



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcelle Anacleto Fernandes

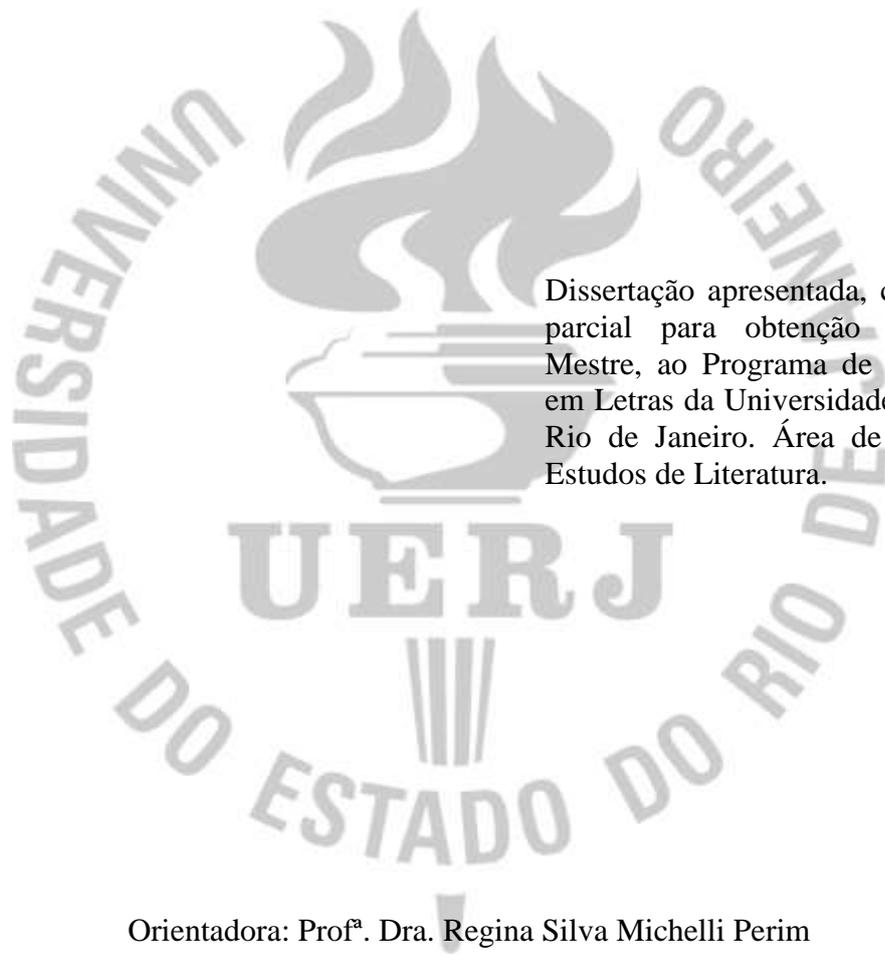
**Com a palavra, as mulheres: a representação da emancipação feminina
nas obras de Sylvia Orthof**

Rio de Janeiro

2023

Marcelle Anacleto Fernandes

**Com a palavra, as mulheres: a representação da emancipação feminina
nas obras de Sylvia Orthof**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Regina Silva Michelli Perim

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O77 Fernandes, Marcelle Anacleto.
Com a palavra, as mulheres: a representação da emancipação feminina nas obras de Sylvia Orthof / Marcelle Anacleto Fernandes. – 2023.
90 f.: il.

