A Bela e a Fera”, Gabrielle de Villeneuve (1685-1755), que publicou em 1740 uma versão de 352 páginas, e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), que publicou em Londres uma versão resumida do conto em 1756.

de Perrault — curtas e com um viés cristão — mas justamente como as *nouvelles* (novelas), mais longas. Logo, percebe-se como o gênero foi majoritariamente feminino, conforme a pesquisadora Charlotte Trinquet Lys (2012) dos 75 contos publicados entre os anos de 1690 e 1715 na França, 50 deles foram escritos por mulheres, que ficaram de fora do cânone literário ocidental, pois a Academia francesa era formada e decidida por homens. Consequentemente, interessados em produzir uma literatura masculina e nacional, o consenso para a eliminação de escritoras neste processo de formação foi unânime.

Agora — compreendido o contexto literário na França — para conhecer a extensão da produção dessas mulheres e finalmente adentrarmos no mundo das fadas começaremos com Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon. Poeta, romancista e escritora, L'Héritier era sobrinha de Charles Perrault e pupila da Madame de Scudéry. Publicou sua primeira obra em 1695, *Obras Mescladas (Œuvres meslées)*, composta por diversas narrativas, na qual três delas eram contos de fadas: “*Marmoisan ou l'innocente Tromperie*”; “*Les Enchantements de L'Eloquence ou les effets de la douceur*”; “*L'adroite princesse ou les aventures de Finette*”. Este último dedicado a Madame de Murat e erroneamente atribuído à Perrault. Durante sua trajetória como escritora publicou outros livros, como *Triomphe de Mademoiselle des Houllieres, l'Apotheose de Mademoiselle de Scudery en Prose et en Vers* (1705), dedicado à memória de Madame Scudéry. No fim, publicou seu último conto em 1705, “*Ricdin-Ricdon*”.

A moralidade e a educação feminina eram tópicos abordados pela contista em suas histórias e, diferente das outras escritoras, L'Héritier “não desenvolve o feérico nos seus contos.” (Raynard, 2002), ou seja, não tinham seres mágicos como animais falantes ou magos e eram ambientados em alguma parte da Europa, não em reinos de fadas. Logo, a autora retratava a realidade da corte de Luís XIV, um local onde as mulheres poderiam ser presas ou exiladas, virar alvos políticos e até serem mortas, diferente do seu tio, Perrault, que apresentava uma corte idealizada, no qual plebeus poderiam se tornar realeza, como Cinderela.

Em comparação, enquanto Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon viveu uma vida relativamente tranquila na corte, participando dos salões e escrevendo, com Henriette-Julie de Castelnau, Madame de Murat, o trajeto foi diferente. Nascida em família aristocrática e descendente de dois marqueses, Madame de Murat foi muito infeliz em seu casamento com o Conde de Murat e depois de suas publicações foi exilada da França em 1702 após “práticas e acusações chocantes”, como ter um relacionamento com outra mulher²⁵. Anterior a esse fato,

²⁵ Afirma Sophie Raynard, após traduzir as pesquisas de Geneviève Patard acerca da vida de Madame de Murat, em Patard, Geneviève (2012). “Henriette-Julie de Castelnau, Countess de Murat: 1668?–1716”. In Raynard, Sophie (ed.). *The Teller's Tale: Lives of the Classic Fairy Tale Writers*. SUNY Press. pp. 81–87.

alguns estudiosos apontam que em 1694 também foi banida da corte a mando de Françoise d'Aubigné, marquesa de Maintenon (1635–1719) — amante e depois esposa de Luís XIV — acusada de produzir folhetins criticando o reinado do rei Sol, entretanto, indicam que a verdadeira razão foi rumores de seu envolvimento com mulheres.

Apesar disso, foi uma das principais defensoras das escritoras dos salões e uma das líderes da voga dos contos de fada. Com a insistência de Marie-Jeanne L'Héritier, publicou volumes de contos de fada entre os anos 1698 e 1699, sendo eles: *Contos de Fadas* (1698), com os contos “*Le Parfait Amour*”, “*Aiguillette*” e “*Jeune et Belle*”; *Novos Contos de fadas* (1698), com “*Le Palais de la Vengeance*”, “*Le Prince des feuilles*”, “*Le Bonheur des moineaux*” e “*L'Heureuse peine*”; *Histórias sublimes e alegóricas, dedicadas as fadas modernas* (1699), contendo quatro contos de fada; Por fim, *Viagem à Campina* (1699), com um só conto.

Madame de Murat ficou conhecida pela sua “falta de virtude” e os seus contos de fadas traziam muito de sua vida “escandalosa”, como ações inofensivas interpretadas como crimes, amores proibidos, princesas presas em castelos. Enfim, a autora foi uma aliada ferrenha na defesa dos contos de fada como um gênero literário para os mais instruídos, com a estrutura das *nouvelles* e não direcionados para as crianças.

Nesse contexto, uma figura que também se juntou a Madame de Murat e Marie-Jeanne L'Héritier foi Catherine Bernard. Frequentadora dos salões de Madame Lambert, publicou diversas novelas e romances, mais tarde, também voltou-se para o teatro. Suas produções de contos de fada foram curtas, mas muito popularizadas; foram duas narrativas publicadas em 1696 na novela espanhola *Inês de Córdoba*, “O Príncipe Roseiral” e “Riquete de Topete”. Segundo a pesquisadora Charlotte Trinquet Lys (2012) essas produções causaram alguns burburinhos na corte francesa, pois lançavam um olhar pessimista sobre o casamento; a autora ainda ressalta que os romances de Madame de Scudéry — *Le Grand Cyrus*, *Clélie* — também inspiraram os contos de Catherine Bernard, visto que traziam alguns ensinamentos acerca do código de comportamento das mulheres.

Como discutido anteriormente, o objetivo de Scudéry era oferecer ideias para a proteção feminina em relação ao casamento, apresentando maneiras de contestar pedidos ou propondo contratos matrimoniais, Lys destaca que para a autora “o casamento é uma longa escravidão legal para as mulheres, e a única maneira do amor ser eterno é se ele for separado

dos laços do casamento” (Lys, 2012, p. 27-28, tradução nossa)²⁶. Essas noções influenciaram Catherine Bernard na escrita de suas obras nos salões literários e, assim como suas companheiras contistas, sua atuação na corte foi de grande importância para a defesa das escritoras dos contos de fadas.

Outra grande colaboradora do movimento foi Charlotte-Rose Caumont de La Force. Parente de Madame de Murat e filha de uma longa linhagem de nobres, teve acesso à educação desde muito cedo e sempre fez parte da alta sociedade. Conhecida como *Mademoiselle* de La Force teve seu nome envolvido em diversos escândalos amorosos e rumores acerca da sua fé — ela foi obrigada por Luís XIV a se converter para o catolicismo — que culminaram no seu exílio para um convento em 1701. Sobre seus trabalhos, a escritora francesa foi responsável pela obra *Os Contos dos Contos* (1698), inspirada em *Lo cunto de li cunti*²⁷ de Giambattista Basile (1583-1632), com cerca de oito contos de fadas, incluindo “Persinette”, hoje conhecida como “Rapunzel” dos irmãos Grimm.

Seguindo o mesmo padrão de suas companheiras de salão literário, Charlotte-Rose apresentou em seus contos de fadas conhecimentos vastos acerca da literatura contemporânea e clássica, deixando um legado de histórias que conhecemos até hoje. A autora construía personagens femininas multidimensionais, eram mulheres fascinantes, poderosas e inteligentes, que ficavam na linha tênue entre “bem” e “mal”.

Com isso, chegamos a Marie-Catherine le Jumel de Barneville, Madame d’Aulnoy, a contista mais conhecida da época e a principal líder da voga dos contos de fada. Anterior às suas produções, a autora também ficou conhecida pela sua vida pessoal conturbada. Casou-se com treze anos com François de la Motte e após um certo tempo de casamento seu marido foi preso acusado de lesa-majestade. Entretanto, segundo os estudos de Ribeiro Filho (2023), descobriu-se que a acusação foi um crime planejado por Judith-Angélique, Madame de Gudanes, mãe de Marie-Catherine. Por essa razão, sua filha passou dezessete dias presa e depois de liberta viveu entre Paris, Inglaterra e Espanha durante os anos 1675 e 1679, até voltar definitivamente para França em 1685.

Madame d’Aulnoy, da mesma maneira que todas as escritoras citadas anteriormente, teve acesso à educação desde muito cedo e,

aos treze anos de idade já demonstrava claros sinais de seu pendor para a apreciação da arte de literária e um zelo deveras notável pelo objetivo livro. [...] Marie-Catherine compôs a diminuta classe das meninas letradas, cuja inserção no espaço escolar só

²⁶ No original “*le mariage est un long esclavage légal pour les femmes, et le seul moyen pour que l’amour soit éternel c’est qu’il soit détaché des liens du mariage*”.

²⁷ Mais conhecido como *Pentameron*, foi inspiração para quase todos os escritores e escritoras de contos de fadas da França do século XVII. A obra reuniu cerca de 300 contos orais transformados em contos de fada por Basile.

passa a ser pensada, estruturada e estabelecida no fim do século em questão [XVII]. (Ribeiro Filho, 2023, p. 24)

Logo, sempre teve interesse e curiosidade pela escrita, como também, o privilégio de ter sido alfabetizada em um século no qual o conhecimento geralmente pertencia a um só sexo. Durante suas viagens pela Europa publicou *Memórias da Corte da Espanha* (1690), *Relatos da Viagem pela Espanha* (1691) e *Memórias da Corte da Inglaterra* (1695). Apesar disso, o seu maior sucesso editorial veio com a publicação de *Histórias de Hipólito, Conde de Duglas* (1690), o romance conta com a narrativa “Ilha da Felicidade”, a primeira considerada contos de fada literário. A história é narrada no próprio romance — o que chamavam de narrativa moldura —, quando Hipólito se vê obrigado a entreter Júlia, sua amada, com algo que se assemelhasse aos contos de fadas orais. Outra obra que segue o mesmo formato é *Relatos da Viagem Pela Espanha*, que narra, durante o relato fantástico, “História de Mira”.

A autora continua sua trajetória com a publicação de quatro tomos de *Os Contos de Fadas* (1697), cada volume era formado por diferentes contos de fadas, sendo eles: “Graciosa e Percinê”, “As Belas do Cabelo de Ouro”, “O Pássaro Azul”, “O Príncipe Duende”, “A Princesa Primavera”, “A Princesa Roseta”, “O Ramo de Ouro”, “A Laranjeira e a Abelha”, “A Camundonga Bondosa”, “O Carneiro”, “Fininha Borracheira”, “Fortunata”, “Bibêlo”, “O Anão Amarelo” e “Serpentino Verde”. Já no ano seguinte, 1698, publica *Novos Contos ou A Moda das Fadas*, também com quatro tomos e contendo os contos: “A Princesa Carpinha”, “A Rã benevolente”, “A Corça no Bosque”, “A Gata Branca”, “Bela-Bela ou O Cavaleiro Fortunato”, “O Bombo e a Pombinha”, “A Princesa Bela-Estrela e o Príncipe Querido”, “O Príncipe Javali”, “O Golfinho”²⁸.

Além da extensa produção de contos de fada, as histórias de Madame d’Aulnoy apresentavam alguns aspectos narrativos diferentes dos contos popularmente conhecidos — escrito por homens —, como: A não ascensão social; Ausência de crianças; Neologismos; A extensão dos contos, eram novelas (*nouvelles*) ou romancinhos (*petit roman*); A noção de casar-se por amor e não obrigação; O nosso mundo era o mundo primário das narrativas, ou seja, as histórias eram narradas em Paris e depois transportadas para o mundo feérico; As fadas como grandes protagonistas, transitando entre o “bem e o “mal”; As bebidas, comidas e roupas eram sempre descritas de maneira detalhada; E principalmente, a inteligência era uma virtude

²⁸ Alguns contos ainda não foram traduzidos para o português, todas as traduções dos títulos e das divisões dos tomos presentes no parágrafo foram obtidas da tese de doutorado de Paulo Coelho Ribeiro Filho (2023).

primordial e por isso suas personagens femininas gostavam de ler e interessavam-se por ciência, arte e literatura.

De acordo com Ruth Bottigheimer (2020),

Outra distinção fundamental no que se refere à Madame d'Aulnoy e às contistas dos anos finais do século XVII e início do XVIII era o fato de elas estarem escrevendo um gênero muito diferente do de Perrault. Muitos de seus contos eram ficções da terra das fadas (*fairyland fictions*), descendentes das ficções medievais celtas. Suas tramas se passam em dois mundos: um é habitado por seres mortais, enquanto o outro é uma terra mágica habitada por fadas e outros personagens feéricos, cujos relacionamentos e conflitos uns com os outros podem afetar potencialmente os mortais. As ficções da terra das fadas são tipicamente muito mais longas que o contos de fadas, seus enredos são mais complexos e sua linguagem e gramática são mais elaboradas. Ficções da terra das fadas são produções literárias. Do outro lado estão os contos de fadas “mais simples” de Perrault, que foram cuidadosamente elaborados para simular e recobrir a ideia de infância para seus leitores adultos (p. 48-49).

À vista disso, as contistas citadas anteriormente compartilhavam desses mesmos aspectos narrativos, suas histórias iam em contrapartida às escritas por Charles Perrault (1628-1703), François Nodot²⁹ (1650-1710), Jean de Préchac³⁰ (1647-1710) e Louis de Mailly³¹ (1657?-1724); que segundo Sophie Reynard (1999), foram os únicos quatro homens a contribuírem para a voga dos contos de fadas ao longo dos dez anos. Contando com princesas inteligentes, astutas, decididas e até vingativas, fadas com patentes e diplomas, o público-alvo das escritoras nunca foi as crianças, e sim os adultos da nobreza e as pessoas que frequentavam os salões literários. Consequentemente, as personagens das histórias refletiam esse objetivo.

Com passar do tempo, o sucesso dos contos de fada “perde as forças” na França do século XVIII, a última publicação da voga foi o *Gabinete das Fadas: Coleção Escolhida de Contos de Fadas e outros Contos Maravilhosos*, uma série de 41 volumes publicados entre os anos 1785 e 1789 que reuniu contos de vários autores e autoras. Acredita-se que esse declínio aconteceu devido à Revolução Francesa, pois em 1789 os ideais nobres e aristocráticos perpetuados nos contos de fada não eram mais de interesse da população. Os grandes bailes, alimentos em abundância, vestidos luxuosos, reinos enormes e ricos não apeteçiam mais uma classe camponesa que passava fome, a burguesia francesa também não via mais os privilégios nobres descritos nas histórias como algo a ser almejado.

²⁹ Publicou *A História de Melusina e Princesa de Lusignan* em 1698, aproveitando a onda dos contos de fadas e adaptando o romance para o gênero.

³⁰ Publicou *Contes moins contes que les autres, Sans Parangon et La Reine des Fées* em 1698, também aproveitando a voga dos contos de fadas.

³¹ Afilhado de Luís XIV, publicou *Les Illustres Fées, Contes galants dédiés aux dames* (1698).

De acordo com Nelly Coelho (2012), após esse período abriu-se na França a era do Romantismo, com outros sentimentos e razões, assim “novamente as fadas passam para o segundo plano no interesse dos adultos e refugiam-se no mundo infantil; passam-se os anos e, agora, no limiar do século XXI, os adultos começam a redescobrir “as fadas” (2012, p. 84-85, grifo da autora).

Nesse contexto, é possível perceber como as mulheres foram importantes para a ampliação dos contos de fada, o que nos faz questionar quais fatores contribuíram para a tentativa de apagamento dessas escritoras. Além da Revolução, o não direcionamento a um público infantil pode ter sido uma das causas, as obras de Perrault eram consideradas mais “simples” e foram bem recebidas na corte e até nas camadas mais baixas. Dessa forma, segundo as pesquisas de Ribeiro Filho (2023), os contos de fada das francesas eram considerados “obras mais sérias” e por isso não criaram conexões com outros públicos além dos adultos letrados. Convenientemente, na formação da chamada “literatura infantil” ocidental e até mesmo no cânone literário francês, as contistas ficaram de fora por não serem consideradas apropriadas ou relevantes.

A prova disso é que mais tarde elas sofreram acusações de plágio e cópia de autores como os irmãos Grimm³² e o folclorista Andrew Lang³³ (1844-1912), pois, assim como outros escritores franceses, as autoras tomaram notas da literatura italiana, buscando inspiração em Giambattista Basile e Giovanni Straparola. Contudo, na verdade, foi Charles Perrault o autor que mais retirou seus contos das obras dos escritores italianos — como discutimos no ponto anterior — e mesmo assim foi ovacionado. Apesar de toda produção, as mulheres ainda estavam restritas aos salões literários e não tinham acesso a outros espaços públicos.

Em suma, percebe-se que as mulheres que escreveram os contos de fada faziam parte de um mesmo ciclo social e tinham perspectivas diferentes acerca do público que pretendiam atingir. No fim, embora fossem maioria, seus contos foram apagados por um cânone masculino preocupado em instaurar uma hegemonia clássica, segundo Eurídice Figueiredo (2020) essas tentativas de apagamento acontecem, pois “mulheres e não brancos não entraram no cânone

³² Os Grimm escrevem no prefácio de *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812) “A França com certeza agora tem mais do que Charles Perrault informou, somente ele tratava os contos como histórias para crianças (ao contrário de seu imitador mais limitado Aulmoi Murat) [...] Seu mérito está em não ter lhes acrescentado nada e ter deixado tudo inalterado, e não ser alguns detalhes ínfimos; sua apresentação merece o elogio de ter se mantido tão simples quanto possível.” (Grimm, 2015, p. 30-31).

³³ Andrew Lang segue o mesmo padrão no prefácio de *Livro Oliva de Contos de Fadas* (1907) “O sucesso de Perrault foi baseado no prazer que a corte de Luís XIV tinha em contos de fadas: sabemos que eles eram contados entre damas da corte a partir de uma carta da Madame de Sévigné. Naturalmente, Perrault teve imitadoras, como Madame d’Aulnoy, uma senhora errante com mais inteligência do que reputação.” (Lang, 1907, p. vi, tradução de Paulo Cesar Ribeiro Filho)

ocidental, senão como honrosas exceções que confirmaram a regra.” (Figueiredo, 2020, p. 85). Logo, o ato da escrita feminina foi muito importante para o imaginário de uma “mamãe ganso” e para cultivar e relembrar que as mulheres foram as primeiras narradoras dessas narrativas, camuflando-se nos arquétipos e chegando até os contos de fadas de hoje.

Diante disso, discutiremos no próximo tópico a simbolização de alguns arquétipos presentes nos contos de fadas e a representação da imagem feminina nessas histórias.

2.1.2 Além do que se vê: arquétipos literários femininos nas histórias maravilhosas

Segundo Carl Jung (2016) os arquétipos são representações de um “inconsciente coletivo” e são “imagens primordiais ou universais” que existem há muito tempo. O psicanalista relaciona histórias ancestrais, como os mitos, com manifestações da psique humana, de acordo com Jung essas narrativas estariam entrelaçadas com arquétipos pois apresentam reflexões de diferentes aspectos da vida, de dilemas e conflitos. Para ele, “este inconsciente é como o ar, que é o mesmo em todo lugar, é respirado por todo o mundo e não pertence a ninguém. Seus conteúdos (chamados arquétipos) são condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral” (Jung, 2016, p. 408), ou seja, transmitem uma herança psicológica comum da humanidade e não são aquisições individuais. Diante desse conceito, qual a relação e o que esses símbolos podem representar nos contos de fadas?.

Antes de darmos continuidade, é importante apontar que os arquétipos apresentados nesta seção são símbolos criados por um imaginário coletivo, cuja representação chega até os dias de hoje. Como discutido anteriormente, no ponto 2.1, os contos publicados durante os séculos XVII e XIX faziam parte de uma dimensão histórica diferente, os que foram narrados eram modificados pelos colecionadores para atender um público aristocrático e burguês, apagando qualquer traço da realidade camponesa. Segundo Darnton (2024) alguns psicanalistas, não se atentaram com a transformação do texto e por isso não tomam como fonte principal o folclore, que apresenta uma riqueza de versões, e “não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e sempre funcionou” (Darnton, 2024, p. 26). O autor defende que é arriscado analisar um conto a partir de um só elemento, como um capuz vermelho ou caçador, já que eles podem não ter aparecido em outras versões.

Pensando nessas indagações, justificamos que as representações aqui analisadas são amparadas por psicanalistas que entendem a importância da oralidade, consideram as diversas

versões de uma mesma história e percebem as transformações das narrativas, destacando em suas respectivas obras a complexidade do estudo folclórico e a sua relação com os contos de fadas. Ademais, também examinam os diferentes papéis desempenhados pelas mulheres, seja através da narração ou das personagens.

Além disso, enveredando para a leitura literária, o simbolismo presente nas histórias, especialmente os atrelados às personagens — princesa, bruxa, fada madrinha —, chegam aos leitores/alunos devido ao contexto social, a realidade econômica e aos homens que tomaram esses contos como seus, apesar de já termos debatido o motivo de não serem. Logo, muitos estereótipos se tornaram familiares para aqueles que leem contos de fadas, criando raízes e permanecendo no imaginário das pessoas, podendo ser explorado, trabalhado e questionado. Por isso, descreveremos alguns arquétipos, mas deixaremos claro a representação das diferentes versões, analisando como pontos em comum, temáticas que se repetem, e não como uma interpretação universal.

Conforme Marie von Franz (1990) defende, utilizando conceitos de Jung, os contos de fadas “representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva.” (Von Franz, 1990, p. 5). Ou seja, assim como Jung relaciona os mitos, von Franz compreende os contos de fadas como expressões dos arquétipos, pois as histórias possuem similaridades que fazem parte do imaginário popular até hoje. A psicanalista também atrela a significância dessas simbologias a oralidade e aos camponeses, pois devido as diferentes versões transmitidas por eles foi possível a análise de um extenso material cultural, “centenas de contos e milhares de versões (como variações musicais), são necessários até que esse fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema.” (Von Franz, 1990, p. 6), cada conto fornece uma visão de mundo.

Nos tópicos acima discutimos a importância da imagem feminina nessas narrativas e o papel que elas desempenhavam de acordo com quem as contava, também compreendemos um pouco da dimensão da participação das mulheres nessa trajetória. Entretanto, conforme debatido previamente, anterior ao registro dessas histórias as mulheres consolidaram-se como narradoras e mais que isso, utilizaram dos arquétipos para contar narrativas que enunciaram entraves e questões dos indivíduos, especialmente no que diz respeito aos arquétipos femininos. Para Merege (2010, p.17), “quando falamos a respeito dos contos de fadas, uma das imagens que nos vem mais frequentemente à mente é a da mulher idosa, geralmente uma avó ou babá, entretendo e maravilhando um grupo de crianças junto à lareira”. Nesse contexto, quando

pensamos na imagem de quem contava essas histórias, as senhoras mais velhas e sábias, ou as “mamães ganso”, são algumas das figuras mais populares.

O arquétipo de narradora pode ser encontrado em uma das primeiras referências ao gênero contos de fadas na cultura ocidental, “o conto das velhas” ou *mythos graós*, citado por Platão no século IV a.C. em *Górgias*, fazendo referência às histórias contadas pelas amas para distrair ou amedrontar as crianças na Grécia Antiga. Como também nas *veillées* (vigília), reuniões junto à lareira que juntava mulheres da camada mais pobre e influenciaram na jornada dessas histórias, pois proporcionava a oportunidade de falar, de conversar, quando isso lhes era negado em outras esferas. Dessas reuniões saíram contos conhecidos até hoje, como “Pele de Asno” e “Cinderela”, narrativas que fazem parte da primeira coletânea de contos de Perrault.

De acordo com Marina Warner (1999) os contos de fadas indicam uma situação na qual o próprio desprezo pelas mulheres permitiu, para elas, a alternativa de apresentar suas ideias e exercitar a imaginação, em meados do século XVII as governantas, as amas e as domésticas eram responsáveis pela educação das crianças da elite e eram elas que costumavam sentar para contar histórias³⁴, logo,

a responsabilidade das mulheres pelas crianças, o desprezo vigente por ambos os grupos e a suposta identificação daquelas com as pessoas simples, a gente comum, entregaram-lhes os contos de fadas como um tipo diferente de estufa, onde podiam semear seus próprios brotos e plantar suas próprias flores. (Warner, 1999, p.22).

Dessa forma, as mamães ganso são arquétipos de narradoras que aparecem em um espaço reservado para as mulheres que contavam histórias e entretiam as crianças, até hoje é possível encontrar ilustrações que representam esse cenário nos livros de contos. Além disso, é importante enfatizar que a imagem se popularizou, pois foi modificada por escritores como Perrault, Darnton (2024) escreve que inicialmente as “mamães” eram mulheres pobres, que contavam a miséria de sua realidade e devido a tentativa de excluir tudo o que vinha do popular tiveram suas características moldadas. Segundo o historiador estadunidense, seria um erro confundir a magra mamãe ganso da nobreza com o vasto folclore da França.

Logo, essas figuras nascem em meio a cultura oral e popular, mas só conseguem ocupar um lugar nas pinturas, escrituras aristocratas, expandindo até para narrações de poemas e rimas infantis, após serem modificadas. Mais tarde, a imagem dessas mulheres foi mais uma vez transformada e passou a ser usada para caracterizar um papel de “professora”, que deveria agir

³⁴ Enfatizamos aqui que o cenário descrito é ambientado na Europa, mas, também compreendemos que simultaneamente no Brasil as mães pretas eram as responsáveis por esse trabalho educacional, como descreve Lélia Gonzalez em *Racismo e Sexismo na cultura brasileira* (1984). Não nos aprofundamos ou enveredamos nesta temática pelo tangenciamento do nosso objeto de estudo

como um ser edificante para as crianças na literatura, a exemplo disso temos a adaptação das Sibilas, da Santa Ana e da própria Rainha de Sabá. Como discutimos anteriormente, cada uma exercia um propósito diferente, mas com objetivos similares.

Entretanto, nos contos de fadas, além do uso da simbolização da narradora para a perpetuação de instruções morais, segundo a pesquisadora Maria Tatar (2021) as mulheres os utilizaram para contar sua versão das histórias e também aconselhar as meninas,

Nos contos de fadas, não temos só a perspectiva das mulheres, mas também as suas vozes. As mulheres podem ter sido silenciadas nos mitos contados e recontados por bardos, contudo, usaram a sua voz para falar das narrativas contadas por mulheres tanto para crianças como também para todas aquelas que fizeram círculos de costura, se reuniram em salas de fição, prepararam refeições no lar, lavaram as roupas e se envolveram no que tem sido tradicionalmente conhecido como trabalho das mulheres. (Tatar, 2021, p. 52)

Muitas vezes essas reuniões para compartilhar histórias serviam como recurso para quem não tinha acesso a outras opções de conhecimento, pois como debatido, a educação era restrita a homens ou a um número pequeno de mulheres ricas. Nesse contexto, não há como negar o poder dos contos de fadas como narrativas que relatam pontos de vistas e também modificam seus personagens, pois “mamãe gansa pode despir seus trajes e revelar-se o que ela parece ser afinal: uma mulher de verdade, autenticamente vulgar, que fala – e escreve – dentro de seu próprio âmbito de vozes adotadas” (Warner, 1999, p. 192). Dessa forma, a partir da relação dessas histórias com a criação de padrões para determinados comportamentos e atitudes, através das novas personagens surgiram novos arquétipos.

Aqui, é importante destacar que apesar da presença das mulheres como narradoras e da extensão de contos de fadas escritos por mulheres, os arquétipos marcados na memória dos leitores e perpetuados até mesmo na cinematografia das animações do século XX vieram das histórias escritas na perspectiva masculina, por isso, faremos uma comparação com algumas versões populares, percebendo como as simbolizações vão sendo modificadas.

Marina Colasanti (2012) escreve que os contos de fadas mantêm sua vitalidade intacta através do tempo porque falam da alma e do comportamento humano, ou seja, eles sobreviveram ao longo dos anos, pois apresentavam conflitos, personagens e enredos que “conversavam” com os leitores e com o contexto. Por essa razão, pensando nos arquétipos das personagens femininas, os mais conhecidos foram divididos em: mães ou madrastas, bruxas ou fadas, princesas ou enteadas. Veremos a seguir como cada dualidade foi representada.

Em *Misogyny is the world's oldest prejudice*³⁵, artigo publicado na revista eletrônica *An Injustice!*, o colunista Cesar Sojo descreve como as figuras femininas, em diversos mitos, contos, culturas e sociedades, sempre foram alvo de opressões masculinas. O escritor relembra Pandora e Eva, mulheres descritas como responsáveis pela maldade e desobediência do mundo nos mitos de criação, sendo punidas pelas figuras paternas — neste caso, Zeus e o Deus do cristianismo — e perpetuando nessas culturas uma necessidade de controle feminino pelo pai, marido ou irmão. Com isso, mãe e esposa passam a ser os únicos papéis reservados para as mulheres, formando uma hierarquia na qual as mulheres ficam com os filhos e o ambiente doméstico; entretanto, a figura masculina continua sendo o ser superior e o “chefe da casa”. Essas mudanças acontecem uma vez que,

Muitos mitos da criação foram escritos durante um tempo em que as mulheres eram marginalizadas, limitadas a serem vistas como uma comodidade, e pertencentes a seus maridos ou parente masculino. Deixando mulheres sem escolha sobre os seus corpos, órgãos reprodutores, e escassa representação em decisões políticas. (*Misogyny Is the Misogyny Is the Oldest Prejudice: Pandora And Eve, An Injustice!*, 2022, tradução nossa)³⁶

Consequentemente, como descrito anteriormente, a construção das mulheres no âmbito dos contos de fadas não foi diferente. Nas narrativas consideradas tradicionais as personagens femininas são geralmente categorizadas como “mocinhas” ou “vilãs”, sendo descritas apenas por suas designações, são princesas, mães, rainhas, esposas ou madrastas. A cada uma dessas personagens são atribuídas características já conhecidas, como: A mãe, que representa uma figura protetora e gentil, geralmente falece no primeiro momento da história; A madrasta, figura “maligna” que irá rivalizar a protagonista durante as narrativas; A fada madrinha, uma espécie de segunda mãe que auxiliará as protagonistas a alcançar os objetivos na história. Em síntese, essas personagens possuem representações previamente delimitadas e seguem as ações dos papéis atribuídos.

Assim, percebe-se em vários contos a presença de personagens femininas ligadas a diferentes simbologias, sendo a figura materna uma delas. De início, considerando a França do século XVII, a mãe foi caracterizada pela ausência, essa representação deve-se ao fato que “dos mais pobres aos mais ricos, nas pequenas ou grandes cidades, a entrega dos filhos aos

³⁵ Em português, Misoginia é o preconceito mais velho do mundo. Acesse em: <https://aninjusticemag.com/misogyny-is-the-oldest-prejudice-pandora-and-eve-b48860cedef9>

³⁶ No original “Many creation myths were developed during a time when women were disenfranchised, limited to being seen as a commodity, and belonging to their husband or male relative. Leaving Women without choice over their body, reproductive organs, and scarce representation in political decisions.”

exclusivos cuidados de uma ama é um fenômeno generalizado” (Badinter, 1985, p. 67), escreve a escritora e filósofa Élisabeth Badinter (1944) em seu livro *Um Amor Conquistado: Mito do Amor Materno* (1985). Na época de Perrault a criação e educação dos filhos era entregue às amas-de-leite e as governantas, isso refletiu em suas histórias, como “Cinderela”, “Barba Azul”, “A Pele de Asno”, nas quais as mães não aparecem ou morrem no início da narrativa.

Dessa forma, uma vez que as mulheres mandavam os seus filhos para áreas rurais e deixavam sob o cuidado de outras pessoas, a figura materna era apresentada como uma personagem distante nos contos do escritor francês, logo falecendo ou desaparecendo no início da narrativa.

Já no século XIX, com o conceito de família sendo formado, os irmãos Grimm passam a preservar a figura materna em seus contos, uma vez que,

O desaparecimento das mães originais nesses contos é uma reação à brutalidade do material: em seu idealismo romântico, os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiram bani-la completamente. Para eles, a mãe má precisava desaparecer para que o ideal sobrevivesse e permitisse que a Mãe florescesse como símbolo do eterno feminino, a terra natal, e a família em si como o mais elevado desiderato social. (Warner, 1999, p. 244)

As mães habitavam o espaço doméstico, eram as “guardiãs da vida privada”, qualquer representação negativa acerca dessa figura precisava desaparecer nas narrativas. Por isso, a representação da mãe má é muito incomum nos contos de fadas. Podemos citar a primeira versão de “João e Maria” (1812), escrita pelos irmãos Grimm, na qual é a figura materna que sugere abandonar os filhos na floresta. No entanto, na quarta versão publicada em 1840, os escritores reformulam a história e substituem a imagem da mãe pela madrasta. Contudo, em ambos contextos — Francês e Alemão — a mãe representa um arquétipo de “Virgem Maria”, a mãe de Deus, é a figura que nutre e não pode ser substituída por nenhuma outra personagem, ocupando um lugar quase divino, ela representa “as isotopias da pureza, da inocência, da candura, do ser imaculado que se sobressai pela sua integridade, autoconfiança, pelo seu espírito independente e perseverante, pela sua força de vontade e afirmação” (Porto, 1998, p. 216).

Em uma história popular francesa do século XVII, intitulada “Minha mãe me matou e meu pai me comeu”, a mãe mata e esquarteja seu filho para depois cozinhá-lo e alimentar o marido e a filha. Podemos interpretar que a atitude materna não assusta os ouvintes camponeses, pois a realidade de fome e crueldade na França era maior do que qualquer simbologia de apego ou afeto da mãe. Assim, os arquétipos femininos mudam de acordo com

as edições narradas, não seguem um molde, mas vão sendo interpretados com o contexto social em que estão inseridos.

Logo, nas versões aristocratas a mãe deveria servir como exemplo de graça e amor para as filhas, aparecendo como um aparato de controle feminino. Jung (2007) ainda acrescenta que, como todo arquétipo, a figura materna possui uma variedade de representações, pode ser a avó, a sogra ou a própria madrasta, entretanto, “Todos estes símbolos podem ter um sentido positivo, favorável ou negativo e nefasto. Um aspecto ambivalente é a deusa do destino (as Parcas, Gréias, Nornas). Símbolos nefastos são bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador) [...]” (Jung, 2007, p. 92), nos contos de fadas essa dualidade aparece justamente nas diferentes caracterizações das personagens femininas e nas diferentes versões.

Desse modo, a figura que passa a personificar todos os males nos contos “tradicionais” é a madrasta. Essa nova adição às narrativas pode ser explicada pelo aumento de viúvas na França do século XVII e XVIII. Na França, depois da Revolução, a viúva perdia as chaves da casa e dos negócios da família depois da morte do marido. Assim destituída, muitas vezes era sustentada a contragosto pelos legatários dele (Warner, 1999, 262). Ou seja, para manter sua posição e conseguir segurança, as mulheres se casavam novamente e assim tornavam-se madrastas dos filhos do seu novo marido. Nesse contexto, as madrastas más surgem nos contos de fadas e preservam ideologicamente a concepção do arquétipo maternal.

Esse mesmo padrão continua mais forte na Alemanha, os contos dos irmãos Grimm apresentaram madrastas em “Branca de Neve” (1812), “Irmãozinho e Irmãzinha” (1912), e “O Junípero” (1812), versão alemã de “Minha mãe me matou e meu pai me comeu”, na qual os Grimm trocam a mãe pela madrasta. Em todas essas histórias a mãe morre e logo depois é substituída por uma madrasta cruel que explora, bate e representa um arquétipo de mulher malvada, em contraste com a “beaticidade” que deveria ser seguida pelas mulheres da época. É importante pontuar que essas mulheres passam a ser responsáveis por filhos e filhas que não são seus, os homens são eximidos de qualquer culpa ou compromisso, ficando com a nova esposa toda a carga da criação e educação das crianças. Ou seja, não era algo apenas psicológico, mas também histórias, as madrastas eram produtos do meio. Assim, sendo vistas como representantes de maldições ou bruxarias, as antagonistas são figuras coladas nas narrativas para apresentar aos leitores o que acontece com personagens que não são “boas”, ou seja, não são mulheres caladas ou passivas.

Nessa conjuntura, pensando ainda na caracterização feminina, outros arquétipos permanentes nos contos são as fadas e as bruxas. No campo das fadas, elas geralmente aparecem em algum momento de conflito, são sinônimos de libertação e estão ligadas a ajuda,

como, por exemplo, as Fadas Madrinhas. Entretanto, essa imagem comedida chega com alguns escritores franceses do século XVII, que as tornaram personagens secundárias. Inicialmente, as fadas eram seres místicos de imensa relevância no folclore e entre os camponeses; os celtas as colocavam no patamar de lugares sagrados como rios, fontes e lagos, associados a geradores de vida. Porém, a partir da cristianização do mundo ocidental, as fadas passaram a ser mediadoras, ajudantes ou guias. Apenas as escritoras da voga citadas no tópico anterior trabalharam a figura das fadas como seres poderosos, dotadas de magias para o “bem” e para o “mal”. Logo,

Não há dúvida de que, em sua origem, as fadas estavam ligadas a cultos ou ritos religiosos. Em grande número irlandeses (de origem celta), a heroína (sempre um ser sobrenatural) aparece como mensageira de Outro Mundo ou surge sob forma de um pássaro (em geral, cisne), que está ligado ao mistério da morte. (Coelho, 2012, p. 79)

Com o passar dos anos os arquétipos das fadas começam a ser associados a uma figura materna secundária nas histórias ocidentais, são mulheres “enviadas” pelas mães falecidas para utilizar sua magia e misticidade apenas para o “bem”, trocando assim a simbologia de mensageria de Outro Mundo por auxiliadoras oriundas do mundo sobrenatural.

Já as bruxas, e também feiticeiras, representavam o oposto, caracterizadas como velhas megeras e mal-humoradas poderiam ser definidas como personificação do diabo, entravam na história para atrapalhar. Ressalta-se que nos contos franceses do século XVII essas figuras não apareciam, pois faziam parte da cultura popular, considerava-se uma superstição na qual os escritores não queriam perpetuar em suas narrativas, visto pertencer à camada mais pobre. Elas só voltam a aparecer nos contos alemães dos irmãos Grimm, com o desejo de recuperação das raízes germânicas dos folcloristas.

Como por exemplo, na história “A esperta Gretel”, do folclore alemão, a esperteza e a magia são traços importantes da personagem, sem ser associada à feitiçaria ou a uma mulher malvada e rabugenta, a protagonista é uma cozinheira que usa saltos vermelhos, dança, bebe dos melhores vinhos e prova das melhores comidas, leva a vida tranquilamente e sobrevive da maneira que encontra. É necessário apontar que apesar do desejo dos irmãos Grimm de coletar histórias autenticamente germânicas — especialmente para preservar a cultura após a derrota alemã para Napoleão — muitas mulheres que narravam na Alemanha escutavam versões do mesmo conto de outras mulheres francesas, italianas, gregas, eles perceberam que as narrativas possuíam similaridades pois a realidade da população camponesa era parecida. A fome, o desejo de uma solução mágica, de uma realidade diferente era o mesmo.

Em suma, muitas fontes germânicas tomaram notas de diferentes lugares da europa, então, a bruxa, antes excluída, ressurgue como parte da história, sendo boas ou más, o arquétipos delas nessas histórias era de uma mulher com poderes sobrenaturais, o ponto principal era possuir magia, não apenas sua aparência ou atitudes.

Sendo assim, o arquétipo caricato dessa personagem nasce de uma tradição cristã que considerava a maldade inerente às mulheres, logo, símbolos como a misticidade e até a sabedoria passaram a ser associados à bruxaria, mais tarde compreendemos como “para os povos celtas, a bruxa era a encarnação da mulher sábia, mas que a Igreja, séculos depois e já tendo dominado estes povos, tergiversou-lhes o sentido original, perseguiu e quase exterminou tais mulheres, hoje conhecidas com outras denominações” (Câmara; Mingo, 2016, p.84). Nesse mesmo viés, mulheres sem uma figura masculina também são vistas como descontroladas, para a igreja a ausência de um “freio” — associado ao homem — favoreceria a maldade, por isso a retratação dessas personagens consideradas vilãs começavam a partir da falta de um pai ou marido.