Orientadora: Regina Silva Michelli Perim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Orthof, Sylvia, 1932-1997 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura infanto-juvenil brasileira – Teses. 3. Feminismo na literatura – Teses. 4. Mulheres na literatura – História e crítica – Teses. 5. O Maravilhoso na literatura – Teses. I. Michelli, Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcelle Anacleto Fernandes

**Com a palavra, as mulheres: a representação da emancipação feminina
nas obras de Sylvia Orthof**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de outubro de 2023.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Regina Silva Michelli Perim (orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Alejandra Judith Josiowicz
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Erica Bastos da Silva
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres que estiveram em situação de submissão às vontades e ao domínio masculino, àquelas que foram queimadas nas fogueiras da Santa Inquisição, que tiveram seus corpos controlados e suas vozes silenciadas ao longo da história, que foram impedidas de acessar à educação e submetidas a dupla jornada de trabalho, as que foram relegadas a um papel secundário, obrigadas a seguirem padrões pré-estabelecidos, sejam sociais ou estéticos e, principalmente, àquelas que lutaram pela garantia dos direitos femininos e as que continuam lutando pela permanência da nossa liberdade e conquistas.

AGRADECIMENTOS

Ao universo, por me permitir chegar até aqui e por me proporcionar o encontro com pessoas especiais.

À minha mãe Vania, meu porto seguro e meu apoio em tudo!

Ao Nilson, por ter assumido o papel de pai com maestria, dando-me suporte em todos os aspectos da minha vida.

Ao meu filho Arthur, meu maior presente, e de quem tive que abdicar da companhia em diversos momentos, para dedicar-me aos estudos e à realização desta pesquisa.

Às minhas amigas e colegas de trabalho pelo incentivo e pela paciência nos dias de ansiedade e estresse, principalmente na reta final da elaboração deste trabalho.

À minha chefe e amiga Marcia Dias, por permitir as folgas necessárias para o término desta pesquisa.

Aos meus colegas de trabalho da E.M Rosa do Povo e do CIEP Almir Bonfim de Andrade por me ajudarem nas “escapadas” necessárias para realização das disciplinas do curso.

À minha avó Delminda, pelo apoio financeiro na compra do notebook, ferramenta fundamental para o curso de mestrado e para escrita desta dissertação.

À minha amiga Alice, que me ajudou na preparação da prova de proficiência em língua estrangeira para o ingresso no mestrado e por ter realizado a tradução do resumo.

À banca de avaliação, cujas professoras Alejandra e Érica fizeram contribuições fundamentais para a conclusão desta dissertação.

E, em especial, à minha orientadora Regina Michelli, minha fada-madrinha, sem a qual não teria conseguido concluir este trabalho. Gratidão por não me deixar desistir e por ter sido o meu suporte acadêmico e emocional durante todo o processo de escrita.

Que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância, já
que viver é ser livre.

Simone de Beauvoir

RESUMO

FERNANDES, Marcelle Anacleto. *Com a palavra, as mulheres: a representação da emancipação feminina nas obras de Sylvia Orthof*. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

A importância da Literatura Infantil como instrumento de formação e reflexão é inquestionável, sua linguagem esteticamente bem construída propicia a abordagem de temas complexos de forma mais democrática e envolvente. Nelly Novaes Coelho, renomada pesquisadora de Literatura Infantojuvenil, enfatiza o impacto positivo da literatura no desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças. Neste contexto, o foco central dessa pesquisa se volta para a representação feminina nas obras da notável autora Sylvia Orthof. Como *corpus* ficcional, trabalhamos com as obras: *Maria vai com as outras*, *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*, *Ervilina e Príncês*, *Fada fofoa em Paris*, *Uxa, ora fada, ora bruxa* e *Manual de boas maneiras das fadas*. Elencamos tais narrativas pois há, em todas, uma figura feminina que desafia e/ou remodela estereótipos e normas tradicionais de gênero. O aprofundamento na biografia e na análise das obras da autora permite elucidarmos, sob a luz do feminismo de Gloria Ponde e da contribuição de outros autores, como a postura crítica e perspicaz de Orthof e sua linguagem irônica e criativa se convertem na desarticulação das convenções culturais predominantes, a partir dos elementos trazidos em sua obra. Realizamos também, neste trabalho, uma tentativa de definição do maravilhoso a partir da perspectiva de Tzvetan Todorov e como as figuras da fada e da bruxa permeiam esse universo, verificando como tais representações foram moldadas ao longo do tempo e, posteriormente, questionadas e subvertidas nas obras *Uxa, ora fada, ora bruxa* e *Manual de boas maneiras das fadas*. Para embasar a pesquisa, o texto traz os percursos do feminino na história ocidental, observando o lugar da mulher desde a Antiguidade clássica até os dias atuais, analisando as demandas femininas que culminaram no feminismo e como isso reflete na literatura infantil e nas obras de Orthof. A fundamentação teórica apoia-se nos estudos de Branca Moreira Alves e Jaqueline Pitanguy, Michelle Perrot, Silvia Federeci e bell hooks, estudiosas que enfatizam os desafios, as conquistas e a importância das lutas pela aquisição e manutenção dos direitos femininos. O trabalho é finalizado com o apoio de Antônio Candido ressaltando o poder transformador da literatura como força motriz de questionamento e redefinição de discursos convencionais e como Sylvia Orthof se torna importante neste debate, ao trazer uma obra rica e significativa ao valorizar novos modelos sociais sobre o feminino.