De acordo com a pesquisadora Regina Ferretti (1994) essa ideia foi bastante perpetuada durante a Idade Média,

A figura feminina concentra as raízes do mal, transformando-se em um ente que precisa ser vigiado e mantido submisso à guarda masculina para que não consiga desenvolver sua perversidade natural. Simbolicamente representa o mal a ser dominado por uma sociedade que se alicerça sobre os pilares do poder masculino, presente na vida religiosa (o Deus-Pai macho e sua Igreja com sacerdotes homens) e na civil (o pai e o marido). (Ferretti, 1994, p.291-292)

Consequentemente, como descrito, essa caça às bruxas ocorre nos contos de fadas a partir da caracterização das antagonistas em uma perspectiva aristocrática e burguesa, mulheres detentoras de poderes e sabedoria eram atribuídas aos papéis de vilãs como em “João e Maria”, “Rapunzel” e até mesmo a conto russo “Baba Yaga e Vassilissa, a Bela” (1855), de Alexander Afanasyev (1826-1871). Nessas narrativas as bruxas eram feias e velhas, características que a igreja acreditava serem “manifestações” do mal e desobediência, por essa razão, os contos passaram a retratar um ódio pelas mulheres que apresentavam esses traços. Portanto,

Embora a Igreja tenha produzido também imagens enaltecidas de mulheres, como as virgens e as santas, essas apareciam mais como criaturas excepcionais (e por isso mesmo louváveis), que não representavam o todo do seu sexo, conforme constatou Jean Delumeau. [...] Dessa forma, os antigos medos associados ao feminino foram uma constante no discurso hegemônico sobre as mulheres até o final do século XVII. Nesses discursos elas estavam relacionadas com a ação de Satã, a irracionalidade, o descontrole das emoções e até a própria morte e as doenças, que o corpo fraco e imperfeito das mulheres suscitava. (Zechlinski, 2012, p.51)

Então, a imagem materna associada à Virgem Maria nos contos de fadas é totalmente destruída quando se trata de bruxas e madrastas, sendo essas muitas vezes uma só personagem. Já nas versões populares, a maldade não era necessariamente feminina ou precisava de poderes para que fosse manifestada, a magia poderia ser sinônimo de milagre e ajuda, a barganha com uma bruxa resolveria o problema de dinheiro, casamento, comida.

Em suma, para Coelho (2012), se simplificarmos uma noção coletiva, a fada e a bruxa são as formas simbólicas que representam os lados opostos das mulheres, sendo a bruxa uma mulher má e a fada uma mulher boa. Por esse motivo, geralmente, a relação das duas personagens com as protagonistas segue o mesmo caminho, as fadas aparecem como uma segunda mãe e as bruxas como uma madrasta.

Por último temos as princesas e as irmãs — ou meias-irmãs —, aqui os arquétipos seguem uma dicotomia discutida e debatida ao longo dos tópicos, as mocinhas (princesas) enfrentam mais um obstáculo (irmãs) para tentar alcançar seu “final feliz”. Apesar de fundamentalmente as madrastas e bruxas tomarem o posto de vilãs, as irmãs/meias-irmãs são em sua grande maioria filhas dessas antagonistas, tornando-as parte do problema a ser resolvido. O ponto de distinção para a caracterização aqui são as atitudes, as irmãs são invejosas, cruéis e estúpidas, por essa razão são punidas igualmente a sua figura materna. Narrativas como, “A Bela e a Fera” e até mesmo “Asno de Ouro”³⁷ apresentam versões com irmãs belas, mas totalmente “superficiais”, que sempre tentam tirar vantagem e causar confusão. Logo, o ódio pelas mulheres mais velhas ainda é cultivado e a beleza só é realmente “pura” quando associada a um comportamento contido e passivo.

Dessarte, essa diferença exemplificava para os leitores o que podemos interpretar como o arquétipo de “filha predileta” nos contos franceses e alemães, analisado por Corso e Corso (2005) como uma história que engaja uma enorme simpatia para a princesa/filha que não é a preferida no amor dos pais, pois “normalmente, os filhos observam que a preferência dos pais, e principalmente da mãe, incidirá sobre o filho menos independente, menos rebelde aos mimos, mais exigente de atenção” (Corso; Corso, 2005, p.111). Ou seja, passavam uma mensagem de que as boas meninas e as filhas prediletas são aquelas que seguem um padrão de obediência e consequentemente desejabilidade, perpetuando de certa forma uma rivalidade feminina nos contos de fadas.

³⁷ Livro de diversas fábulas datado do século II d.C, escrito pelo autor romano-africano Apuleio. Influenciou diversos contos de fada.

Nas narrativas populares a união fraterna é comumente a única forma de sobrevivência, para sair da floresta e dividir o pão. Quem os separa são os pais, seja vendendo para alguma fada e até demônio, ou deixando em algum lugar bem longe para morrer. Não existe a necessidade de uma filha predileta para manter o controle das escolhas femininas, ser a preferida da mãe ou pai não significava algum privilégio, como no conto popular inglês “Senhor Fox”. Mais conhecido hoje como Barba Azul, na história inglesa a filha mais nova, Lady Mary, é prometida a um homem riquíssimo, que só é desmascarado como um assassino pela esperteza da protagonista e pela confiança dos dois irmãos da personagem. Perceba que ser comportada ou conformada não salvaria ninguém, a liberdade da mulher e união com seus irmãos eliminou o vilão rapidamente.

A partir das considerações apresentadas neste tópico é possível observar as diferentes interpretações e intenções por trás dos contos de fadas. Os arquétipos aparecem nas narrativas como uma representação da realidade na qual as histórias estavam sendo publicadas, por isso, além da simbologia dos personagens, conseguiríamos apontar questões sociais através dos enredos. Como a abordagem de temáticas acerca de títulos, disputas por terra e o casamento como recompensa em histórias na França do século XVII e XVIII; a fome, o interesse burguês e a exploração das mulheres na Alemanha do século XIX; e também as subversões e ressignificações em narrativas camponesas.

Portanto, com a evolução das sociedades e das realidades, as representações e os interesses apresentados nos contos de fadas também foram modificados, novos arquétipos apareceram e novas simbologias surgiram. Assim, é com a mudança dos valores ideológicos que Angela Carter e Marina Colasanti entram em cena, ambas autoras fazendo um trabalho meticuloso na reconstrução de ideais patriarcais que foram perpetuados e sacramentados no imaginário popular ao longo dos anos através dos contos de fadas, retomando um trabalho que desde o começo pertenceu às mulheres e aos mais pobres.

Com isso, desbravaremos nos próximos tópicos as obras das autoras e apresentaremos um recorte acerca do papel feminino em seus trabalhos, entendendo a correspondência entre mudanças socioculturais e as suas versões das histórias, uma vez que — assim como as narradoras citadas ao longo da dissertação — Carter e Colasanti utilizaram os contos de fadas para desconstruir discursos de opressão contra as mulheres.

2.2 Desbravando a Câmara Sangrenta: As personagens de Angela Carter

Angela Carter, registrada Angela Olive Pearce (1940-1992), foi uma autora inglesa com uma intensa e variada produção literária, contando com nove romances, como *The Magic Toyshop* (1967), *The Passion of Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984); quatro coletâneas de contos; além de contos de horror, histórias infantis, poesias, peças para rádios e obras de não ficção, como *Nothing Sacred: selective writings* (1982), que compila os artigos da autora publicados em jornais e revistas. Contudo, suas obras mais conhecidas foram *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), coletânea de contos de fada publicada no Brasil como *A Câmara Sangrenta* (2017) pelo clube de livros TAG em parceria com a editora Dublinense; e o ensaio *The Sadeian Woman: an exercise in Cultural history* (1979), trabalho em que autora discorre sobre os tipos de mulheres que aparecem nas obras do Marquês de Sade.

No sistema literário brasileiro, Carter possui algumas obras publicadas, todas fora de catálogo atualmente. Foram traduzidos pela editora Rocco: *A paixão da nova Eva* (*The Passion of New Eve*), por Eliana Sabino (1987); *As infernais máquinas de desejo do Dr. Hoffman* (*The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*), por Afonso Felix de Sousa (1988); e *Noites no circo* (*Nights at the Circus*), por Claudia Martinelli Gama (1991). *The Bloody Chamber and Other Stories* também contou com uma primeira tradução pela Rocco intitulada *O Quarto do Barba-Azul* e traduzida por Carlos Nougué (1999). O livro de contos de fadas/populares compilados pela autora, *Angela Carter's Book of Fairy Tales* (2005)³⁸, foi publicado pela Companhia das Letras com título *103 Contos de fadas* (2007) e traduzido por Luciano Vieira Machado. Posteriormente, a Penguin Classics – Companhia das Letras publicou a mesma seleção de contos sob o título *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), também traduzido por Vieira Machado. Vale destacar que a versão *A Câmara Sangrenta e outras histórias* (2017) foi um projeto editorial realizado apenas por mulheres, com curadoria de Marina Colasanti e tradução de Adriana Lisboa.

Pensando na vida pessoal da autora, com pais muito rigorosos e, principalmente, uma mãe superprotetora, Carter cresceu cercada de privilégios, mas também de muitas imposições. Em sua adolescência, nos anos 50, começou a trabalhar como jornalista e conheceu Paul Carter, um químico industrial que se dedicava à produção nas horas vagas. Pouco tempo depois, logo

³⁸ Publicados no Reino Unido como *The Virago book of fairy tales* (1990) e *The second Virago book of fairy tales* (1992), depois reunidos na versão de 2005. Nos Estados Unidos foi publicado como *The Old Wives' Fairy Tale Book* (1990) e *Strange Things Sometimes Still Happen: Fairy Tales from Around the World* (1992).

após seu aniversário de 19 anos, Angela aceitou, em 1960, a proposta de casamento de Paul para escapar da casa dos pais e mudou-se com ele para Bristol, cidade da Inglaterra, em 1961. A relação durou 12 anos e durante sua vida com o químico a autora se viu em outra situação opressora, o marido tinha depressão e suas constantes mudanças de humor eram colocadas como responsabilidades e culpa de Angela. Durante esses anos começou a construir sua carreira literária, publicando a primeira obra em 1966, *Shadow Dance*, uma história de terror gótica. Entretanto, a partir dessa e de outras publicações o silêncio de Paul Carter se tornou ainda maior, o casal se divorciou em 1972, mesmo ano que a autora retorna a Londres.

Anterior a essa mudança, Carter ganhou em 1968 o Somerset Maugham, prêmio literário britânico para jovens autores, pela sua terceira obra, *Several Perceptions* (1968), no qual a autora utilizou o dinheiro do prêmio para viajar ao Japão. Destaca-se que os anos passados no país, entre 1969 e 1972, inspiraram a autora nas obras *Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972) e *Fireworks* (1974), entretanto — apesar da vasta produção — foi em *The Sadeian Woman* (1979) que Angela Carter obteve um de seus grandes sucessos. Nele, como discorrido, a autora apresentou interpretações das personagens femininas da literatura criada por Sade, *Justine versus Juliette*, entendendo a dualidade da condição das mulheres no século XX e as consequências que essa visão trouxe para as gerações seguintes.

O ensaio é uma das obras mais traduzidas da autora e gerou diversos debates acerca da comparação levantada por ela, algumas estudiosas interpretaram os apontamentos de Carter como um reforço dos valores patriarcais³⁹. Mas, a despeito das críticas, a professora e pesquisadora do trabalho carteriano Cleide Antonia Rapucci (2016) aponta como, na verdade, a escrita de Angela Carter sempre esteve a serviço das mulheres e que “Carter não idealiza a personagem feminina: a mulher carteriana está sempre lutando contra as circunstâncias, e sua construção tem lugar enquanto ela constrói seu próprio espaço feminino.” (2016, p. 31). Dessa forma, a autora britânica procurou durante mais de 25 anos desconstruir, através de suas personagens, os papéis míticos de gênero e as estruturas que muitas vezes oprimem a existência das mulheres.

Segundo Edmundo Gordon (2017), em *The Invention of Angela Carter: A Biography*,

Seus personagens usam suas personalidades como muitos trajes de fantasia. Ela [Angela] era clara sobre enxergar a feminilidade como ‘ficção social’, parte de uma performance culturalmente coreografada de individualidade. Ela não foi a primeira pessoa a fazer esta observação - mas ela pode ter sido a primeira a recebê-la tão

³⁹ Cleide Antonia Rapucci (1997) aponta em sua tese de doutorado — *Exposta ao vento e ao sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter*. 1997. 380p.— nomes como Paulina Palmer (1987) e Susanne Kappeler (1986), feministas britânicas que criticaram Carter.

calorosamente, como uma licença para a auto-invenção ilimitada. (Gordon, 2017, p. xviii, tradução nossa)⁴⁰

Carter não seguia regras ou parâmetros, marchando conforme o ritmo ditado por suas próprias personagens. Sendo assim, ela alcança reconhecimento internacional no final dos anos 70 e começo dos anos 80, sendo professora de escrita criativa e recebendo convites de universidades como a estadunidense *Brown University*, e a *East Anglia University*, do Reino Unido. Devido à vinculação de suas obras com a literatura fantástica e até realismo mágico, antes mesmo da publicação de *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) a autora era carinhosa chamada de “Fada Madrinha” por amigos e colegas de profissão.

Lorna Sage (1994), colega de Angela Carter e pesquisadora da obra da escritora, aponta como a romancista canadense Margaret Atwood descrevia a britânica como um ser quase místico, “ela parecia estar sempre a ponto de conceder alguma coisa — algum talismã, algum símbolo mágico de que você precisaria para atravessar a floresta escura, alguma fórmula verbal útil para a abertura de portas encantadas” (Atwood apud Sage, 1994, p.1, tradução nossa)⁴¹; Sage também equiparava Carter aos fabulistas e contadores de histórias, aos iconoclastas e utópicos. Logo, “ela nasceu subversiva”, complementa Atwood, e suas obras refletiam isso.

Nesse contexto, a produção da autora no âmbito dos contos de fadas não foi diferente, a autora teve contato com as obras de Charles Perrault em 1976, por meio de um trabalho de tradução; no qual traduziu os contos da coletânea *Histórias ou contos do tempo antigo com moralidades ou Contos da Mamã Ganso* (1697), reunidos no livro *The fairy tales of Charles Perrault* (1977). Durante o processo de tradução, a escritora se aprofundou nas produções de Perrault e percorreu o universo dessas histórias com um olhar crítico, percebendo não só a complexidade, mas também a riqueza das narrativas. Após o contato com o trabalho do escritor francês, Angela Carter, que sempre foi atraída pelo mágico, maravilhoso, e principalmente pela subversão da figura feminina, decide escrever sua própria versão dos contos de fada.

Em *Notes from the Front Line* (1997) a própria autora nos convida a redescobrir essas histórias, dado que para ela

Ler é uma atividade tão criativa quanto escrever, e grande parte do desenvolvimento intelectual depende de *novas leituras de textos antigos*. Sou totalmente a favor de

⁴⁰ No original “Her characters wear their personalities like so many fancy dress costumes. She was explicit about viewing femininity as ‘social fiction’, part of a culturally choreographed performance of selfhood. she wasn’t the first person to make this observation - but she may have been first to greet it so warmly, as a license for boundless self-invention”.

⁴¹ No original “She seemed always on the verge of bestowing something – some talisma, some magic token you’d need to get through out the dark forest, some verbal formula useful for the opening of charmed doors”

colocar vinho novo em velhas garrafas, especialmente se a pressão do vinho novo fizer as velhas garrafas explodirem. (Carter, 1997, p.37, tradução nossa)⁴².

Por essa razão, considerando o processo de reescrita, de acordo com Donald Haase (2004) Carter não tinha interesse em apresentar uma visão unidimensional das mulheres, muito menos heroínas sem sexualidade. Em sua reunião de contos de fada/populares — *103 Contos de fadas* (2007) — a autora escreve na introdução que essas histórias têm apenas uma coisa em comum: todas giram em torno de uma protagonista. Seja ela inteligente, corajosa, boa, estúpida, cruel, sinistra ou tremendamente infeliz, ela está sempre no centro do palco, tão vasta quanto a vida (Carter, 2007, p. 8), essa coletânea foi composta por histórias da Europa, Ásia, Estados Unidos, África, Polo Norte, Oriente Médio e diversos outros lugares. Assim, o compromisso dela estava com a autenticidade de sua pesquisa uma vez que “Angela Carter não apenas deu uma participação maior às mulheres nos contos de fadas, ela foi uma estudiosa do gênero, selecionando contos do folclore universal em que as mulheres tivessem papel de destaque.” (Colasanti, 2017, p. 8).

Segundo Marina Warner (1992), o partido que Angela toma a favor das mulheres em suas obras não a levou a nenhuma forma de “feminismo convencional”, ou seja, a autora não fez parte de um movimento feminista ou trabalhou pautas e agendas específicas da causa em sua época; entretanto, seu primeiro trabalho com a reescrita dos contos de fada — *A Câmara Sangrenta* — foi publicado quando os Estudos Feministas sobre Contos de Fadas estava se formando como área de pesquisa, em meados dos anos 70, com a segunda onda do feminismo. Por essa razão, enquanto editora, tradutora e escritora, Carter exerceu um papel muito importante no desenvolvimento dos estudos, pois estavam inicialmente ligados justamente a esse processo de reescrita, análise e crítica das narrativas.

Nessa circunstância, quando *The Bloody Chamber* (1979) foi publicado, as críticas polarizadas acerca da obra também contribuíram indiretamente para uma maior dimensão desses estudos. No livro, Carter tenta, através da sexualidade, da perversão e até da violência, desmistificar o arranjo de gênero naturalizado pelos clássicos. A produção, traduzida no Brasil como *O quarto do Barba-Azul* (199) e *A Câmara Sangrenta* (2017), é composta pelas histórias: “A Câmara Sangrenta”, “O Sr. Lyon faz a corte”, “A noiva do tigre”, “O Gato de Botas”, “O Rei dos Elfos”, “A filha da neve”, “A senhora da casa do amor”, “O lobisomem”, “A

⁴² No original “Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode.”

companhia dos lobos” e “A Loba Alice”.⁴³ A autora traz novas versões de personagens conhecidas do imaginário popular — como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Bela — adicionando também vampiros, tigres e lobisomens à sua narrativa.

Nesse cenário, na obra *Expletives Deleted* (1992), Angela escreve que o seu revisionismo foi consequência de:

Desde que minha vida tem sido significativamente moldada pelo meu gênero [...] eu passei uns bons anos escutando o que eu deveria pensar, como eu deveria me comportar, como eu deveria escrever, até porque eu era uma mulher e os homens pensavam que eles tinham o direito de dizer como eu deveria me sentir, mas aí eu parei de escutá-los e tentei descobrir as coisas por mim mesma, mas eles não pararam de falar, e, meu deus, não. Então eu comecei a responder de volta. Tudo isso soa simples, para não dizer simplista, mas ainda assim é verdade (Carter, 1992, p.5, tradução nossa).⁴⁴

Dessa forma, é possível exemplificar esses aspectos em contos como: “A Noiva do Tigre”, versão de “A Bela e a Fera”, na qual a protagonista é tratada como moeda de troca pelo pai, que a perde em um jogo de cartas com a Fera, e, responsável por sua própria liberdade, descobre sob as carícias de um tigre — a Fera — que não quer partir, assumindo sua animalidade e transformando-se em tigre também; “A Companhia dos Lobos” e “A Loba Alice”, versões de “Chapeuzinho Vermelho”, na primeira narrativa Carter apresenta uma personagem que enfrenta o lobo/caçador e que, mais uma vez, toma o destino em suas mãos, escolhendo deitar-se com o homem/lobo, na segunda narrativa Chapeuzinho é o próprio lobo, crescendo livre entre as feras selvagens; “A Garota de Neve”, inspirado na “Branca de Neve”, descreve uma mulher que nasce para satisfazer o desejo cruel de um conde e morre no mesmo dia devido à inveja da condessa, esposa do homem, transformando-se em uma rosa que morde quem a toca.

Visto que certos paradigmas criados pela sociedade falocêntrica foram transmitidos para os contos de fada, as dualidades descritas no tópico acima — mãe, madrasta, bruxa, fada — são questionadas pela britânica nessas narrativas. No prefácio da edição de *O Quarto do barba-azul* (1999), Vivian Wyler escreve que Carter visa apresentar por meio de suas reinterpretações mulheres que sabem usar a razão e os sentimentos, que não precisam ser

⁴³ No original: “The Bloody Chamber”, “The Courtship of Mr Lyon”, “The Tiger’s Bride”, “Puss-in-Boots”, “The Erl-King”, “The Snow Child”, “The Lady of the House of Love”, “The Werewolf”, “The Company of Wolves”, “Wolf-Alice”.

⁴⁴ No original: “since my life has been most significantly shaped by my gender [...]I spent a good many years being told what I ought to think, and how I ought to behave, and how I ought to write, even, because I was a woman and men thought they had the right to tell me how to feel, but then I stopped listening to them and tried to figure it out for myself but they didn’t stop talking, oh, dear no. So I started answering back. How simples, not to say simplistic, this all sounds; and yet it is true”.

necessariamente amorosas, piedosas, castas ou maternais. Por isso, as histórias da coletânea causam incômodo e estranheza, a culpa — que aparece nos contos modificados — não é retomada, as personagens só se arrependem daquilo que não conseguiram experimentar. A exemplo disso, temos a “A senhora da casa do amor”, nela somos apresentados a uma rainha dos vampiros, poderosa, solitária e faminta de afeto, uma mulher que perece por não conseguir consumir/matar o hóspede que chega em seu castelo. “O fim do exílio é o fim do ser”, escreve Angela, a filha do vampiro Vlad é totalmente diferente das princesas que os leitores estão acostumados.

O conto “O lobisomem” segue o mesmo fluxo, uma Chapeuzinho Vermelho que arranca a pata do lobo e a carrega até a casa da avó. No final, descobrimos que o animal era a própria senhora e que a menina “finaliza” o que começou na floresta, tomando o lugar da avó e prosperando longe de tudo. Logo, ser cruel não é um problema, pois a imagem de alguém tão destemido, sempre fica entrelaçado com uma figura masculina, é colocada sobre os ombros de uma menina, que atacada por um animal feroz, não precisa de caçador nenhum para resgatá-la. Já em “A câmara sangrenta” o que prevalece é o desejo e a crueldade, que deixaremos para analisar no capítulo 2.

Nesse contexto, Carter coloca as protagonistas como autossuficientes, responsáveis por seus destinos, posto que suas personagens femininas não seguem o molde clássico de uma mulher fraca e passiva, que espera pelo estereótipo masculino de herói, elas se desamarram e se transformam como preferem. A sensualidade está presente, a violência e a metamorfose também, a autora tenta quebrar paradigmas de mulheres indefesas e ingênuas nos contos de fadas, em histórias que resumiam as personagens ao seu final. Dessa maneira, Angela Carter “foi a mais recente e a mais original entre as rainhas de pé de ganso, entre as damas enigmáticas e escabrosas, a propor questões difíceis” (Warner, 1999, p. 230).

Difíceis, complicadas, incômodas, a escrita da autora abre portas para a imaginação, criando novas possibilidades para as personagens e levantando em seus contos de fadas discussões como: e se a Branca de Neve morresse? Se a Chapeuzinho Vermelho quisesse ficar com o lobo no final?. O objetivo de Angela Carter com o resgate dessas histórias e com a sua (re)escrita era “fazer vinhos novos em garrafas velhas”, a autora reconhecia a complexidade dessas narrativas e a caracterização de suas personagens refletia essa percepção. À vista disso, apesar de não fazer parte de um movimento propriamente dito, Carter se autodeclarava feminista, “sim! [...] é preciso empunhar a bandeira” (Carter, 1977 apud Mulvey Roberts, 2019, p.145), a autora enxergava a importância de escrever em uma perspectiva que visasse a emancipação feminina nas histórias.

No prefácio de *103 Contos de Fadas* (2007) a própria autora declara,

Não ofereço essas histórias movida pela nostalgia; *o passado foi duro, cruel e especialmente hostil para as mulheres*, por mais desesperados que tenham sido os estratagemas que usamos para fazer as coisas um pouco à nossa maneira. *Eu as ofereço, isso sim, como quem se despede, para que lembrem quão sábias, inteligentes, perspicazes, ocasionalmente líricas, excêntricas, às vezes totalmente loucas, eram nossas bisavós e suas bisavós*; e para que lembrem também as contribuições, para a literatura, da Mamãe Gansa e seus gansinhos” (Carter, 2007, p. 26, grifos meus)

Segundo Donald Haase (2004) as pesquisadoras dos Estudos Feministas de Contos de Fadas descobriram como, por pelo menos 300 anos, as mulheres usaram essas histórias para questionar papéis de gênero e para criar diferentes versões daquelas escritas por homens; Angela Carter partilhou do mesmo propósito, trazendo a Mamãe Gansa e seus gansinhos para o século XX. Dessa forma, enquanto algumas críticas feministas da década de 70 — como Marcia R. Lieberman em *‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale* (1972) e Karen E. Rowe em *Feminism and fairy tales: Women's Studies* (1979) — criticavam os contos de fadas e os colocavam em uma luz unidimensional de “felizes para sempre”,

Angela entendia de satisfação e prazer; e ao mesmo tempo acreditava que o objetivo dos contos de fadas “não era conservador, e sim utópico, na verdade uma forma de heróico otimismo — como a dizer: ‘Um dia, haveremos de ser felizes, ainda que essa felicidade não dure’” (Warner, 1992, p. 301)

A autora explora outro lado dessas histórias, nas palavras de Warner, ela as retira das garras da própria misoginia e “entrega” para as mulheres. Portanto, assim como os contos de Perrault possuíam raízes socioculturais e exerciam funções referentes à época em que foram publicados, a reconfiguração das histórias e das imagens femininas presentes na obra de Carter representaram um novo contexto. Logo, da mesma forma que as francesas do século XVII “tomaram para si” e escreveram seus contos de fadas, Angela Carter entrou sem pedir licença e apresentou para contemporaneidade como personagens, enredos e conflitos ainda podem ser reinventados e contar uma nova história. Nas palavras de Adriana Lisboa (2017) no prefácio de *A Câmara Sangrenta*,

Algumas feministas de sua época dedicavam-se a denunciar a misoginia dos contos de fadas tradicionais; Carter subverteu-os, fazendo com que as mulheres de suas histórias abraçassem a própria sexualidade e tomassem as rédeas de seu próprio destino. [...] Carter opera uma espécie de reformulação dos contos de fadas, bebendo na fonte de seu rico imaginário para se libertar das amarras de uma tediosa ficção

inglesa em que, ainda em suas palavras, “as pessoas bebem chá e cometem adultério”. (Lisboa, 2017, p. 7)

Angela Carter foi muito importante não só no cenário dos estudos de contos de fadas a partir de uma visão feminista, mas também na literatura britânica do século XX como um todo. Além da literatura, suas obras alcançaram a cinematografia, a autora produziu o roteiro de *The Company of Wolves* (1984), filme do diretor Neil Jordan baseado nos contos de *A Câmara Sangrenta*, como também o roteiro de *The Magic Toyshop* (1987), dirigido por David Wheatley e apoiado no livro homônimo de Carter. Na sua vida pessoal, casou pela segunda vez em 1977 com Mark Pearce e em 1983 deu à luz a Alexander Pearce, primeiro e único filho. No âmbito literário *Wise Children* (1991) foi a sua última obra antes de falecer de câncer de pulmão em 1992, após sua morte as pesquisas sobre as suas obras aumentaram de maneira astronômica e hoje a autora faz parte de um “Hall da fama” que contempla sua grandiosidade.

Nesse cenário, assim como Carter deixou sua marca nos materiais que teve acesso e utilizou de sua posição para transformar certos conceitos das narrativas tradicionais, a reconstrução e reconfiguração dos contos de fadas também chega ao Brasil, com uma fada madrinha conhecida na nossa literatura, Marina Colasanti.

2. 3 Marina manda Lembranças: as personagens de Marina Colasanti

Marina Colasanti nasceu em 1937, na Eritreia, país do continente africano. Posteriormente, residiu em Trípoli, na Líbia, onde morou durante dois anos e em 1941 mudou-se para a Itália, país que morou até os seus 10 anos. Em 1948, após o final da Segunda Guerra Mundial, chegou ao Brasil com sua família e se instalou no Rio de Janeiro, cidade que residiu até sua morte, em janeiro de 2025. É no cenário nacional brasileiro, que Colasanti descobre-se artista e começa sua vida literária.

Em 1952 começou a estudar desenho na Escola Nacional de Belas Artes, tornou-se artista plástica e em 1958 participou de várias exposições, como o VII Salão de Arte Moderna. Dando continuidade, em 1962 entrou para equipe do Jornal do Brasil e durante onze anos aprimorou suas habilidades com a escrita, ilustração e crônicas. Nesse cenário, utilizou dessa experiência para publicar seu primeiro livro, *Eu sozinha* (1968), logo depois: *Nada na manga* (1973), *E por Falar em Amor* (1984) e *Eu sei, mas não devia* (1996), de crônicas; *Zooológico* (1975), minicontos; *A Morada do Ser* (1978), contos; *A Nova Mulher* (1980), ensaios dialogantes; *Mulher Daqui para Frente* (1981), ensaios. Colasanti também publicou obras no

mundo da poesia, como *Rota de colisão* (1993) e *Passageira em Trânsito* (2009). Assim, a autora possui uma vasta gama de livros publicados, enveredando por diversas áreas literárias, segundo as pesquisas de Tássia Tavares de Oliveira (2017) em sua tese,

São atualmente 61 livros publicados entre 1968 e 2016, no gênero crônica (sete livros), conto/miniconto (seis livros), contos de fada (onze livros), artigos/ensaios (oito livros), citações (dois livros), infantil (treze livros), poesia infantil (cinco livros), poesia, (quatro livros), novela juvenil (três livros), memórias/histórias (dois livros) (Oliveira, 2017, p. 64)

Já entre 2017 e 2025 foram adicionados os livros: *Sereno Mundo Azul* (2023), de contos; *Mais Longa Vida* (2020) e *Tudo tem Princípio e Fim* (2017), de poesia; *A Cidade dos Cinco Ciprestes* (2019), de ficção; *Vozes de Batalha* (2021), de memórias; *A Voz da Casa* (2024), livro ilustrado; *A disponibilidade da alma* (2024), coletânea com contos, minicontos, crônicas e durante toda a sua trajetória mais de 20 trabalhos de tradução. Contabilizando hoje mais de 70 publicações, Marina foi e continua sendo muito produtiva em sua arte de escrever, abrangendo diversas áreas e alcançando diversos públicos.

Ganhou diversos prêmios ao longo dos anos, como vários Jabuti e da prestigiosa Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), além de tantos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e o Machado de Assis em 2023, principal prêmio oferecido pela Academia Brasileira de Letras (ABL) a escritores brasileiros pelo conjunto de suas obras. Também colocou suas histórias em patamar internacional, sendo finalista do Prêmio Hans Christian Andersen, o Nobel da literatura infantil, em 2024.

Nesse contexto, pensando na trajetória da literatura infantil e juvenil no Brasil e o papel que a autora brasileira desempenhou nela, de acordo com Nelly Coelho em seu livro *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (2006) Marina Colasanti fez parte de um período de escritores brasileiros do século XX e XXI que procuravam,

A substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, também questionando os valores sobre os quais a nossa sociedade está assentada (Coelho, 2006, p. 52)

Isto é, nos anos 70/80, a literatura infantil e juvenil deixou seu cunho didático-pedagógico e passou a abrigar questões que podiam contribuir para a leitura literária e para a formação de um leitor crítico. À vista disso, segundo Coelho — que dedica algumas páginas para Colasanti — as obras da autora estavam ligadas ao processo de redescoberta das mulheres, contribuindo por meio da abordagem de problemas, questionamentos e embates levantados

naquele momento da história da literatura. Sendo assim, as narrativas de Marina encaixam-se nesse período, visto que davam margem para diferentes interpretações e incentivavam o questionamento dos leitores através de seus enredos e personagens.

Além da relevância no cenário infanto-juvenil, é importante destacar o compromisso de Colasanti com a luta e escrita das mulheres, pois, como veremos mais adiante, isso era refletido em suas obras,

Sou feminista até hoje. O feminismo pra mim é uma maneira de olhar o mundo, de se colocar no mundo. Eu não poderia me conceber intelectual, escritora – até porque eu não escrevo pra divertir nem distrair ninguém – se eu não refletisse sobre a minha colocação no mundo. E a minha colocação no mundo é de uma mulher. Que é diferente da colocação de um homem. Temos um amigo que diz: “As mulheres vem de outro macaco”. Somos realmente “de outro macaco”. E o mundo está equalizado de tal maneira que até hoje as diferenças são enormes. E até hoje, quando há guerra, epidemia no mundo, as primeiras atacadas são as mulheres. (Colasanti, 2015)⁴⁵

Então, apesar de inicialmente Marina tornar-se mais conhecida por suas obras de contos de fadas/maravilhosos⁴⁶, deixamos claro que o seu compromisso com questões importantes enquanto mulher e escritora perpassa todo o seu trabalho.

Isto posto, Colasanti foi “inserida” no mundo da literatura infantil em 1973, com a publicação de um reconto do clássico “A Bela Adormecida” (1528). A obra intitulada de “Sete anos e mais sete” foi publicada pela editora Caderno Infantil I. Esse reconto deu origem ao primeiro livro da autora no universo infanto-juvenil, a coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (1979), composta pelos contos “O último rei”, “Além do bastidor”, “Por duas asas de veludo”, “Um espinho de marfim”, “Uma ideia toda azul”, que empresta o título ao livro, “Entre as folhas do verde O”, “Fio após fio”, “A primeira só”, “Sete anos e mais sete” e “As notícias e o mel”.

O livro foi o pontapé inicial para a escrita de Colasanti no campo da literatura maravilhosa. Mais tarde, a autora escreveu nesse mesmo âmbito, *Doze reis e a Moça o Labirinto do vento* (1982), *Entre a Rosa e a Espada* (1992), *Longe Como o Meu Querer* (1997), *23 histórias de um Viajante* (2005), *Como uma Carta de Amor* (2014) e *Quando a Primavera Chegar* (2017). Entretanto, ao correlacionar suas produções e as histórias que teve contato quando criança — como os contos de fadas e as adaptações de obras clássicas para o público infantil e juvenil — a autora não via suas obras como uma continuidade das narrativas tradicionais ou direcionadas a uma só idade. Segundo a própria escritora no posfácio de *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015):

⁴⁵ Entrevista concedida à Theresa Hilcar para o Correio do Estado, 2015.

⁴⁶ Por ser associado ao público infantil, a autora muitas vezes refere-se aos seus contos de fada como “contos maravilhosos”, para destacar as diferentes possibilidades de leitura e evidenciar que suas obras podem ser adaptadas/lidas para qualquer idade.

É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de recriação, *é de retomada*. Um mote me foi legado, e como um estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, *e em concordância com o meu próprio tempo* (Colasanti, 2015, p. 423, grifo meu)

Ou seja, a autora acredita que suas histórias vão além de faixas etárias ou recriações, pois para ela os contos de fadas acessam um lugar bem mais profundo com os leitores. Nesse sentido, em entrevista, Colasanti explica que o interesse pela escrita dessas narrativas surgiu justamente porque “[...] trata dos sentimentos mais antigos dos seres humanos: o amor, o medo da morte, o medo da vida, o ódio, a inveja, o eterno desejo de crescimento, essa coisa que o ser humano tem de abrir as asas da alma e voar” (Colasanti, 2008, p. 127). Logo, é unindo as questões do feminino com a construção dos contos maravilhosos que Marina diferencia os seus trabalhos dos de Charles Perrault e dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

Suas histórias enveredam por tramas ricas, lugares mágicos e imagens com múltiplas simbologias, a autora compreende que os contos de fadas mantiveram sua relevância durante anos pois tratam de questões comuns a todos os seres humanos. À vista disso, de acordo com a própria Marina Colasanti (2016), sempre haverá espaço para a leitura dessas histórias, antigas ou novas, entre crianças, jovens, adultos e idosos, especialmente porque uma de suas maiores contribuições é auxiliar os leitores a encontrar significados para a vida. A atemporalidade e a riqueza de contos de ou sobre fadas fascinam a escritora, que ainda revela que a inspiração para as suas histórias vem,

[...] da natureza às pessoas, dos objetos aos sentimentos. É a magia da vida que está em todos os lugares, em tudo que tocamos ou dizemos. As pessoas esquecem que é nesse tempero que surgem as melhores histórias. Os contos de fadas, no fim das contas, estão nas coisas mais simples, que poucas pessoas notam (Colasanti, 2012)⁴⁷

Por essa razão, como discutido, a autora não considera seus trabalhos cópias dos contos “tradicionais” e por isso não seguem uma ordem de estrutura narrativas, — falo aqui de finais “concretos”, da existência obrigatórias de “heróis”, de temáticas como casamento ou “era uma vez” —, para Colasanti o processo de escrita dessas personagens e dessas histórias surgem em seu âmago. Assim, ela compara seu processo de escrita com algo que tem seu próprio tempo de maturação,

como em uma gravidez, a gestação se faz aparentemente à minha revelia, a mim sendo dado participar com as vísceras e com a escuta atenta. Mas ao contrário de uma gravidez, o tempo de maturação é imprevisível. Cada história tem o seu. Às vezes

⁴⁷ Entrevista concedida a Henrique Xavier para o portal *Em tempo online*, 2012.

basta puxar a invisível ponta de um fio, para que ela venha escorrendo, ordenada, quase pronta. Mas outras vezes esse fio no exato momento em que eu acreditava tê-lo firme, as personagens param e [...] o tempo das histórias mergulha no sono. (Colasanti, 1992, p. 7)

Colasanti segue o mesmo “fluxo” com seus contos de fada, sem pensar em estereótipos ou previsibilidade a autora vai até onde suas protagonistas a levam. Então, através da remodelação de papéis designados para personagens femininas — princesas, bruxas, madrastas — a autora constrói em suas obras enredos que retratam a mulher em condições de escolha, imposição e liberdade para viver seus desejos, apresentando uma perspectiva diferente. Como no conto “A Moça Tecelã” (1982), um dos mais populares, e em “Fio após fio” (1979), no qual a autora apresenta narrativas de mulheres que tecem sua própria história e os seus próprios espaços de acordo com seus anseios. Nessas mesmas histórias Marina Colasanti também retoma a força ancestral das mulheres nos contos de fadas, segundo Zolin *et al.* (2007) a brasileira resgata o poder de criação oriundo da tradição perdido em razão das diferentes versões escritas na moral patriarcal dos séculos XVII ao XX.

Já em “Entre as folhas do Verde O” e “Por duas asas de veludo”, contos da coletânea da pesquisa e que analisaremos ambos com mais detalhe no próximo capítulo, Colasanti utiliza a metamorfose da mulher-animal para caracterizar suas protagonistas. No primeiro, a protagonista transforma-se em Corsa e é caçada e aprisionada por um príncipe, no final, depois das tentativas de opressão, a mulher/corça consegue fugir e voltar para a floresta. No segundo, temos uma princesa determinada, corajosa e destemida, mas também teimosa, que a procura de borboletas acaba encontrando algo ainda mais belo, um cisne negro. A protagonista, ambiciosa e querendo colecionar o animal, é transformada em seu objeto de desejo. Assim, utilizando personagens consagradas nos contos de fada, “[...] Colasanti se apropria, de forma inusitada, de personagens-tipo e de motivos da tradição, como príncipes, princesas, aldeãs, caçadores, e, especialmente, metamorfoses [...]” (Silva, 2018, p. 125). A literatura de Colasanti redefine as narrativas consideradas tradicionais e acrescenta uma simbologia incomum a esses personagens.

Em “Além do Bastidor” e “Uma Ideia Toda Azul”, temos duas protagonistas totalmente diferentes e com finais que deixam a imaginação criar asas. No primeiro, Colasanti continua a apresentar uma ancestralidade feminina através do tecer; entretanto, aqui a autora adiciona duas personagens, as irmãs fadas Gloxínia e a Nemésia, que eram encarregadas de bordar longos mantos de seda. Nessa narrativa, Gloxínia transforma Nemésia em aranha, que continua a bordar e, no final, mantém sua irmã presa em suas teias no Castelo de vidro. “Uma Ideia Toda

Azul” traz uma premissa diferente: um rei que, desde pequeno, aprisiona uma “ideia” em seu castelo. Os anos passam e ele a esquece deitada na cama de marfim em um quarto empoeirado, quando envelhece e é deposto do trono, lembra-se da ideia. Depois de tanto tempo, a ideia não tinha mais graça; continuava bela, mas não tinha mais serventia para o monarca, assim, ele tranca a porta do quarto para sempre. Aqui, a personagem é deixada de lado pelo personagem masculino após tantos anos de espera, ela continua aprisionada e sem escolha.