Palavras-chave: literatura infantil; Sylvia Orthof; feminino; feminismo.

RESUMEN

FERNANDES, Marcelle Anacleto. *A veces las mujeres tienen voz: la representación de la emancipación femenina en las obras de Sylvia Orthof*. 2023. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

Es incuestionable la importancia de la Literatura Infantil como instrumento de formación y reflexión, su lenguaje estéticamente bien construido permite abordar temas complejos de una manera más democrática y atractiva. Nelly Novaes Coelho, reconocida investigadora en Literatura Infantil, destaca el impacto positivo de la literatura en el desarrollo cognitivo y emocional de los niños. En este contexto, el foco central de esta investigación es la representación femenina en las obras de la destacada autora Sylvia Orthof. Como corpus de ficción, se trabajó con las obras: “Maria vai com como outras”, Cambios en el gallinero cambian las cosas por completo, Ervilina y Princês, Linda hada en París, Uxa, a veces un hada, a veces una bruja y Manual de buenos modales para hadas. Enumeramos estas narrativas porque en todas ellas hay una figura femenina que desafía y/o remodela los estereotipos y normas de género tradicionales. Profundizar en la biografía y el análisis de las obras de la autora permite dilucidar, a la luz del feminismo de Gloria Pondé y de los aportes de otras autoras, cómo la postura crítica y perspicaz de Orthof y su lenguaje irónico y creativo se convierten en la desarticulación de las convenciones culturales predominantes. , a partir de los elementos aportados en su obra. En este trabajo también intentamos definir lo maravilloso desde la perspectiva de Tzvetan Todorov y cómo las figuras del hada y la bruja permean este universo, verificando cómo dichas representaciones fueron moldeadas a lo largo del tiempo y, posteriormente, cuestionadas y subvertidas en las obras Uxa, ahora hada, ahora bruja y Manual de modales de hadas. Para sustentar la investigación, el texto presenta los caminos de lo femenino en la historia occidental, observando el lugar de la mujer desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, analizando las demandas femeninas que culminaron en el feminismo y cómo este se refleja en la literatura infantil y en las obras. de Orthof. La fundamentación teórica se basa en estudios de Branca Moreira Alves y Jaqueline Pitanguy, Michelle Perrot, Silvia Federeci y Bell Hooks, académicas que enfatizan los desafíos, logros e importancia de las luchas por la adquisición y mantenimiento de los derechos de las mujeres. El trabajo finaliza resaltando el poder transformador de la literatura como motor para cuestionar y redefinir los discursos convencionales.