Por fim, “Um Espinho de Marfim” e “A Primeira Só”, apresentam personagens e enredos voltados para protagonistas curiosas e determinadas. No primeiro, a autora apresenta uma princesa que captura um unicórnio que nem mesmo seu pai e os caçadores conseguiram, a menina acaba amando tanto o animal que morre junto com ele, restando apenas uma rosa de sangue e um feixe de lírios em seu lugar. No segundo, Colasanti toma notas do mito de narciso, uma princesa tão determinada a ter várias amigas que se atira na água à procura de seu reflexo. Logo, de acordo com a própria autora, essa coletânea,

Este é um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente. Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outras ressonâncias. [...] Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, e em todos os tempos (Colasanti, 1979, p.2)

O legado deixado por essas histórias é uma grande influência para os contos de fada da autora, a caracterização de certos personagens também. À vista disso, Marina Colasanti apresenta histórias e protagonistas que retomam saberes ancestrais, voltados a natureza, a forças sobrenaturais e a conhecimentos oriundos de uma tradição milenar, essa recuperação nos contos contemporâneos colabora para uma reconfiguração não só das personagens, mas também dos enredos, uma vez que

durante anos e anos ouvimos os contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é contemplada finalmente com um príncipe, que lhe é uma graça consentida, e um casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz. Parece que então se vai adiante, quando na realidade aqui há um “enganche” no passado. São modelos de sociedade que se impõem com uma imagem tradicional da família e a promessa de um lar, com valores, formas de condutas, de felicidades e promessa de futuro, um único: o casamento para as mulheres e a riqueza. Muitas crianças ouvem tal história, algumas meninas esperam ansiosas para que tal futuro também lhes aconteça, outras se encantam com a magia da leitura e da narração, outras se esforçam para parecer com os modelos propostos. (Abramowicz, 1997, p. 33- grifo da autora)

Discutimos de diversas maneiras ao longo deste capítulo as posições interpretadas pelas personagens femininas nos contos de fadas, foi construída uma imagem sólida do comportamento e aparência adequados para as meninas, seguindo uma visão cristã ocidental. Dessa forma, contemplamos a importância da posição das mulheres como leitoras e escritoras, assim como também compreendemos, desde as contistas francesas do século XVII, o desejo de escritoras contemporâneas de escrever contos de fada que reflitam questões relevantes para a época — o casamento, a punição, a culpa — e redefinam noções propagadas por um cenário predominantemente masculino.

Logo, “as obras-primas não são frutos isolados e solitários, são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo, das palavras, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada.” (Woolf, 1985, p. 87), nessa passagem Virginia Woolf (1985) se refere ao processo de escrita das mulheres, reitero suas palavras para a escrita de Marina Colasanti, que em um âmbito inicialmente masculino, retoma um espaço aberto pelas experiências e coragem de outras mulheres.

Na contemporaneidade brasileira, a retomada da tradição oral literária através dos novos contos de fadas deve a Marina Colasanti e outras mulheres — Rosana Rios, Christina Agostinho — grande parte de sua popularidade, as autoras colocaram na pena diferentes perspectivas de histórias muito conhecidas, destinando suas palavras para o mundo. Marina escreveu até o fim de sua vida aos 87 anos, e podemos dizer que faz parte do cânone da literatura contemporânea.

Colasanti dedicou sua vida à literatura, desejando que todos colhessem de sua escrita o que mais lhes tocava, e os fizesse seu. A autora nos deixou em 28 de janeiro de 2025, sempre defendendo e deixando claro que suas histórias e os seus contos de fada transcendem, independente da idade.

Em suma, pensando na importância da escrita a partir de um olhar feminino, Maria Tatar escreve que “ao adquirir autoridade por meio da habilidade analítica e do feitiço por meio das palavras, essas mulheres autorizaram a si próprias e elevaram o gênero do conto da carochinha ao que hoje é significado pelo nome da literatura” (Tatar, 2021, p. 219-220). Essas histórias são fruto do imaginário coletivo, oriunda de uma tradição oral encabeçada por figuras femininas; é essa magia criada pelas mulheres que a autora retoma. Portanto, Colasanti reivindica um espaço que durante muitos anos foi ocupado por homens, lembrando as escritoras apagadas e esquecidas com o tempo. Que por meio dessas novas histórias possamos voltar a colocar em nossas prateleiras aquelas que desde o começo nos narraram e ninaram as histórias.

Diante disso, compreendemos até aqui como os contos de fada foram relevantes para os leitores ao longo dos anos e como a caracterização das protagonistas e antagonistas seguiram um padrão dicotômico, atribuindo-as uma posição consolidada de “boa” e “má”. Entretanto, com a estreia de escritoras como Angela Carter e Marina Colasanti no século XX, essas noções foram subvertidas e modificadas. Portanto, este capítulo procurou discorrer acerca da importância das narrativas das fadas na França e Alemanha e do papel que a literatura desempenhou enquanto ferramenta de controle, como também, a maneira que as adaptações contemporâneas, escritas a partir de um ponto de vista feminista, podem contribuir para a ampliação da leitura literária, pensando nas reinterpretações de histórias popularmente conhecidas.

No entanto, em conformidade com os nossos objetivos e procurando dar continuidade às discussões iniciadas, debateremos no próximo tópico questões voltadas para autoria feminina, formação leitora e reconfigurações de narrativas e personagens.

3 O FANTÁSTICO MUNDO DAS FADAS: AUTORIA FEMININA NA FORMAÇÃO LEITORA

Parece — e talvez seja — pretensioso, mas a minha meta, para leitores de qualquer idade, é fazer literatura. Acredito, firmemente, que a literatura seja, em si, formadora.
(Colasanti, 2011)

Há uma sabedoria e um caráter formador intrínseco nos contos de fadas, percebemos como anteriormente as personagens, os cenários e os contextos sociais influenciaram na produção dessas histórias. E devido a renovação e agregação do público leitor, elas sobreviveram até hoje, com outras roupagens, interpretações e pontos de vistas, ampliando as perspectivas acerca do fantástico mundo das fadas, mas, ainda mantendo a magia oriunda da oralidade popular. Essas narrativas representam o que Marina Colasanti (2011) acredita firmemente, que a literatura em si, é de fato, formadora.

À vista disso, focaremos neste capítulo na importância de reconfiguração das narrativas e personagens femininas no processo de leitura literária, entendendo como os trabalhos de reinterpretação da imagem das mulheres nos contos de fadas podem contribuir para a construção de uma nova visão. Assim como, nas vantagens da formação de leitores através das obras literárias e na relevância do letramento literário, entendendo o ensino de literatura como

um instrumento transgressor. Além disso, para a problematizar a leitura dos contos de fadas, abordaremos um estudo comparativo entre as narrativas de Carter e Colasanti, discutindo a respeito do contato dos leitores com as histórias mais conhecidas, que são em sua grande maioria escritas por homens. Com o intuito de discutir a relevância da autoria feminina na formação leitora, argumentaremos como a educação deveria consistir em ler e compreender literatura de forma significativa e não em apenas ler a história e a biografia de autores e obras canonizados.

3.1 Resignificando leituras: reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária

Como discutido no capítulo anterior, os contos de fadas sofreram diversas influências e foram adaptados de diversas maneiras ao longo dos anos. Nesse sentido, as personagens femininas foram um dos principais alvos de mudanças, pois, assim como a realidade do século XVII e XVIII influenciou comportamentos, características e enredos das histórias, a realidade dos séculos XX e XXI cumpriu o mesmo papel. Essas narrativas tiveram ainda mais importância com a discussão inicial de uma concepção de infância a partir do século XIX, escritores como os irmãos Grimm compreenderam nessa mesma época o poder que as histórias tinham através da sua popularidade e impulsionaram sua divulgação. Nesse contexto, é perceptível que moldar os leitores por meio da literatura tem sido uma ferramenta milenar — até mesmo a própria cultura popular com narração para alertar ou assustar as crianças — e os contos de fadas, enquanto histórias que fazem parte de vários estágios da vida, funcionaram e continuam funcionando de maneira muito eficaz.

Segundo a Susana Funck (1998),

a literatura, como um dos veículos ou locais para a construção ideológica da subjetividade marcada pelo gênero, se torna importante não como um mero reflexo da experiência feminina (como na ficção realista), mas como o próprio instrumento da possível construção de posições não-hegemônicas já que, ao colocar em circulação diferentes discursos alternativos, ajuda a construir igualmente posições-sujeito alternativas e resistentes. (Funck, 1998, p. 25)

Para a autora, discursos podem ser perpetuados por meio de personagens dos quais milhares de leitores se espelham, então quando questionamos concepções muitas vezes sacramentadas no imaginário popular utilizamos o poder dessas histórias a favor das novas reinterpretações. À vista disso, o ponto de sempre voltarmos nossos olhos para os contos de

fadas é entendermos o tamanho da sua disseminação e explicarmos como essas histórias não se aplicam somente à infância.

Pensando no processo de reconfiguração das histórias, Pierre Bourdieu (1999) aponta que uma das principais problemáticas acerca da representação é a luta pelo monopólio de uma visão legítima do mundo social, ou seja, o trabalho incessante de reprodução no qual “contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (Bourdieu, 1999, p. 46). Para o autor a dominação masculina utiliza essas instâncias, pois todas elas agem sobre as estruturas do inconsciente. Como visto, a literatura também funciona como um veículo ideológico e pode ser usada como ferramenta para o controle. Dessa forma, de que maneira isso se aplica às histórias discutidas até aqui?

Bom, é possível apontarmos que alguns contos são apresentados aos leitores antes mesmo que eles tenham aprendido a ler. Teóricos como Jack Zipes (2023) e Dawn Heerspink (2012) discutem que o acesso a narrativas como os contos de fadas a partir da infância concretiza no imaginário certos papéis de gêneros. Com relação às personagens femininas — belas, gentis e jovens — e aos personagens masculinos — fortes, corajosos e ricos —, uma vez que para eles as crianças estão condicionadas a assumir ou aceitar comportamentos relacionados a padrões. Já outros, como María Teresa Andruetto (2012), defendem que, na verdade, trata-se da perspectiva e da interpretação; devemos ir além da superfície e não focar em estereótipos, pois através da mediação os leitores podem começar a enxergar as protagonistas como heroínas, em vez de mulheres submissas, e as “vilãs” como espertas e determinadas.

De fato, as concepções perpetuadas nos contos de fadas ultrapassaram os milênios e chegaram até a contemporaneidade, ainda ouvimos falar em “felizes para sempre”, “príncipe encantado” e “agir como princesa”. Isso nos mostra que essas histórias, assim como a literatura, assumem um papel poderoso em moldar a perspectiva dos leitores sob eles mesmos e também reforçam estereótipos tradicionais de comportamento. É nesse contexto que as reinterpretações e representações das personagens femininas entram no processo de leitura literária.

À vista disso, a interpretação dos contos de fadas fica aquém das histórias, podendo seguir por diversos caminhos, essa característica nos dá abertura para conduzir a leitura para diferentes finalidades. Assim, pensando especificamente em questões relacionadas às personagens femininas presentes nas narrativas e o impacto delas para os leitores, é interessante observar como as identidades de gênero segundo Guacira Lopes Louro (2014),

[...] são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento. Não é possível fixar um momento — seja esse o nascimento, a adolescência, ou a maturidade — que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja ‘assentada’ ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação (Louro, 2014, p. 27).

A lógica binária, sem espaço para outras perspectivas, de como “ser homem” e como “ser mulher” é questionada por Louro quando a autora reafirma que não existe nada estático, ela ainda apresenta em sua obra a importância da ligação entre a educação e leituras literárias que questionem os discursos hegemônicos acerca dessa noção. Desse modo, é importante reiterar que a literatura possui um caráter influenciador, afirmando os ideais sociais e econômicos de cada época, pois, segundo Susana Funck (1998, p. 26), “qualquer texto literário pode trabalhar a favor ou contra a ideologia dominante, dependendo de como sua interpelação é recebida e compreendida”.

Consequentemente, a literatura, através das readaptações e releituras, consegue criar uma relação com os leitores, uma vez que meninos e meninas procuram nos livros personagens que possam se identificar. O Gregorin Filho (2011) afirma a relevância dessas mudanças dado que,

[...] educação e leitura no Brasil, do final do século XIX até o surgimento de Monteiro Lobato, viviam alicerçadas nos paradigmas vigentes, ou seja: o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo cultural com seus modelos de cultura a serem imitados e o moralismo religioso, com as exigências de retidão de caráter, de honestidade, de solidariedade e de pureza de corpo e de alma em conformidade com os preceitos cristãos. (Gregorin, 2011, p.16)

O autor também reforça “que as culturas assimilam discursos por meio das figuras veiculadas pelos textos. Os papéis temáticos cumpridos por essas figuras são apreendidos pela sociedade porque elas são vastamente empregadas em diversos tipos de texto” (Gregorin, 2011, p.36). Em razão disso, figuras ou personagens atualizam-se ao longo do tempo graças a evolução do pensar e agir da sociedade, e por isso o professor, como mediador das leituras, tem a importante tarefa de estabelecer o diálogo entre o texto e os leitores, como também apresentar obras que exemplificam essas mudanças.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente atentar que também compreendemos a importância da apresentação de leituras de autoria feminina para a sala de aula e partimos do pretexto que as concepções de gênero — “[...] o gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe” (Lauretis, 1994, p. 211) — fomentadas nos contos de fadas podem ser discutidas através do contato com novos textos literários.

Dessarte, a leitura dessas reconstruções é importante, uma vez que “cada leitor, na individualidade de sua vida, vai entrelaçando o significado pessoal de suas leituras com os vários significados que, ao longo da história de um texto, este foi acumulando.” (Lajolo, 1997, p. 106). Assim, promovendo o diálogo e a reflexão acerca das diferentes representações da figura feminina, dos direitos e espaços conquistados ao longo das últimas décadas.

Em nossa pesquisa, entendemos o gênero como uma construção social, no qual “foi construída a imagem de que a “verdadeira mulher” seria aquela que corresponderia à tríade “mãe/esposa/dona de casa”, a qual perdurou (e talvez perdure) ao longo dos tempos”, (Maia;Souza, 2016, p. 54), e também nos atentamos a importância dos leitores nesse processo de desconstrução, pois cada leitor entrelaça um significado pessoal às suas leituras, assimilando concepções e descrições de diferentes maneiras, como exposto por Lajolo (1997).

Sendo assim, surge a pergunta de como personagens e textos — especialmente os escolhidos para nossa pesquisa — podem influenciar os leitores tanto no processo de leitura e na formação literária, quanto na construção de suas concepções de mundo. Para isso, nos validamos da tese de Joelma Lino (2021), que entende que a leitura exerce múltiplos papéis. Para ela,

Entendemos que a leitura também cumpre múltiplas funções de distração, lazer, entretenimento. Mas ao analisar a partir do leitor e sua conectividade com o outro e com o mundo, podemos hipotetizar que a leitura/literatura cumpre um poderoso aspecto político e social de transformações nas micro relações de poder cotidiano atravessadas, por exemplo, pelas questões de gênero, orientação sexual, étnico/racial. (Lino, 2021, p. 24)

Sobre esse aspecto, segundo Pierre Bourdieu (1999), incorporamos — inconscientemente — estruturas e ideias da dominação masculina, reproduzindo um discurso muitas vezes presente em casa, no trabalho e até em sala de aula, sobre o que é “apropriado” para as mulheres, refletindo também nas nossas leituras. Por isso, cabe à literatura/leitura literária apresentar conteúdos que contribuam para refletir e confrontar as diferentes formas de dominação perpetuadas nas narrativas dos contos de fadas, pois,

se considerarmos que as leitoras se identificam de alguma forma com as protagonistas, o modelo que lhes é dado por meio dessa forma de pensar das heroínas mantém a mulher presa a uma hierarquia baseada na dicotomia homens/mulheres e na superioridade de um gênero sobre outro, e, caso a posição- -leitor daquela que lê não conteste esse discurso, ele seguirá sendo perpetuado indefinidamente. (Pinheiro, 2013, p. 115-116).

Logo, como discutido, os contos de fadas foram produzidos para atender os ideais de uma determinada sociedade e propagaram definições sobre as características das personagens

femininas assimiladas por quem as lia e perpassadas para outros contos, até chegar nas releituras e ressignações dessas histórias. Nessa perspectiva, os leitores que tiveram contato com essas histórias cresceram lendo e escutando concepções da “mulher ideal” e criou-se uma ideia de que a única identidade válida era aquela que se moldava aos interesses masculinos. Por esse motivo, as releituras possuem importância no processo de leitura e no espaço escolar, uma vez que a Literatura:

não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporando como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um. [...] Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um. E, o que é fundamental, ao mesmo tempo que cria, aponta para o provisório da criação (Lajolo, 1982, p. 43).

Dessa forma, obras como *Uma Ideia Toda Azul* (2006) e *A Câmara Sangrenta* (2017) apresentam para os leitores, através das personagens presentes nas narrativas, um universo no qual o casamento e a maternidade estão longe de ser o destino das mulheres. Assim, essas representações são importantes no processo de leitura, pois os jovens, principalmente as meninas, gostam de ler e “ensaiar vidas possíveis e imaginar a vida de uma mulher como importante, porque elas querem ser atraentes e poderosas e significativas, alguém cuja vida vale a pena ser escrita, cujo mundo gira em torno dela e faz o jeito de ela ser ter fazer sentido”. (Brownstein, 1982, p. 24 apud Pinheiro, 2013, p.106), ou seja, através do contato com novas obras literárias os leitores podem incorporar as concepções e questionar as temáticas ali presentes.

A BNCC (Base Nacional Comum Curricular), um dos documentos norteadores de ensino do nosso país, aponta justamente como a escolha das leituras e o contato com uma literatura crítica são importantes para a formação do leitor. As diretrizes detalham que,

Para que a experiência da literatura – e da arte em geral – possa alcançar seu potencial transformador e humanizador, é preciso promover a formação de um leitor que não apenas compreenda os sentidos dos textos, mas também que seja capaz de fruí-los. Um sujeito que desenvolve critérios de escolha e preferências (por autores, estilos, gêneros) e que compartilha impressões e críticas com outros leitores-fruidores (Brasil, 2018, p. 156)

À vista disso, a sala de aula é o ambiente no qual os leitores têm contato durante grande parte da sua vida, e sendo um espaço constante é necessário que as leituras escolhidas para serem trabalhadas dentro dele acompanhem o crescimento e incentivem o novo, o plural, o diverso, pois o ato de ler é “como um processo de socialização responsável pela aquisição, representação, hábitos e valores capazes de engendrar nas leitoras um imaginário próprio”

(Cunha, 1998, p. 100). Destaca-se o trabalho com obras que trabalhem reconfigurações das personagens femininas pois segundo Sarah Aguiar (2001) nas histórias mais conhecidas a primeira lição a ser aprendida pelos leitores é “fique longe de mulheres poderosas, especialmente se elas forem mais velhas que uma adolescente”, “não aspire ao poder: você será punida” ou, “seja uma boa menina e faça o que lhe mandarem” (Aguiar, 2001, p.58).

Consequentemente, conforme debatido em vários pontos do capítulo, os contos de fadas “tradicionais” reafirmam a ideia de que o homem é o responsável pela salvação e para que isso ocorra — para que a personagem seja digna de salvação — ela precisa seguir um padrão de submissão e espera. E lembrando, essas histórias surgiram justamente para mostrar um padrão para as meninas e meninos do século XVII. Logo, as personagens apresentadas por escritoras como Carter e Colasanti reconstroem as noções sobre o protagonismo feminino, ambas também incentivam uma leitura crítica e questionadora, apostando em elementos como a metamorfose e a misticidade para indagar, mas também entreter os leitores.

Além disso, destaca-se que essas histórias mantiveram o seu poder ao longo dos anos e inclusive foram usadas em contextos históricos de muito terror e genocídio. De acordo com Jack Zipes (2023) e Anete Abramowicz (1998) os nazistas utilizaram os contos de fadas para legitimar o racismo, o sexismo e o autoritarismo. As narrativas serviram para persuadir os leitores a se conformarem com modelos dominantes em relação às mulheres e ao processo de socialização na República de Weimar e na Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, em diversas histórias as mulheres são formadas por meio do castigo: não saia do caminho, não seja curiosa, não desobedeça seus pais e não fale com estranhos. Dessarte, não defendemos que as histórias “clássicas” deixem de ser lidas, mas que sejam problematizadas.

Dessarte, é possível perceber como os contos de fadas andam de mãos dadas com a ficção, por isso o discurso político intrínseco nos enredos muitas vezes foi mascarado pelo contexto de fadas considerado irreal, uma vez que atemporal e não-espacial, parecia evitar qualquer possível confronto com a realidade contemporânea, histórica e política. Entretanto, essa opinião parece ter encoberto que os autores e autoras são sujeitos sociais que fazem parte de um contexto específico, usando justamente a fantasia para passar a mensagem desejada. Logo, a literatura, enquanto manifestação universal de todos os homens em todos os tempos, segundo Antonio Candido (2011), suscita reflexões e tomadas de consciência através do texto literário.

Além disso, a análise e o trabalho com as personagens também são importantes, ainda de acordo com Antonio Candido (2007), o processo da construção de uma personagem está ligado a uma fusão entre o ser vivo e o ser fictício, ou seja, aquela representação tenta passar o

ser criado como se fosse o ser real. Como debatemos no 2.1, as personagens femininas dos contos de fadas retratavam a realidade daqueles que as narravam, sendo a pureza e a honestidade traços importantes na visão masculina, e coragem e perspicácia na visão feminina. Com isso, Candido escreve,

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (Candido, 2007, p. 67)

As personagens existem no mundo da linguagem, mas *representam* pessoas, ainda que sigam modalidades próprias da ficção, do maravilhoso. Para Roland Barthes (2001, p.131) “não existe no mundo uma única narrativa sem ‘personagens’, ou pelo menos sem ‘agentes’”, os acontecimentos são sofridos pelos personagens que dali fazem parte, seja humanos ou animais, objetos, entidades, como nos contos de fadas e nas fábulas. Pensando nessas interpretações e no estudo desses aspectos, Daniel Pinna (2007) acrescenta que,

Seja em obras narrativas ou dramáticas, o autor confere a cada personagem um papel a ser cumprido, uma função a ser desempenhada, uma vontade a ser exercitada e/ou um destino a ser alcançado. O comportamento da personagem procura manter, a partir de sua concepção, a coerência com as premissas que lhe foram conferidas. Uma personagem pode estar representando uma idéia apenas ou várias. Pode ser um ente único — individual — ou o retrato de um grupo de indivíduos com características semelhantes. (Pinna, 2006, p. 176)

Logo, são partes fundamentais de uma narrativa, representam uma perspectiva e, como descreve Pinna, são retratos de um grupo ou um só indivíduo. Ademais, o autor também apresenta uma extensa discussão acerca da caracterização dos personagens e de como as narrativas modernas redefinem a ideia de protagonistas, antagonistas e adjuvantes, reafirmando mais uma vez a importância deles para a história. “É por meio das personagens que a estória adquire sua materialidade (através de suas funções — que permitem a evolução do enredo — e de suas características) e o seu significado (através da representação das idéias que norteiam a estória na matéria narrada, personificando-as).” (Pinna, 2006, p. 191), assim como na oralidade, esses personagens transmitem mensagens aos ouvintes/leitores e são muito necessários para o desenvolvimento do enredo.

Com isso, quando elaboramos esses pontos de vista para as personagens femininas, compreendemos a relevância da subversão das características atreladas a elas, pois “A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.” (Candido, 2007, p. 54). Enquanto representação de ideias e de um meio sócio-cultural, a presença dessas novas ressignificações

nos contos de fada ilumina novos caminhos, não tendo um único aspecto para defini-la e afirmando que existe sim uma complexidade em princesas, madrastas e fadas.

Isto posto, o modo de ver as mulheres nessas histórias foi sendo modificado, fadas poderosas, princesas egoístas, mulheres-animal, contamos com diversas representações do papel feminino nas histórias hoje. Sendo no espaço escolar ou doméstico, a literatura no âmbito dos contos de fadas cumpre o seu papel de formar leitores críticos quando mediam leituras que desconstroem os papéis de gênero, seja por meio de novos ou antigos contos. Simone Beauvoir (2011) escreveu que a mulher, como Branca de Neve e Pele de Asno, é aquela que recebe e suporta, que trancada em uma torre ou acorrentada a uma rocha aceita o seu destino enquanto um homem luta com dragões para salvá-la.

Em razão disso, autoras de contos e recontos de fadas — Angela Carter, Marina Colasanti— começam a escrever pela criação de uma memória feminina, de histórias que narram o que acontece com a Cinderela se ela não quiser casar, se a Bela se recusar a ser beijada por um estranho ou se a Madrasta má na verdade nunca quisesse ser a mais bela do reino. Refletindo sobre essas questões em uma perspectiva feminista, Joanna Russ (1972) aponta que “Reverter os papéis sexuais na ficção poder gerar uma boa comédia burlesca ou uma boa fábula, mas é ridículo em termos de literatura séria. A cultura é masculina. Nossos mitos literários são para heróis, não para heroínas” (Russ, 1972, p. 7, Tradução nossa)⁴⁸, a autora coloca em evidência uma discussão entre “o que as heroínas podem fazer” e “porque as mulheres não podem escrever”, afirmando a importância desse processo de reescritura em uma sociedade patriarcal que se imagina e se projeta a partir de um ponto de vista masculino, já que a cultura feminina é colocada como inferior.

Marina Warner (1999) complementa a discussão quando escreve que as histórias são contadas pelos vencedores e essa seria uma das razões por conhecermos tantos contos de fadas escritos por homens. Eles de fato tomaram o espaço e conseguiram que suas concepções sobre o comportamento feminino chegassem até nós, porém, não tomaram conhecimento que o leitor faz tão parte da leitura quanto o escritor. Reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária abre espaço para reafirmarmos que as histórias são para heroínas, vilãs, madrastas ou qualquer mulher que queira contar sua versão. Reverter papéis sexuais na ficção feérica dos contos de fadas é compromisso de literatura séria.

⁴⁸ No original “ Reversing sexual roles in fiction may make good burlesque or good fantasy, but is ludicrous in terms of serious literature. Culture is male. Our literary myths are for heroes, not heroines.”

Essas representações também se expandiram para outras esferas, principalmente a cinematográfica, com filmes populares como *Branca de Neve e o Caçador* (2012), *Malévola* (2014) e *Mulan* (2020), esses são três dentre milhares de adaptações que colocam os papéis de gênero em foco e desconstruem o que os espectadores consideram como “mocinha” e “vilã”. Seja através dos contos considerados tradicionais ou de outras versões, os contos de fadas fazem parte da leitura literária de várias pessoas até hoje, logo, os diferentes ambientes alcançados por essas histórias também podem contribuir para trabalhar em conjunto com a literatura novas personagens femininas e conceitos consagrados no imaginário.

Em conclusão, as personagens femininas dos contos de fadas atravessaram o tempo. É possível mencionar Cinderela, Bela e Branca de Neve como nomes muito conhecidos e muito trabalhados, essas protagonistas “ditaram” a regra para o que conhecemos como princesa na literatura, como ser bela, paciente e cordial, isso lhes renderia o “felizes para sempre”. Por essa razão, procuramos neste tópico problematizar e questionar o que vem depois do para sempre, como também defender que a releitura de mulheres carimbadas nessas histórias pode ressignificar concepções para aqueles que as leem.

Dito isto, é possível afirmar que a literatura possui um papel transgressor e um caráter formador, sendo usada em diversos contextos históricos com diferentes objetivos de discurso. No próximo tópico abordaremos como essas características também se voltam para o ensino e para a formação leitora.

3.2 O papel transgressor da literatura: cânone, ensino e formação leitora

Na história da literatura, obras escritas por homens ficaram marcadas como as principais e mais importantes produções, sendo deixado de lado escritoras e mulheres que fizeram parte da trajetória literária. A esses textos que perduraram, chamam-lhes de cânone, de acordo com o dicionário Aurélio de 2010 podem ser associadas a ele às palavras modelo, espelho, norma, original e padrão, ou seja, a ideia de cânone está relacionada ao que a cultura determina como centro, são os livros que devem ser lidos. Além disso, segundo Marcus De Martini (2016, p. 185), “Seu uso, inicialmente, no contexto de um cristianismo que buscava formar um corpo de crenças sólido e unificado, implicava a escolha de determinados textos em detrimento de outros.”, por essa razão, podemos dizer que a seleção dessas obras e autores esteve sempre ligada a uma espécie de régua de medição.

Nesse contexto, essas determinações limitam até hoje os leitores e o ensino de literatura, uma vez que “endurece” o processo de leitura literária, não abrindo brechas ou oferecendo

escolhas. Pensando nisso, a Ana Maria Machado escreve em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002) que,

Grande parte da vitalidade e permanência dos grandes livros não está em suas qualidades intrínsecas de forma acabada e fechada, mas no potencial de leituras que elas permitem. *Daí que uma conversa sobre os clássicos não pode se confundir com uma lista do que deve ser lido*, ou se limitar a uma defesa de por que eles devem permanecer entre nós. (...) Como ler – essa é uma grande questão (...) *Ler criticamente é uma das respostas*. (Machado, 2002, p. 98-99, grifo nosso)

A autora assinala que os chamados clássicos ou canonizados podem ser determinados pela maneira que são lidos — não apenas por uma lista composta por determinados autores — a escolha pode ser feita por aqueles que mantêm os livros vivos, os leitores. Portanto, compreendemos em nossa pesquisa que “Cada [bom] leitor constrói seu cânone, além do que é canonizado pela Academia, pela escola ou pelo mercado” (Andruetto, 2012, p. 35) pois, clássico não é um livro que possui características específicas, tais ou quais méritos, na verdade, “é um livro que as gerações dos homens, ungidas por diversas razões, leem com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade.” (Borges, 1994). Para além do cunho pedagógico, acreditamos que prática de leitura desperta um pensamento crítico e libertador, por isso defendemos que o cânone “Não se trata exatamente dos melhores dos livros, mas daqueles que nos disparam uma flecha que, como o amor, como o amado, não atinge todos igualmente.” (Andruetto, 2012, p. 35).

Nesse quesito, entramos na discussão a respeito do papel transgressor da literatura e a importância de um ensino engajado, dado que, voltando nosso olhar para o trabalho no ambiente escolar, as questões acerca das obras e dos leitores estão intrinsecamente relacionadas à docência e ao ensino de literatura, gerando questionamento sobre que livros valem a pena serem lidos pela nova geração ou quais apresentam representatividade e se relacionam com os alunos. Nesse cenário, uma das mais aclamadas defensoras do ensino literário transgressor e crítico foi Gloria Jean Watkins⁴⁹ (1952-2021).

Conhecida como bell hooks, em homenagem aos sobrenomes da mãe e avó, foi ativista social, autora, feminista e professora estadunidense. Em sua experiência como educadora pensou e praticou um fazer educativo que exercia a liberdade e promovia o diálogo, utilizando o que chamamos de pedagogia engajada, idealizada por Paulo Freire e um dos pontos discutidos

⁴⁹ É importante destacar que a autora adotou o uso de letras minúsculas para o seu nome como um posicionamento político, segundo a própria autora essa escolha se deve, pois “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu” (hooks, 2009).

por hooks em sua obra *Ensinando a Transgredir* (2017). Segundo a professora, Freire apresentava uma possibilidade de criar métodos autônomos, ou seja, de práticas de ensino que pensassem na construção do aluno enquanto ser social. Para hooks (2017, p. 17), “a reflexão crítica sobre minha experiência como aluna em salas de aula tediosas me habilitou a imaginar não somente que a sala de aula poderia ser empolgante, mas também que esse entusiasmo poderia coexistir como uma atividade intelectual e/ ou acadêmica séria, e até promovê-la”.

Logo, a autora enxergava a sala de aula como um espaço de crescimento e de construção, um local no qual os alunos deviam ser vistos como seres humanos integrais, para assim conseguirem ir além. Em *Pedagogia de oprimido* (2004), originalmente publicado em 1968, Paulo Freire discute o verbo *esperançar*, “Não é, porém, a esperança de um cruzar de braços e esperar. Movo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero”. (Freire, 2004, p. 47), uma pedagogia engajada produz uma educação como prática de liberdade, hooks, enquanto professora, feminista e mulher negra, implementava as palavras de Freire em suas aulas, pois compreendia a importância de um ensino transformador. Esperançar, nas palavras do autor pernambucano, não é suficiente, mas é necessário, “Ela, só, não ganha a luta, mas sem ela a luta fraqueja e titubeia” (Freire, 2004, p. 47).

Por essa razão, o trabalho do docente é muito maior do que “apenas” a transmissão de conhecimento, eles têm o difícil papel de criar um ambiente favorável a discussões importantes em um espaço que tradicionalmente foi delimitado como um local de doutrinação e transmissão de ideias mecânicas. hooks discute essas questões quando escreve que,

Embora os alunos entrem na sala de aula “democrática” acreditando que têm direito à “livre expressão”, a maioria deles não se sente à vontade para exercer esse direito. A maioria deles não se sente à vontade para exercer o direito à livre expressão – especialmente se ela significa que eles deem voz a pensamentos, ideias e sentimentos que vão contra a corrente, que não são populares. Esse processo de censura é apenas uma das maneiras pelas quais os valores burgueses superdeterminam o comportamento social na sala de aula e minam o intercâmbio democrático de ideias (hooks, 2017, p. 237).

Em outras palavras, o ensino tradicional transforma qualquer tipo de questionamento em situações de constrangimento, em “passar vergonha”, minando qualquer possibilidade de diálogo construtivo, além disso, também reforça a noção de que o professor é o único detentor do conhecimento, hooks vai em contrapartida e reforça a importância da participação de todos no processo educativo. É interessante observar como esta mesma narrativa repreendida pela autora nos anos 90 retorna ao Brasil nos dias de hoje, em detrimento das *Fake News*

alavancadas nas eleições de 2018⁵⁰, uma vez que a educação sempre foi a maior arma contra governos autoritários e ditaduras genocidas. Dessa forma, hooks sempre defendeu e almejou um ensino que refletisse tópicos importantes, como decolianilidade e feminismo, para que assim os alunos tivessem a liberdade de serem críticos e encontrassem na sala de aula um lugar de transgressão.

Nas palavras da autora,

[...] A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades, temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e dos nossos camaradas uma abertura da mente e do coração e que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática de liberdade. (hooks, 2017, p. 273)

A partir desse pensamento, ensinar como bell hooks é compreender a relevância de dar voz a pautas historicamente apagadas no ambiente acadêmico e entender o papel assíduo do professor nesse processo. Ademais, conforme dito, essas noções divergem com o discutido inicialmente para o ensino, preocupava-se em formar pessoas para o mercado de trabalho e não para a sociedade, de acordo com Ligia Cademartori (2006, p. 24) “Foi essa preocupação pedagógica que, por muito tempo, silenciou no texto questões relativas à sexualidade, ao racismo, à segregação das mulheres, e outras mazelas da sociedade e seus jogos de poder”, uma educação automática não questiona ou faz pensar. À vista disso, hooks incentiva um ensino que permite transgressões, que rompe fronteiras e amplia o conhecimento, a autora e professora enfatiza que a sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia, reafirmando a importância da renovação das práticas de ensino.

Pensando na discussão de hooks e Freire, o professor Hélder Pinheiro (2023) traz as questões debatidas acima para a formação leitora e o ensino de literatura, validando uma educação e um ensino que fuja das amarras autoritárias. Para ele, a experiência com o pensamento freireano enquanto aluno impulsionou sua prática pedagógica enquanto professor, compreendendo o processo de escuta como um passo determinante para a construção de uma abordagem. Pinheiro reforça uma relação de diálogo, sem imposição de leituras e sempre procurando abarcar os diferentes pontos de vista, segundo o autor,

⁵⁰ Entre os anos 2018 e 2022 se intensificou um “movimento” chamado “Escola sem Partido”, que acusava e hostilizava professores da rede pública e privada, como mostra as seguintes matérias: <https://www.ufrgs.br/humanista/2019/08/01/clima-de-guerra-o-que-dizem-professores-acusados-de-doutrinacao-e-o-fim-do-escola-sem-partido/> , https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/14/politica/1557790165_316536.html, <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/11/19/colégio-estadual-da-bahia-manifesta-repudio-apos-professora-de-filosofia-ser-intimada-em-delegacia-por-doutrinacao-feminista.ghtml>.

Pensando no trabalho com o texto literário, permeado por muitas leituras freirianas, fomos sentindo e experimentando que impor uma leitura, sem antes conhecer o contexto dos leitores – o horizonte de expectativa dos leitores em formação, como posteriormente vamos encontrar na retomada da Estética da recepção para o ensino de literatura –, suas experiências, seus gostos, seus limites, poderia redundar também em “pregar no deserto” (Pinheiro, 2023, p. 252)

É interessante refletir como o professor integra uma postura pensada para alfabetização nas aulas de literatura, Pinheiro enxerga o texto literário como uma forma de aproximação, no qual as temáticas, os ambientes e os personagens presentes em determinadas obras podem ser usados pelos professores como uma maneira de mediação, partindo de uma ideia de troca de saberes e incorporando as vivências dos alunos. Uma leitura democrática contribui para a formação de leitores e rompe a barreira da sala de aula.

Essa perspectiva em torno do ensino literário influencia na produção contemporânea, de acordo com Maria Aparecida Miguel (2015) os novos escritores passam a pensar em uma literatura formadora, não mais mecânica, focam em “produzir uma tessitura poética que perfaz camadas textuais carregadas de símbolos; é polifônica e polissêmica, em que o prazer de ler se alia à criatividade e à inteligência, cujo produto final é a formação do leitor para a vida de forma ativa e plenamente cidadã.” (Miguel, 2015, p. 27). É nesse momento fértil e repleto de ideias que obras escritas por mulheres entram em cena, quebrando o silenciamento e apresentando uma perspectiva deixada de lado, além disso, reforçando uma formação leitora plural e que pondera questões de gênero, uma vez que “[...] a escrita feminina institui uma reflexão a partir da experiência de um estar no mundo diferenciado, indicado pelo gênero ao grafar uma voz desejante, inquietante e que inquieta, e, assim, desloca a imagem e a autoimagem da mulher” (Alves, 2010, p. 184-185).

Nesse sentido, a professora Tássia Tavares de Oliveira (2022) expande a discussão para o campo da literatura de autoria feminina, discutindo — amparada de hooks, Pinheiro e Freire — acerca da formação leitora sob um viés de gênero. Segundo ela, uma pedagogia crítica feminista está ligada a um ato de resistência, a um prazer de ensinar e aprender, percebendo o ensino como uma forja engajada capaz de transformar e combater opressões, especialmente através da literatura escrita por mulheres. A autora afirma,

Ler literatura sob um viés atento às questões de gênero nos ajuda a retirar o texto literário de um lugar estanque, sob uma metodologia de ensino tradicional e repetitiva, e o põe na dinâmica de pensar sobre questões intimamente relacionadas às formas de viver de nossas alunas e alunos no que tange às questões de identidade e sexualidade. (Oliveira, 2022, p. 105)

Ou seja, o contato com literaturas que questionem uma hegemonia masculina pode criar possibilidades de identificações e quebrar paradigmas. Além disso, a mediação do professor para as escolhas desses textos literários é muito importante, pois levar para a sala de aula questões de gênero que foram apagadas desenvolve um pensamento crítico e “todo esse conhecimento produzido dinamicamente em sala de aula também é capaz de alterar a forma como vivemos nossas vidas além da universidade, ou seja, a pedagogia engajada através do feminismo nos permite unir teoria e prática” (Tavares, 2022, p. 104). Em suma, a professora defende a inclusão de uma perspectiva feminista no ensino literário, trazendo as discussões da pedagogia engajada para uma leitura literária intermediada pela autoria feminina.

Todas as visões apresentadas até aqui servem de gancho para pensarmos na formação leitora através da literatura, especialmente por meio de obras escritas por mulheres. Como discutido anteriormente, os contos de fadas fazem parte do imaginário popular, seja através das histórias que nos ninavam ou dos filmes — oriundos dessas mesmas histórias — que tivemos contato enquanto crescíamos. Dessa forma, por meio de contos que resgatam ou pelo menos tentam resgatar essas memórias, é possível fazermos pontes com os leitores na sala de aula. As obras escolhidas — e analisadas no próximo tópico — apresentam diversos aspectos que despertam a imaginação, como os dilemas das mulheres, as motivações dos personagens masculinos, a representação das personagens femininas, as diferentes metamorfoses, entre outros. Nesse contexto, o leitor se depara com diferentes perspectiva através da escrita feminina.

De acordo com Maria Emília Traça (1998) os contos estão “vivos e se mexem”, na comparação da representação das personagens femininas de Carter e Colasanti é possível trazer para os leitores as protagonistas de conhecidos contos de fadas. A jovem de “Entre as folhas do Verde O”, presa contra a sua vontade no quarto do palácio, pode apresentar semelhanças com “Rapunzel” (1815), presa em uma torre bem distante. Já a menina de “A Noiva do Tigre”, vendida por seu pai, relembra ao leitor Bela, da “Bela e a Fera” (1754). Entretanto, ambas também apresentam pontos de convergência que podem ser levantados na discussão com os alunos. A protagonista colasantiana não é salva por nenhum príncipe e escapa da sua torre, a carteriana não vai de bom grado viver com a Fera e luta até o final por sua liberdade.

O mesmo acontece em “A Câmara Sangrenta”, de Carter, que toma notas de “Barba Azul” (1697), de Perrault, ambas histórias apresentam uma menina aprisionada por um marido sádico. “Por duas Asas de Veludo” traz analogias de contos como “Os seis cisnes” (1812) dos irmãos Grimm, colocando a metamorfose no centro da história. Porém, as convergências

também aparecem e podem ser levantadas para os leitores. Na primeira, a personagem carteriana escolhe o casamento, explora seus desejos sendo libertada por sua mãe, não por um príncipe. Na segunda, a princesa de Marina Colasanti é caçadora, independente e não existe “salvação”, a transformação acontece como culminação dos anseios e da liberdade. Essa leitura plural das personagens permite que suas representações, além de comparadas, sejam interpretadas conforme com o imaginário de cada leitor, a ideia de “princesa” é conhecida e por isso é possível trabalhar diferentes expectativas através dessas novas reinterpretações.