Palabras clave: literatura infantil; Sylvia Orthof; femenino; feminismo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 SYLVIA ORTHOF, ATRAVESSAMENTOS BIOGRÁFICOS E AUTOBIOGRÁFICOS.....	13
2 O MARAVILHOSO NA LITERATURA INFANTIL: ENCANTAMENTO E IMAGINAÇÃO.....	20
2.1 Os contos de fadas: uma breve tentativa de análise.....	23
2.2 As preciosas: a escrita feminina nos contos de fadas.....	25
2.3 Desconstruindo fadas e bruxas da tradição.....	27
2.3.1 <u>Fada: a detentora dos destinos</u>	28
2.3.2 <u>A configuração das bruxas</u>	30
2.4 Perspectivas transgressoras de fadas e bruxas em obras de Orthof.....	33
2.4.1 <u>Uxa, ora fada, ora bruxa</u>	34
2.4.2 <u>Manual de boas maneiras das fadas</u>	40
3 OS PERCURSOS DO FEMININO NA HISTÓRIA OCIDENTAL.....	44
3.1 A mulher na Antiguidade Grega	44
3.1.1 <u>Prisioneiras em seus gineceus: a condição feminina em Atenas</u>	44
3.1.2 <u>A mulher em Esparta: um experimento eugênico a serviço da pólis</u>	47
3.2 Império Romano: apagamento feminino e submissão pela lei.....	48
3.3 Idade Média: coerção e genocídio feminino.....	50
3.4 Idade Moderna e a legitimação da misoginia.....	53
3.5 Idade Contemporânea: início das lutas pelos direitos femininos.....	54
4 SYLVIA ORTHOF, UMA TRANSGRESSORA NA ARTE DE ESCREVER HISTÓRIAS.....	58
4.1 Feminismo: uma história de lutas contínuas.....	58
4.2 O feminino no maravilhamento de Orthof	65
4.2.1 <u>Maria vai com as outras</u>	66
4.2.2 <u>Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro</u>	69
4.3 A revolução linguística na escrita de Sylvia Orthof	72
4.3.1 <u>Ervilina e Princês</u>	74
4.3.2 <u>Fada Fofa em Paris</u>	79
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

A literatura, assim como toda a arte, tem a imensa potência de provocar a reflexão sobre temas importantes e sobre a realidade. Na literatura infantil, de forma simbólica, livros de literatura para crianças podem nos convidar a compreender valores, questionar percursos históricos, a vivenciar sentimentos e a viajar por mundos ficcionais que ampliem os nossos horizontes.

De acordo com a professora Nelly Novaes Coelho (2000), a literatura contribui como agente de formação, seja de forma espontânea, a partir do convívio, entre leitor e livro, ou por meio do diálogo entre leitor e texto fomentado pela escola.

Nesse sentido, cabe ao livro e à palavra escrita grande responsabilidade na formação da consciência de mundo das crianças e dos jovens. Ainda que estejamos na era da imagem e da comunicação instantânea, não há dúvidas de que nenhuma outra forma de leitura de mundo pode ser tão rica e eficiente quanto a literatura.

Ricardo Azevedo (2005), renomado teórico e autor de literatura infantojuvenil, afirma que a literatura voltada para crianças e jovens é relacional, diversificada e complexa, pois, a partir da ficção e do discurso poético, aborda os mais variados temas humanos. O autor ressalta ainda, que o que difere a literatura infantojuvenil da literatura adulta não é a ausência de qualidade literária ou as temáticas abordadas, mas o uso de uma linguagem mais clara, direta e acessível, ou seja, mais democrática, sendo capaz de gerar identificação e ser compreendida por todos os públicos, independentemente da faixa etária ou do nível sociocultural dos leitores

Enquanto trabalhava como professora de Sala de Leitura na Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro, pude comprovar, na prática, as afirmações de Ricardo Azevedo por meio do trabalho com a leitura e do desenvolvimento de projetos literários sobre diferentes temáticas. Foi a partir da implementação de um projeto com turmas dos anos iniciais do Ensino Fundamental sobre a representação feminina na Literatura Infantil, que o interesse pela temática deste projeto surgiu. Observei que a maioria das crianças, quando indagadas sobre o papel da mulher no início do projeto, afirmavam que esse se restringia a cuidar da casa, do marido e dos filhos. Porém, ao longo do desenvolvimento do trabalho, com a convivência com textos literários que abordavam diferentes realidades sobre o feminino, verifiquei que os alunos começaram a perceber que existiam novas formas de se conceber a mulher na sociedade atual, levantando questionamentos e ampliando a visão de mundo sobre o tema.