Nesse contexto, outro ponto de destaque é justamente a coragem que as autoras oferecem a essas personagens, ambas encontram-se em situações de aprisionamento, proporcionadas por personagens masculinos, e mesmo assim conseguem uma maneira de fugir. Com isso, as autoras trazem essas narrativas para o contemporâneo e dialogam com outros livros — quadrinhos, adaptações — e filmes — *Malévola* (2014), *Valente* (2012) — que colocam a protagonista no centro. Até mesmo atribuem a responsabilidade a uma figura masculina — pai, marido — e não a nenhuma madrasta, bruxa ou esposa, como geralmente acontece nos contos de fadas. Essas novas representações abrem espaço para que os leitores, dotados de outras perspectivas, discutam acerca das personagens, seja comparando ou conversando sobre sua experiência com as narrativas.

Pensando em como esses contos de fadas contemporâneos estão em consonância com a realidade em que estão inseridos, podemos trazer para a formação leitora a denotação de novos sentidos a partir das diferentes caracterizações das protagonistas, como o contraste dos estereótipos de bruxa/megera associados a mulheres e como essa noção de maldade passou para personagens masculinos nas histórias das autoras. A partir dessas desconstruções, quem eles preferem? A mudança das personagens é perceptível? É melhor com ou sem príncipe?.

Já no âmbito da metamorfose, Carter e Colasanti provocam o leitor com as transformações corporais. Nas histórias conhecidas a princesa precisa “enfrentar” e esperar o noivo-animal, através da paciência ela conseguirá o príncipe encantado, nas histórias aqui analisadas isso muda completamente, a mulher-animal existe como uma maneira de libertação. Entretanto, apesar da interpretação apresentadas anteriormente, a experiência com os alunos pode ser diferente, como essas metamorfoses geralmente acontecem de outra maneira nos contos de fadas tradicionais, trabalhos como esses podem provocar sentimentos contraditórios, experiência que também faz parte da leitura literária.

Sendo assim, essa temática poderia ser trabalhada a partir desses contrapontos, o que implica para as mulheres a metamorfose do homem? Qual o papel da personagem na narrativa? O que implica a metamorfose feminina? Qual a simbologia, Qual o papel do homem nesse

enredo? São perguntas que podem ser atreladas às noções preconcebidas e a partir delas construir novas.

Nesse cenário, a abordagem comparativista é uma grande auxiliadora para o trabalho em sala de aula com as autoras e com as personagens dos contos de fadas. Segundo Sandra Nitrini (2021) o estudo comparado abrange uma interação entre literaturas, sendo uma disciplina interdisciplinar que trabalha com a intertextualidade. Além disso, ele favorece a inter-relação de ideias e possibilita um diálogo entre diversas culturas, vozes sociais e espaços-tempo. Conforme aponta Yuri Santos et al (2022),

O estudo comparado contemporâneo parte, antes de tudo, de uma problematização que tem por intuito questionar e explicitar os diferentes pontos de vista e tensões entre obras, literaturas e discursos, resultantes das escolhas teóricas, metodológicas e analíticas feitas pelo pesquisador. O encontro do diverso, sem incorrer no risco antecipado por Hutchinson (2018) de subalternizar, sobrepujar ou normatizar singularidades culturais, busca, pelo contrário, valorizar e reconhecer a pluralidade constitutiva da linguagem literária em sua relação concreta com os sujeitos e com os diferentes campos de interação humana. (Santos et al, 2022, p. 3)

No caso da leitura literária e do ensino de literatura esse poder de aproximação e de problematização reforça a noção de uma literatura sem fronteiras, universal, que vai além do cânone e abre as portas de outros países para leitor, ampliando suas relações histórico-culturais. De acordo com Cláudio Mello (2013),

Levar para o campo pedagógico a atitude comparativista como estratégia de ensino, vale dizer, não exclusiva, permite uma comunicação maior entre a obra e o leitor, pois a aproximação entre as obras e o acesso aos seus códigos estéticos possibilitam a confrontação do objeto artístico com as experiências acumuladas pelo leitor e, em caso de ocorrer a esperada síntese analítica, a experiência estética se potencializa. (Mello, 2013, p. 102)

Ler é um processo individual e cada aluno possui uma bagagem de conhecimento diferente, nas quais ele atribui significados e faz relações. Por isso, Mello aponta a maneira que a abordagem comparativista pode ser utilizada como ferramenta de ampliação da compreensão do leitor, já que bebe de outras disciplinas, textos e ativa a percepção do aluno sobre aspectos existentes nas obras, fazendo paralelos. O autor também acrescenta que o comparativismo é uma estratégia que se associa bem a alternativas metodológicas, como as sequências didáticas propostas pelo Cosson (2022), por se tratar, segundo Mello, de um método não exclusivo e construtivo.

Logo, quando falamos da formação leitora é importante considerarmos um caminho que incentive a leitura multidisciplinar e crítica, que insira os interesses do leitor na metodologia. O trabalho comparativista atende essas demandas, entendendo a necessidade de reflexão

inerente ao letramento literário, “pois a fruição associada à prática social da leitura literária demanda uma cognição no âmbito das convenções estéticas, das apropriações e diálogos intertextuais próprios das relações interliterárias e interartes.” (Mello, 2013, p. 105). Quanto mais os leitores se aproximam ou têm contato com diferentes textos, maior o auxílio para compreensão e interpretação.

Sendo assim, enquanto professores e mediadores, estamos sempre em busca de abordagens que incentivem um processo de leitura crítica, que questione e explicita diferentes visões, logo, acreditamos que a abordagem comparada pode ser uma delas. Em adição a isso, o trabalho comparado com as personagens também é uma alternativa favorável para a sala de aula. Como discutido no tópico anterior, os personagens são uma parte fundamental do enredo, e as presentes nos contos de fada, como princesas, madrastas, fadas, estão intrinsecamente no imaginário dos leitores, seja pela narrativa ou cinematografia.

No livro *A Personagem* (2017), da professora e pesquisadora brasileira Beth Brait, é discutido como a construção de personagens é importante para os leitores, muitos deles formam relações pessoais com a criação e as tornam figuras reais. Ela escreve, “[...] que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?” (Brait, 2017, p. 26). Nesse cenário, Brait também destaca as estratégias de reinvenção da vida utilizadas pelos autores, transportando sua visão de mundo ao leitor através dos personagens e criando uma ilusão que reporta-se à chamada realidade.

Portanto, no ambiente escolar, a mediação com esses textos e personagens em uma perspectiva comparada pode ser feita através de um viés sócio cultural, comparando a realidade das mulheres na França do século XVII, Alemanha do século XIX e até Estados Unidos do século XX, com a realidade das mulheres no Brasil século XX e XXI, e/ou através de um viés simbólico, comparando justamente as noções que os alunos possuem acerca das personagens dos contos de fadas com as apresentadas nas histórias escritas por mulheres. Teresa de Lauretis (1987) escreve que a construção do gênero também é feita por meio de sua desconstrução, por isso, quando investigamos as narrativas das fadas a temática do feminino é muito evidente, elas geralmente são o ponto central do enredo, possibilitando correlações entre histórias de séculos atrás com histórias de hoje.

Nesse caso, a desconstrução de personagens consolidadas é a retomada de uma trajetória que começou com as mulheres, mas que por um tempo foi ocupada por homens. Em seu texto *Ler a vida*, publicado em seu site no ano de 2020, Marina Colasanti escreve que “Tudo na vida é leitura, para quem tem olhos” e que “Cada um lê de acordo com os olhos que

tem.”, Colasanti compreende leitura para além do sentido literal da palavra, é interpretação, é visão de mundo, é especialmente, formação de cidadania. Por essa razão, destacamos a importância do trabalho em sala de aula com as protagonistas e antagonistas dos contos de fadas, que se apresentam de diversas formas e são interpretadas de diferentes maneiras.

Para exemplificar a popularidade desses contos e dessas personagens ao longo dos anos, trago um trecho do que a tradutora Vera Barkow escreve no prefácio do livro *Contos de fadas dos Irmãos Grimm* (2021); no qual ela descreve a experiência que teve com essas narrativas na infância e como elas a auxiliaram na formação leitora,

É às belas frases daqueles contos em torno da mesa, ou tarde da noite, escondida embaixo do cobertor, lendo com uma lanterna – pois a mãe nos mandava dormir, e eu tinha de terminar de ler pelo menos aquele parágrafo, tinha de saber o que iria acontecer –, que eu devo mais formação, mais caráter, mais decisão, mais resistência contra as épocas devoradoras de homens do que a vários exercícios na escola, decorados, feitos e esquecidos. (Barkow, 2021, p.6)

As narrativas de Angela Carter e Marina Colasanti podem ser trabalhadas em uma perspectiva comparativista não só no ambiente acadêmico, mas também em sala de aula, utilizando de narrativas já conhecidas e de características amplamente difundidas para apresentar contraste, diferenças e semelhanças, construindo com o leitor novas perspectivas e também apresentando novas possibilidades de leituras literárias. Nos próximos tópicos analisaremos com mais especificidade os contos escolhidos para nossa pesquisa, entendendo como as autoras desvendam aspectos diferentes e transgressores.

3.3 Reivindicando o espaço das mulheres: Marina Colasanti em “Entre as folhas do verde O” e “Por duas asas de veludo”

Após discutirmos brevemente as obras e a carreira literária de Marina Colasanti, analisaremos neste tópico as narrativas da autora brasileira escolhidas para nossa pesquisa. Aqui, focaremos nas simbologias, personagens e enredos que caracterizam os contos como subversivos e revogam o espaço do protagonismo feminino. Neles, Colasanti aborda os desejos femininos, a conexão ancestral com elementos da natureza, a coragem, o egoísmo e principalmente a renovação. Além disso, ela problematiza estereótipos e instituições como o casamento, aproveitando características conhecidas — príncipes ricos, castelos luxuosos, princesas solitárias — e transformando-as.

Para uma melhor estruturação, analisaremos primeiro “Entre as folhas do verde O”, compreendendo a metamorfose, a violação e a liberdade, continuando com “Por duas asas de veludo” para expor a determinação, o egoísmo e o desejo.

3.3.1 A menina de uma só pele: Entre as folhas do verde O colasantiano

De origem grega, (*meta* – mudança; e *morphe* – forma), a palavra metamorfose percorre a mitologia, a ciência e a literatura. Na ciência, podemos falar de uma das mais conhecidas, a metamorfose da borboleta, na mitologia, podemos citar vários deuses que se transformam — Zeus em cisne e boi, Hermes em pastor —, e na literatura, é possível apontar as personagens dos contos de fadas que se transformam em velhas senhoras e animais. São diversas as formas de transformação, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008) além dos deuses — que se transformam em árvores, flores, nascentes, animais estátuas—a metamorfose também aparece em textos irlandeses e galeses, que transformam seus heróis em peixes e pássaros ou os druidas que aceitavam serem transformados em vacas para sacrifício.

De acordo com os autores, esses “processos”,

revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando forma na imaginação criadora. (Chevalier; Gheerbrant, 2008, p. 608)

Ou seja, no que concerne às crenças, a metamorfose é um símbolo poderoso, podendo ser algo definitivo, como punições ou sacrifícios, ou passageiro, como uma recompensa ou de acordo com alguma finalidade. Já nas simbologias do “mundo real” é possível relacionar essa transfiguração com o nascer, crescer e morrer do ser humano, segundo Emanuelle Coccia (2020),

A metamorfose é a adesão e a coincidência com um corpo estranho –o corpo de um outro que adotamos, que domesticamos pouco a pouco. Atravessar uma metamorfose significa poder dizer ‘eu’ no corpo do outro. Todo ser metamórfico -todo ser nascido -é composto e habitado por essa alteridade que jamais poderá se apagar (Coccia 2020, p. 52)

O autor compreende o nascimento não como um começo, mas sim uma continuidade da existência, e a morte não como um fim, mas uma metamorfose, um ciclo da vida que se repete e se transforma. A literatura indígena também bebe muito dessa fonte, entendendo a metamorfose como parte do ser humano e principalmente dos animais, de acordo com os estudos de Mêrivania Rocha Barreto (2020) essas histórias podem ser analisadas a partir do perspectivismo defendido pelo antropólogo Viveiros de Castro (1996), uma vez que ela é:

Uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, [...], é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem” (Viveiros de Castro, 1996, p.116-117).

Logo, existe uma percepção de que os animais eram/são humanos e os que diferencia da espécie humana é apenas a “roupa”, ele traz a onça como exemplo “quando está sozinha na floresta, tira sua ‘roupa’ animal e se mostra como humana. Todos os animais têm uma alma que é antropomorfa: seu corpo, na realidade, é uma espécie de roupa que esconde uma forma fundamentalmente humana” (Viveiros de Castro, 2008, p. 95), sendo assim, os animais possuem uma “capa”, que pode ser trocada ou substituída a qualquer momento. Nessa mesma linha, Emanuele Coccia (2020) também aponta que os seres humanos nunca deixaram de trocar de roupa, logo, estamos sempre em metamorfose.

Já entrando na interpretação dos contos de fadas, essa transformação acontece de diferentes formas para homens e mulheres, enquanto as feras masculinas são amaldiçoadas por alguma força maior, as heroínas submetem-se de boa vontade aos encantamentos, Warner (1999) defende que essa diferenciação acontece, pois geralmente as protagonistas estão fugindo do assédio sexual do próprio pai ou de alguma outra figura masculina, como em “A Pele de Asno” do escritor francês Charles Perrault.

Em razão disso, antes de começarmos a análise vale a pena salientar que ambos os contos de Marina Colasanti aqui analisados se entrelaçam com “A Noiva do Tigre” de Angela Carter, os três utilizam a metamorfose mulher-animal, cada um à sua maneira e com seu objetivo. Em nossa pesquisa entendemos esse aspecto narrativo como uma forma de crítica e questionamento a uma estrutura de dominação masculina, um sistema que incentiva a caça, a perseguição e o extermínio a qualquer “ameaça” que perturbe a ordem patriarcal estabelecida. Por isso, para Silva (2021), é justamente através da relação com a natureza e o selvagem que as mulheres conseguem lutar por sobrevivência nas histórias da autora, a personagem resiste através da metamorfose, ela transforma-se em corsa, loba e cisne.

Para a psicóloga Clarissa Pinkola Estés (1992), “[...] o termo selvagem neste contexto não é usado em seu atual sentido pejorativo de algo fora de controle, mas em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis.” (Estés, 2018, p. 21). Marina, assim como Clarissa, entende o selvagem como parte da natureza e essência feminina, pois, enquanto o lado bestial masculino não precisa

necessariamente de uma forma animal — sua humanidade é cruel por si só — a imagem mulher-animal necessita de uma metamorfose para ser utilizada como um escudo de defesa.

O instinto e a ligação com essa forma sobre-humana é uma arma poderosa contra as transgressões masculinas, visto que, “é a partir da vinculação com o ambiente natural, realinhado, por meio de movimentos transcorpóreos, que as mulheres — e, igualmente, a natureza mais-que-humana — (re)age” (Silva, 2021, p. 75). As mulheres nas narrativas da autora tentam tomar de volta, através da transformação e da resistência, os que lhe foram roubados pelos homens. Logo, a bestialidade animal é interpretada de outra maneira quando se trata da metamorfose feminina, a simbologia da mulher-animal na literatura tradicional está atrelada ao prazer que a violação feminina proporciona aos homens.

Nessa perspectiva, “a mulher, como os animais nas sociedades patriarcais, foi objetualizada e fragmentada, ou melhor, perfurada.” (Silva, 2018, p. 133). Em “Entre as Folhas do Verde O”, Colasanti reformula essa estrutura com o desfecho da narrativa, acompanhamos uma protagonista que após ser perseguida e aprisionada encontra a libertação em sua forma animal.

A história da escritora começa com um príncipe se preparando para a caçada, um reino todo em festa e trompas tocando o mais rápido possível. Esse era o sinal da partida, nessa parte da narrativa os animais da floresta se escondiam como podiam, menos a moça, metade mulher e metade corça, essa, o príncipe encontra debruçada no regato. É importante apontar que os protagonistas não são nomeados, sendo referenciados por seu título, príncipe, e estado, corça-mulher. Essa diferenciação torna-se significativa quando percebemos que a raiva do personagem masculino é direcionada ao lado animal da menina desde o princípio, “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?” (Colasanti, 2006, p. 36, grifo nosso).

Assim como a natureza, o corpo feminino sempre foi visto pela cultura patriarcal como objeto a ser controlado, os homens

[...] são identificados não somente com a cultura, no sentido de toda criatividade humana, mas como se opondo à natureza; eles são identificados em particular com a cultura no sentido antigo da manifestação mais elevada do pensamento humano – arte, religião, leis, etc. (Ortner, 2017, p. 109).

Por essa razão, a relação das mulheres com a natureza, como vimos na discussão acerca do “ser selvagem”, é tratada inferiormente, os homens decidem a concepção de civilidade, regras e comportamento através da religião, leis, etc. Seguindo a narrativa, após encontrar a

corça-mulher, o príncipe a flecha e a tranca em um quarto do castelo. Só ele tinha chave e todos os dias ia visitá-la, estava cada vez mais apaixonado, “mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (Colasanti, 2006, p. 37), e assim se apaixonaram, sem dizer uma palavra.

É interessante perceber como ambos preenchem o silêncio de maneira diferente, enquanto 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” (Colasanti, 2006, p. 37), 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.” (Colasanti, 2006, p. 37). A binaridade de gênero apresenta-se nesta parte da história, o príncipe se apega a uma caracterização homem e mulher, ele atribui certas características ao gênero feminino e elas não incluem uma parte animal. Diferente da protagonista, que segue as “regras” da floresta, o instinto e a rapidez são os traços que importa, não se enxergava como homem ou mulher e sim como animal.

Além disso, ele não compreendia de maneira alguma que a corça *fazia parte* da mulher, aquela era ela por completo. Já ela não compreendia que ele detestava sua metamorfose e qualquer aspecto relacionado à floresta, ao “não civil”. De acordo com Edilane Silva (2021),

Essa incomunicabilidade, que, metaforicamente, pode ser chamada de interespécie, num contraponto ao manifesto das espécies companheiras de [Donna] Haraway, é provocada pela dissonância “só falava” e “só sabia ouvir”, relacionada aos extremos floresta – espaço livre, longe do controle da cultura, habitat da mulher-corça – e palácio – espaço controlado, patriarcal. (Silva, 2021, p. 72)

Logo, a protagonista sabia falar, mas o príncipe *não queria* escutar, ele considerava o seu lado mulher-animal “coisa” a ser dominada, como percebemos a partir do momento que ele literalmente a caça. O narrador complementa, “mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra” (Colasanti, 2006, p. 37), essa é a maneira de Colasanti lembrar ao leitor de que o protagonista mantinha a mulher presa e que enquanto ela não se adaptasse ao ambiente ficaria ali para sempre, pois falar é um artifício poderoso, a linguagem dos homens era a única que importava.

A própria personagem se dá conta desse impasse após encontros silenciosos, e chora. “E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro.”(Colasanti, 2006, p. 37), mais uma vez seus desejos são

ignorados, ela é irracional, animal, não fala a língua dos homens, é excluída do discurso e só o príncipe “entende”, então cabe a ele interpretar como bem deseja. A narrativa continua,

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 da dança para ensinar-lhe a andar. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher.* (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso),

Roupas, joias, danças, o personagem molda novamente a menina de acordo com o que ele considerava como *ser mulher*, a protagonista sempre foi mais corça do que humana, os seus pensamentos, o seu corpo e os seus anseios pertenciam ao lado animal. De acordo com Susana Funck (2016) Marina Colasanti representa na história a dualidade natureza/cultura que perpassa os estudos de gênero, no qual a linguagem verbal é vista como masculina e a mulher, que fica no território pré-simbólico, é ignorada. *Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher* representa justamente isso, ela foi ignorada a partir do momento que foi tirada da floresta sem o seu consentimento, apesar de se apaixonar pelo príncipe, o mesmo parece esquecer que a encontrou como metade corça e *morando* na natureza.

No fim, a jovem corça utiliza dos artifícios que lhe foram impostos como ferramenta para escapar, “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 da sua Rainha” (Colasanti, 2006, p. 40). Acreditando tê-la controlado o príncipe deixa a porta aberta, mas animais selvagens não podem ser domesticados, a corça é a mulher e a mulher é a corça, ela aprendeu muito bem a linguagem do palácio e por isso conseguiu fugir.

A narrativa termina, “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.” (Colasanti, 2006, p. 40, grifo nosso), a protagonista volta para onde foi arrancada e retornando apenas como corça é possível interpretar que o corpo violado — o príncipe se encantou apenas pela mulher — se torna um só com o animal, pois, “Ao rejeitar seu corpo de mulher, a personagem feminina prefere o risco de ser morta pelo príncipe-caçador, a ser transformada em mulher conforme o desejo de um homem.” (Funck, 2016, p. 336). Conforme a canção popular medieval que introduz a história descreve, “Na primeira corça que disparou, errou/E na segunda corça acertou/E beijou/E a terceira fugiu no coração do jovem/Ela está entre as folhas do verde”, a autora brasileira dá a personagem principal uma maneira de escapar. Se compararmos com “A pequena sereia” (1837) do Andersen, na qual a princesa prefere ser castigada do que matar o príncipe e voltar

a ser sereia, a corça desta narrativa reconhece a violação em que foi exposta e vai embora, os seus desejos valem mais do que um homem ou um casamento.

Em suma, interpretamos que Marina Colasanti utiliza da metamorfose, em especial a mulher-animal, como forma de libertação, livrando as suas personagens da cultura patriarcal que sempre as caçam e perseguem, seja como mulher ou animal. À vista disso, discutiremos no próximo tópico a maneira que a autora também utiliza a metamorfose no conto “Por duas asas de veludo” e como interpretamos essa transformação como liberdade e punição.

3.3.2 A princesa, borboleta e a transfiguração: A caçada pela perfeição em Por duas asas de veludo

Nesta narrativa a metamorfose simboliza e engloba outras questões, diferente da história analisada anteriormente, no qual essa transformação está atrelada a liberdade, aqui, a metamorfose é inserida como uma culminação do desejo e travessia para uma realidade alternativa. Além de protagonizar uma menina destemida, determinada e gananciosa, que foge de destinos voltados para o casamento ou que envolvam a derrota de alguma madrasta, irmã, bruxa, sem nenhuma figura masculina, a narrativa é sobre ela e sobre seus anseios. Assim, somos apresentados no início da história a uma personagem principal caracterizada como princesa caçadora, colecionadora de borboletas e sozinha em um grande palácio.

Colasanti escreve, “A princesa pegou a rede, o vidro, a caixinha dos alfinetes e saiu para caçar. Sempre atrás de borboletas, não se contentava com as que já tinha, caixas e caixas de vidro em todos os aposentos do palácio. *Queria outras. Queria mais. Queria todas.*” (Colasanti, 2006, p. 20, grifo nosso). A metamorfose da borboleta é popularmente conhecida como sinônimo de libertação, mas, se pensarmos na simbologia do inseto formado borboleta, o que encontramos é o foco nas asas do animal. Segundo os estudos de Chevalier e Gheerbrant (2008) elas são espíritos viajantes e sua presença significa a visita ou a morte de alguém próximo, assim como também suas cores e o bater de suas asas estava associada ao deus do fogo, ao sacrifício, morte e ressurreição.

Fosse pela rapidez ou pelo presságio, a princesa não conseguia mais capturá-las, “Depois de tanta caça, de tanto alfinete nas costas, as borboletas sabiam que aquele não era o lugar para elas e até mesmo as lagartas arrastavam para longe suas curvas preguiçosas em busca de um canto mais seguro para virarem borboletas.” (Colasanti, 2006, p. 20), foi para o bosque e procurou durante toda a manhã. “Viu duas asas coloridas mexendo [...] mas borboleta

nenhuma. Como se avisadas da sua presença, esperassem escondidas nas beiras do escuro.” (Colasanti, 2006, p. 20), a história não explica a motivação da fixação da princesa pelo animal, mas evidencia muito bem o propósito dela,

Era quase noite quando a viu, imensa borboleta negra voando lenta no azul que se apagava. Correu querendo acompanhá-la. Tropeçou numa pedra, perdeu-se entre os arbustos. O céu limpo, onde estava a borboleta? Pensou tê-la visto numa direção. Foi para lá. Mas tudo era quieto, só a água se encrespava na superfície do lago. (Colasanti, 2006, p. 20-22)

Uma menina sozinha no bosque, sem lobo mau ou maçã envenenada, sem figura masculina no controle de sua vida ou beijo de “amor verdadeiro”, Colasanti descreve uma personagem que exerce um papel considerado “masculino”, o de caçar. Segundo Gerda Lerner (2019) o trabalho específico feito por homens e mulheres diferenciava de acordo com as culturas, mas a partir da instauração da propriedade privada “[...] o trabalho doméstico da mulher tornou-se um *serviço privado*; a esposa virou a principal criada, excluída de toda a participação na produção social.” (Lerner, 2019, p. 49, grifo do autor), no campo dos contos de fadas essa divisão também continuou, a Europa era precisa sobre o que era “adequado” para a imagem das mulheres.

Essa caracterização também foi intensificada com a dominação do cristianismo no ocidente, uma vez que a ideia cristã de pecado contribuiu para a hostilização da figura feminina, segundo os religiosos a maldade era inata as mulheres devido a “desobediência” de Eva e a partir dela foi gerado várias pecadoras, como Maria Madalena. De acordo com Gevehr e Souza (2014),

A inferioridade da mulher no cristianismo foi justificada especialmente pelas Epístolas de São Paulo e pelo relato do Gênesis, com a criação do mito de Eva e a expulsão do paraíso. O Gênesis mostra que Deus teria criado Eva a partir Adão, o que justificava, para a Igreja, a submissão da mulher ao homem, e, tendo sido criada a partir de um osso curvo da costela de Adão, o espírito da mulher revelava esse desvio, sendo traiçoeiro desde a sua origem. Eva, com seu desejo abrasador de conhecimento do Bem e do Mal, ao consentir ser seduzida pelo Diabo, leva Adão consigo, tornando-se responsável pela perdição moral do homem. Dessa forma, a mulher, além de ser um ente negativo, representava uma tentação incessante, devendo homens evitá-la, para continuar com seu espírito intacto, livre do pecado e da danação eterna. (Gevehr;Souza, 2014, p. 114, grifos dos autores)

Assim, essas imagens foram criadas para justificar a misoginia, a demonização das mulheres e a caça às bruxas. Além disso, a construção litúrgica satânica foi outro fator de contribuição para a “vilania” feminina, é motivada por ela que a figura da bruxa aparece como uma maneira de explicar castigos divinos em uma época na qual pestes e pragas assolavam a Europa. Por essa razão, a Igreja se respalda na imagem imaculada da Virgem Maria para

contrapor a representação do “mal”, fazendo com que a função das mulheres passe a ser voltada para a família e a maternidade. Consequentemente,

Historicamente, os papéis da maternidade e da família foram construídos como objetivos máximos para as mulheres, seguindo a concepção mariana de mãe e protetora do lar. Com isso, no mundo ocidental, ficou a encargo da figura feminina a “manutenção” da estrutura familiar; pois conforme Prehn (1999), elas eram biologicamente pré-determinar a gestar e assim, enquanto as mulheres ficavam com o ambiente doméstico e o cuidado com os filhos, os homens ficavam com a caça, pesca e qualquer atividade que exigisse força. Além disso, o casamento servia para o Estado — governado por homens — manter uma hierarquia não só na esfera social, mas também no lar.

Segundo as psicólogas Juliane Borsa e Cristiane Feil (2008), foram criadas ao longo do tempo concepções acerca das funções das mulheres, elas precisavam desempenhar e performar o que a sociedade patriarcal acreditava ser uma boa mãe e uma boa esposa. Elas afirmam, “A sacralização da figura de mãe surge como uma forma de reprimir o poder e a autonomia da mulher, a partir da construção de um discurso que a culpará e a ameaçará, caso não cumpra o seu dever materno dito natural e espontâneo” (Borsa;Feil, 2008, p. 4), ou seja, o importante era estar sempre a serviço dos outros.

A imagem cristã da sagrada família continuou colaborando para a manutenção desse *status quo* das mulheres; José, Maria e Jesus, um homem responsável pelo trabalho, uma mãe imaculada e um filho homem. Assim sendo, essas representações foram reforçadas para além da esfera religiosa, as mulheres eram responsáveis pelo “pecado original”, delas proviam as dores do mundo — a menstruação, a gravidez e o parto doloroso — e por isso a elas cabia a submissão.

A história, a sociedade, o Estado, a Igreja, enquanto escritos e ocupados por homens, sempre colocaram a figura feminina em segundo plano. O casamento, a maternidade e o ambiente familiar foram constituídos como uma maneira de controle por essas instituições, chegando também na literatura. Entretanto, na história de Colasanti isso não acontece, além da personagem caçadora a autora acrescenta a metamorfose como culminação do desejo, continuando após a não captura da borboleta,

À noite, no palácio, só falou dela. Queria a borboleta. Se a tivesse, *prometeu, deixaria de caçar*. Escolheu no quarto o melhor lugar: acima da cabeceira, *de asas abertas sobre a cama. Sonhou com a borboleta*. Viajava deitadas nas suas costas e as asas de veludo a afagavam no bater do vôo. (Colasanti, 2006, p. 22, grifo nosso)

Como discutido anteriormente, as asas da borboleta possuem um significado poderoso, é o sopro da alma, é presságio para o “mundo subterrâneo”, talvez colecioná-las significasse ter um pedaço do divino. O próprio sonho é um universo paralelo, para psicanalistas como Freud (1900) o sonho é a expressão ou a realização de um desejo reprimido, já Jung (2016) analisava-os como janelas para o inconsciente, a princesa sonhava com as asas e com voo. “Ao amanhecer armou-se de arco e flecha e saiu para o bosque. [...] A manhã passou. A tarde passou. A noite soprou seu vento. E no vento da noite veio a borboleta preta.” (Colasanti, 2006, p. 22, grifo nosso), que espécie de borboleta só alça voo a noite ? o desejo pelo inseto era tanto que a personagem não questiona ou reflete.

“E a viu descer *abrindo as grandes asas* num último esforço, para pousar sem mergulho, *não borboleta, mas cine, nobre cisne negro.*” (Colasanti, 2006, p. 22, grifo nosso), o cisne também é um animal comum na literatura, sua simbologia na mitologia grega está atrelada a Apolo, deus da música e da poesia, na arte, “o canto do cisne” remete a obra máxima de um artista, ou seja, assim como a borboleta é um animal ligado ao sagrado. Por essa razão, a protagonista continua sua caçada, “A princesa arma o arco, reseta a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne. *Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete e jorro, e banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo.*” (Colasanti, 2006, p. 22, grifo nosso).

Seja voluntária ou involuntária, a metamorfose povoa os contos de fadas, podemos citar “Os seis cisnes” (1812) e “O rei sapo ou Henrique de Ferro” (1812), dos irmãos Grimm, e “A Bela e a Fera” (1740)”, da Gabrielle-Suzanne Barbot, nessas histórias os homens são castigados a viverem aprisionados em um corpo animal com uma consciência humana. Entretanto, também existem personagens como bruxas que se transformam em corvos, gatos e até mesmo outras pessoas para atingir seus objetivos. Em “Por duas asas de veludo” a metamorfose se encaixa na primeira categoria, não é libertação, é punição, culminação do desejo do inconsciente, “E filete e jorro, e banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo.”, a transformação parece ser dolorosa, era a busca incessante finalmente encontrando seu destino.

Assim como em “Entre as folhas do verde O”, a protagonista torna-se totalmente animal, não se descreve um reconhecimento humano, Colasanti entrega um destino diferente do esperado, “O dia amanhece. *No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro*” (Colasanti, 2006, p. 22, grifo nosso). É possível interpretar essa metamorfose como uma completa rendição do eu, a princesa se torna parte daquilo que ela mais desejava, que “Se a tivesse, prometeu, deixaria de caçar”, e realmente deixou. O título do

conto é *Por duas asas de veludo*, podendo ser considerado uma explicação para as ilimitadas ações da menina, tudo o que ela faria para literalmente obter asas de veludo. É o desaparecimento do anseio para o nascimento do eterno.

Diante disso, abordaremos no próximo tópico como Angela Carter utiliza da mesma temática para, assim como Colasanti, libertar suas protagonistas.

3.4 Resistência e Revelação na escrita feminina: Angela Carter com “A Noiva do tigre” e “A Câmara Sangrenta”

Após discutirmos a fortuna crítica e a trajetória literária de Angela Carter no capítulo anterior, focaremos este tópico no debate e análise dos contos escolhidos para nossa pesquisa. Neles, a autora britânica apresenta um mundo de possibilidades para suas protagonistas, escrevendo versões de heroínas que são vítimas do patriarcado, mas se recusam a serem classificadas como indefesas ou inocentes. É um processo interessante de acompanhar, o leitor é um espectador, esperando o próximo capítulo, o próximo passo, não sabe o que vai acontecer, mas, aguarda até o final para finalmente fechar o livro. As histórias selecionadas se encontram e se divergem, entre si e entre contos de fadas conhecidos. Entretanto, assim como Marina Colasanti, Carter recria seu próprio espaço feérico, dessa vez, com mulheres boas, más, curiosas e humanas.

Para fins de organização, começaremos com “A Noiva do Tigre” (1979), interpretando a metamorfose, a emancipação e a coragem, e daremos continuidade com “A Câmara Sangrenta” (1979), abordando a relação materna, a curiosidade e violência.

3.4.1 Bela, astuta e selvagem: a metamorfose como forma resistência em A Noiva do Tigre

Uma Bela que se transforma em Fera, que maneira mais carteriana e intensa de subverter uma personagem consolidada do imaginário popular. Zombando de aspirações convencionais das histórias, como o casamento, a britânica faz com que suas protagonistas ocupem lugares geralmente reservados para os homens, como em “A Loba Alice” (1979), no qual a protagonista é o próprio lobo, ou “O Lobisomem” (1979), em que a menina é a caçadora. Para Marina Warner (1999) Carter recria uma prosa espinhosa que adota elementos do simbolismo para invocar a atração pelo selvagem, ou seja, a autora também conecta as mulheres

com essa natureza e entende a transformação como uma parte necessária para a libertação. Por causa disso, focaremos esta análise na metamorfose, principalmente a mulher-animal, para entendermos como a autora utiliza esse “artifício” para compreender o “selvagem” como parte das personagens.

Tomando notas da versão resumida de “A Bela e a Fera” (1756)⁵¹, escrita pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), “A Noiva do Tigre” inicia a história com a personagem principal, que não é nomeada, sendo vendida por seu pai. Diferente da história de Marina Colasanti, nesta versão acompanhamos durante toda a narrativa o descontentamento da “Bela” com a sua realidade e com o seu novo “companheiro”, entendendo seus anseios e suas renúncias. À vista disso, analisaremos três momentos cruciais para a culminação da metamorfose na narrativa: Ser negociada pela figura paterna; A solidão na nova casa e a adaptação aos desconhecidos em sua vida; A descoberta da verdadeira face da Fera.

Pensando nessa ordem, Carter começa a descrição do enredo com a frase “Meu pai me perdeu para A Fera num jogo de cartas” (Carter, 2017, p. 89), assim como a menina, a figura principal não tem nome, ele é descrito e chamado apenas por “A Fera”. Logo, somos apresentados a uma bestialidade e metamorfose desde a primeira linha, um homem descrito como um ser mais-que-humano e uma personagem vista apenas como uma mercadoria. Diferente da Bela conhecida dos contos de fadas, a personagem da escritora britânica demonstra decepção com o seu pai desde o início, que nunca a considerou como alguém, apenas como moeda de troca.

Chamada apenas como *Che Bella* — que linda ou que bela —, a protagonista descreve os tormentos de viver com um homem alcoólatra e viciado em cartas, “Que fardo todas aquelas posses deviam ser para ele, porque ele ri como se de alegria enquanto se transforma num mendigo; parece arder de desejo de doar tudo para A Fera” (Carter, 2017, p. 90), como também o culpado pela morte da mãe, “Minha mãe não floresceu por muito tempo; trocada por seu dote com um rebento tão fútil da nobreza russa que ela logo morreu, de tanto que ele jogava, metia-se com prostitutas e dava demonstrações agoniantes de arrependimento.” (Carter, 2017, p. 91). O rancor, a revolta e especialmente a impotência, transforma a “Bela” em espectadora da própria vida, dependente de um pai egoísta e ingrato.

Toda essa atmosfera contribuiu para que ser vendida fosse o último golpe, a personagem acompanhou a situação aflita e incrédula, era uma pousada feia, uma sala úmida e

⁵¹A primeira versão foi escrita pela francesa Madame de Villeneuve (1685-1755) e publicada anonimamente em 1740 no livro de contos *La jeune américaine et les contes Marins*, essa versão conta com cerca de 200 páginas.

uma cidade infestada de homens gananciosos, “o jogo é uma doença. Meu pai dizia que me amava e, ainda assim, ele apostou sua filha num jogo de cartas.” (Carter, 2017, p. 93). O ar frio impregnou-se nos ossos da menina, o desamparo bateu a porta, mas ela resiste. Isso fica claro quando conhecemos A Fera pela visão da jovem, percebemos o quanto a assusta, e ainda assim ela desdenha,

Há uma bruta falta de jeito no seu corpo, que se assemelha ao de um gigante atrapalhado; e ele tem um estranho ar de autoimposto controle, como se travasse uma batalha consigo mesmo para permanecer na posição vertical quando preferia mil vezes cair de quatro. Ele põe as nossas aspirações humanas para o divino tristemente de lado, pobre coitado. A Fera não é muito diferente de qualquer outro homem, embora ele use uma máscara com o belo rosto de um homem pintado. Ah sim, um belo rosto; mas com demasiada simetria nas feições para ser inteiramente humano: um perfil de sua máscara é a imagem espelhada do outro, perfeito demais, estranho.[...]. E luvas de pele de cabrito tão grandes e desajeitadas que não parece haver mãos por baixo. (Carter, 2017, p. 92, grifo nosso)

O jogo passa, o pai perde, a carruagem chega e as rosas brancas deixadas pela Fera são esmagadas pela jovem, “como se receber flores de presente fosse capaz de fazer uma mulher aceitar qualquer humilhação” (Carter, 2017, p. 95), pobre coitado, nem todas as características animais descritas acima fariam a mulher dar para trás, “meu rancor era afiado como um caco de vidro” (Carter, 2017, p. 96).”. Não é comum nos contos de fadas que a protagonista demonstre raiva, é preciso que ela aceite a estranheza do seu noivo-animal e não questione, em alguns contos o noivo-animal é aquele personagem que possui seu lado Fera e que se transforma em humano. Na narrativa de Carter a autora faz o sentido contrário, observamos uma jovem obrigada a viver com um homem mais animal do que humano e que aponta a morbidez da situação desde o princípio. Neste ponto, podemos interpretar que a própria animosidade da mulher estava “aflorando”, ela se volta para o seu instinto de sobrevivência e através do “selvagem” — diferente do demonstrado pela Fera — luta de volta.

Além disso, vale a pena destacar como a arte de Angela Carter provoca desconforto no discurso hegemônico quando a “bestialidade” não fica apenas a serviço do personagem masculino, não sendo visto necessariamente como algo ruim e fazendo parte da essência dos personagens. Não existe maldição ou castigo, a metamorfose acontece quase como algo natural, progressivo, neste aspecto as protagonistas carterianas não fogem dos homens ou utilizam a mulher-animal como um escudo de defesa e sim abraçam a sua natureza, o desconforto é logo substituído pela aceitação.

Nesse contexto, de acordo com Loreley Garcia (2009, p. 12) “a definição da natureza como selvagem, incontrolável, ameaçadora, responsável pelos desastres “naturais”; foi associada ao caráter supostamente “emocional” arbitrariamente imputado às mulheres em

oposição e contraste à “racionalidade” masculina.”, por muitos anos esse lado “animalesco” foi considerado parte vital das mulheres, era uma forma de poder e conexão com a terra, entretanto — como visto na narrativa de Colasanti —, com tempo o corpo e o comportamento feminino passam ser controlado por homens, que consideravam mulher e natureza propriedade. Ademais,

A Terra sempre esteve simbolicamente conectada ao corpo feminino, produtor de vida. Todavia, com o desenvolvimento da agricultura do arado e a escravidão, a relação mulher/natureza adquiriu outro caráter. Embora sejam dois suportes dos quais os homens dependem, mulher e natureza tornaram-se “coisa” a ser dominada através da coerção. (Garcia, 2009, p.12)

O “homem-tigre”⁵², da narrativa tenta a todo custo mascarar sua aparência animal, ao contrário da personagem feminina, que desde pequena buscou seu lado selvagem como parte de sua própria natureza, “pois eu era uma coisinha selvagem e ela [a babá] não conseguia me domar ou subjugar com o franzir da testa ou com uma colher de geleia como suborno” (Carter, 2017, p.96) e que a seguem até mais tarde quando se vê diante da Fera, “Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender” (Carter, 2017, p.100), por isso a necessidade de “coisa” a ser domada.

Em sequência aos fatos, nos deparamos com a dificuldade da jovem em se ver sozinha após ser perdida no jogo. A personagem chega em um ambiente solitário, hostil e longe de tudo, um palácio repleto de mobílias cobertas com lençóis, de janelas e portas quebradas, de quadros fora de enquadramento. Era um mundo morto, um lugar desabitado, A Fera e os criados eram os únicos que preenchiam o espaço. Esse momento de transição é interessante para o crescimento da protagonista, diferente das princesas conhecidas, que estão sempre à mercê e à espera de alguma ajuda, a “princesa” da Angela Carter precisa resolver tudo sozinha. Nesse sentido, a adaptação ao desconhecido é assustadora, pois a única casa que ela conhecia era aquela construída pelos erros do pai, pela primeira vez essa figura paterna não existe mais e a jovem se vê dependente de outro homem, sendo forçada a fazer o seu melhor para sobreviver. Na narrativa o tempo passou e a solidão ficou ainda maior, entretanto, a inquietação de trocar uma jaula por outra a mantinha em alerta.

À vista disso, assim que é “convidada” para caçar e andar a cavalo, não facilita, “*permitted her to come as she was reluctant, although she was almost mad with the desire to get out of the cage, far from that immortal palace, even in such company.*” (Carter, 2017, p.106, grifo

⁵² De acordo com a história escrita por Angela Carter o “homem-tigre” era uma figura criada para espantar crianças desobedientes, “Se você não parar de incomodar as criadas, minha bela, o homem-tigre vai vir e levá-la embora. Eles o trouxeram da Sumatra, nas Índias, ela disse; suas partes posteriores eram todas peludas e só na cabeça e na parte superior do corpo ele se assemelhava a um homem.” (Carter, 2017, p. 96)

meu). Assim, durante todas as negociações, a Bela carteriana é fiel à sua natureza impulsiva, fazendo até mesmo a própria Fera chorar — nas duas vezes na qual recusou despir-se para ele — quebrando qualquer expectativa de uma protagonista dócil e complacente.

Segundo Cohen (2000, p.35) “a mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma *Weird Sister*, uma Lilith [...]”, por essa razão, além da sua “relação” turbulenta com o Milord como forma de resistência, é possível apontar a conexão da jovem com a natureza, pois a mesma entendia que ambos eram subjugados, “uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres eram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais” (Carter, 2017, p. 107), “eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles” (Carter, 2017, p.107), ela sentia que todos ao redor da casa estavam presos A Fera.

Seguindo essa linha de pensamento, para Garcia (2009, p. 12) “na lei patriarcal, as mulheres, escravos, animais e terras estão simbólica e socialmente ligados entre si. Todos são propriedades e instrumentos de trabalho possuídos e controlados pelo senhor de tudo e todas.”, essa afirmação faz ligação com a reflexão feita pela própria protagonista sobre sua natureza e situação, “como tinha sido comprada e vendida, como passara de mão em mão [...]” (Carter, 2017, p. 107). Por ter sido tratada como objeto durante toda a vida, a jovem atrelava o seu valor à beleza e ao corpo, ela considerava a pele o seu único capital e objeto de barganha, se recusando a mostra-se para o Milorde. É nesse processo de negociação que chegamos à revelação da verdadeira face da Fera, já que ela se recusava a despir-se para ele, ele iria se despir para ela.

“Uma imensa forma felina, amarelo-acastanhada, cujo pelo era coberto com uma geometria selvagem de barras da cor da madeira queimada. Sua cabeça pesada e abobada, tão terrível que tinha que escondê-la.” (Carter, 2017, p.108), é apenas quando o protagonista se revela com a sua verdadeira forma que a protagonista encontra a coragem de fazer o mesmo, “*O tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. O cordeiro deve aprender a correr com os tigres*” (Carter, 2017, p. 108, grifo nosso).

De acordo com Viveiros de Castro (1996, p. 117) “A noção de ‘roupa’ é uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, um processo onipresente”, a jovem tira todas as suas roupas e revela “senti que estava em liberdade pela primeira vez na vida” (Carter, 2017, p. 110), longe do vício do pai,

da solidão do castelo e perto da natureza, ela finalmente se enxergou. Logo após esse episódio, A Fera liberta a protagonista, a cobre de joias e ainda abarrota o pai de dinheiro.

Entretanto, a mulher não se reconhecia mais na pele humana, “estava tão pouco habituada à minha própria pele que tirar todas as minhas roupas envolveu uma espécie de esfolamento” (Carter, 2017, p.111), ela matou o seu cordeiro para apropriar-se do tigre. É a partir dessa decisão, de ficar, de se libertar, que tudo ao redor do castelo transforma-se, o criado que a acompanhava tinha pelos cinzas, a manta na qual estava coberta eram ratos pretos e o próprio palácio ganha vida. A “Bela” se despede de sua antiga roupagem, encontra A Fera em sua forma real e se aproxima, o homem, agora completamente tigre, lambe todo o seu corpo, “Ele vai arrancar minha pele com a língua” (Carter, 2017, p. 114),

E a cada vez que passava a língua ele arrancava, camada após camada de pele, todas as peles de uma vida no mundo, e deixava no lugar uma pátina nascente de peles brilhantes. Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas de cima da minha pelagem tão bonita. (Carter, 2017, p. 114)

A remoção destas camadas pode ser analisada como uma forma de libertação de “todas as peles de uma vida no mundo”, pois a decorrer dos anos a jovem sempre pertenceu a alguém, o seu dinheiro nunca foi de fato seu, o seu destino sempre seguiu os vícios do pai. Em razão disso, também é possível interpretarmos que a metamorfose não acontece apenas na transformação em si, mas igualmente no papel que a menina desempenhou durante tanto tempo e que pôde finalmente livrar-se da encenação. Em “A Noiva do Tigre” a decisão de Angela Carter por um final que culminasse na metamorfose da jovem traz a tona a desconstrução da personagem tradicional, a reescrita da autora espelha uma identidade fragmentada: mulher, controlada, subjugada e manipulada, *versus* animal, livre, majestoso e feroz.

Diante de uma realidade fantástica o monstro a ser combatido é o homem, o pai a aprisiona e o tigre a liberta. A protagonista afasta-se do final conhecido, já que não espera por uma salvação ou deseja a transformação da Fera, ela anseia pela liberdade e metamorfose. Na narrativa de Carter nenhum animal transfigura-se príncipe, ao contrário, a “princesa” que toma esse espaço e aprende a não só correr com os tigres, mas a se tornar um. Sendo assim, a jovem “flerta” com sua mulher-animal durante toda a vida, pensando na inquietação, no riso alto, no comportamento não podado, ela utiliza a metamorfose para finalmente encontrar a saída da jaula.

Para completar nossos estudos, discutiremos no próximo tópico as personagens femininas e as suas relações no conto “A Câmara Sangrenta”, analisando como a conexão entre

mulheres, especialmente mãe e filha, transcende mundos quando desenvolvidas nos contos de fadas.

3.4.2 Laços de Família: A existência materna é a chave da câmara sangrenta

A maternidade e o controle da casa aparecem relacionados às mulheres em diversas civilizações. No mundo ocidental, com a institucionalização do patriarcado, os papéis desempenhados pelas mulheres — mãe, filha, esposa — estavam diretamente ligados a interesses masculinos. Esses estigmas chegam aos contos de fadas, pois, a representação da figura materna passa a ser uma forma de preservar e perpetuar a imagem de uma mulher boa, que consequentemente influenciaria suas filhas a serem boas esposas, continuando o ciclo. Por essa razão, as relações femininas nessas histórias passam por alguns percalços, particularmente a ausência e também a rivalidade, personagens como a mãe morrem para darem lugar a madrasta, ficando a encargo da filha continuar o “modelo” feminino e derrotar a “nova mãe”.

É recorrente que as interações entre as mulheres descritas nos contos clássicos sejam fomentadas pela inveja, raiva ou ganância, incentivando uma rivalidade que culmina no triunfo de uma e no sofrimento de outra. Em “A Câmara Sangrenta”, conto que faz parte da coletânea de mesmo nome, Angela Carter aborda uma nova versão de “Barba Azul” (1697), de Charles Perrault. A autora traz ao longo dessa história uma mãe destemida, uma garota curiosa e um marido sádico, entrelaçando esses três personagens em uma trama repleta de autoconhecimento, crueldade e sensualidade. Diferente dos contos de fadas mais conhecidos, a britânica foca no desenvolvimento da relação materna, colocando a figura da mãe como heroína da história.

A narrativa de Carter inicia com a protagonista, que não é nomeada, descrevendo a noite em que partira de Paris para viver com o seu novo marido. Somos apresentados às suas confidências e as suas aflições, mas acima de tudo, ao seu crescimento. A menina, com apenas dezessete anos, deixa claro a excitação com a vida que a espera, mas também o medo com a perspectiva do casamento. Nesse momento, um dos pontos de apoio da personagem é a relação materna, como podemos ver na passagem abaixo,

E me lembro que imaginei, *com ternura*, como naquele exato momento minha mãe estaria caminhando lentamente pelo quartinho que eu deixara definitivamente para trás, dobrando e guardando todas as minhas pequenas relíquias, as roupas desordenadas de que não precisaria mais, as partituras as quais não houvera espaço nos baús, os programas de concertos que eu abandonara; *ela haveria de se demorar examinando uma fita rasgada e aquela fotografia desbotada com todas as emoções em partes alegres, em parte desoladas de uma mulher no dia do casamento da sua filha.* (Carter, 2017, p. 15, grifo nosso)

A garota reflete sobre a sensação de ir embora, sobre tudo deixado para trás e especialmente sobre os sentimentos de sua mãe, nesse período de solidão ela é descrita com muita saudade e ternura. Em vista disso, a particular atenção da personagem às reações da mãe torna-se destaque no conto, pois o matrimônio é geralmente pensado para e pelos homens.

Além disso, nas narrativas populares o casamento é uma transição, a princesa aceita de bom grado casar com um personagem que acabara de conhecer, não descobrimos questionamentos ou anseios, apenas aceitação. Como também, conforme dito, a figura materna normalmente morre no início dos contos e não acompanhamos essa relação feminina ser desenvolvida, apenas o vínculo com a madrasta, com as fadas ou com as irmãs, uma vez que “as fadas costumam desempenhar o papel de mãe substituta, na ausência da mãe biológica, vista como a representante do cuidado infantil adequado” (Visintin;Granato, 2012, p. 10 apud Winnicott, 1975, 2000). Ou seja, a preocupação dos contos não é com a ligação maternal e sim com a criação “adequada” para as crianças e principalmente para as mulheres.

Em contrapartida, durante a viagem, a protagonista da Câmara Sangrenta externa o medo do desconhecido e a saudade da mãe, escrevendo que “(...) senti uma pontada de dor da perda, como se tivesse, quando ele colocou a aliança de ouro em meu dedo, *de algum modo deixado de ser filha dela por me tornar esposa dele.*” (Carter, 2017, p. 15-16, grifo nosso). Aqui, observamos não só o temor de “deixar de ser filha”, um papel que desempenhou a vida toda, mas também a aflição de se tornar esposa, ela deixa de pertencer a um ambiente acolhedor e seguro para pertencer ao desconhecido. Nesse contexto, a psicanalista Maria Rita Kehl (1996) descreve como a relação materna é importante para o crescimento em momentos transitórios feminino pois,

Uma menina ama sua mãe porque um dia teve nela seu primeiro e único objeto de amor e, mais ainda, um dia imaginou ser seu único e perfeito amor. Uma menina ama sua mãe porque foi nos braços dessa mulher que um dia foi passiva, seduzida, introduzida no circuito sem fim que começa na satisfação das necessidades vitais e desemboca nas tentativas de realização de desejos. (Kehl, 1996, p. 108-109)

Por isso, negar a figura da mãe nos contos de fadas é negar um processo de formação para as personagens ao longo da história. Percebemos claramente a relevância dessa relação na interação seguinte da narrativa, no qual a mãe questiona a protagonista no dia do seu casamento, “Tem certeza?, ela perguntou, quando entregaram a caixa imensa com o vestido de casamento que ele comprara para mim (...) Tem certeza que o ama? (...)” (Carter, 2017, p. 16), tendo como resposta: “Tenho certeza de que quero me casar”. Assim, existe na obra de Carter

uma preocupação com os sentimentos da protagonista, a mãe acalenta e protege em momentos de transição, pois o casamento, como discutido, era um rito de passagem nas narrativas tradicionais — ela deixava de pertencer ao pai para pertencer ao marido —, refletindo os valores das sociedades em que estavam sendo publicadas, nas quais as mulheres “se casavam, querendo ou não, antes mesmo de sair dos cueiros, provavelmente aos quinze ou dezesseis anos.” (Woolf, 2014, p. 68).

Na França do século XVIII, casar era uma forma de ascender socialmente e melhorar de vida, logo, com a miséria batendo na porta dos mais pobres e vendo as dificuldades de uma mãe solteira, a decisão da protagonista de casar com um homem tão misterioso e morar em um lugar tão distante é passível de interpretação. Tirar o fardo da figura materna, a segurança de um futuro sem pobreza, a curiosidade de viver entre os mais ricos, são possíveis leituras para uma menina não aristocrata no período da Revolução Francesa. Carter retrata muito bem a assustadora realidade das mulheres viúvas e das decisões que muitas vezes precisavam ser tomadas.

Vale ressaltar que a mãe descrita pela autora é feroz, independente e corajosa, projetando na sua filha um senso de pertencimento, de lugar de chegada e de orgulho, sendo caracterizada pela protagonista como:

Minha mãe indomável, de feições aquilinas; que outra aluna do Conservatoire podia se gabar de que sua mãe tinha enfrentado um barco cheio de pirata chineses, cuidado de uma aldeia quando de uma visita da praga, atirado num tigre comedor de gente com suas próprias mãos, e tudo isso quando ainda era mais nova que eu ? (Carter, 2017, p. 16, grifo nosso)

Indomável e feições aquilinas são características atribuídas às águias, a menina descrevia com toda segurança como sua mãe possuía traços de um animal rápido e majestoso. Consequentemente, essa figura materna também difere da representação das mães dos contos de fadas, uma vez que “a curiosidade feminina, por exemplo, é violentamente reprimida e castigada nos contos, [e] a masculina é de certa forma exaltada como símbolo do espírito aventureiro do homem” (Martins, 2015, p. 32), a mãe nos contos conhecidos é emudecida e apesar de ser colocada em um patamar de perfeição, não possui poder nenhum nas narrativas. Essa estratégia de silenciamento com a figura que representa o modelo para as meninas ocorre porque,

O amor materno dá uma segurança que pode ser aproveitada em vários momentos e inclusive, contra tudo e contra todos, nos momentos cruciais. É uma força oriunda do fato de que um dia fomos amados, significamos algo para alguém, e imbuídos dessa convicção vamos então à luta. (Corso; Corso, 2005, p. 111)

Ser amado nos dá segurança para sermos destemidos. Por isso, uma relação feminina baseada na força e na determinação não é viável para os contos de fadas, a manutenção da rivalidade entre as mulheres é vital para a narrativa culminar em um “felizes para sempre”, caracterizado pelo triunfo da mais bela, comportada e obediente. Todavia, contrariando essas noções, a história de Carter apresenta uma figura materna que é protagonista, uma mãe que “acabando por se tornar magnificamente excêntrica na adversidade, levava sempre na bolsa, [um revólver] caso – como eu dizia para provocá-la– fosse surpreendida por assaltantes ao voltar do mercado para casa” (Carter, 2017, p. 16). Do ponto de vista da filha, a imagem apresentada demonstra um modelo de independência que fortalecerá mais tarde a menina na narrativa.

A prova disso é que ao decorrer do tempo a relação entre as duas vai sendo estreitada até mesmo à distância. A protagonista pensa a todo momento em como sua mãe é “magnificamente excêntrica na adversidade”, uma mulher viúva que “(...) tinha vendido todas as joias, até mesmo o anel de casamento, para pagar as mensalidades do Conservatoire” (Carter, 2017, p. 26), ou seja, nessa narrativa é a figura feminina que provê, é ela que luta pela oportunidade da filha estudar música. Desse modo, é possível afirmar que existe uma subversão da crença dos papéis de gênero no conto, a imagem que a personagem tem como referência de sustento da casa, de educação e de autoridade é a sua mãe.

Outro tópico abordado em “A Câmara Sangrenta”, excluído de diversos contos de fadas, é o desejo feminino. No enredo, estando a mercê de um personagem sádico, o leitor é guiado através dos pensamentos e sentimentos da protagonista, acompanhamos a noite de núpcias, a curiosidade com os livros e pinturas eróticas e como toda aquela novidade amedronta, mas também anima a menina. Entretanto, diferente de outras histórias, aqui a figura materna guia a filha antes mesmo do casamento, “Minha mãe, com toda a precisão de sua excentricidade, tinha me dito o que os amantes faziam; eu era inocente, mas não ingênua” (Carter, 2017, p. 30). Assim, lembremos da descrição da mulher que carrega uma pistola e cuida financeiramente de tudo há muito tempo, a mãe na narrativa de Carter é livre e

Provavelmente por isso, as mulheres [que] sempre tenham representado essa coragem, essa irreverência, tenham sido tão controladas socialmente, acusadas de tanta infidelidade. A radicalidade de sua experiência sexual não lhes deu muita opção. A força feminina, que sempre se revelou nos revezes familiares, nas *mães coragem* da vida, não é uma opção, é uma sina. (Corso; Corso, 2005, p. 156, grifos do autor)

A liberdade e os desejos femininos eram reservados às amantes, prostitutas ou bruxas, além de que a coragem e a determinação não eram traços atribuídos às mulheres e muito menos às mães nos contos de fadas, a ausência ou o papel silencioso eram a norma. À vista disso, uma relação materna que aborda a experiência sexual e os interesses da personagem é totalmente incomum nas histórias clássicas. A luz da contemporaneidade, esse elo, segundo a escritora Chimamanda Adichie (2017), é muito importante, ao promover diálogos que desconstróem afirmações baseadas em discursos patriarcais e incentiva que as mães “ensine a ela que ‘papéis de gênero’ são absurdos. Nunca lhe diga para fazer ou deixar de fazer alguma coisa ‘porque você é menina’. ‘Porque você é menina’ nunca é razão para nada. Jamais” (Adichie, 2017, p. 21).

Dessa forma, discutir desejos e anseios da mulher através da relação entre mãe e filha nos dá a oportunidade de reconhecer como a conversa ofereceu à protagonista uma segurança de explorar, de se deixar ser curiosa, de entender que seus interesses são válidos, apesar de estar cercada do desconhecido. Também percebemos a impessoalidade e indiferença que o marquês trata os momentos de fragilidade da menina, uma vez que as ações do personagem contra sua nova esposa destacam um aspecto importante construído ao longo da história: a inocência, e não ingenuidade, como dito pela própria.

A exemplo disso, observemos em passagem como: “Minha querida, meu amorzinho, minha criança, será que ele a machucou? Ele sente tanto por isso, quanta impetuosidade, ele não pôde evitar; entenda, ele a ama tanto” (Carter, 2017, p. 33); “Sei muito bem que esta criança que comprei com um punhado de pedras coloridas e peles de animais mortos não vai fugir” (Carter, 2017, p. 33); “Posso ir para lá, entenda, saborear o raro prazer de me imaginar sem esposa” (Carter, 2017, p. 38); “Eu o ouvira gritar e blasfemar no instante do orgasmo; e sangrara. O marquês conseguia manipular e enganar, e ela recebia essa crueldade com muita culpa, “E ansiava por ele. E ele me repugnava” (Carter, 2017, p. 39).

Por essa razão, após seu marido precisar viajar para os Estados Unidos e assim ficar solitária em uma casa que a autoridade é o homem, a protagonista liga para a pessoa que representa segurança e acalento, a figura materna.

Telefonei para minha mãe. E me surpreendi ao irromper em lágrimas quando ouvi sua voz. Não, não havia problema nenhum. Mãe, eu tenho torneiras de ouro na banheira. Eu disse torneiras de ouro na banheira! Não; acho que isso não é motivo para chorar, mãe. (Carter, 2017, p. 42)

Pensando na interpretação desse momento, na visão dos psicanalistas Mário e Diana Corso (2005, p. 158) a psicanálise explica que “ser tão desejado pelo parceiro amoroso da

paixão adolescente assegura a integridade corporal, como o olhar materno fazia quando o bebê dava seus primeiros passos.”, ou seja, quando a personagem se vê distante do marido — apesar da condescendência do marquês — ela se vê longe da figura que supria o único amor que ela conhecia e que sentia falta, o amor materno. Diante disto, ela telefona para a mãe. Depois desse acontecimento a narrativa amplia as discussões acerca da curiosidade e da coragem.

Antes de partir, o marquês entregou para a protagonista a chave de todos os cômodos do castelo, proibindo-a apenas de entrar no “refúgio” dele, no lugar aonde ele ia para, nas palavras do próprio, saborear o raro prazer de se imaginar sem esposa. Assim, a personagem lembra dos objetos deixados em seu cuidado e exclama, “as chaves para as portas internas daquela linda prisão da qual eu era tanto a prisioneira quanto a senhora e que ainda mal tinha visto. Quando me lembrei disto, senti a excitação do explorador.” (Carter, 2017, p. 42) e vai explorar o castelo. Motivada pela insegurança, vasculha primeiro o escritório e encontra uma pasta recheada de cartas de antigas esposas, cartões postais com mensagens amorosas e lembranças dos casamentos passados. Decidida a descobrir os segredos do marido, se apossa da chave do quarto proibido e segue em frente descrevendo: “eu não sentia receio, nenhum indício de medo. Andava agora tão firmemente *como fazia antes na casa da minha mãe.*”(Carter, 2017, p. 46, grifo nosso).

Mais uma vez na história o protagonismo é voltado para as personagens femininas, com a coragem alavancada, lembra de casa, que a enchia de uma segurança de si mesma, segurança essa que era ofuscada pelo marido no castelo. Como discutido anteriormente, o ambiente no qual a protagonista cresceu foi comandado pela figura materna, diferente de um ambiente patriarcal, a menina não pertencia ao pai — Carter deixa claro que a figura paterna morreu na guerra — ou se viu obrigada a cumprir funções para conseguir um marido, ela estudava e tocava em detrimento do esforço de sua mãe. Dessa forma, a ligação com o lugar em que cresceu proporcionou confiança e a impulsionou a descobrir a verdadeira face do marquês.

Nesse contexto, Susana Funck (2016) discorre em um de seus textos como a maternidade na literatura feminista contemporânea toma outras formas, não sendo voltada mais para uma representação domesticada da mulher e sim para um conceito de mães-protagonistas, a autora escreve que,

O foco de atenção se desloca da heroína sem mãe e sem filhas, fruto do feminismo radical, para aquelas que conseguem não só elaborar um novo conceito do que é ser mulher plena em sua sexualidade e ser mãe consciente, mas, também legar uma nova tradição para suas filhas, tradição que, muitas vezes, vem embasada na memória e na recuperação de um passado que precisa ser compreendido. (Funck, 2016, p. 231)

Para Funck essa recuperação do passado diz respeito ao resgate das histórias de suas antepassadas, das memórias — pessoais ou coletivas — que as constituíam como mulheres. Na narrativa de Carter associa essa retomada a descoberta das histórias das mulheres que ocuparam aquele castelo antes da protagonista, as esposas que desapareceram sem nenhuma explicação, as cartas e as lembranças de mulheres que um dia existiram, afinal, foi o encontro desta pasta recheada de segredos que aguçou ainda mais a curiosidade da menina. A história continua, “E eu ainda não sentia medo, nenhum pelo se eriçando na nuca, nenhum formigamento nos polegares.” (Carter, 2017, p. 47), “Não havia medo, mas uma hesitação, como se eu prendesse a respiração espiritual.” (Carter, 2017, p. 47). E assim ela vira a chave do quarto proibido.

Tendo descoberto, nas palavras dela, vestígios do coração de seu marido na fatídica pasta, a menina esperava encontrar naquele quarto um pouco de sua alma. Entretanto, não foi isso que ocorreu. “Há uma notável semelhança entre o ator de amor e as ministrações de um torturador, opinou o poeta favorito do meu marido (...) E agora minha vela mostrava os contornos de um cavalete de tortura” (Carter, 2017, p. 48), todos os medos, desejos e as descobertas culminaram para esse momento, a esposa encontra suas precedentes e descobre com quem se casou. Diante de uma nova situação, a protagonista lembra e evoca mais uma vez a sua mãe,

Até aquele momento, esta criança mimada não sabia que tinha herdado os nervos e determinação da mãe que desafiara os bandidos amarelos da Indochina. O espírito da minha mãe me levou adiante, para o interior daquele lugar terrível, num frio êxtase determinado a saber o pior. (Carter, 2017, p. 48, grifos nossos)

Durante toda a narrativa a personagem descreve o castelo como frio, distante e vazio, ela esperava encontrar nos quartos motivos para chamar aquele espaço de lar, da mesma maneira que se sentia na casa de sua mãe. É por essa razão que a figura materna volta a ser o centro nessa passagem, o cultivo de uma relação feminina encorajadora impulsionou a menina em um momento decisivo, a cada passo naquele espaço era uma reviravolta, com instrumentos de mutilação, urnas funerárias, cavalete e um vulto de metal coberto de pregos intitulado Donzela de Ferro. Finalmente, ela encontra as mulheres que nada conhecia, mas que lhe diziam tanto.

A primeira esposa, cantora de ópera, deitada completamente nua sob um fino lençol, com marcas azuis em sua garganta, estrangulada até a morte; A segunda, sem nome, apenas com o crânio, pendurado e desfigurado, coroada com uma grinalda de rosas brancas e um véu de renda, decapitada pelo marquês; A terceira e última, a condessa romena, presa na Donzela

de Ferro e transpassada por centenas de espigões, ainda com sangue fresco, morta a golpes. Nomear norteia e dá sentido, tudo se torna real quando reconhecemos os rostos por trás das histórias, o encontro da protagonista com as lembranças das esposas e logo depois com os corpos das próprias é um aviso para a menina, uma oportunidade que nenhuma das três tiveram a chance de ter, a coragem oriunda de sua mãe revelou a câmara sangrenta.

A chave proibida cai na poça de sangue, a menina chora copiosamente e a inocência que o marquês tanto cobiçava se perde naquele quarto. A narrativa continua, “A porta bateu com uma reverberação trepidante, *como se fosse a porta do inferno.*” (Carter, 2017, p. 51, grifo nosso), ela corre para a sala de música, pensa em todos os homens que estão do lado do seu marido e nada farão para lhe ajudar. “Ajuda. *Minha mãe.* Corri para o telefone que, claro, estava mudo.” (Carter, 2017, p. 52, grifo nosso), é interessante observar como a figura materna é constante na história, a personagem sabe que a mãe que enfrentou piratas moverá montanhas para chegar naquela costa e a levar de volta para casa.

Mais adiante, a heroína não consegue escapar, o marido volta da viagem e ela entrega o molho de chaves, a mancha de sangue chama a atenção do marquês e o seu destino é selado. “Decapitação (...) coloque o vestido branco que usou para ouvir *Tristão* e o colar⁵³, que prefigura o seu fim. E vou me retirar ao arsenal, minha querida, para afiar a espada cerimonial do meu bisavô” (Carter, 2017, p. 61, grifo da autora), amanhece e a personagem desce para o pátio, de acordo com o homem ela estaria passando por um ritual de purificação, o sacrifício pelo seu “pecado”. Neste momento ela ergue a cabeça e pensa “Coragem. *Quando eu pensava em coragem, pensava em minha mãe.*” (Carter, 2017, p. 63, grifo nosso).

A partir daqui sucede uma série de eventos, a mãe da protagonista chega a cavalo no momento em que ela iria ser decapitada e a menina descreve o momento com muita satisfação: “Era uma mulher, cuja saia preta estava dobrada em torno de sua cintura para que ela pudesse cavalgar depressa, *uma louca e magnífica amazona em trajes de viúva.*” (Carter, 2017, p. 64, grifo nosso). Vale ressaltar que as Amazonas eram mulheres guerreiras que se governavam e criavam somente as filhas, cegando ou mutilando os filhos, simbolizavam guerreiras e caçadoras na mitologia grega. A loucura também, mulheres de todas as épocas sempre foram rotuladas como histéricas ou instáveis quando não seguiam a tríade de mãe, filha e esposa, eram

⁵³“(…) as aristocratas que tinham escapado da guilhotina adotaram a irônica moda passageira de amarrar uma fita vermelha no pescoço, no ponto exato onde a lâmina o teria atravessado, uma fita vermelha como a memória de uma ferida” (Carter, 2017, p. 21). O Marquês presenteou a personagem com um colar de rubi depois no casamento para representar a mesma coisa, para ele é simbólico que ela use para ser decapitada.

as loucas do sótão. Assim, é muito simbólico que a personagem caracterize a figura materna dessa forma, a mãe de Carter é louca, corajosa e principalmente, livre.

Dessa forma, os estereótipos propagados nos contos de fadas sobre a imagem das mulheres e principalmente sobre a relação materna/feminina são desmistificados em “A Câmara Sangrenta”. Constatamos essa percepção com a continuação da cena, pois a filha detalha, “*Você nunca viu algo tão selvagem como a minha mãe, o chapéu tomado pelo vento e soprado para o mar, de modo que o seu cabelo era uma cabeleira branca, (...) uma das mãos nas rédeas do cavalo que empinava enquanto a outra segurava o revólver do meu pai.*” (Carter, 2017, p. 66, grifo nosso), aqui a coragem e a “selvageria” tomam proporções diferentes, não são designadas para descrever uma mulher repreensivamente, o momento é celebrado visto que a vívida imagem da mãe coragem, que a personagem suplicou e pensou tantas vezes, chegou.

Assim, a narrativa termina com a heroína sendo salva por sua mãe e não por nenhum personagem masculino, “Agora, sem um momento de hesitação, *ela levantou a arma de meu pai, mirou e acertou uma única e irrepreensível bala na cabeça de meu marido.* (Carter, 2017, p. 67, grifo nosso). O marido é derrotado, e o motivo?,”

“(...) a telepatia materna que fez minha mãe ir correndo do telefone para a estação depois que liguei para ela naquela noite. Eu nunca a ouvi chorar antes, ela disse, à guisa de explicação. Não quando você estava feliz. E quem já chorou por causa de torneiras de ouro? (Carter, 2017, p. 67-68, grifo da autora).

Mulheres sem marido — solteiras ou viúvas — eram consideradas instáveis e perigosas, Carter utiliza justamente essas características, geralmente punidas quando relacionadas às personagens femininas, como forma de libertação. A coragem e a curiosidade, vistas como pecado nos contos de fadas, tomam outro rumo nesta narrativa, a mãe é a rainha que vem a cavalo, mais rápida que o vento, para salvar sua princesa, uma ligação tão forte que nem a distância conseguiu deter. Por muito tempo a relação feminina era sinônimo de força e tradição, era através da relação entre mãe e filha que a cultura de uma determinada sociedade sobrevivia — como através da contação de histórias —, no conto, a autora mostra a força dessa relação materna, quando permitida ser desenvolvida e pensada ao longo da narrativa. Logo, dar a chance de sobrevivência à mãe é também dar a chance de apresentar um novo modelo de representação para a filha, provando que a conexão feminina pode atravessar mares, invadir castelos e derrotar marqueses, a mãe coragem resiste ao Barba Azul.

No próximo capítulo argumentaremos através da sequência didática como o protagonismo feminino descrito nas narrativas analisadas podem ser trabalhadas no contexto

escolar, possibilitando para os leitores/alunos uma nova perspectiva de histórias popularmente conhecidas.

4 QUEM TEM MEDO DOS CONTOS DE FADAS? AS PROTAGONISTAS DE ANGELA CARTER E MARINA COLASANTI PARA O LETRAMENTO LITERÁRIO

*O vento da vida às vezes sopra para perto as almas mais afins, e nós
sempre recordamos com carinho da noite em que a literatura pediu
abrigo em nossa casa
(Heloisa;Silva, 2022)*

Nos capítulos anteriores discutimos questões literárias e teóricas, analisando de maneira pontual a importância dos nossos objetivos de trabalho. Neste, desenvolveremos a temática principal da pesquisa, a sequência expandida. Dessa forma, reiteramos o nosso apontamento acerca da estrutura proposta por Cosson (2022), o autor a descreve como um ponto de partida, uma aliada para a leitura dos textos na escola, unindo o prazer literário com o conhecimento que todo saber exige. Ademais, ele complementa a discussão afirmando que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola, sendo fundamental a organização “segundo os objetivos da formação do aluno, compreendendo que a literatura tem um papel a cumprir no âmbito escolar.” (Cosson, 2022, p. 23).

Ou seja, pensamos na escolarização da literatura para além da função pedagógica, estruturando-a sem transformá-la apenas em uma disciplina, sem contextualização e discussão. Por essa razão, além de utilizarmos a distribuição da sequência expandida, também recorreremos a uma ótica comparativista, construindo as etapas com as histórias de Angela Carter e Marina Colasanti. Os próximos tópicos estão organizados respectivamente como: A estrutura geral apresentada por Cosson (2022), discutindo de maneira inicial a teoria e organização; A sequência expandida detalhada, apresentando os estágios, as atividades e as metodologias.

4.1 Estrutura da Sequência Expandida e documentos norteadores

Segundo Cademartori (2006, p. 13) a função da literatura é “despertar a imaginação para aprender a ver de outra maneira a vida que temos hoje e a vida diferente que um dia ainda

podemos ter”, os contos de fadas são textos que fazem parte de diversas fases da vida leitora e que sobreviveram ao longo dos anos, refletindo acerca disso, podemos apontar que, através desse gênero, é possível trabalharmos em sala de aula narrativas que criam ligações e retomam memórias. Pensando no ambiente educacional e no conteúdo programado para aula de literatura, essas histórias ficam sob o guarda-chuva de diversas temáticas, apresentando diferentes versões e podendo ser adaptadas de acordo com o objetivo e com o nível escolar.

Por este motivo, conforme discutido na introdução deste capítulo, a estrutura apresentada aqui servirá como incentivo para implementação dessas histórias no ensino literário, incluindo sugestões didáticas e possibilidades de adequação. Para uma melhor visualização e contextualização, o quadro a seguir traz uma visão sintetizada da sequência expandida, com suas etapas e objetivos especificados de acordo com a descrição de Cosson (2022).

Quadro 1 - Estrutura da Sequência Expandida

Motivação	Breve atividade de preparação e introdução dos alunos ao universo que vai ser lido, preparação para a leitura do texto literário.
Introdução	Introdução da obra, geralmente apresentação do autor e da obra. Leitura teórica ou de texto literário.
Leitura	Tempo estabelecido para a leitura da obra. Geralmente dividido em fases para abranger outros assuntos.
Primeira interpretação	Compreensão geral da obra. O objetivo é levar o aluno a traduzir a primeira impressão do título, o impacto que ele tem sobre o leitor. Deve ser iniciado em sala de aula.
Contextualização	Aprofundar a leitura por meio do contexto que a obra traz consigo. Tipos de contextualização: Teórica; Histórica; Estilística; Poética; Crítica; Presentificadora; Temática . A contextualização também pode ser feita pelos alunos através de atividades em grupo.
Segunda interpretação	Enfoque em algum tema, personagem, traço estilístico. Ligação com a contextualização.
Expansão	Possibilidade de diálogos que toda obra articula com textos que precedem ou que lhes são contemporâneos ou posteriores. É a intertextualidade.

Fonte: Elaborado pela autora com base na Sequência Expandida de Cosson (2022), 2025.

Para o autor, a aplicação da Sequência Expandida é sugerida para o Ensino Médio, uma vez que adiciona etapas levando em conta as necessidades e peculiaridades do diferente nível escolar. “A sequência expandida vem deixar mais evidente as articulações que propomos

entre experiência, saber e educação literários inscritos no horizonte desse letramento na escola” (Cosson, 2022, p. 76), segundo ele, em virtude do processo de maturação etária, cognitiva e literária dos discentes, ela se torna mais adequada ao ensino médio.

Por esse motivo, além de utilizar os apontamentos de Cosson (2022), o nosso planejamento considerará as habilidades discutidas na BNCC (Base Nacional Comum Curricular), OCEM (Orientações Curriculares para o Ensino Médio), e pensando em uma aplicação mais específica, os Referenciais Curriculares da Paraíba, também intitulado Proposta Curricular do Ensino Médio da Paraíba.

Inicialmente, tendo em mente as temáticas presentes nos contos escolhidos e a ênfase na autoria feminina, de acordo com a BNCC (Base Nacional Comum Curricular) discussões relacionadas a questões de gênero podem ser expandidas e trabalhadas no Ensino Médio, pois a formação do Eu, do Outro e de Nós, das diversas formas de organização da família e da sociedade já começa no Ensino Fundamental,

No Ensino Médio, a ampliação e o aprofundamento dessas questões são possíveis porque, na passagem do Ensino Fundamental para o Ensino Médio, ocorre não somente uma ampliação significativa na capacidade cognitiva dos jovens, como também de seu repertório conceitual e de sua capacidade de articular informações e conhecimentos. O desenvolvimento das capacidades de observação, memória e abstração permite percepções mais acuradas da realidade e raciocínios mais complexos – com base em um número maior de variáveis –, além de um domínio maior sobre diferentes linguagens, o que favorece os processos de simbolização e de abstração. (Brasil, 2018, p. 547)

Assim, existe a possibilidade de trabalhar conteúdos considerados “difíceis” ou “tabus” no Ensino Médio, já que aprender a indagar é um dos pontos de partida para a reflexão crítica, além disso, a BNCC apresenta a importância de estabelecer diálogos e de incentivar aprendizagens que contribuam para o desenvolvimento dos alunos. No âmbito do ensino literário, essas habilidades são pensadas no campo artístico-literário, em linguagens e suas tecnologias, o documento detalha a relevância de trabalhar com literaturas plurais, das diversas funções do texto e do objetivo de aprendizagem para os alunos. O material debate que,

A prática da leitura literária, assim como de outras linguagens, deve ser capaz também de resgatar a historicidade dos textos: produção, circulação e recepção das obras literárias, em um entrecruzamento de diálogos (entre obras, leitores, tempos históricos) e em seus movimentos de manutenção da tradição e de ruptura, suas tensões entre códigos estéticos e seus modos de apreensão da realidade. *Espera-se que os leitores/fruidores possam também reconhecer na arte formas de crítica cultural e política, uma vez que toda obra expressa, inevitavelmente, uma visão de mundo e uma forma de conhecimento, por meio de sua construção estética.* (Brasil, 2028, p. 513, grifo nosso)

Ou seja, ampliação do repertório de leituras, seleção de obras significativas, apreensão dos níveis de leitura nos textos, discussões acerca dos autores, engajamento de pensamentos críticos, tudo isso é colocado pela BNCC como parte vital do processo de leitura literária, que muitas vezes é colocada em segundo plano. Nesse sentido, é com esse propósito que questões de gênero, autoria feminina, contexto social e histórico, literatura estrangeira, contemporânea, indígena, afro-brasileira e muito mais, entram no plano de aula. O trabalho com o texto não se encerra com a leitura, pelo contrário, é a partir desse contato que surgem diferentes alternativas. Dessarte, ponderando a aplicação em sala de aula, algumas habilidades que podem contemplar esses objetivos são: **EM13LP45**, **EM13LP49**, **EM13LP51**.

Quadro 2 - Habilidades apresentadas pela BNCC

EM13LP45	Compartilhar sentidos construídos na leitura/escuta de textos literários, percebendo diferenças e eventuais tensões entre as formas pessoais e as coletivas de apreensão desses textos, para exercitar o diálogo cultural e aguçar a perspectiva crítica.
EM13LP49	Analisar relações intertextuais e interdiscursivas entre obras de diferentes autores e gêneros literários de um mesmo momento histórico e de momentos históricos diversos, explorando os modos como a literatura e as artes em geral se constituem, dialogam e se retroalimentam.
EM13LP51	Analisar obras significativas da literatura brasileira e da literatura de outros países e povos, em especial a portuguesa, a indígena, a africana e a latino-americana, com base em ferramentas da crítica literária (estrutura da composição, estilo, aspectos discursivos), considerando o contexto de produção (visões de mundo, diálogos com outros textos, inserções em movimentos estéticos e culturais etc.) e o modo como elas dialogam com o presente.

Fonte: Elaborado pela autora com dados da BNCC, 2025.