Nesse sentido, compreende-se a importância da literatura infantil para o fomento de discussões e questionamentos, não fechando conceitos, mas ampliando-os de forma a se opor a qualquer tipo de dominação, de preconceitos e restrições de gênero, raça ou de classe social.

Diante de um cenário em que ainda convivemos diariamente com a violência contra a mulher, com o desrespeito aos direitos femininos e com a desigualdade de gêneros, acreditamos que por meio da ficção e de uma linguagem imagética comum à literatura, as crianças podem entrar em contato com diferentes realidades sobre o papel feminino, de modo a conhecer, refletir e confrontar novas perspectivas com os modelos já estabelecidos, rompendo com eles, se assim desejarem.

Sylvia Orthof, uma das principais autoras de literatura infantojuvenil em nosso país, é um exemplo dessa potência literária, deixando, após sua morte em 1997, um valioso legado com mais de 120 títulos publicados, muitos deles premiados e indicados como altamente recomendáveis para crianças pela Fundação Nacional do Livro Infantojuvenil. A autora é tema de diversos trabalhos acadêmicos que analisam desde a linguagem até as temáticas abordadas em suas obras¹. A partir de seus textos, Sylvia Orthof trata das mais variadas questões humanas, utilizando uma linguagem lúdica, criativa e original. Por meio de histórias divertidas, provocativas e bem-humoradas, rompe com os estereótipos construídos socialmente.

Com as questões femininas não é diferente. Observamos, nas obras de Sylvia Orthof, a transgressão aos padrões impostos e a comportamentos socialmente esperados para as personagens femininas. Se entendemos que a literatura dialoga com os contextos socioculturais do momento de sua produção, podemos observar “nas obras de Sylvia Orthof” a construção de identidades femininas que dialogam com o seu lugar na sociedade atual, de forma a valorizar o processo de emancipação feminina.

Assim, este trabalho se destina à investigação da configuração de personagens femininas em algumas obras de Sylvia Orthof, observando a relação com o contexto da sociedade contemporânea de produção das obras e a literatura infantil, apontando para a contestação de estereótipos consagrados ao feminino, como passividade, obediência, silêncio, subserviência e beleza. Para tanto, utilizamos como metodologia de trabalho a pesquisa bibliográfica por meio de uma análise qualitativa sob um viés comparativo, dialogando com diferentes tempos e campos do saber.

¹ Em uma breve pesquisa, encontramos os seguintes trabalhos: Sem lero-lero: o universo ficcional de Sylvia Orthof e sua literatura de imaginação, artigo de Pedro Maurício da Silva; Sylvia Orthof: o bom humor na literatura infantil, artigo publicado de Martha Alice Áurea Penteado; *Semiótica e argumentação: análises das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof*, tese de Marcia Andrade Moraes Cabral.

Não procuramos, com este trabalho, esgotar as discussões sobre a importância da representação da emancipação feminina nas obras de literatura infantil ou mesmo nas obras da escritora em pauta, mas investigar como essa representação é abordada em alguns textos de Sylvia Orthof. Para tanto, buscamos analisar a construção das identidades femininas nas obras selecionadas, apontar que o conceito de emancipação feminina nas obras de Sylvia Orthof revela novas visões de mundo sobre o lugar da mulher em nossa sociedade e, por fim, explicitar que o convívio com a literatura infantil possibilita questionamentos e ampliação da visão de mundo.

Como corpus ficcional, elegemos trabalhar inicialmente com as obras: *Maria vai com as outras*, *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*, *Ervilina e Príncês*, *Fada fofa em Paris*, *Uxa, ora fada, ora bruxa* e *Manual de boas maneiras das fadas*. Elencamos tais obras por considerarmos que em todas há uma figura feminina que rompe, de alguma forma, com os padrões socialmente esperados para a conduta feminina.