Essas habilidades, dentre tantas outras, foram sugeridas pela BNCC como parâmetros para organização curricular com os textos literários. Logo, acreditamos que os contos de fadas escolhidos e a autoria feminina se enquadram neste contexto, pois propõem um diálogo entre a literatura brasileira e estrangeira, trazem temáticas contemporâneas e colocam em foco

contextos sociais referentes à questão de gênero, retomando, como já discutido, um espaço que sempre pertenceu às mulheres. Ademais, desconstroem a percepção de que essas histórias pertencem a um específico grupo leitor ou a uma determinada faixa etária.

Nesse cenário, a OCEM (Orientações Curriculares para o Ensino Médio) também reforça a magnitude do ensino literário e do papel da Língua Portuguesa. O documento organizado pela Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação detalha que um dos objetivos da organização curricular e dos procedimentos metodológicos na disciplina no Ensino Médio é incentivar a construção coletiva de conhecimento e considerar situações sociais e históricas. O enfoque é igualmente colocado no ensino, na abordagem de conteúdos, nos conhecimentos de literatura e especialmente no letramento literário. Conforme as reflexões apresentadas nele,

Dessa perspectiva, ressalte-se que a definição do que se vai propor como objeto de ensino, a rigor, é uma ação de natureza pedagógica e sobretudo política, voltada para a criação de situações de ensino que propiciem a construção de conhecimentos que resulte de uma atividade de busca por parte do próprio aluno, fundada em situações de aprendizagem significativas, a partir das indicações e das orientações fornecidas pelo professor. Em suma, tomar a ação de ensinar como uma ação política reporta à ideia de que o conhecimento é o produto de um trabalho social e sua construção é fruto de investigação e (re)elaboração com a cooperação dos outros. (Brasil, 2006, p. 35-36)

Dessa forma, a OCEM defende uma abordagem que pense tanto na realização do trabalho pedagógico quanto na proposição de conteúdos, com objetivos de ensino e aprendizagem que entendam a complexidade da linguagem, propondo em sua discussão as sequências didáticas. Ainda, acerca da formação leitora e da literatura, entendem por experiência literária o contato efetivo com o texto, motivando esforços no sentido de beneficiar os alunos da capacidade de se apropriarem da literatura. Para isso, “Os professores devem contar com outras estratégias orientadoras dos procedimentos, guiando-se, por exemplo, por sua própria formação como leitor de obras de referência das literaturas em língua portuguesa, selecionando aquelas cuja leitura deseja partilhar com os alunos.” (Brasil, 2006, p. 64-65).

O pensamento crítico, a seleção de textos, a participação dos alunos, a perspectiva multicultural, tudo isso é colocado como fator de consideração pela OCEM para o ensino de literatura, sugerindo também algumas perguntas norteadoras para os professores.

Quadro 3- Perguntas propostas pela OCEM para orientar o processo de seleção das leituras integrais no Ensino Médio

Quais são as obras e os autores que devem fazer parte do “acervo básico”, aqui entendido
--

como livros que serão lidos integralmente durante os três anos do ensino médio? (seleção que pode ser reavaliada periodicamente – talvez de três em três anos –, desde que não comprometa o fluxo proposto inicialmente aos alunos).

Que projetos desenvolver com vistas a possibilitar que os alunos leiam outros livros além das indicações do “acervo básico”? (nessa vertente de discussões, inclui-se a possibilidade de realização de projetos interdisciplinares, que levem à reflexão sobre os gêneros literários e outros gêneros, sobre a linguagem literária e as outras linguagens, entre outras relações possíveis)

Fonte: Elaborado pela autora com dados da OCEM, 2025.

Logo, o documento discute de maneira ampla e reflexiva o papel do ensino de Língua Portuguesa e principalmente o de Literatura, deixando claro a importância de um planejamento escolar que vise o letramento literário e que pense na formação de leitores para além da sala de aula. Sugerem rupturas com o convencional e a criação de um ambiente propício para leitura, pois, “qualquer conteúdo na escola é um instrumento de aprendizagem, mas ao mesmo tempo deve persistir a dimensão social desse conteúdo, uma vez que se forma para o mundo, para fornecer ao aluno recursos intelectuais e linguísticos para a vida pública.” (Brasil, 2006, p. 81).

Por fim, cogitando uma esfera específica, os Referenciais Curriculares da Paraíba, elaborados em 2020 e contemplando o novo Ensino Médio, sugerem alguns planos de aulas utilizando as habilidades da BNCC. Além de, assim como os demais documentos, colocar em foco discussões acerca do ensino de literatura, a formação leitora e o papel mediador dos professores. Nessa perspectiva, a orientação apresentada para o Segundo Ano destaca: Leitura, produção e circulação de referências culturais e de entretenimento (revistas culturais, fanzines, e-zines músicas, games, séries, filmes, quadrinhos, livros, peças, exposições, espetáculos de dança etc.). Como também, a ligação entre a vida pessoal e o campo artístico-literário, resgatando a experiência do leitor para o espaço escolar.

Sendo assim, os objetivos de aprendizagem dos Referenciais consideram a construção de identidade, as vivências e as experiências. Ainda propõe uma interdisciplinaridade da literatura/Língua Portuguesa com outras matérias, como o campo da sociologia, sugerindo o debate sobre relações de gênero na contemporaneidade, para justamente abranger o pensamento crítico, ampliar repertório de leitura e trazer a realidade do aluno para sala de aula. À vista disso, algumas metas disponibilizadas pelo documento são:

Quadro 4 - Objetivos de aprendizagem sugeridos para o Segundo Ano do Ensino Médio segundo os Referenciais Curriculares da Paraíba

Vida Pessoal	O campo da vida pessoal organiza-se de modo a possibilitar uma reflexão sobre as condições que cercam a vida contemporânea e a condição juvenil no Brasil e no mundo e sobre temas e questões que afetam os jovens. As vivências, experiências, análises críticas e aprendizagens propostas nesse campo podem se constituir como suporte para os processos de construção de identidade e de projetos de vida, por meio do mapeamento e do resgate de trajetórias, interesses, afinidades, antipatias, angústias, temores etc., que possibilitam uma ampliação de referências e experiências culturais diversas e do conhecimento sobre si (BNCC, p. 488)
Artístico-Literário	O campo artístico é o espaço de circulação das manifestações artísticas em geral, contribuindo para a construção da apreciação estética, significativa para a constituição de identidades, a vivência de processos criativos, o reconhecimento da diversidade e da multiculturalidade e a expressão de sentimentos e emoções. Possibilita aos estudantes, portanto, reconhecer, valorizar, fruir e produzir tais manifestações, com base em critérios estéticos e no exercício da sensibilidade (BNCC, p.489).

Fonte: Elaborado pela autora com dados dos Referenciais Curriculares da Paraíba, 2025.

Outros pontos foram levados em consideração para a produção desse quadro, mas, focaremos aqui no que concerne ao ensino literário e a produção de textos, já que, eles pensam no primeiro momento em uma aprendizagem focada nas diversas esferas de linguagens; como danças, filmes, pintura, escultura, mídia impressa, tiras, HQs, televisão e cinema, ou seja, a multiplicidade de elementos culturais nas obras propostas a serem estudadas. A discussão acerca da leitura na Proposta é gigantesca, acompanhada de diferentes recomendações para o trabalho com a Língua Portuguesa e orientações para um melhor aproveitamento dos objetivos de conhecimento. Enfim, o letramento literário é um processo que perdura por todos os anos escolares, por isso, é preciso uma organização curricular para que possibilidades sejam trabalhadas e metas possam ser alcançadas, o papel do professor é fundamental.

Já considerando especificamente a abordagem comparativista, a BNCC define que uma das competências — a sexta — que deve ser alcançada ao final do Ensino Médio é fruição de manifestações culturais e artísticas, assim como a compreensão dos diferentes papéis da linguagem. “É esperado, igualmente, que percebam que tais critérios mudam em diferentes contextos (locais, globais), culturas e épocas, podendo vislumbrar os movimentos históricos e sociais das artes.” (Brasil, 2018, p. 488), para tanto, é sugerido a análise e o estudo comparativo entre obras literárias valorizadas, canônicas e obras populares, midiáticas, atuais, alimentando os contrastes culturais e históricos para entender as mudanças que as caracterizam.

A OCEM igualmente sugere análises comparativistas nos âmbitos de conhecimentos de Língua Portuguesa e conhecimentos de Arte, seja comparando e analisando textos ou outras manifestações, como danças, filmes e pinturas. Os Referenciais da Paraíba também introduzem a comparação em diversas matérias, em Linguagens o comparativismo recai em textos, conteúdos, atualidade, sempre focando na verificação de informações, em uma análise detalhada, em interpretações, enfim, no estímulo de um pensamento crítico. Por essa razão, levamos em consideração esses apontamentos para a produção da Sequência Expandida, compreendendo as temáticas, as personagens e o contexto social apresentados nos contos escolhidos como uma possibilidade de ponto de partida para diferentes discussões.

Em suma, ler é um ato de comprometimento e os documentos norteadores apresentados brevemente aqui insistem em nos lembrar disso. Eles apontam a importância da mediação e especialmente da escolha de novas obras, textos, autores, trazendo a contemporaneidade para a sala de aula, além disso, destacam o planejamento com competências que compreendem a literatura como meio fundamental para a formação leitora. No que concerne às metodologias, incentivam diferentes abordagens e estratégias, que funcionem e se adequem a cada série, considerando o trabalho com temáticas importantes — como questões de gênero, autoria feminina — e com o pensamento crítico.

No próximo tópico descreveremos como a Sequência Expandida de Cosson e a abordagem comparativista contemplam as discussões apresentadas aqui e podem ser aplicadas em sala de aula, utilizando os contos de fadas escritos por mulheres.

4.2 Era uma vez: Angela Carter, Marina Colasanti e o letramento literário

A partir daqui descreveremos passo a passo da Sequência Expandida, apresentando inicialmente uma visão geral do trabalho sugerido e ampliando ao longo da seção. Além disso, considerando o tempo de aula e as propostas sugeridas por Cosson, cada etapa tem duração

média de 60 minutos, contabilizando 16 horas ou momentos⁵⁴, 12 para realização das atividades e 4 para finalização e expansão. Ademais, ressalto aqui que esse planejamento poderá ser adaptado de acordo com a necessidade do professor e de sua turma, diminuindo ou aumentando a quantidade de aulas/horas previstas. Acerca dos recursos, utilizaremos majoritariamente projetor e atividades previamente impressas, além de cadernos e folhas.

Quadro 5 - A construção da Sequência Expandida *Contos de fadas contemporâneos: Angela Carter e Marina Colasanti para a formação de leitores* - 16 horas

Etapas	Objetivo	Metodologia
Motivação	Discutir o que a turma considera conto de fadas e apresentar algumas histórias.	1 hora-aula. Distribuição do questionário intitulado “É Fada ou Fake?” e discussão em sala de aula.
Introdução	Introduzir os alunos a Angela Carter e Marina Colasanti, como também, apresentar os contos escolhidos para leitura.	1 hora-aula. Entrega e discussão dos mapas mentais acerca das autoras. Com as principais informações biográficas e literárias.
Leitura	Ler os contos “A Noiva do Tigre”, de Angela Carter, e “Entre as Folhas do Verde O”, de Marina Colasanti.	1 hora-aula, 1 intervalo para leitura dos contos. Enquanto o tempo extraclasse estipulado é cumprido, apresentação e leitura de imagens associada às personagens femininas dos contos de fada.
Primeira Interpretação	Compreender a opinião de cada aluno acerca dos contos.	1 hora-aula. Entrega de questionamentos norteadores para a turma.
Contextualização Histórica	Discutir a realidade das mulheres do século XVII, XX e XXI, relacionando com os contos de fadas, a construção das protagonistas e as narradoras/escritoras do folclore.	2 horas-aula. Discussão do poema “Uma delas” da Anne Sexton, tradução de Fabiano Sei. Exposição e debate das imagens apresentadas.

⁵⁴ O tempo de aula varia de acordo com a escola, algumas são 45 minutos e outras 50 minutos, entretanto, em nossa pesquisa consideramos 60 minutos, que podem ser reduzidos ou estendidos de acordo com a necessidade dos professores. Além disso, alguns também classificam em “momentos” e não “horas-aula”, ficando a critério. Aqui, utilizaremos horas-aula para ir de encontro com a sugestão de aplicação, uma vez que Cosson (2022) não especifica a nomenclatura.

Segunda Interpretação	Aprofundar os alunos nos contos de fadas, conhecer as histórias para além da leitura e formar suas próprias opiniões acerca das personagens.	1 hora-aula. Divisão da turma e escolha de um dos contos, “A Noiva do Tigre” ou “Entre as Folhas do Verde O”, para a condução de uma pesquisa e apresentação.
Leitura	Ler os contos “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo”.	1 hora-aula. Apresentação e discussão da animação <i>Nimona</i> (2023) no intervalo de leitura dos contos, associando as personagens e temáticas presentes no filme às presentes nas histórias. Além das definições de “vilã” e “heroína”.
Primeira Interpretação	Compreender a opinião de cada aluno acerca dos contos.	1 hora-aula. Produção de um trabalho intitulado Me conte uma história , que consiste na interpretação dos contos “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo” guiada por três questionamentos.
Contextualização Temática	Discutir noções de protagonistas e antagonistas nos contos de fadas, relacionando com arquétipos consagrados no imaginário dos leitores e com as histórias de Angela Carter e Marina Colasanti.	1 hora-aula. Apresentação ou distribuição das tirinhas
Segunda Interpretação	Incentivar a criatividade e despertar o interesse dos alunos na construção do próprio conto de fadas.	2 horas-aula. Distribuição do quebra-cabeça e produção do texto.
Expansão	Finalizar o trabalho com os contos de Angela Carter e Marina Colasanti e expandir o horizonte dos alunos.	4 horas-aula. Café literário com momentos de debates, sessão de cinema e conclusão da Sequência Expandida.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Motivação- 1 hora-aula

A motivação é o primeiro passo da sequência e procura introduzir os alunos na leitura, texto e temática que serão abordados ao longo das aulas planejadas. Entretanto, não se trata de uma introdução “direta”, com biografias das autoras ou apresentação das leituras propostas. De acordo com Cosson (2022), essa etapa representa a aproximação da turma com o objeto de leitura, é a construção da leitura literária, pois “a motivação prepara o leitor para receber o texto, mas não silencia nem o texto, nem o leitor” (Cosson, 2022, p. 56). Assim, levando em conta os diversos contos de fadas e a riqueza de conteúdos, sugerimos iniciar com um questionário intitulado “É Fada ou *Fake*?”. O título foi pensado como um trocadilho com o “É fato ou falso?”, ou seja, é verdade ou mentira, o objetivo aqui é reconhecer se a sugestão é de fato um conto de “Fada” ou é “Fake”. Logo, o documento, composto por dez questões, apresenta diferentes enredos de contos de fadas, indagando o leitor acerca da sua existência, conforme ilustrado abaixo:

Figura 1 - Questionário “É Fada ou Fake?”⁵⁵



É FADA OU FAKE?

1 Desistir da vida em nome do amor.

☐ Fada
☐ Fake

2 Cortar os dedos do pé para caber em um sapatinho de cristal.

☐ Fada
☐ Fake

3 Transformar em um animal para fugir do príncipe.

☐ Fada
☐ Fake

4 Dançar com sapatos em brasa até morrer.

☐ Fada
☐ Fake

5 Perfurar os olhos em um roseiral em troca de viver um amor.

☐ Fada
☐ Fake

6 Casar com um príncipe comprometido.

☐ Fada
☐ Fake

7 Fugir após matar o namorado.

☐ Fada

☐ Fake

8 Casar com uma mulher que possui muita joias e riqueza.

☐ Fada
☐ Fake

9 Defender suas irmãs de um invasor.

☐ Fada
☐ Fake

10 Matar uma bruxa em uma casa feita de doces.

☐ Fada
☐ Fake

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Para iniciar a atividade, recomendamos que o professor comece explicando o funcionamento da mesma, que consiste em assinalar o que os alunos consideram como fada ou

⁵⁵ As respostas estão nos apêndices, assim como a atividade.

fake, isto é, se a afirmação apresentada faz parte de um conto de fadas ou não. Distribuída no começo da aula, ela faz referências a histórias muito conhecidas, mas adaptadas ao longo dos anos, como “Casar com um príncipe comprometido”, que faz parte do enredo de “A Pequena Sereia” (1837) ou “Dançar com sapatos em brasa até morrer”, final da madrasta na versão de 1812 de “Branca de Neve”. Após um tempo estabelecido para respostas — fica a critério do professor, mas sugerimos entre 10 e 15 minutos — é importante que o docente oriente a discussão, argumentando com a classe acerca de cada enredo e os apresentando individualmente, destacando quais histórias foram escritas por homens e quais foram escritas por mulheres. Levando sempre em consideração o que os alunos responderam e questionando qual critério eles utilizaram para responder “fada ou *fake*”.

Além disso, em uma segunda sugestão, imagens que se relacionam com os contos também podem ser levadas para enriquecer a discussão, como as versões da *Disney*. Fazendo um paralelo das versões escritas e das alterações realizadas por *Walt Disney Studios* na cinematografia, o professor consegue estabelecer uma comparação com adaptações com as quais a turma pode ter tido contato. Pensamos em duas, que podem ser trocadas por outras de acordo com a preferência, são elas: “Cortar os dedos do pé para caber em um sapatinho de cristal” x imagem da Cinderela com o sapatinho de cristal no filme *Cinderela* (1950), uma vez que na versão dos Grimm as meias-irmãs cortam dedos e calcanhar, e, “Casar com um príncipe comprometido” x imagem do casamento de Ariel com o príncipe em *A Pequena Sereia* (1989), já que na história de Andersen a sereia não fica com o príncipe.

Figura 2 - Cinderela e Ariel



Fonte: Capturas de tela dos filmes feitas pela autora, 2025⁵⁶.

⁵⁶ Capturas de tela feitas dos filmes *Cinderela* (1950) e *A Pequena Sereia* (1989). Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=VKZRGHdmfzI> e <https://www.youtube.com/watch?v=SomRsMMkdC4>

Ambas animações possuem versões em *Live Action*,⁵⁷ dos anos 2015 e 2023, que também podem ser utilizadas para trazer os contos de fada para o contemporâneo, a escolha mais uma vez fica a critério. Ademais, as duas atividades colocam as personagens e suas alterações em foco, exemplificando ao leitor e telespectador as diferentes maneiras de caracterizar as mulheres nessas histórias. Considerando os recursos, a dinâmica “É Fada ou Fake” pode ser adaptada para formatos digitais ou papelaria, sendo apresentada por meio de *slides*, se o professor preferir uma resposta coletiva, ou papelaria, sendo distribuída para uma resposta individual e só depois uma coletiva. Esse processo funciona igualmente para as imagens apresentadas acima, que podem ser levadas impressas ou expostas em *slides*.

Assim, trabalhamos a memória coletiva, a visão do mundo e a extensão do conhecimento da turma acerca dos textos e, especialmente, acerca das personagens. Cosson (2022) destaca que essa etapa deve engajar os alunos e também ser rápida, focando na interação e no estímulo para o acesso à obra. Para ele,

[...] as mais bem-sucedidas práticas de motivação são aquelas que estabelecem laços estreitos com o texto que se vai ler a seguir. A construção de uma situação em que os alunos devem responder a uma questão ou posicionar-se diante de um tema é uma das maneiras usuais de construção da motivação. (Cosson, 2022, p. 55)

Desse modo, o propósito dessa sugestão é fazer um levantamento das histórias que os alunos conhecem e discutir a extensão dos contos, mostrando através desse “jogo” como são diversos os temas, as personagens e as versões das fadas, causando, inclusive, estranheza diante de histórias que são amplamente conhecidas pelas versões adaptadas, ou surpresa diante de questões socioculturais diversas nos contos menos conhecidos, preparando para a introdução na próxima aula.

Introdução- 1 hora-aula

Essa fase é pensada para introdução dos alunos à obra escolhida e ao autor. Nesse caso, apresentação dos contos “A Câmara Sangrenta”, “A Noiva do Tigre”, “Entre as Folhas do Verde O” e “Por duas Asas de Veludo”, assim como, das autoras Angela Carter e Marina Colasanti. Segundo Cosson (2022, p. 80), “O professor deve levar em consideração que algum aluno já deve ter ouvido falar do livro ou do autor e aproveitar esse conhecimento para localizar com economia os dados críticos, biográficos e bibliográficos ao lado da justificativa da

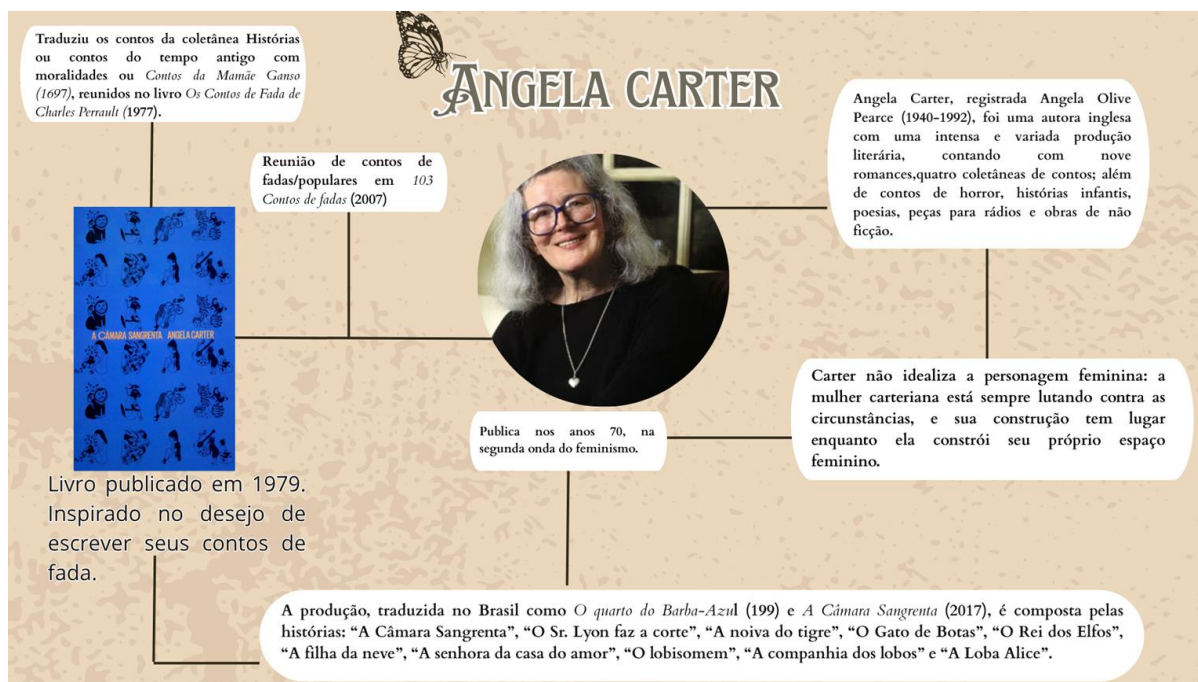
⁵⁷ Cenas *Live Action* de Cinderela com o sapato de cristal e o casamento de Ariel. Disponível, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=ADtnA4w5AJQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=ITKtzemiLqo>

seleção.”, ou seja, aqui focaremos em informações biográficas pertinentes, como o local de nascimento e o que isso implicou para escrita das autoras, as obras que elas publicaram no âmbito dos contos de fadas e apresentação dos livros *Uma Ideia Toda Azul* (2006) e *A Câmara Sangrenta* (2017).

Cosson (2022) sugere três opções de introdução: a temática, o aproveitamento do acervo da biblioteca da escola e a leitura das primeiras páginas em sala de aula. Aqui, utilizaremos a temática, que toma a motivação como eixo, e a leitura, que consiste na apresentação geral dos contos. O objetivo nesta etapa, além da introdução das autoras, é começar a conduzir a turma para uma discussão comparativista entre as personagens femininas escritas por mulheres e as personagens femininas escritas por homens, apresentadas na motivação. Para isso, a ordem sugerida é, primeiro, a apresentação das autoras por meio de um mapa mental. Nele, colocamos as principais informações acerca das escritoras e os pontos que serão discutidos ao longo da aula, como: breve biografia, caracterização das personagens femininas, contexto de publicação e obra a ser analisada.

Sabemos que dados bibliográficos podem ser considerados enfadonhos ou não importantes em alguns momentos, esperamos que, por meio do formato sugerido, consigamos chamar a atenção dos alunos. Do mesmo modo, utilizar a abordagem comparativa como uma maneira de incentivar a discussão. Sendo assim, as informações apresentadas abaixo foram retiradas dos pontos 2.2 e 2.3, que podem ser usadas como fontes de pesquisa rápida acerca das autoras, entretanto, caso os professores desejem uma melhor compreensão, deixamos sugestões de leitura nos apêndices.

Figura 3 - Mapa mental Angela Carter



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Figura 4 - Mapa mental Marina Colasanti



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Sugerimos que o mapa mental seja o ponto de partida da introdução e que ele seja desenvolvido da seguinte forma. Inicialmente, a apresentação de Angela Carter, explorando os conhecimentos prévios dos alunos. Em seguida, a discussão de suas obras e, em particular, de suas personagens. Como discutido nos tópicos anteriores, Carter idealiza seus próprios contos de fadas, transformando princesas consolidadas para subverter algumas ideias. Portanto, é sob essa perspectiva que apresentamos a obra *A Câmara Sangrenta* (2017), detalhando quais histórias compõem a coletânea e dando destaque a duas, “A Câmara Sangrenta” e “A Noiva do Tigre”. Nelas, a autora modifica protagonistas canônicas, comumente retratadas sob o ponto de vista masculino, para personagens carterianas.

Nesse contexto, visando não interferir na leitura e interpretação da turma, sugerimos a leitura da sinopse dos dois contos, já instigando uma breve comparação entre as protagonistas aqui apresentadas e as apresentadas na atividade de motivação. Por fim, a menção do contexto social no qual Angela Carter estava inserida, ou seja, a publicação nos anos 70 e a segunda onda do feminismo. Recomendamos somente uma introdução, pois esse aspecto será aprofundado na contextualização histórica, lembrando justamente como a sociedade de cada época influencia na caracterização das personagens/histórias.

Em seguida, replicar a mesma sequência com Marina Colasanti, dessa vez trazendo para o contexto brasileiro. Primeiro, a biografia e as influências de sua escrita são apresentadas, seguido pela discussão de suas personagens femininas e contos de fadas. Assim como Carter, Colasanti teve a liberdade de contar histórias maravilhosas, não reescrevendo, mas retomando. Por essa razão, essa seria a ênfase e a ponte para a exposição da coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (2006), incluindo todas as narrativas presentes nela, com destaque para “Por duas asas de veludo” e “Entre as Folhas do Verde O”. Neles, a escritora altera o enredo e a caracterização de suas protagonistas por meio da metamorfose, da magia e do maravilhoso,

Da mesma forma, sugerimos a leitura da sinopse das duas histórias para continuação, comparando não só com as protagonistas citadas na motivação, mas também com as de Angela Carter brevemente apresentadas. Para finalizar, a menção do contexto social e literário brasileiro nos anos 80, deixando claro como Colasanti foi importante para o cenário da época, mais uma vez deixando o aprofundamento para a contextualização histórica. Pensando no tempo de aula, a proposta é 20 minutos para discussão de cada autora e de 5 a 10 minutos para explicação do cronograma de leitura, ou seja, quais contos serão lidos extraclasse e discutidos em sala. A leitura será feita em pares, um conto de cada autora, primeiro “A Noiva do Tigre” e “Entre as Folhas do Verde O”, e segundo, “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo”.

Leitura- 1 hora-aula

Nesta etapa, o contato direto dos alunos com as obras selecionadas é o principal objetivo. Por isso, Cosson (2022) estipula intervalos para que a leitura possa ser realizada e o docente possa estabelecer métodos de verificação. Ou seja, para que ele consiga medir o ritmo de leitura da classe, levando em conta a disponibilidade de cada um, mas sempre estabelecendo um limite claro de tempo. Esses intervalos são momentos planejados para enriquecer a leitura do texto principal, com textos, vídeos, filmes e imagens que auxiliem nas atividades realizadas extraclasse. “A participação dos alunos e as relações que eles conseguem fazer entre os textos demonstram a efetividade da leitura que está sendo extraclasse” (Cosson, 2022, p. 81).

Por tratar-se de textos curtos, cada par soma em média 30 páginas, sugerimos dois intervalos: um para a leitura de “A Noiva do Tigre” e “Entre as Folhas do Verde O”, e outro para a leitura de “A Câmara Sangrenta” e “Por duas Asas de Veludo”. Neste **Intervalo 1**, para ser efetivado em uma única aula e não perturbar a leitura da obra principal, propomos a discussão e comparação de cenas de adaptações cinematográficas de contos de fada. A meta da proposta é expandir o repertório da turma e utilizar o imaginário e o prévio contato com essas histórias para expandir ainda mais o conhecimento. Sendo assim, a primeira figura faz referência a “Entre as Folhas do Verde O”, com as cenas de *A Bela Adormecida* (1959)⁵⁸ e *Malévola* (2014)⁵⁹, ambos produzidos pela *Walt Disney Studios*.

⁵⁸ [O beijo de amor verdadeiro | A Bela Adormecida \(1959\) Fantasia, Cena HD](#)

⁵⁹ [O verdadeiro beijo de amor | Malévola \(2014\) Fantasia, Cena HD](#)

Figura 5 - O beijo da adormecida

Fonte: Capturas de tela dos filmes feitas pela autora, 2025.

Neste primeiro momento, propõe-se a análise de uma cena muito conhecida nas histórias feéricas: o beijo de amor verdadeiro. Sugerimos que o professor inicie a atividade questionando os alunos sobre o contato que já tiveram com essas narrativas — se conhecem o conto “A Bela Adormecida” e se estão familiarizados com seu enredo. A partir dessas respostas, pode-se avançar para a segunda etapa: o estudo comparativo. Caso deseje ou tenha tempo disponível, o professor pode também apresentar brevemente o conto “Persinette”, escrito por Charlotte-Rose de Caumont de La Force, que antecede a versão de Perrault da qual a animação faz referência.

Para continuação da análise, observa-se que, enquanto na animação de 1959 Aurora é salva pelo príncipe e Malévola é derrotada, no filme de 2014 é a própria personagem-título quem salva a princesa, enquanto o príncipe assume um papel secundário. A relação com a narrativa de Colasanti se dá justamente pela quebra de expectativas: são apresentadas três diferentes representações de princesas, príncipes e relacionamentos.

Sem antecipar a leitura nem influenciar interpretações, essas duas cenas destacam como as personagens femininas — sejam protagonistas ou antagonistas — são adaptadas e reinterpretadas conforme o público e o contexto da produção. Então, os momentos-chave a serem comparados são: o príncipe como herói protagonista, que derrota o dragão, versus o príncipe como figura secundária, cuja presença é apenas uma consequência do enredo; e, especialmente, a antagonista “malvada”, morta e eternizada como vingativa, versus a antagonista que assume o papel de fada madrinha — uma figura materna que salva a princesa.

Mais uma vez, o objetivo é promover uma discussão aberta com os alunos, incentivando-os a expressar suas opiniões e a desconstruir noções cristalizadas sobre os contos de fadas, estabelecendo um diálogo para a leitura e análise dos textos de Angela Carter e Marina Colasanti.

Para dar seguimento, propomos a comparação com outra personagem e enredo muito conhecidos, “A Bela e a Fera”. Pensamos em duas versões, a animação *A Bela e a Fera* (1991)⁶⁰, de *Walt Disney Studios*, e a *Live Action* francesa *La Belle et La Bête*⁶¹ (2014).

Figura 6 - As Feras e suas maldições



Fonte: Capturas de tela dos filmes feitas pela autora, 2025.

Apesar de ambos seguirem a mesma narrativa, o filme de 2014 foi produzido a partir da primeira versão de “A Bela e a Fera”, publicada em 1740 por Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, já a versão da Disney foi baseada no conto de 1756, adaptado por Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. Para dar continuidade à discussão, propõe-se seguir a mesma sequência utilizada nas cenas anteriores, começando por investigar qual é o grau de familiaridade dos alunos com as diferentes versões da história e se o enredo lhes soa conhecido. Neste momento, também é oportuno destacar as versões escritas por autoras francesas mencionadas no ponto 2.1.1, uma vez que *A Bela e a Fera* é um dos poucos contos publicados por mulheres que resistiram ao apagamento histórico da atuação das fadas literárias. Essa breve constatação pode

⁶⁰ [A Bela e a Fera - FILME PARTE 1](#)

⁶¹ [A bela ea fera \(2014\) dublado parte 24](#) e [A bela ea fera \(2014\) dublado parte 25](#)

servir como introdução à apresentação dos vídeos selecionados, que exploram as razões por trás da maldição das Feras.

No primeiro vídeo, a maldição é desencadeada pela recusa do príncipe em oferecer ajuda e abrigo a uma senhora pobre, julgada apenas por sua aparência “feia”. Já no segundo, a punição ocorre após o assassinato de um cervo — que, na verdade, era a filha de uma entidade mística e poderosa, além de esposa do príncipe. Essas duas versões ilustram como os elementos simbólicos e morais dos contos são reelaborados, permitindo que os alunos reflitam sobre valores, papéis sociais e construção de personagens femininas.

Essas cenas foram selecionadas com o intuito de dialogar diretamente com a narrativa de Angela Carter, *A Noiva do Tigre*, uma releitura crítica do conto *A Bela e a Fera*. Em todas essas adaptações, observa-se uma figura feminina que é subjugada, vendida ou sacrificada de alguma forma. O objetivo aqui é promover com os alunos uma reflexão sobre as diferentes formas de violência representadas contra essas personagens, evidenciando a normalização do poder masculino e como o chamado “final feliz” — assim como o “beijo de amor verdadeiro” — frequentemente ocorre à custa do sofrimento feminino.

A proposta é que, a partir dessa discussão, os alunos desenvolvam um olhar mais crítico para a leitura dos contos, percebendo-os não apenas como variações de uma mesma história, mas como narrativas que podem subverter expectativas e construir personagens femininas mais complexas e desafiadoras. Dessa forma, pretende-se ampliar a compreensão sobre as estratégias das autoras em ressignificar os papéis tradicionais atribuídos às mulheres nos contos de fadas.

Entretanto, compreendemos que leitura é um processo subjetivo e a interpretação caberá a cada aluno, ficando a encargo do professor a mediação e as ferramentas para a discussão dos levantamentos. Segundo Cosson (2022, p. 83) “[...] é preciso compreender que o literário dialoga com os outros textos e é esse diálogo que tece a nossa cultura. Por isso, é papel da escola ampliar essas relações e não constrangê-las”.

Ademais, para fins de adaptação da proposta, caso o tempo disponível seja reduzido ou o professor opte por trabalhar apenas um bloco temático, o *Intervalo 1* poderá ser utilizado da mesma maneira, já que o foco principal é a discussão sobre versões, construções de personagens e desconstrução de noções tradicionais. Os quatro filmes selecionados dialogam diretamente com os dois contos trabalhados, permitindo flexibilidade na abordagem. Da mesma forma, caso haja a possibilidade de ampliação para um *Intervalo 2* e mais tempo destinado à leitura, a divisão dos filmes em dois por aula também é viável, facilitando uma análise mais aprofundada das cenas e das relações com os textos literários.

No que diz respeito aos recursos didáticos, recomenda-se novamente o uso de projetor, para a exibição dos trechos selecionados. Por fim, o professor pode encerrar a atividade relembrando o prazo de leitura dos contos e destacando sua importância para a realização das interpretações propostas na primeira e na segunda leitura crítica.

Primeira interpretação- 1 hora-aula

De acordo com Cosson (2022, p. 83), “O objetivo dessa etapa é levar o aluno a traduzir a impressão geral do título, o impacto que ele teve sobre sua sensibilidade de leitor”. Trata-se, portanto, de uma apreensão geral da obra, desde o título e personagens até a leitura completa. Nesta seção, o autor sugere a realização de alguma atividade ou depoimento, com o intuito de valorizar a opinião dos alunos e de sua leitura individual. Esse momento diz respeito à liberdade de expressão, no qual, após a conclusão da leitura do texto, as interpretações e indagações dos leitores devem ser acolhidas e consideradas.

À vista disso, em consonância com a Sequência Expandida, propomos a distribuição de questionamentos norteadores, para os alunos responderem como pergunta e resposta ou elaborem um texto a partir das informações apresentadas.

Quadro 6- Sugestão de Questionamentos para a Primeira Interpretação

Qual conto despertou maior interesse?
Alguma temática ou personagem te chamou atenção ?
Como você descreveria fisicamente e psicologicamente as personagens femininas ?
Como você interpreta a relação entre os “príncipes” e as “princesas” nessas histórias?
Para você, esses contos são classificados como contos de fada? Eles apresentam elementos parecidos com as histórias que teve contato?
Você observou alguma diferença entre os contos escritos por mulheres e os popularizados por homens ? (personagens, enredos, transformações, final)
Você mudaria algo no enredo, nas personagens ou no final dos contos ? Algo incomodou ou intrigou ?

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A atividade deve ser distribuída e respondida em sala de aula individualmente. As perguntas foram elaboradas com o objetivo de respeitar a leitura realizada por cada aluno, valorizando o que ele pensa, o que mudaria na narrativa, o que mais lhe chamou a atenção e se, em sua compreensão, a obra se assemelha a algum conto de fadas. Portanto, não se trata de um simples resumo da obra, nem de respostas superficiais como “gostei” ou “não gostei”, mas sim de uma reflexão mais profunda sobre o texto, permitindo que cada um expresse sua experiência pessoal com a leitura.

Nessa etapa, o papel do professor é atuar como mediador, sem interferir diretamente nas respostas, apenas orientando e auxiliando quando necessário. Após a conclusão da atividade, as respostas devem ser entregues ao responsável e, posteriormente, organizadas para serem utilizadas na segunda interpretação, na qual, após a apresentação da contextualização histórica, as opiniões iniciais dos alunos serão retomadas e comparadas, promovendo um novo olhar sobre o texto.

Contextualização Histórica- 2 horas-aula

Conforme ilustrado na tabela presente no início deste capítulo, Cosson (2022) nos apresenta sete contextualizações, descrevendo suas metodologias e sugerindo como podem ser aplicadas ou adaptadas em sala de aula. Além disso, o autor enfatiza a importância desta etapa ao afirmar: “toda vez que leio um livro estou também lendo seu contexto, simplesmente porque texto e contexto se mesclam de tal maneira que resulta inútil estabelecer fronteiras entre eles.” (Cosson, 2022, p. 83). Diante disso, para o desenvolvimento da nossa proposta, escolhemos a **Contextualização Histórica**, que será detalhada a seguir, e a **Contextualização Temática**, que será apresentada posteriormente.

Nesta seção, ao considerar especificamente a representação das personagens em Carter e Colasanti, bem como a condição feminina nas sociedades em que suas obras foram produzidas, buscamos um texto que estimulasse a reflexão sobre a realidade das mulheres francesas, estadunidenses e brasileiras nos séculos XVII, XX e XXI, focando em alguns contextos históricos.

O objetivo é estabelecer relações entre os contos de fadas e a construção das protagonistas femininas ao longo do tempo. Para isso, selecionamos o poema “*Uma delas*”

(1971), da poeta norte-americana Anne Sexton, cuja abordagem crítica e simbólica sobre o papel da mulher oferece um ponto de partida relevante para essa discussão.

Figura 7- Poema Anne Sexton

Uma delas, Anne Sexton

Já sai à noite, bruxa possuída,
assombrando a escuridão, em meio a sonhos
de maldade, viajando, destemida,
os casebres e as luzes abaixo transpondo:
polidactílica, solitária, em descautela.
Mulher assim não é mulher de todo.
Fui uma delas.

Aconcheguei-me em grutas nas florestas,
entalhei-as, pus-lhes prateleiras, panelas,
armários, sedas, benesses diversas;
preparei de elfos e vermes a comida:
queixosa realinho desordens, mazelas.
Mulher assim não é compreendida.
Fui uma delas.

Andei, carroceiro, em tua carroça,
aos vilarejos braços nus a estender,
viva ainda, aprendendo as finais rotas,
onde inda o fogo vem-me as coxas rubescer,
onde o rodar do carro estala-me as costelas.
Mulher assim não se envergonha de morrer.
Fui uma delas.

Fonte: Blog Fabiano Sei⁶², 2025.

Esse poema faz parte da coletânea *Transformations* (1971), na qual Sexton reescreve os contos dos irmãos Grimm e apresenta textos que evocam o folclore, o papel da mulher na narração e as princesas, como “*The gold key*”, “*Cinderella*”, “*Rapunzel*” e “*Briar Rose*”. Em cada um desses poemas a autora transforma as narrativas através do erotismo, da ironia, e especialmente, da crítica social.

Além disso, a obra foi publicada na mesma época que trabalhos de autoras como Carter e Colasanti, em 1970, igualmente antenadas ao contexto social em que estavam inseridas. “*Transformations* transforma os contos dos irmãos Grimm em poemas marcados por intertextualidades com o tempo presente de Sexton; muda-se o tom do que é contado, e se redirecionam os holofotes sobre as personagens.” (Silva, 2024, p. 86). Assim, em “Uma delas”, traduzido por Fabiano Sei, o foco recai sobre a imagem da mulher-bruxa, remetendo o leitor à caça às bruxas europeia na Idade Moderna. Diante da riqueza de referências presentes no texto, sugerimos, para o início da atividade, a realização de uma roda de conversa.

⁶² Para acesso ao poema: <https://fabianosei.com/uma-delas-her-kind-anne-sexton/>

Primeiramente, o poema deve ser lido oralmente em sala. Em seguida, abre-se um espaço para que os alunos compartilhem suas primeiras impressões e opiniões. Nesse momento, perguntas norteadoras podem ser aplicadas para auxiliar na condução da aula. Alguns exemplos são: **Qual foi sua primeira impressão do texto? Quem seriam as "bruxas" a que Anne Sexton se refere? Como vocês descreveriam o eu lírico do poema? Quando a poetisa afirma “fui uma delas”, o que ela deseja transmitir? De acordo com as descrições do poema, que tipo de mulher não é compreendida ou não sente vergonha?.**

A argumentação do poema concentra-se na figura feminina — nas mulheres que foram queimadas em fogueiras durante os séculos XVI e XVII e que, simbolicamente, continuam sendo "queimadas" nos séculos XX e XXI. Há também uma alusão às escritoras e narradoras de histórias, frequentemente tidas como bruxas ou demônios por causa da sua fala, da sua autoria e da sua presença no discurso público. Nesse sentido, as reflexões de Robert Darnton (2024) e Marina Warner (1999), especialmente sobre oralidade e folclore discutidas no capítulo 2 desta pesquisa, podem enriquecer a leitura dos docentes, oferecendo subsídios teóricos para o momento de discussão com a turma.

Sendo assim, uma possível interpretação em sala de aula é a de que Anne Sexton, por meio de seu eu lírico, representa uma mulher caracterizada como louca ou bruxa por ser independente e destemida. A autora relembra conexões com a natureza por meio da descrição de uma vida construída em “grutas nas florestas” e faz referência a figuras femininas que não dependem de homens, que “assombram a escuridão”, que “viajam”, que agem “em descautela”. Acreditamos, portanto, que Sexton resgata elementos frequentemente utilizados para justificar acusações de bruxaria, culminando em imagens de punição e sofrimento, como em “onde inda o fogo vem-me as coxas enrubescer” e “onde o rodar do carro estala-me as costelas”. Dessa forma, o poema pode ser trabalhado como ponto de partida para a discussão de uma contextualização histórica, interligando a trajetória das mulheres e o folclore à caracterização de figuras femininas nos contos de fadas reescritos por autoras como a própria Anne Sexton, Angela Carter e Marina Colasanti.

À vista disso, após o debate em torno do texto, propomos a continuidade da atividade com um momento intitulado **“Encontre a Bruxa”**, no qual serão abordados três contextos históricos distintos por meio da análise de três imagens, nossa intenção é discutir a constante perseguição às mulheres ao longo da história.

Figura 8 - As mulheres ao longo dos anos



Fonte: Revistas digitais, 2025.⁶³

O objetivo é ampliar o que foi levantado no início da aula, pois de acordo com Cosson (2022),

[...] O professor e alunos não podem considerar a contextualização algo externo ao texto, uma atividade escolar destinada a preencher o tempo, mas sim uma maneira de ir mais longe na leitura do texto, de ampliar o horizonte de leitura de forma consciente e consistente com os objetivos do letramento literário na escola. (Cosson, 2022, p. 90)

Assim, na primeira imagem, observamos três senhoras caracterizadas como bruxas, elas são velhas, “feias” e cercadas de animais, especialmente gatos pretos, figuras frequentemente associadas ao “mal”. A explicação aqui partirá da perseguição e julgamento das mulheres na França do século XVII. Nesse período a Igreja Católica buscava reafirmar seu poder e muitas mulheres foram acusadas de bruxaria e condenadas à morte na fogueira. A instituição as associava ao diabo, e qualquer vínculo com práticas consideradas “misteriosas”, como o uso de plantas medicinais ou a realização de “feitiços”, “visões” era interpretado como sinal de bruxaria. Para um estudo aprofundado, indicamos a leitura de *Calibã e a Bruxa* (2004), da Silvia Federici (1942), que discute os diversos papéis da mulher durante Idade Média e

⁶³ <https://memoriasdaditadura.org.br/fotografia/capa-de-edicao-de-1975-do-brasil-mulher/>,
<https://www.womenunitechicago.org/join-our-team>,
<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/historia-caca-as-bruxas-mulheres-mortas-por-bruxaria.phtml>

explica a transição da perseguição à heresia para à caça às bruxas, como a figura do herege se tornou, cada vez mais, a de uma mulher.

Dessa forma, discutiremos com a turma como essas concepções influenciaram a construção das figuras da bruxa, da madrasta e da feiticeira nos contos de fadas. Até hoje, tais personagens são representadas com traços semelhantes aos da imagem analisada: conjurando maldições do sono, envenenando maçãs ou construindo casas de doces para atrair crianças, perpetuando estereótipos oriundos dessa perseguição histórica

Além do mais, nesta etapa, podemos retomar as impressões dos alunos, incentivando uma reflexão sobre as diferenças entre o folclore originalmente narrado — muitas vezes por mulheres que posteriormente foram acusadas de bruxaria — e as versões que passaram a circular com maior força sob a autoria ou mediação masculinas. Essa comparação nos permite recuperar a discussão levantada ao longo do nosso trabalho, da maneira como a voz feminina foi silenciada ou distorcida, especialmente no que diz respeito às narrativas populares e à preservação da memória coletiva.

Para uma melhor visualização e compreensão do contexto histórico, o professor pode levar trechos do livro *Martelo das Bruxas* (1486), obra produzida pelos inquisidores Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, utilizada como manual para identificação e julgamento de supostas bruxas. A leitura dos excertos apresentados abaixo pode evidenciar como o discursos religioso legitimava a perseguição de mulheres que fugissem de um comportamento esperado — como discutido no poema de Anne Sexton —, muitas delas, inclusive, curandeiras, amas e guardiãs da sabedoria ancestral, além de mulheres “comuns”.

Quadro 7 - Citações e discussões

<p>“A mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas muitas abominações carnavais. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepçiona e mente [...]” (Kraemer; Sprenger, 2017, p. 94- 95)</p>	<p>“[...] elas usam certas imagens e alguns amuletos, que costumam colocar embaixo das ombreiras das portas das casas, ou nos campos em que pastam os rebanhos, ou inclusive onde se congregam os homens, e desse modo enfeitiçam suas vítimas, que muitas vezes acabam morrendo [...]” (Kraemer; Sprenger, 2017, p. 20 - 21)</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora com base no livro *Martelo das Bruxas* (1486), 2025.

Esses dois trechos descrevem as mulheres como responsáveis pelo pecado original e por todas as mazelas do mundo, além de condenaram práticas populares que não estivessem alinhadas às crenças judaico-cristãs. À vista disso, eles se relacionam com a imagem de bruxas e feiticeiras consagrada nos contos de fadas, podendo levar a discussão para a associação do poder, da autonomia e do conhecimento a essas figuras.

Na foto seguinte, avançamos para as décadas de 1960 e 1970, período marcado pela chamada segunda onda do feminismo — contexto no qual autoras como Angela Carter, na Inglaterra, e Marina Colasanti, no Brasil, começam a escrever e publicar suas obras. A exposição do professor pode seguir a mesma linha adotada na análise da primeira imagem, iniciando com uma contextualização sobre a posição das mulheres na Europa desse período. O ponto de partida para a discussão será o cartaz presente na imagem, que traz a mensagem: **“Mulheres, unam-se.”**. A partir dessa frase, a turma pode ser provocada com perguntas como: *Unir-se em prol de quê? Por quê?* — incentivando os alunos a refletirem sobre a realidade feminina naquele contexto histórico e suas reverberações no presente.

Após esse levante, sugerimos uma explicação sobre as principais pautas da segunda onda do feminismo, como a luta pelos direitos reprodutivos, pela liberdade sexual, pela redefinição dos papéis na família e pela equidade de gênero. Essas discussões podem ser aproximadas para a realidade dos alunos através de exemplos de como essas questões ainda os impactam, como: **a disparidade salarial entre homens e mulheres, a imposição social da maternidade, o assédio cotidiano, a manutenção de estruturas familiares patriarcais, enfim, das formas de opressão contemporâneas que ainda impactam a vida das mulheres**⁶⁴. Nesse contexto, a discussão volta-se para as mulheres do século XX e XXI que, embora vivendo em um espaço moderno, continuam tendo seus direitos, corpos e existências controlados ou silenciados.

E qual a ligação desse contexto com as protagonistas das narrativas?, o movimento feminista foi importante para o estudo dos contos de fadas no meio acadêmico, e consequentemente, para a desconstrução das personagens popularizadas. As estudiosas compreenderam a força das histórias na formação e perpetuação de comportamentos ao longo dos anos, sobretudo no que diz respeito à construção das figuras femininas — princesas, madrastas, bruxas, fadas — que, desde os séculos XVII ao XIX, foram descritas de maneira a refletir os valores patriarcais de suas épocas. Dessa forma, a discussão que se propõe retomar neste momento é justamente a do poder do contexto social sobre a produção cultural, refletindo

⁶⁴ Sugerimos para a leitura do docente: *A Criação do Patriarcado* (2019), da Gerda Lerner (1920-2013).

em como as obras publicadas — especialmente aquelas que tratam de figuras femininas — são moldadas por discursos dominantes, além de relembrar o papel da Angela Carter no movimento com a publicação de *A Câmara Sangrenta* (1979).

A terceira foto, também ambientada nos anos 70, traz a nossa discussão para o Brasil. Nessa época o nosso país enfrentava um período de Ditadura Militar, então, em adição aos direitos das mulheres, lutava-se por direitos políticos. A imagem apresentada acima trata-se da capa de um jornal dirigido e feito por mulheres, o *Brasil Mulher*, fundado em 1975, sobre o tema como forma de resistência,

Pode-se dizer que o jornal era uma ferramenta de trabalho de base com as mulheres e de divulgação do feminismo, uma vez que grande parte da distribuição era realizada nas periferias. As militantes iam para os bairros, liam e debatiam as matérias junto com as mulheres [...] (Costa;Costa, 2021, p. 40)

Além do *Brasil Mulher*, Constância Lima Duarte (2016)⁶⁵ constata que desde o século XIX a literatura, a imprensa e a consciência feminista surgiram no Brasil, ela destaca que “Mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (Duarte, 2016, p. 6), de acordo com suas pesquisas, era através desses jornais que as mulheres reivindicavam progresso, educação par as meninas e melhores condições vida. Nesse sentido, a autora faz um enorme levantamento acerca dos periódicos, revistas e jornais femininos e feministas que circulavam desde o Brasil colônia, possibilitando, segundo a mesma, a reflexão sobre a tradição literária das mulheres, a profissionalização das primeiras jornalistas, o papel das revistas e dos jornais na ampliação do público leitor e na conscientização feminina.

Além disso, conforme os estudos de Costa e Costa (2021) e Vera Soares (1998), o feminismo no Brasil também direciona-se à luta de classes, às mulheres periféricas, ao ambiente doméstico e, especialmente, à resistência contra a ditadura. Dessa forma, para que essas questões sejam abordadas em sala de aula, sugerimos a apresentação da imagem e a solicitação de uma leitura inicial da mesma. A partir disso, podem ser levantados questionamentos como: **o que eles compreendem por “Brasil Mulher”? Qual o contexto de um “Movimento Feminino pela Anistia”? Quem seriam as “passageiras da terceira classe”? Sobre a escolha da capa, para vocês, qual a importância de dar protagonismo a mulheres pretas e pobres em uma época de censura ? O que o jornal queria transmitir**

⁶⁵ Indicamos a leitura de *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX* (2016).

com a fotografia escolhida? E, principalmente, qual seria a motivação por trás da expressão “à procura da igualdade perdida”?

Nesse momento, o professor pode retomar o que foi debatido na segunda imagem, questionando o que diferencia a luta da mulher europeia da luta da mulher brasileira, lembrando do combate à ditadura e também da questão racial⁶⁶, uma vez que os governos militares censuravam movimentos negros e negavam a existência do racismo na sociedade brasileira. Após a primeira impressão, propomos que o docente converse sobre a situação das mulheres naquele período, suas lutas e estratégias de resistência, além de esclarecer a função do jornal *Brasil Mulher*⁶⁷ — e de outros apresentados por Duarte (2016) — e da importância da escrita e da imprensa feminina.

Por fim, para interligarmos esses debates com a literatura e os contos de fadas, faríamos uma ponte com a pesquisa de Marta Gouveia de Oliveira Rovai (2013)⁶⁸, que aponta como a luta contra o autoritarismo também se manifestou com a história oral testemunhal das mulheres, exercendo um papel fundamental de denúncia e de direito à memória. Da mesma maneira, reafirmar que Marina Colasanti escreveu e publicou algumas de suas obras neste contexto, escolhendo as histórias feéricas justamente para resgatar a voz feminina, um elemento marcante de sua própria infância.

A fim de garantir um melhor desenvolvimento da proposta, sugerimos a realização de duas aulas: na primeira, será feita a discussão do poema e a introdução das imagens; na segunda, a continuação da análise dos contextos históricos. Em suma, o objetivo desta contextualização é evidenciar a maneira que o contexto social influencia na caracterização e desenvolvimento das personagens femininas, e apresentar como as mulheres lutam por seus direitos há vários e vários séculos. Além disso, relembrar as histórias que estiverem presentes em diversas épocas, seja para passar uma mensagem, narrar um acontecimento ou simplesmente para entretenimento.

⁶⁶ Para isso, sugerimos a leitura de: Lélia González (1935-1994), com a coletânea de 2020 *Por um feminino afro-latino-americano*; Beatriz Nascimento (1942-1995), *Uma história feita por mãos negras* (2021); Lucas Pedretti, *Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970* (2022).

⁶⁷ Sugerimos para o docente a leitura de Cynthia Andersen Sarti (2004) e Larissa Shayanna Ferreira Costa e Verônica Soares da Costa (2021).

SARTI, Cynthia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 2004. Acesse em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVNMKzsbHFngG9MbWCFFPPCv/?format=pdf&lang=pt>
COSTA, Larissa; COSTA, Verônica. **A trabalhadora no Brasil Mulher**: análise das capas do 8 de março. Revista Em Pauta: Teoria Social E Realidade contemporânea, 19(47), 2021. Acesse em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaempauta/article/view/56074>

⁶⁸ ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **O direito à memória**: a história oral de mulheres que lutaram contra a ditadura militar (1964-84). Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 108–132, 2013. Acesse em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013108>

Ao finalizar a contextualização histórica, recomendamos a produção de uma atividade para a próxima aula, que consiste na etapa da segunda interpretação.

Segunda Interpretação- 1 hora-aula

Nesta etapa, retornaremos para a contextualização apresentada acima, agora na perspectiva dos alunos. Segundo Cosson (2022) a segunda interpretação,

Ao contrário da primeira interpretação, que busca uma apreensão global da obra, a segunda interpretação tem por objetivo a leitura aprofundada de um de seus aspectos. É, por assim dizer, uma viagem guiada ao mundo do texto, a exploração desse enfoque. Ela pode estar centrada sobre uma personagem, um tema, um traço estilístico, uma correspondência com questões contemporâneas, questões históricas, outra leitura, e assim por diante, conforme a contextualização realizada. (Cosson, 2022, p. 92)

O autor define uma continuação, até mesmo integração, da contextualização escolhida pelo professor, focando na participação e produção da turma, para que mais uma vez exponham suas opiniões. Com base nas discussões apresentadas acerca da luta das mulheres e da relação delas com as personagens dos contos de fadas, sugerimos a divisão da turma em grupos de quatro alunos (podendo ser ajustado para dois ou três, conforme o número total de estudantes) para a realização de uma pesquisa e posteriormente apresentação oral. Cada grupo deverá escolher um dos seguintes contos: *"A Noiva do Tigre"* ou *"Entre as Folhas do Verde O"*, que servirão de base para suas investigações.

A atividade consistirá na comparação de uma personagem dos contos de fadas mais conhecidos — “Cinderela”, “Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela e a Fera”, “Branca de Neve” — com a personagem da história de Carter ou Colasanti. O objetivo é que os grupos consigam identificar semelhanças e diferenças entre as figuras femininas, considerando aspectos como a autonomia, papel social, desfecho da narrativa e representação da mulher. Espera-se que o contexto histórico discutido previamente em sala contribua para a produção do trabalho, servindo de base para enriquecer a análise e promover uma visão crítica das personagens e das histórias.

A seguir, detalharemos algumas direções para o desenvolvimento da pesquisa em grupo e da apresentação final.

Quadro 8- Orientações para a Atividade de Pesquisa e Apresentação

- **1. Escolha dos Contos**

Primeiro, cada grupo deverá um conto entre as opções:

- “A Noiva do Tigre”, de Angela Carter;
- “Entre as Folhas do Verde O”, de Marina Colasanti;

Em seguida, deverão selecionar um conto dentre os mais populares:

- “Cinderela”, “Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela e a Fera”, “Branca de Neve”.

Neste momento, o professor poderá apresentar opções de contos, relembrando a turma através de resumos ou trechos das histórias.

- **2. Etapas da Pesquisa**

A pesquisa dos grupos deverá apresentar os seguintes aspectos:

- **Características das personagens femininas:** Psicológicas (atitudes, traços de personalidade, desejos, opiniões) e Representação idealizada (como descrita no texto) e imaginada (como o grupo a imagina). As características físicas (cor dos olhos, cabelos) também podem ser apresentadas se a narrativa fornecer;
- **Informações sobre os autores e os contextos sociais:** Quem escreveu ou popularizou as histórias. Quando e onde contos foram publicados. Em que contexto histórico e cultural as narrativas surgiram (século, país, costumes da época, papel da mulher na sociedade);
- **Análise do enredo:** Breve resumo de cada conto. Elementos centrais da trama. Similaridades e diferenças entre as narrativas selecionadas.

Neste momento o grupo é livre para descrever e detalhar da maneira que achar mais pertinente, focando em aspectos que mais chamou atenção.

- **3. Estrutura da apresentação**

Durante a apresentação, cada grupo deverá expor:

- **Introdução:** Apresentar os contos escolhidos. Explicar brevemente o motivo da escolha. Compartilhar a opinião inicial do grupo sobre os enredos;
- **Descrição das personagens:** Comparar as protagonistas dos dois contos. Apontar semelhanças e diferenças físicas e psicológicas. Destacar como essas figuras femininas são retratadas e como o grupo as percebeu;
- **Contextualização histórica e autoral:** Informar sobre os autores ou quem difundiu os contos. Analisar o contexto histórico-social em que as histórias foram criadas ou popularizadas (qual século, país, o que se passava na época). Mencionar adaptações para outras mídias, se houver;
- **Reflexão Crítica:** Apresentar a visão do grupo sobre as representações femininas. Discutir se houve transformações no papel da mulher entre as duas versões. Comentar o que, para o grupo, a mulher representa em cada narrativa. Levantar possíveis modificações feitas na leitura ou interpretação por parte do grupo.

A etapa final visa a apresentação de pontos de vista comparativos, a maneira que cada grupo enxerga as personagens e as histórias. Além de questionar as modificações ou se eles modificaram algo nos contos, a diferença entre as histórias, e especialmente, para eles, a representação das mulheres nas narrativas escolhidas.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Essa atividade deverá ser explicada ao final da contextualização histórica e apresentada na segunda interpretação. Para ela, sugerimos um momento de conversação, no qual cada grupo apresentará oralmente sua escolha e visão, promovendo uma troca de opiniões com os demais colegas. A sala pode ser reorganizada de forma mais acolhedora e convidativa, para que os alunos se sintam à vontade para expressar seus pontos de vista. Para finalizar, será entregue aos alunos o questionário respondido durante a primeira interpretação. Assim, individualmente, eles poderão refletir e comparar as suas declarações iniciais com o que foi produzido e discutido em grupo. Em relação ao tempo, para não perdermos o ritmo do debate, pensamos em 1 hora- aula, entretanto, o professor pode estender conforme necessário.

Nosso propósito é que cada grupo se aprofunde no universo dos contos de fadas, conhecendo as histórias para além da leitura primária e formando suas próprias opiniões acerca das personagens. A intenção é que cada um compreenda como as princesas, as madrastas, as bruxas, propagam uma visão, um comportamento e são “produtos” do meio social e cultural em que foram publicadas. Além disso, incentivar a troca de ideias, de questionamentos e de debate, os colocando como elementos centrais do processo de leitura e aprendizagem.

Aqui, finalizamos a primeira parte da sequência literária, nos organizando para dar continuidade com os demais contos.

Leitura- 1 hora-aula

Nesta etapa, chegamos ao **Intervalo 2**, agora para a leitura de “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo”. De acordo com Cosson (2022) os intervalos podem ser divididos sem a necessidade de apresentar a motivação e a introdução novamente, é uma forma de “recomeçar” ou continuar a sequência. Dessarte, o foco das duas primeiras histórias foi aproximar os leitores dos contos de fadas, introduzindo versões que relembassem protagonistas já conhecidas, como Bela e Aurora, aqui, com a discussão já iniciada, propomos uma expansão. Nos momentos acima detalhamos a forma de influência do contexto social sob os autores e autoras, a maneira que muitas vezes as visões ali descritas moldam as perspectivas de quem lê, também o peso do folclore e da oralidade nesse processo. Por este motivo, a partir daqui, partiremos do debate de como essas questões solidificam certos arquétipos para os alunos.

E o que seriam arquétipos? São modelos que representam padrões, psicológicos ou de comportamento, geram identificações e aparecem em mitos, histórias e contos de fadas,

atraindo atenção e sendo perpetuados. Em resumo, são os conceitos fixados no consciente coletivo, como por exemplo, a definição de “heroína” e “vilã”, existem certas características associadas a essas personagens, aspectos que “guiam” os leitores na identificação. Nesse contexto, pensamos para o **Intervalo 2** uma discussão que denominamos de “Como heróis e vilões são criados”, com o propósito de questionarmos essas noções nos contos de fadas. Para isso, ao final da segunda interpretação, lembrariamos as leituras previstas, ressaltando o prazo estipulado para a continuidade do nosso projeto de letramento literário.

Depois, para o desenvolvimento desta etapa, sugerimos a exibição do filme de animação *Nimona* (2023), da *Netflix*, baseado na HQ homônima do autor norte-americano ND Stevenson. A história acompanha um cavaleiro acusado de um crime que não cometeu e conta com a ajuda de Nimona, uma adoslecente metamorfa, para provar sua inocência. No primeiro momento, perguntariamos aos alunos o que eles definem como heroína e vilã nas histórias. O que vem à mente quando pensamos nessas “categorias”? Solicitaríamos que citassem três características para cada uma. Logo após, apresentariamos trechos de *Nimona*, para que eles analisassem os personagens com base em suas primeiras interpretações.

A atividade seria dividida em dois momentos: A explicação inicial da história e o desenvolvimento do enredo (que dá continuidade ao *plot*). Para uma melhor compreensão, ambas as cenas seriam contextualizadas, juntamente com a apresentação dos personagens principais: Gloreth (considerada a heroína, quase uma figura divina), Ballister (o cavaleiro acusado) e Nimona (a metamorfa). Nesta etapa, será necessário o uso de um projetor para a exibição dos trechos.

Figura 9 - Nimona e a sua história



Fonte: Capturas de tela feita do filme feita pela autora, 2025⁶⁹

Na primeira figura, somos apresentados à construção de uma “heroína”, seguindo a mesma ideia de derrotar um monstro, salvar uma comunidade e tornar-se um símbolo. Na segunda, temos a construção de um “vilão”, com a exibição do crime no qual Ballister é acusado, e a apresentação de uma “vilã”, com a introdução de Nimona. Na mesma caracterização, o filme desencadeia a ação contra o “bem”, a punição e o surgimento de uma parceira. Os dois fragmentos seriam pontos de partida para a discussão inicial com os alunos. Sendo questionado, os personagens apresentados seguem o que a turma define como “bem” e “mal”?. Em seguida, para relacionarmos com os contos do intervalo 2, continuaríamos com mais dois momentos importantes: A violência e a metamorfose.

Figura 10 - Nimona e a dor de ser incompreendida



Fonte: Capturas de tela feita do filme feita pela autora, 2025⁷⁰.

Para este momento, é importante situar a turma no contexto da história, ou seja, na tentativa do personagem principal de conversar, de resolver o conflito sem violência, e a resposta agressiva dos outros diante dessa iniciativa. Aqui, relembremos o vídeo apresentado

⁶⁹ Capturas de tela do filme *Nimona* (2023). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z8HE8jXiWQ&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=2>

<https://www.youtube.com/watch?v=OPE8Paon83I&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=5>

⁷⁰ Disponível respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=iL5ZAkx6QDg&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=24>, <https://www.youtube.com/watch?v=0kGDjsqeejw&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=25>, <https://www.youtube.com/watch?v=eqBaUECXc0s&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=33>, <https://www.youtube.com/watch?v=NEu5m4MiP8M&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=34>, https://www.youtube.com/watch?v=Xwm_RzhDhiE&list=PLofkc-B36mF7nCXRGoHcdBQr9ooxj4lsz&index=35

no intervalo 1, a cena da bruxa de “Bela Adormecida” transformando-se em dragão e sendo morta pelo príncipe. Nos contos de fadas, a metamorfose sempre foi sinal de maldição, era magia utilizada contra os protagonistas, sendo dever da figura masculina derrotar e exterminar. Por essa razão, a partir disso discutiremos com os alunos como vilãs e heroínas são forjadas: os arquétipos que se repetem, a maneira que certas imagens fixam-se no imaginário coletivo e como Nimona, assim como os contos de Angela Carter e Marina Colasanti, quebram com essas ideias sedimentadas.

Nas primeiras duas cenas — Nimona e Ballister enfrentando as tropas e Nimona transformando-se em sua versão criança — apontaremos para a turma como os homens reagem diante do desconhecido, especialmente diante de alguém que não pode ser controlada. Na animação, a metamorfose é sinal de poder, de possibilidade de lutar. Depois, abordaremos os sentimentos de medo, raiva e angústia vividos por Nimona ao ser tratada como monstro até mesmo por uma criança, ampliando o que foi discutido sobre a imagem feminina e os símbolos de poder associados ao bem e ao mal.

Já nas duas últimas cenas, Nimona e Gloreth crianças e Nimona em sua transformação final, destacamos a quebra de expectativa. Descobrimos através da memória da personagem que Nimona não é a vilã da história, muito menos o mal que assombra/assombrava a cidade e que foi “derrotada” por Gloreth, apesar do filme iniciar com essa afirmação. Na verdade, ela foi impulsionada pela violência que sofreu dos aldeões, e da pessoa que considerava amiga, e obrigada a viver sozinha. Por isso, quando anos depois ela se vê novamente nessa situação, traída e injustiçada, agora por Ballister e pelo mesmo reino, usa a metamorfose como armadura.

Nesse contexto, essas perspectivas auxiliam no momento de conversação, mas as interpretações dos alunos também se encaixam aqui, uma vez que a participação é um instrumento importante para o desenvolvimento da aula. Diante disso, recomendamos algumas perguntas norteadoras para a discussão em sala de aula: **Vocês consideram a metamorfose algo ruim? Por quê? Algum personagem considerado vilão/vilã já te chamou atenção? Com base em que critérios definimos quem é a heroína e quem é a vilã das histórias? Na animação, Nimona pode realmente ser considerada uma vilã?**

Essas questões procuram instigar a turma para uma análise mais detalhada acerca de como papéis de heroínas e vilãs são construídos, geralmente baseados em arquétipos e repetição de comportamento. Além disso, podem nortear a turma para a apresentação da parte final do filme, a última transformação e o sacrifício de Nimona.

Figura 11 - O sacrifício de Nimona

Fonte: Capturas de tela feita do filme feita pela autora, 2025⁷¹.

Nesses dois trechos, é simbólico que Nimona escolha ser morta mais uma vez por “Glorelle”, representada pela enorme estátua, e mesmo tentando ser salva por Ballister, se transforma em pequenos pedacinhos no céu. Como na maioria dos contos de fadas, o sacrifício e a morte vêm da personagem feminina, na animação, após anos e anos sendo deixada à margem e retratada por todo um reino como monstruosa, a metamorfa se transforma em uma figura desconhecida e começa a destruir toda a cidade. Na primeira imagem, ela encontra-se prestes a se entregar e na segunda, impedida pelo seu companheiro.

Finalizamos esta etapa questionando os alunos sobre os diferentes parâmetros entre os personagens: os homens podem ter força sobre-humana, derrotar figuras míticas com as mãos, transformassem em qualquer objeto e até mesmo tomarem decisões questionáveis sem serem vistos como vilões. Já as mulheres geralmente possuem uma “cartilha” de comportamentos e atitudes que precisam preencher para poderem se encaixar na categoria heroína. Logo, são essas noções que esperamos levantar com *Nimona* (2023), pois no conto de Angela Carter o marido é o vilão, não existe príncipe e quem salva a personagem é a mãe, uma personagem feminina. Em Marina Colasanti, a própria protagonista é “heroína” e “vilã”, quer dizer, em ambos casos o arquétipo de vilã malvada e heroína altruísta é questionado. Nimona lembra da personagem que se liberta (Carter) e da que se transforma (Colasanti).

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7KoAcd7q1Tk&list=PLofkc-B36mF7nCXRGohcdBQr9ooxj4lsz&index=38>, <https://www.youtube.com/watch?v=NdZQu2BggBs&list=PLofkc-B36mF7nCXRGohcdBQr9ooxj4lsz&index=39>

Em relação ao desenvolvimento, sugerimos 1 hora-aula para não atrapalhar o tempo de leitura. Ademais, a animação pode ser encontrada na *Netflix* e no *Youtube*, caso o docente prefira que ela seja vista antes e discutida depois em sala de aula, de qualquer forma, os pontos de discussão permanecem os mesmos, podendo ser modificados de acordo com a interação e interesse dos alunos. Agora, passamos para a primeira interpretação.

Primeira Interpretação- 1 hora-aula

Conforme discutido anteriormente, a primeira interpretação é a etapa na qual evidenciamos a opinião dos alunos acerca da leitura, é o momento de expressar o que pensam sobre a obra lida sem restrições, segundo Cosson (2022, p. 84), “Basta que o professor proponha a atividade e disponibilize o tempo para realizá-la.”. Diante disso, pensamos na produção de um trabalho intitulado **Me conte uma história**, que iria consistir na interpretação dos contos “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo”. Produzida individualmente, a turma seria guiada por três perguntas:

Quadro 9- Perguntas norteadoras

O que mais te chamou atenção nas histórias?
Qual personagem te surpreendeu?
Para você, qual é a temática central de cada conto?.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

O propósito da atividade, além de deixar a interpretação tomar seu próprio rumo com a livre expressão, é que o aluno realmente conte a sua versão da história para o professor. Dessarte, essas questões funcionariam como um norte, para que os alunos tivessem um ponto de partida, ficando a critério serem respondidas separadamente ou como um só texto. Ademais, acreditamos que as discussões até agora suscitadas iriam contribuir para a nossa proposta, ampliando o repertório dos leitores e incentivando diferentes perspectivas. O tempo indicado é de 1 hora-aula, sendo iniciado e terminado em sala, a produção deve ser entregue ao docente e desta vez elas serão retornadas na expansão, etapa de finalização do projeto de leitura.

Contextualização Temática- 1 hora-aula

De acordo com Cosson (2022) a contextualização temática pode abordar diferentes temas, desde que sempre volte para a repercussão deles dentro da obra. Em relação a “A Câmara Sangrenta” e “Por duas asas de veludo”, considerando o que foi discutido até aqui, propomos destacar dois pontos: A dualidade entre “bem” e “mal” e a desconstrução dos papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. As temáticas girariam em torno das experiências femininas, abrangendo os desejos, as relações, a curiosidade e a crueldade. Nesse contexto, a fim de uma melhor organização, a aula será dividida em dois momentos. No primeiro, introduzimos a dualidade entre “bem” e “mal” por meio das tirinhas a seguir, que podem ser distribuídas ou projetadas.

Figura 12 - O Dragão de estimação e o espelho sincero



Fonte: Blog Ivo Viu a Uva⁷², 2025.

Após a apresentação das imagens, o docente deve engajar as percepções dos alunos com perguntas como: **Quais personagens aparecem na tirinha? Qual a história é brevemente contada? É possível distinguir quem é protagonista ou antagonista?.** O objetivo é promover uma discussão sobre a ideia de personagem “bom” e personagem “mal”. Na tirinha 1, por exemplo, o dragão — geralmente um animal que deve ser derrotado — torna-se um animal de estimação. Já o príncipe, associado à salvação, torna-se “vilão”. Na tirinha 2, a discussão se concentra na fada madrinha, personagem auxiliadora nos contos, e no príncipe,

⁷² <https://www.ivoviua.com.br/category/contos-de-fada/>

teoricamente responsável pelo “resgate” da princesa. Aqui, a dualidade recai na inutilidade do homem, ele não vai salvar ninguém com um “beijo de amor verdadeiro”, e na fada madrinha, que desta vez, deixa a princesa em seu sono. Então, se seguirmos as definições dos personagens, quem é o “bom” e quem é o “mau” nesse novo contexto?.

Em sala de aula, o paralelo das tirinhas com os contos fica justamente na ambiguidade das ações das personagens de Carter e Colasanti. Por essa razão, o debate seria instigado a partir da visão da turma dessa relação, destacamos abaixo alguns pontos que podem ser levados em consideração pelo docente.

Quadro 10- Interpretações

Em “A Câmara Sangrenta”, a personagem principal é curiosa, corajosa e com desejos. O leitor é apresentado a uma mulher que não tem receio em descrever os seus sentimentos em relação ao marido. Já o Conde, personagem masculino da narrativa, é o verdadeiro vilão, o que subverte o trajeto “natural” dos contos de fadas, nos quais a imagem do marido costuma ser sinônimo de segurança e salvação, não crueldade. Além disso, outro aspecto marcante da obra é o papel da figura materna, que mata o Conde e defende a filha, atuando como heroína. Sua presença é constante e decisiva, nunca saindo da história e sendo tão importante quanto a protagonista. Carter embaralha as definições de “bem” e “mal”, oferecendo às suas figuras femininas a possibilidade de tomar decisões moralmente questionáveis e aos homens, atitudes covardes e cruéis. Em “Por duas asas de veludo”, essas questões também são evidenciadas. Nela, a princesa é, ao mesmo tempo, “vilã” e “heroína”. Ela sai para caçar, coleciona borboletas sem nenhum remorso e demonstra certa crueldade com os animais. Dessa forma, como definir, afinal, quem é a protagonista e quem é o antagonista da história?. A metamorfose como desfecho reforça mais uma vez essa ambiguidade: é punição para a maldade ou libertação ?. Colasanti, assim como Carter, segue a mesma linha de redefinição, atribuindo às mulheres a capacidade de seguir seus impulsos.

Fonte: Elaborado pela autora com base no conto “A Câmara Sangrenta”, 2025.

A turma tem total liberdade para outras interpretações, mas essas são questões que podem ser apresentadas pelo professor para gerar discussões. A noção de moralidade e ética se mistura nos textos, ficando a encargo dos alunos a experiência de concordar ou discordar.

Desse modo, para dar continuidade ao debate, passamos para o segundo momento da aula: a desconstrução do papel das mulheres. Seguimos essa “ordem” porque a dualidade discutida impacta na maneira que as personagens femininas são caracterizadas, há, portanto, uma modificação e uma repercussão em suas representações. Por essa razão, as tirinhas voltam a ser ponto de partida e, mais uma vez, a opinião dos alunos seria solicitada. **Qual a opinião deles a respeito das decisões das princesas? O que dá o tom de comicidade à tirinha? O que as personagens desconstroem em relação aos contos mais divulgados? Os relacionamentos se assemelham de alguma forma à realidade?.**

Figura 13 - Príncipes feios e preguiçosos

Fonte: Blog Ivo Viu a Uva⁷³, 2025.

Nas duas tirinhas a princesa quebra com algumas “expectativas”, na primeira, Rapunzel é obrigada a puxar os próprios cabelos para que o príncipe consiga encontrá-la, e demonstra não estar nada feliz com isso. Na segunda, Branca de Neve escolhe não acordar por achar o príncipe feio e admite com toda sinceridade. Em ambas, a comicidade está justamente na desconstrução dos papéis, as princesas são sinceras, engraçadas e reais, já que expressam o que estão sentindo: a sua raiva, o seu desejo. Logo, isto seria apontado para os alunos depois do debate de suas primeiras impressões.

Em relação aos contos, as tirinhas representam perfeitamente o trabalho que Carter e Colasanti realizam com suas protagonistas, sendo possível apontarmos algumas indagações.

Quadro 11- Interpretações

Em “A Câmara Sangrenta” a relação feminina é um ponto muito forte, é essa ligação que dá forças e coragem à protagonista de 17 anos. A determinação e autonomia também tomam espaço: embora o casamento seja uma instituição desconhecida para a jovem, ela o enfrenta de cabeça erguida. Como discutido no ponto 3.4.2, Carter retrata muito bem a assustadora realidade das mulheres viúvas e das decisões que muitas vezes precisavam tomar. A mãe é a matriarca da família: sustenta, luta e sobrevive, e, no fim, torna-se a heroína da história. A filha segue seu exemplo, e é isso que a salva. Em “Por duas asas de veludo”, a princesa é caçadora, não necessita de figura masculina e o casamento sequer é mencionado. Podemos dizer que é teimosa e igualmente gananciosa, mas, acima de tudo, ela é a responsável pelo próprio destino. Colasanti faz um trabalho de imersão, no qual começamos e terminamos a história acompanhando apenas a protagonista, sem nenhuma outra figura. Em ambos os contos, a desconstrução do papel das mulheres é o foco central. As autoras criam, a partir de

⁷³ <https://www.ivoviua.com.br/category/contos-de-fada/page/2/>

histórias conhecidas, princesas/meninas que rompem com a ideia de que pureza, bondade e beleza são sinônimos de final feliz. Não há bruxas e madrastas malvadas, mas sim homens cruéis e medrosos; não existe punição divina, mas sim transformações reais e corpóreas — físicas e simbólicas.

Fonte: Elaborado pela autora com base no conto “Por duas asas de veludo”, 2025.

Conforme dito anteriormente, as perspectivas dos alunos seriam discutidas, ampliadas, direcionadas, e sempre consideradas, a turma deve ter espaço para discutir qual a relação das tirinhas com os contos, qual a opinião sobre a caracterização das personagens, qual protagonista mais agradou ou chamou atenção. A ideia da proposta é compreender que existem diferentes maneiras de representar uma princesa, que as definições de bem ou mal foram moldadas ao longo do tempo, que os contos de fadas apresentam enredos interessantes e questões profundas, e, principalmente, que as personagens femininas devem ser protagonistas da própria história. Portanto, a contextualização seria finalizada dessa maneira, com as discussões e o tempo de 1 hora-aula. Ademais, iríamos introduzir a atividade para a segunda interpretação, detalhada no próximo tópico.

Segunda Interpretação- 2 horas-aula

Para a segunda interpretação, propomos uma atividade que envolva pesquisa e criatividade. Nela, os alunos serão divididos em grupos de quatro pessoas, e cada grupo ficará responsável pela produção de um texto baseado em uma imagem disponibilizada. As imagens serão apresentadas em forma de quebra-cabeças, que deverão ser montados. A partir da figura finalizada, cada grupo escreverá uma narrativa inspirada na cena construída. Pensando no tempo necessário para o desenvolvimento, sugerimos 2 horas-aula. A primeira, destinada a montagem do o quebra-cabeça e produção do texto, a segunda, para apresentação oral das histórias produzidas de cada grupo. Nesse cenário, apresentaremos a seguir algumas sugestões de cena, todas retiradas do livro *Contos de fadas para garotas corajosas* (2023), e explicaremos passo a passo a dinâmica do trabalho.

Figura 14 - Quebra-cabeça

Fonte: Arquivo pessoal, ilustração por Khoa Le, 2025.