No primeiro momento deste trabalho, fazemos uma apresentação de Sylvia Orthof através de uma retrospectiva da vida e da obra da autora, partindo da investigação de sua biografia e de sua autobiografia, refletindo como a visão de mundo da autora contribui para a desconstrução dos valores tradicionais femininos em suas histórias.

Num segundo momento, tratamos do maravilhoso na Literatura Infantil, distinguindo-o do estranho e do fantástico a partir da perspectiva de Tzvetan Todorov, trazendo também a concepção de outros pesquisadores sobre a temática. Além disso, abordamos o surgimento da figura da fada e da bruxa e as transformações dessas personagens ao longo do tempo, devido, principalmente, à influência do cristianismo na conduta e nos valores femininos, como isso se refletiu nas histórias da tradição e é questionado na obra de Orthof.

No capítulo três abordamos, de forma breve, os percursos históricos do feminino, desde a Antiguidade, observando a condição da mulher na Grécia e em Roma, passando pela Idade Média e o genocídio feminino causado pelo movimento de caça às bruxas. Passamos a focalizar as crenças científicas de desvalorização biológica da mulher que surgiram na Idade Moderna, expondo, já na Idade Contemporânea, os reflexos do processo de industrialização no acesso e na precarização do trabalho feminino, as lutas femininas pelo direito ao voto, o acesso a educação e condições mais justas de trabalho, demandas femininas que culminaram na criação do feminismo.

No último capítulo, discutimos sobre a teoria feminista e sua importância para desconstrução da posição de inferioridade das mulheres na sociedade patriarcal. Ressaltamos como o movimento busca desafiar estereótipos e promover a igualdade, incluindo a

interseccionalidade ao reconhecer que as opressões se entrelaçam. Abordamos também o conceito de sororidade, fundamental para superar rivalidades e unir esforços na luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

Por fim, enfatizamos como a literatura infantil desempenha um papel crucial na formação de uma consciência mais amplificada em relação as questões de gênero, para comprovar nossa proposição, realizamos a análise das obras da autora, levando em conta como a sua maneira crítica e irônica de fazer literatura se materializam numa transgressão aos padrões vigentes pela ótica dominante.

Finalizamos o trabalho a partir das contribuições do sociólogo Antonio Candido (2011, p. 182), enfatizando a ideia de que "A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante". Assim como toda obra de arte, a literatura revela o imaginário de uma época e os valores vigentes de determinados grupos sociais. Sendo a literatura polissêmica, torna-se um caminho para a reflexão e a construção de novos discursos que transgridam com os padrões hegemonicamente estabelecidos.

1. SYLVIA ORTHOF, ATRAVESSAMENTOS BIOGRÁFICOS E AUTOBIOGRÁFICOS

Sylvia Orthof ocupa um espaço singular na literatura infantojuvenil brasileira, filha de imigrantes judeus e austríacos que vieram para o Brasil fugindo do Nazismo, a autora se inscreve na literatura latino-americana como uma das mais criativas escritoras brasileiras. Suas obras figuram a lista de preferências dos editores, leitores e críticos, pois suas histórias trazem assuntos relevantes e polêmicos por uma vertente lúdica e divertida, comum ao universo infantil.

A autora teve diversas obras premiadas. *A viagem do barquinho*, contemplada em 1978, foi responsável por colocar Orthof na cena literária infantil. *A Vaca Mimoso e a Mosca Zenilda*, recebeu o prêmio Jabuti em 1983, um dos mais importantes da Literatura Brasileira. Diversas obras também foram selecionadas pela Fundação Nacional do Livro Infantojuvenil, a FNLIJ, como altamente recomendáveis, recebendo prêmios. Sylvia Orthof, depois de sua morte, foi homenageada dando nome ao selo para a premiação literária da Fundação da Biblioteca Nacional na categoria infantil.

A obra de Sylvia Orthof é, portanto, de grande relevância literária, sendo também bastante completa e produtiva para a pesquisa acadêmica brasileira, ao servir como material de análise para inúmeros trabalhos científicos no campo linguístico e literário. A autora é, sem dúvida, fonte de inspiração para escritores, pesquisadores e admiradores da literatura. Orthof deixou um grande legado à cena literária infantil brasileira ao imprimir a sua marca transgressora em toda a sua produção bibliográfica.