Pensamos em cinco imagens, todas estarão nos apêndices desta pesquisa, que seriam distribuídas como peças a cada grupo formado. Elas podem ser escolhidas pelos alunos ou se o docente preferir, por um sorteio. Isto posto, a atividade deve seguir:

Quadro 12- Instruções da Atividade da Segunda Interpretação

Duração: 2 horas-aula

Primeira aula: Montagem do quebra-cabeça e produção do texto

- Em sala, após a divisão dos grupos, cada um receberá uma imagem em forma de quebra-cabeça. O primeiro passo é a montagem da imagem. Com o quebra-cabeça completo, a imagem formada deverá servir como inspiração para a criação de uma narrativa. A história deve conter personagens, enredo, conflito, clímax e desfecho — deixando espaço para a imaginação dos alunos. Para auxiliar o processo criativo, cada grupo receberá um pequeno resumo com os elementos da narrativa (enredo, narrador, personagens, tempo e espaço). Os textos podem ser finalizados em sala ou em casa. O processo não precisa ser apressado e cronometrado pelo professor, ele pode incentivar o uso extraclasse para aprofundar ideias, fazer pesquisas ou aperfeiçoamento da narrativa;
- A respeito da história, a proposta central é que ela represente a interpretação que o grupo fez da imagem: **O que essa figura transmite ? Quem essas mulheres podem ser? O que elas fazem? O que elas enfrentam? Qual seria o título da sua jornada?.**

Segunda aula: Apresentação e discussão dos textos produzidos

- Na aula seguinte, os grupos devem apresentar as suas obras. Sugerimos mais uma vez a organização em forma roda de conversa, na qual cada grupo terá a oportunidade de ler o seu texto e explicar o processo e lógica para a criação. Nesse caso, para facilitar a compreensão de todos, o professor precisará levar impressas as imagens que foram utilizadas, para que toda a turma consiga visualizar o ponto de partida dos grupos na criação das histórias. O objetivo desta etapa é apresentar as diversas perspectivas e opiniões, criando um ambiente propício para discussão e criatividade.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Outra sugestão é a utilização de uma só imagem para a produção do texto, seriam distribuídos quebra-cabeças iguais e cada grupo poderia criar sua versão, o debate giraria em torno dos diferentes pontos de vista acerca de uma mesma figura. Em ambos casos, assim como a primeira atividade da segunda expansão, essa se volta para o envolvimento dos alunos, uma forma de exercer a criatividade do discente e o docente conhecer ainda mais as interpretações dos alunos. Por fim, ao final das discussões, os textos devem ser entregues ao professor, que os trará na próxima e última etapa, a expansão. Nela, propomos um café literário com tudo o que foi produzido e pensado ao longo do letramento.

Expansão- 4 horas-aula

Esta etapa consiste nas relações textuais através da apresentação de filmes, contos, livros ou séries que possuem ligação direta ou indireta com as obras trabalhadas, é o momento de expandir o horizonte dos alunos, de articular conexões com diferentes produções. Segundo Cosson (2022, p. 94) “A expansão busca destacar as possibilidades de diálogo que toda obra articula com os textos que a precedem ou que lhe são contemporâneos ou posteriores”. É, portanto, um trabalho essencialmente comparativo, com contrastes e confrontos a partir de seus pontos de ligação.

Além disso, como também destaca, “Também os filmes e as minisséries televisivas que foram baseados na obra são um material interessante para esse tipo de expansão, devendo para tal serem lidos como reelaborações do texto e não sua mera transcrição em outro registro” (Cosson, 2022, p. 95), o autor não estabelece fronteiras inflexíveis para a escolha das obras utilizadas, mas ressalta a importância delas transitarem pelo campo da literatura, promovendo novamente uma leitura crítica.

Por essa razão, sugerimos um café literário com diferentes “estações”. A ideia é que o professor monte em sala de aula um espaço aconchegante e lúdico, transformando a classe em um local de leitura. Para isso, pode ser colocado música de fundo, luzes diferentes, levado almofadas, tapetes, cartazes, ou até comidas e café. O importante é que o docente consiga enfatizar, dentro das limitações da escola, a relevância daquele momento. Para o desenvolvimento da experiência, conforme dito, o local teria três “ambientações”, cada uma dedicada à literatura, cinema e séries. A seguir, detalharemos o que isso significa e como poderia ser feito.

Quadro 13- Organização do café literário

Primeiro: Organização das cadeiras para uma roda de conversa e transformação da sala a critério do professor (com tapetes, almofadas, café, comidas, música de fundo). Aqui, o uso do projetor é essencial;

Segundo: Ornamentar os “ambientes”. Além da organização da sala e das cadeiras, o docente pode construir espaços dedicados a cada categoria. Por exemplo, em uma parede colocar cartazes de séries relacionadas a contos de fada, como *Um Conto Sombrio dos Grimm* (2021) e *Once Upon a Time* (2011), as duas abrangem as histórias de maneiras diferentes, sendo sugestões de acordo com as preferências. Em outra parede, podemos trazer as cinco imagens utilizadas na segunda interpretação dos quebra-cabeças. Seriam elas, “As Incríveis Aventuras de Tokoyo”, “Unanana e o Elefante”, “Fallon, a Garota da Terra do Norte”, “A Princesa, os Comerciantes e o Armário Muito Inusitado” e “Sumac e a busca do Lago Mágico”, cada história vem de uma região distinta e conta as aventuras de personagens femininas corajosas. Já para o espaço dos filmes, também pensamos em cartazes, como *Branca de Neve e o Caçador* (2012), *João e Maria: Caçadores de Bruxas* (2013) e *Cinderela* (2015). O objetivo é realmente transformar a sala de aula em um evento de café literário, criar um ambiente propício para debates, mostrar e discutir as séries e os contos, recomendar livros, filmes e séries.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Devido ao tempo de preparação e execução da atividade, sugerimos que o docente solicite à escola uma data prévia, se possível toda a manhã ou toda a tarde, dependendo do turno da turma. Também solicitar aos outros professores a liberação deste tempo, para que tudo ocorra sem problemas e não atrapalhe o planejamento dos colegas. Logo, pensamos em 4 horas-aula, para a discussão dos contos, sessão de filme e debate das séries. A seguir, apresentamos um roteiro como possibilidade de execução.

O café literário deve ser iniciado com a apresentação da sala e dos ambientes, explicando aos alunos o que cada espaço representa para discussão e como funcionará o momento. Depois, passamos para a “primeira estação”, as séries.

Quadro 14- Séries e os contos de fadas

Momento dedicado a séries: Após a apresentação dos cartazes presentes na sala, voltaremos às questões que nortearam o início deste letramento literário: as diferentes adaptações e representações dos contos de fadas e das personagens femininas ao longo do tempo. Para levantar opiniões, exibiremos o episódio piloto de duas séries contemporâneas.

1. *Um Conto Sombrio dos Grimm (A Tale Dark & Grimm)*: Disponível completo na Netflix e alguns trechos no Youtube, acompanhamos dez histórias dos irmãos Grimm, todas contadas em suas primeiras versões. Para exibição, escolhemos o episódio um, que introduz os personagens dessa jornada, João e Maria. Nele, o espectador se depara com a violência, o diabo e com uma Maria muito corajosa. O objetivo é discutirmos como os contos foram inicialmente apresentados para as crianças — sem filtros das adaptações da Disney — e a maneira que eles continuam relevantes e impactantes hoje em dia.
2. *Era uma vez (Once Upon a Time)*: Disponível completo no Disney+ e no Youtube, ela reconta várias narrativas, como “Bela Adormecida” “Rumpelstiltskin” e “Branca de Neve”, misturando enredos já conhecidos com novas fantasias e personagens. A série é recheada de mulheres protagonistas, o que permite retornar nossa discussão para a renovação das personagens femininas e o novo público-alvo que elas alcançam.

Após as exibições é importante sempre deixar um espaço para discussões.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A escolha das duas séries é justificada nas diferentes abordagens que elas trazem, a primeira é uma animação que traz o viés mais sangrento e cômico das fadas, a segunda, é uma tentativa de misturar o mundo feérico com o “mundo real”. Ambas são ótimas sugestões e levantam questões interessantes de análise, a nossa ideia com essa introdução é desconstruir a turma, trazer eles para o que foi discutido até aqui e mostrar como as personagens continuam sendo reinterpretadas. Depois, seguimos para o momento dedicado à literatura, no qual focamos essas reinvenções na literatura.

Quadro 15- A literatura e os contos de fadas

Momento dedicado à literatura: Com a discussão iniciada com as séries, passamos para a exposição das imagens utilizadas na segunda interpretação. O docente deverá projetar cada imagem, acompanhada do título das suas respectivas histórias e de um pequeno resumo da narrativa. Além disso, junto da projeção, iríamos trazer as interpretações dos alunos da aula anterior, como uma forma de ressaltar as diferentes visões de uma mesma figura.

- Seguindo os contos selecionados para este momento: “As Incríveis Aventuras de Tokoyo”, “Unanana e o Elefante”, “Fallon, a Garota da Terra do Norte”, “A Princesa, os Comerciantes e o Armário Muito Inusitado” e “Sumac e a busca do Lago Mágico”.

O objetivo é continuar com um ambiente aberto a debates, incentivando reflexões sobre a representatividade e a diversidade cultural, uma vez que as protagonistas dessas narrativas são oriundas de diversos países. São heroínas de aldeias, conquistadoras de aventuras, quebradoras de maldições, protagonistas de suas próprias jornadas e também fazem parte da

trajetória dos contos de fadas.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A finalidade de um momento voltado para essas histórias é mostrar para a turma que existem personagens como as de Angela Carter e Marina Colasanti em muitas culturas, apesar das princesas populares serem as divulgadas pela Europa, muitas foram adaptadas dessas narrativas e passadas de geração em geração. Além disso, a comparação com a produção da segunda interpretação é uma forma de enfatizar que os alunos também podem escrever contos de fadas, pois há diversas maneiras de contar histórias. Por fim, finalizamos com uma sessão de cinema com o filme *João e Maria* (2013).

Quadro 16- Cinema e os contos de fadas

Momento dedicado ao cinema: Após as discussões e debates, sugerimos a exibição do filme <i>João e Maria: Caçadores de Bruxas</i> (2013), com duração de 1 hora e 28 minutos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

Existem diversas adaptações, como *Branca de Neve e o Caçador* (2012), *Cinderela* (2015), *Espelho, Espelho meu* (2012), *A Meia-Irmã Feia* (2025), por essa razão, a escolha para os cartazes e exibição fica a critério do professor. Aqui, sugerimos João e Maria para fazer uma ligação com o episódio de *Um Conto Sombrio dos Grimm* que começamos o café literário. Essa sessão fecharia o nosso trabalho com os contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti, finalizando com um último depoimento dos alunos acerca da experiência com essas histórias e personagens.

Ademais, pensamos em 4 horas-aula para que tudo fosse feito com calma e a turma pudesse aproveitar ao máximo todo espaço.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas fazem parte do processo de formação dos leitores até hoje, com fadas, madrastas, príncipes e princesas, “Era uma vez” e “Foram felizes para sempre” são marcos narrativos mundialmente reconhecidos. Quem não conhece Cinderela, Branca de Neve ou Aurora?, através dos livros ou da cinematografia, essas personagens percorreram o tempo e

chegaram ao imaginário popular contemporâneo. Nesse contexto, nosso trabalho buscou analisar as obras de Angela Carter e Marina Colasanti, evidenciando a maneira que os livros *A Câmara Sangrenta* (2017) e *Uma Ideia Toda Azul* (2006) reconfiguram a imagem feminina e os papéis de gênero em suas histórias. Além disso, discutir o papel das mulheres nessas narrativas, apresentar novas autoras e reconstruir a visão dos contos de fadas por meio da educação e da leitura literária, compreendendo-as como parte da formação humana e como fator de transformação.

Há uma longa tradição de literatura instrutiva cujo propósito é dizer às mulheres como “aparecer” – tornando-as mais desejáveis – aos homens [...] Mesmo os contos de fadas funcionam no sentido de passar a “sabedoria” coletiva recebida do passado e nisso refletem os mitos da sexualidade sob o domínio do patriarcado. (Hutcheon, 1989, p.155). Sendo assim, as histórias e as autoras aqui escolhidas se voltam para a redefinição de personagens que fizeram parte de uma determinada cultura e que foram cruciais para perpetuar modelos de comportamento durante anos. Os contos, “A Câmara Sangrenta”, “A Noiva do Tigre”, “Entre as Folhas do Verde O” e “Por duas Asas de Veludo”, expressam o compromisso de Carter e Colasanti com o rompimento de estereótipos e expectativas, colocando em evidência o prazer feminino, a curiosidade, a ligação com a natureza e a coragem.

Logo, após séculos de associação a escritores masculinos, procuramos apresentar nesta pesquisa diferentes perspectivas e diferentes personagens, visando a possibilidade de trabalho com os contos de fadas em sala de aula. Para isso, recorreremos a levantamentos bibliográficos acerca do folclore, da escrita feminina, dos arquétipos e das autoras, abordando conceitos teóricos e fortuna crítica. Ademais, também escolhemos o Ensino Médio como sugestão de aplicação, uma vez que, segundo Glória Pondé (2016), até hoje existe uma separação entre adolescentes e contos de fadas, mais ainda com a Literatura infantil e juvenil. Dessa forma, muitos profissionais classificam essas histórias como infantis e, por isso, inferiores, consideram a adolescência como uma fase pré-adulta, sem questionamentos ou problemas. Sendo assim, os contos de fadas sobreviveram durante anos justamente por abordarem questões como amor, perda, raiva, ciúme, que podem, sim, ser trazidos para o mundo contemporâneo e ser discutido com adolescentes.

Ademais, para alcançar os objetivos propostos dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro deles, de cara teórico, buscamos defender o papel das mulheres que primeiro narraram os contos de fadas, entendendo o poder de sua divulgação, a importância do folclore e das temáticas abordadas nas narrativas antes das adaptações feitas para a burguesia e a aristocracia. Depois apresentamos em nossa pesquisa um levantamento histórico acerca das

escritoras francesas do século XVII, levando nossa discussão para o impacto de movimentos feministas, especificamente *Querela das Mulheres* e as *Preciosas*, na escrita das mulheres. Além disso, quem de fato foi a precursora do gênero literário e influenciou diversas autoras, produzindo, juntamente com suas colegas, histórias que formam um catálogo maior do que escritores como Perrault. Também discutimos os arquétipos e a sua função no imaginário das pessoas, especialmente a maneira que eles se manifestam nos contos de fadas e foram adaptados ao longo dos anos. A fortuna crítica de Angela Carter e Marina Colasanti e a relevância da produção de ambas foi igualmente explorado, a nossa intenção foi mostrar como as duas autoras marcaram o cenário da literatura e da escrita feminina.

O segundo capítulo foi dedicado à autoria feminina e à formação leitora. Discutimos reinterpretações e representações das personagens femininas no processo de leitura literária, focando nas mudanças ocorridas nos contos de fadas e no impacto para os leitores. Seguimos com o papel transgressor da literatura, reiterando o ensino como meio de transformação e transgressão, assim como a discussão do método comparativista e da autoria feminina em sala de aula. Posteriormente, de caráter analítico, analisamos separadamente os contos “Entre as Folhas do Verde O”, “Por duas Asas de Veludo”, “A Noiva do Tigre” e a “A Câmara Sangrenta”, analisando aspectos como a metamorfose, o casamento, as relações e, principalmente, as personagens.

No terceiro e último capítulo, nos atentamos a descrição e explicação da Sequência Expandida. A primeira parte foi voltada para a estrutura e para os documentos norteadores, justificando a nossa escolha das narrativas e do método proposto por Cosson (2022). Já a segunda parte, apresentou detalhadamente as etapas, os objetivos e as metodologias da sequência, com a sugestão de aplicação, horas-aula e adaptações. O objetivo foi mostrar que apesar de extensa, a proposta de Cosson é flexível, pois o autor afirma constantemente a possibilidade da adaptação para cada turma, evidenciando a importância de nos atentarmos às necessidades dos alunos e o propósito central da sequência, que é a leitura e a participação.

Nesse contexto, esperamos que a Sequência proposta ressignifique o trabalho com os contos de fadas, retirando o estigma de pertencerem apenas a um determinado público. Além disso, desejamos trazer discussões do texto para a contemporaneidade, compreendendo essas histórias como parte de um contexto social que podem trabalhadas de inúmeras maneiras. Da mesma forma, esperamos que as atividades selecionadas para aplicação complementem e expandam questões abordadas nos contos escolhidos, auxiliando nos debates com os alunos. Sendo assim, o nosso propósito é que os futuros leitores desta pesquisa enxerguem nas etapas apresentadas uma maneira diferente e criativa de trabalhar Literatura e especialmente, de

apresentar personagens femininas. O mundo feérico é vasto e interessante, que as histórias de Carter e Colasanti aqui sugeridas possam mostrar através do Letramento Literário o quanto.

Nesse sentido, selecionamos os contos de fadas por acreditarmos na sua capacidade de chamar atenção de leitores de diversas idades e na possibilidade de utilizarmos suas diferentes versões. Ademais, também acreditamos que a educação é mediadora, ela ajuda as novas gerações a se apropriarem da cultura que já existe e ao mesmo tempo, a desenvolverem a capacidade de agir sobre a realidade, de transformá-la. Por essa razão, a desconstrução de personagens consolidadas pode ser feita através de um trabalho comparativo, utilizando narrativas já conhecidas e características amplamente difundidas para apresentar contraste, diferenças e semelhanças, construindo com o leitor novas perspectivas e apresentando novas possibilidades de leituras literárias

Diante disso, é evidente a importância de revisitarmos os contos de fadas a partir de uma perspectiva que reconheça o protagonismo e a atuação feminina em sua produção e transmissão. A escolha das obras e das autoras, a pesquisa realizada e as histórias aqui apresentadas, reafirmam o compromisso e a necessidade em dar visibilidade às vozes femininas historicamente silenciadas, especialmente aquelas cujas narrativas foram ressignificadas sob a ótica masculina. Ao recuperarmos essa tradição oral e folclórica mantida por mulheres — lavadeiras, camponesas, amas e governantas —, não apenas resgatamos uma memória cultural, mas também reafirmamos o papel ativo da mulher na jornada e na construção das histórias que fazem parte do imaginário coletivo até hoje.

É a partir de compromissos como esse que descobrimos intelectuais francesas como Madame d'Aulnoy, Marie-Jeanne Hérítier e Madame de Murat, que tomamos conhecimentos das diferentes versões dos contos de fadas e que passamos a reconhecê-los como territórios de disputa simbólica, onde a autoria e a representação devem ser constantemente destacadas e problematizadas. Logo, esperamos que este trabalho contribua para a desconstrução de estereótipos acerca dos contos de fadas e amplie o repertório de autoria feminina no espaço escolar e no ensino literário. Afinal, quem tem medo dos contos de fadas?.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, Anete (1997). **Contos de Perrault, imagens de mulheres**. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução: Carmem Cacciaccaro – São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BORGES, Jorge Luis. Sobre Los Clásicos. In: **Otras inquisiciones**. Obras completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994. [ed. Obras completas. São Paulo: Globo, 1998-1999. 4 v.].

BRAIT, Beth. **A personagem**. - 9. ed - São Paulo: Contexto, 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 2006.

CÂMARA, Yls Rabelo ;MINGO, Carlos Sanz. **De fada Morgana à bruxa Morgana** – as transformações sofridas por esta personagem arturiana ao longo de oito séculos e seu resgate literário recente. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 2016; 20 (3), p.82-96. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305549840008>

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARTER, Angela. **Notes from the Front Line**. In: *Shaking a leg : journalism and writings*. London : Chatto & Windus, 1997.

_____. **Expletives Deleted: Selected Writings**. London: Chatto & Windus, 1992.

_____. **103 contos de fadas**. Trad. Luciano Vieira Machado -- São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **A Câmara Sangrenta**. Trad. Adriana Lisboa -- Porto Alegre: Dublinense, 2017

COLASANTI, Marina . Posfácio. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015

_____.Correio B: Viajante Literária: depoimento. [15 de setembro de 2015]. BeloHorizonte. Correio do Estado. Entrevista concedida a Theresa Hilcar. Disponível em:<<http://www.marinacolasanti.com/2015/10/entrevista-correio-b.html>>. Acesso em:março de 2016.

_____. **Longe como o meu querer**. São Paulo: Ática, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Vários tradutores. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 3ª ed. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX**. São Paulo: Usp, 2006.

_____. **Os Contos de Fadas: Símbolo – Mitos – Arquétipos**. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

CORSO, Diana Lichtenstein.; CORSO, Mário. **Fadas no Divã: A psicanálise nas histórias**. Infantis. Porto Alegre: Artmed, 2005.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. 2. Ed., 13ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2022.

CUCHE, Denys. **A Noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Edição, 2. ed. Publicação, Bauru, SP : EDUSC, 2002.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. de Sônia Coutinho . – 9º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2024

DUARTE, Silva. **Andersen e sua obra**. Portugal, Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

FERRETTI, Regina Michelli. **Viagem em Demanda do Santo Graal: o sonho de heroísmo e de amor**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de PósGraduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FONTES, Rejane. **Criança**. Revista Presença Pedagógica, v.11, n.61, p. 03-05, jan./fev. 2005

FUNCK, S. B. **Crítica Literária Feminista: uma trajetória**. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2016. v. 1. 432p

GARCIA, Loreley Gomes . **A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida**. Gaia Scientia (UFPB) , v. 3, p. 13-21, 2009.

GEVEHR, Daniel Luciano; SOUZA, Vera Lucia de. **As mulheres e a Igreja na Idade Média: misoginia, demonização e caça às bruxas.** Revista Acadêmica Licenciaturas, Ivoti, RS, v. 2, n. 1, p. 113–121, 2014.

GODOY, E. V.; SANTOS, V. DE M. **Um olhar sobre a cultura.** Educação em Revista, v. 30, n. 3, p. 15–41, jul. 2014.

GORDON, Daniel. **Citizens without sovereignty. Equality and sociability in French thought.** Princeton: Princeton University Press, 1994. 270p.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas dos irmãos Grimm.** ilustrações de Otto Ubbelohde ; tradução, prefácio e notas de tradução Vera Barkow – São Paulo : Paulinas, 2021.

HANCIAU, Nubia. **A Feiticeira no Imaginário Ficcional Das Américas.** Rio Grande: FURG/ABECAN, 2004. 374 p.

HAASE, Donald. Preface. In: HAASE, Donald (ed.). **Fairy Tales and Feminism: New Approaches.** Detroit: Wayne State University Press, 2004.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, Martine. **Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics.** Detroit: Wayne State University Press, 2013.

HOOKS, bell (2017). **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism.** London: Routledge, 1989.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos** [concepção e organização Carl G. Jung] ; tradução de Maria Lúcia Pinho. - 3.ed.especial. - Rio de Janeiro : HarperCollins Brasil, 2016.

KEHL, M. R.. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRAEMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Bruxas.** Trad. Paulo Fróes. 28º ed. Rio de Janeiro: Recorde, 2017. 530 p.

LE GOFF, Jacques. **Em busca do tempo sagrado: Tiago de Varazze e a Lenda dourada.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

Lesbian Historic Motif Podcast Episode 195 – Madame de Murat: Author of Fairy Tales, Lover of Women | Alpennia. Alpennia.com. Disponível em: <<https://alpennia.com/blog/lesbian-historic-motif-podcast-episode-195-madame-de-murat-author-fairy-tales-lover-women>>. Acesso em: 11 mai. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação.** Rio de Janeiro. Ano 2003.ed.Vozes,1997.6ªedição

LYS, Charlotte Trinquet du. **Le Conte De Fées Français (1690-1700) : Traditions Italiennes Et Origines Aristocratiques.** Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2012.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras: Gêneros e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MELLO, Cláudio. **Contribuições do comparativismo para a formação de professores mediadores e a promoção da leitura literária**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 22, p. 89-113, 2013.

MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. **Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti**. São Paulo. Tese (Pós-graduação em Letras)- UNESP-Universidade Estadual Paulista, 2015. Disponível: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/2768536d-95d4-4f04-9ff8-20e3a8de54d6>

MOUREY, Lilyane. **Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : histoire, structure, mise en texte**. Lettres modernes, 1978 (80-Abbeville : impr. F. Paillart).- 1 vol. (97 p.) ; 19 cm. -. -(Archives des Lettres modernes, 0003-9675 ; 180). -182431 1978 180

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. - 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

OLIVEIRA, Tássia Tavares (2022). **Leia como uma feminista: LENDO MULHERES NEGRAS NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE LITERATURA**. LEIA ESCOLA, v. 22, p. 101-114.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa; Coelho, Luiz Antonio Luzio. **Animadas Personagens Brasileiras**. Rio de Janeiro, 2006. 452p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PINHEIRO, Hélder (2023). **A pedagogia de Paulo Freire e o ensino de literatura**. SCRIPTA, v. 27, p. 240-265.

PONTES, Maria do Rosário. **Os Contos De Fadas E Os Valores Do Eterno Feminino: Algumas Reflexões**. 1998.

PREHN, A.R. (1999). **Divisão sexual do trabalho: isso é coisa de mulher?** In: Roso, A.; Mattos, F.B.; Werba, G. & Strey, M.N. (Org.) **Gênero por escrito: saúde, identidade e trabalho**. Porto Alegre: EDIPUCRS

RAYNARD, Sophie. **La seconde Préciosité: floraison des conteuses de 1690 à 1756**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002.

RAYNARD, Sophie Gabrielle. **Preciosity and representations of the feminine in fairy tales from Charles Perrault to Mme Leprince de Beaumont**. Nova York: Columbia University: 1999.

RIBEIRO FILHO, Paulo César. **Madame d' Aulnoy e o conto de fadas literário francês do século XVII**. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.8.2023.tde-17052023-142303. Acesso em: 2024-05-09

_____. **Sobre a Natureza dos Contos de Fadas:** Entrevista com Ruth Bottigheimer. Literartes, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 12, p. 44–70, 2020. DOI: [10.11606/issn.2316-9826.literartes.2020.176347](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2020.176347). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/176347>.. Acesso em: 27 maio. 2024.

ROBERTS, Marie Mulvey. *The Arts of Angela Carter: A Cabinet of Curiosities*. **Manchester: Manchester University Press, 2019.**

ROEMER, Danielle M; BACCHILEGA, Cristina (Ed.). **Angela Carter and the fairy tale**. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

RUSS, J. What can a heroine do? Or why women can't write? In: CORNILLON, S. K. (Ed.). **Images of women in fiction: feminist perspective**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1972.

SAGE, Lorna. **Flesh and the Mirror; Essays on the Art of Angela Carter**. London: Virago, 1994.

SANTOS, Yuri Andrei Batista; SARDÁ , Daniela Nienkötter; CAVALCANTE FILHO, Urbano; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. **Abordagens comparativistas nos estudos literários e interartes**. Linha D'Água, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 1–10, 2022.

SILVA, Edilane Ferreira da. **A (re)visão dos contos de fadas de Marina Colasanti**. Estudos Linguísticos e Literários, v. 1, p. 124-136, 2018.

SILVA, Edilane Ferreira da. **Quem tem medo do essencialismo?: o ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti**. 2021. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2021.

SILVA, Virgínia Derciliana. **A bruxa na poesia de Anne Sexton**. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.8.2024.tde-08112024-131419.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Org.). **Mulher e política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

SOUSA, M. A. S. M. de; SCHNEIDER, L. **A construção da mulher nos contos maravilhosos: um olhar sobre as origens do clássico infanto-juvenil para compreender o contemporâneo**. DLCV, João Pessoa, PB, v. 14, n. 1, p. 169–187, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2237-0900.2018v14n1.39108.

TATAR, Maria. **A Heroína de 1001 Faces: O resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina na jornada do herói**. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela — 1. ed. — São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. trad. M. C. C. Castello. São Paulo:

VIVEIROS DE CASTRO. **Eduardo Viveiros de Castro**: Entrevistas. SZTUTMAN, Renato (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, 2 (2), pp.115-144. Rio de Janeiro, 1996.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A Interpretação dos Contos de Fada**. São Paulo : Paulus, 1999.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Três autoras francesas e a cultura escrita no século XVII**: gênero e sociabilidades. Curitiba. Tese (Pós-graduação em História) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27579?show=full>.

ZIPES, Jack. **Os contos de fada e a arte da subversão**: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador. Tradução Camila Werner – 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2023.

ZOLIN, Lúcia O.; JACOMEL, Mirele C.; PAGOT, Cristian; MOLINARI, Soraya. **Violência simbólica e estrutura de dominação em A moça tecelã, de Marina Colasanti**. Graphos, v. 9, n. 2, p.81-93, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A – É FADA OU FAKE?



TODAS AS PERGUNTAS SÃO CONTOS DE FADAS

1 Desistir da vida em nome do amor.

☒ Fada

☐ Fake

Resposta: **A Senhora da Casa do Amor- Angela Carter**

2 Cortar os dedos do pé para caber em um sapatinho de cristal.

☒ Fada

☐ Fake

Resposta: **Cinderela ou Gata Borralheira- Jacob e Wilhelm Grimm**

3 Transformar em um animal para fugir do príncipe.

☒ Fada

☐ Fake

Resposta: **Entre as Folhas do Verde O - Marina Colasanti**

4 Dançar com sapatos em brasa até morrer.

☒ Fada

☐ Fake

Resposta: **Branca de Neve- Charles Perrault**

5 Perfurar os olhos em um roseiral em troca de viver um amor.

☒ Fada

☐ Fake

Resposta: **Persinette- Charlotte-Rose Caumont de La Force**

6 Casar com um príncipe comprometido.

☐ Fada

☐ Fake

Resposta: **A Bela Adormecida- Jacob e Wilhelm Grimm**

7 Fugir após matar o namorado.

☐ Fada

☐ Fake

Resposta: **A Pequena Sereia- Hans Christian Andersen**

8 Casar com uma mulher que possui muita joias e riqueza.

☐ Fada

☐ Fake

Resposta: **As Fadas- Charles Perrault**

9 Defender suas irmãs de um invasor.

☐ Fada

☐ Fake

Resposta: **As Aventuras de Finette- Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon**

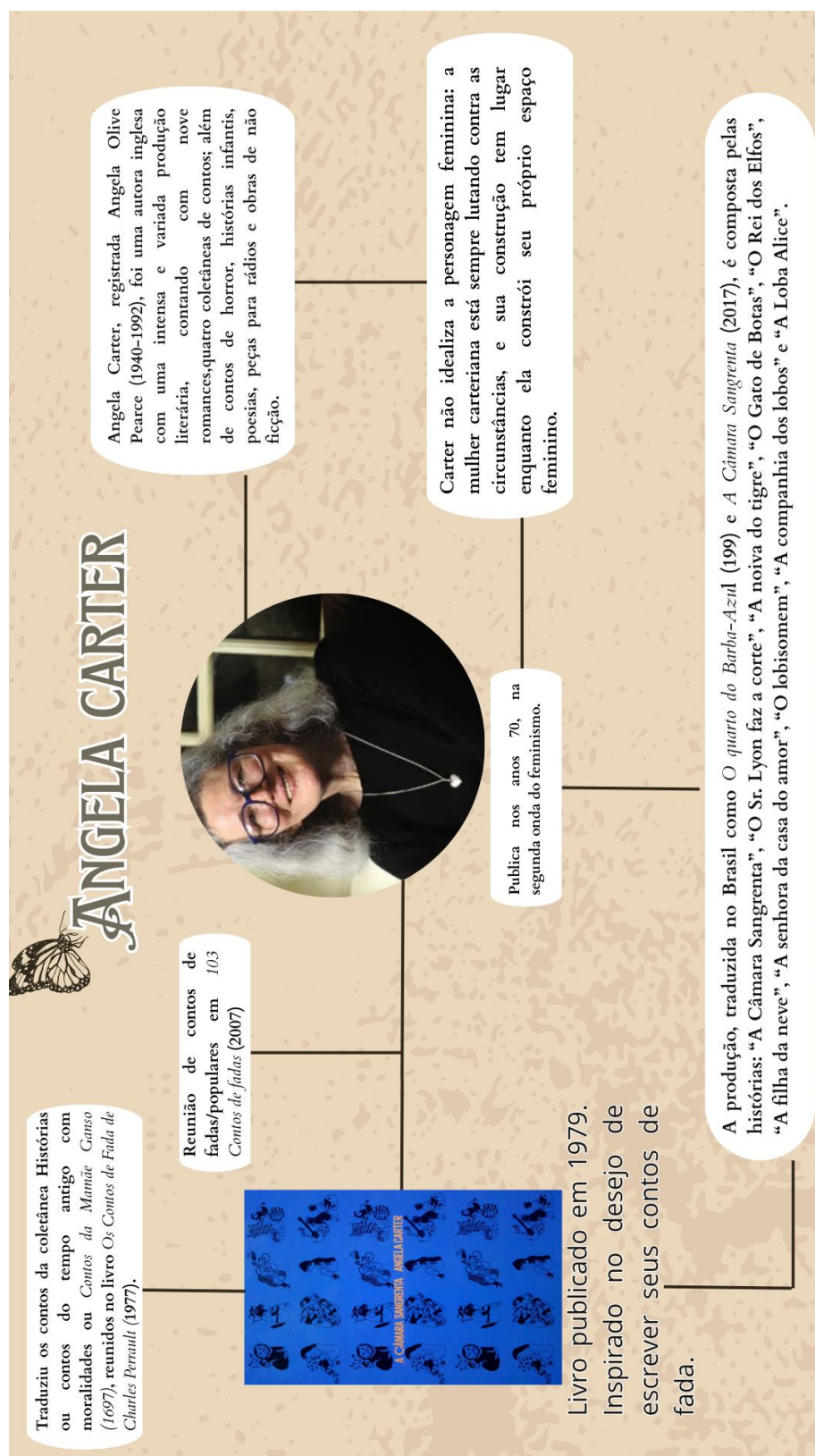
10 Matar uma bruxa em uma casa feita de doces.

☐ Fada

☐ Fake

Resposta: **João e Maria-Jacob e Wilhelm Grimm**

APÊNDICE B – MAPA MENTAL



MARINA COLASANTI

Colasanti foi “inserida” no mundo da literatura infantil em 1973, com a publicação de um conto do clássico “A Bela Adormecida” (1928). A obra intitulada de “Sete anos e mais sete” foi publicada pela editora Caderno Infantil I.

Todos os seus contos estão reunidos no livro *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015).

Livro publicado em 1979. Primeiro trabalho da autora no universo infantil e juvenil.

Sou feminista até hoje. O feminismo pra mim é uma maneira de olhar o mundo, de se colocar no mundo. Eu não poderia me conceber intelectual, escritora – até porque eu não escrevo pra divertir nem distrair ninguém – se eu não refletisse sobre a minha colocação no mundo. E a minha colocação no mundo é de uma mulher. (Colasanti, 2015)

Através da remodelação de papéis designados para personagens femininas — princesas, bruxas, madrastas — a autora constrói em suas obras enredos que retratam a mulher em condições de escolha, imposição e liberdade para viver seus desejos, apresentando uma perspectiva diferente.

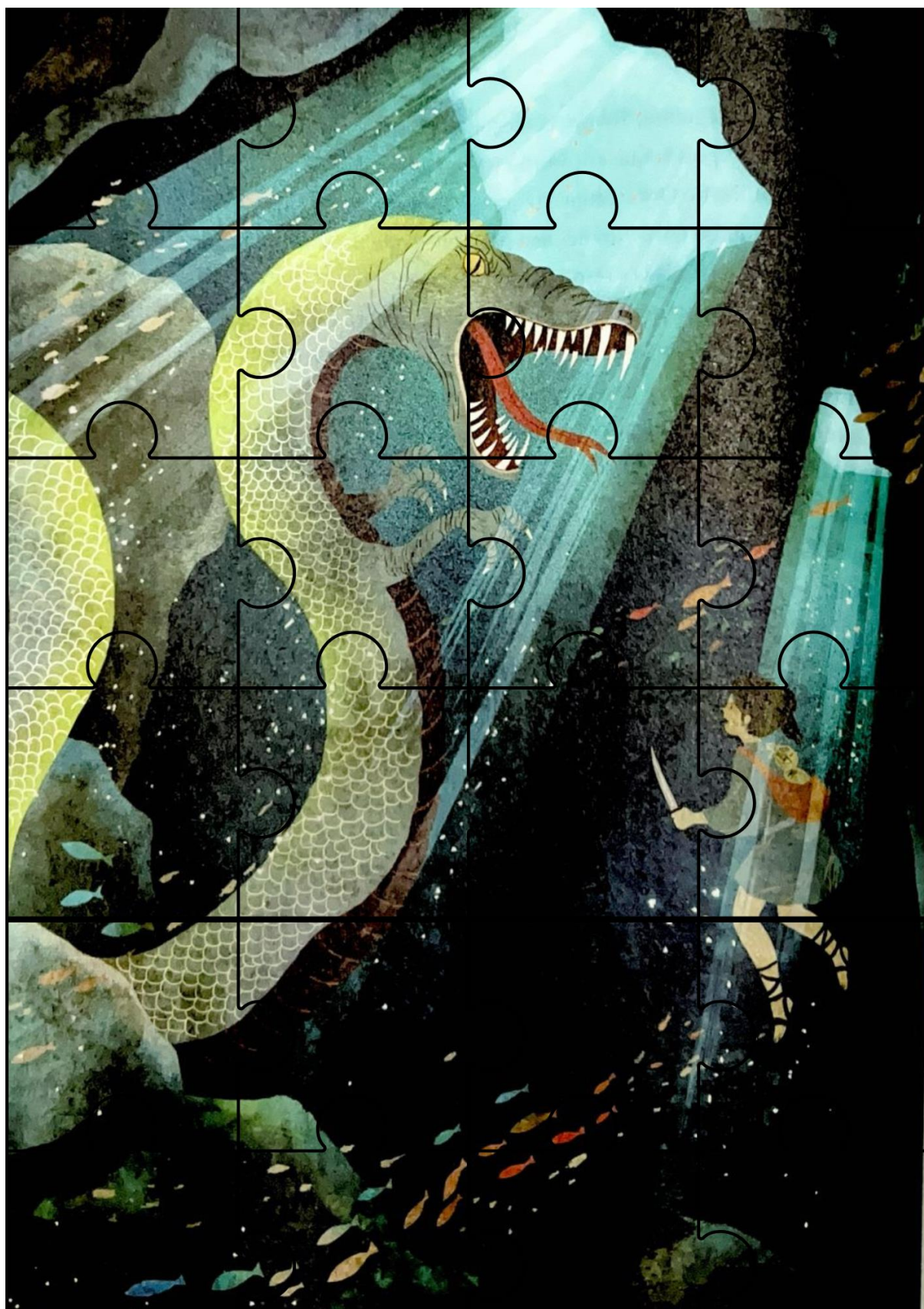
Marina Colasanti nasceu em 1937, na Eritreia, país do continente africano. Posteriormente, residiu em Trípoli, na Líbia, onde morou durante dois anos e em 1941 mudou-se para a Itália, país que morou até os seus 10 anos. Em 1948, após o final da Segunda Guerra Mundial, chegou ao Brasil com sua família e se instalou no Rio de Janeiro, cidade que residiu até sua morte, em janeiro de 2025

A coletânea *Uma Ideia Toda Azul* (1979), composta pelos contos “O último rei”, “Além do bastidor”, “Por duas asas de veludo”, “Um espinho de marfim”, “Uma ideia toda azul”, que empresta o título ao livro, “Entre as folhas do verde O”, “Fio após fio”, “A primeira só”, “Sete anos e mais sete” e “As notícias e o mel”.

APÊNDICE C – QUEBRA-CABEÇA



“A Princesa, os Comerciantes e o Armário Muito Inusitado”



“As Incríveis Aventuras de Tokoyo”



“Sumac e a Busca do Lago Mágico”



“Unanana e o Elefante”



“Fallon, a garota da Terra do Norte”

**APÊNDICE D- BIBLIOGRAFIAS E PESQUISAS SOBRE ANGELA CARTER E
MARINA COLASANTI**

Angela Carter	Marina Colasanti
<p>Bruxas carterianas A sabedoria, o riso e o poder https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/71285</p>	<p>O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/bdtd/0000012110.pdf</p>
<p>Correndo Com Os Tigres: o feminino nos contos de fadas de Angela Carter https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/484c4c31-4704-4ca4-a019-1594ba5eeb8c/content</p>	<p>O Fantástico como Textualidade Contemporânea https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2019/12/Fantastico-como-textualidade-contemporanea.pdf</p>
<p>Da tradução à criação literária: os contos de fadas reescritos por Angela Carter https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54919/54919.PDF</p>	<p>Densa Tessitura: Uma Leitura Em Contraponto, A Visão Daacademia Sobre A Produção Literária De Marina Colasanti https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/e3aafbf0-dc7c-479c-ad0c-6b436e94aa66/content</p>
<p>Os Perfis Femininos De Angela Carter: Uma Análise De “The Snow Child” https://dialogosliterarios.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/17.pdf</p>	<p>As Interfaces Do Maravilhoso Na Obra Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento De Marina Colasanti https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/18354/2/GUSTAVO_ARAGAO_CARDOSO.pdf</p>
<p>Textos em pdf “A Companhia dos Lobos”, e “O Lobisomem” https://presencial.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/405411/mod_resource/content/1/CARTER%2C%20Angela%20%2522O%20lobisomen%2522%20e%20%2522Em%20companhia%20dos%20lobos%2522.pdf</p>	<p>Possui crônicas escritas pela Colasanti e todo o catálogo de livros da autora https://www.marinacolasanti.com/</p>
<p>Livro <i>The Invention of Angela Carter</i> do Edmund Gordon</p>	<p>Corpo E Erotismo Na Poética Colasantiana: Questões De Gênero E Literatura https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9304</p>
<p>Livro <i>The Arts of Angela Carter: A Cabinet of Curiosities</i> (2019) editado por Marie Mulvey-Roberts</p>	