Philippe Lejeune, professor e ensaísta francês, afirma em seu livro escrito em 1975, intitulado *O Pacto Autobiográfico*, que em uma obra autobiográfica há um acordo implícito, estabelecido entre autor e leitor, de que o texto é uma representação verdadeira da vida do autor. Dessa forma, o autor teria o compromisso de oferecer informações sobre sua vida pessoal e experiências, com uma expectativa de sinceridade e honestidade em relação à representação de eventos e emoções. O leitor, por sua vez, concorda em tratar a obra como uma verdade autobiográfica, confiando na veracidade das informações fornecidas.

Lejeune (2008), no entanto, também reconhece a autobiografia como um gênero literário, por isso, para ele, mesmo havendo o pacto autobiográfico, o autor tem liberdade artística para moldar a narrativa, selecionar eventos relevantes, criar personagens e adotar diferentes estilos de escrita. O pacto autobiográfico, portanto, não deve ser entendido como

um contrato estritamente literal, mas, sim, como uma convenção que orienta a leitura e a interpretação das obras autobiográficas.

Sylvia Orthof escreveu sua autobiografia “Um livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita” em 1996, um ano antes de sua morte. Nesta obra, a autora narra a sua vida de forma lúdica, divertida e com o mesmo toque de humor a alegria presentes na maior parte de suas obras ficcionais.

A partir da premissa da liberdade artística proposta por Lejeune, Orthof inicia o texto de uma forma totalmente inusitada, criando um relato sobre a sua fase intrauterina e de como vivenciou a aventura do nascimento. Assim como faz em suas histórias, a autora rompe com a ideia do esperado ao introduzir um relato ficcional, de forma ousada, num gênero cuja a base da proposta é o real.

Orthof, logo nas primeiras páginas do seu texto, cria um conflito entre religiosidade e ciência ao descrever o seu encontro com um anjo dentro do útero da mãe. “Aquele anjo deveria pertencer a alguma seita religiosa desconhecida. Eu era só um feto ateu, só acreditava no que fosse a minha realidade, baseada em fatos científicos” (1996, p. 2). Essa passagem mostra que a autora não costuma fugir das polêmicas, trazendo para a reflexão um assunto controverso por meio do humor. Episódios como esses são muito comuns em suas obras ficcionais.

Logo depois, a autora relata o momento em que saiu da barriga da sua mãe, colocando o nascimento como uma ideia de morte. “O canal era estreito e ouvi a minha mãe gritando. Eu gritei junto, foi o meu primeiro grito, e de repente, algo me agarrou e eu havia morrido a minha vida anterior! Assim, dizem que eu nasci” (1996, p. 3). Observamos, mais uma vez, o jogo da oposição proposto por Orthof ao relacionar a ideia de morte ao nascimento, trazendo, novamente à tona, a possibilidade de reflexão e do aprofundamento de uma temática bastante delicada como a morte.

Além disso, a autora ressalta que ficou muito contrariada com o nascimento e com tudo o que fazem com os bebês depois que eles nascem. Notamos, a partir desse relato, uma crítica sobre a padronização dos primeiros cuidados com os bebês, que, de certa forma, os adultos não levam em conta o que cada bebê necessita ou gosta enquanto indivíduo, generalizando as demandas do recém-nascido, a partir da ótica do adulto. Podemos inferir, por meio dessa crítica, que Orthof revela o início da sua natureza rebelde, característica que sempre permeia a escrita de suas histórias.

Em sua primeira mamada, a autora relata que a mãe lhe contou uma história e desde então ficou viciada em narrativas e textos, afirma ainda que, por causa disso, virou escritora,

ou melhor, “inventadeira de fantasiosas doidices” (1996, p. 3). Orthof ressalta que a sua infância foi permeada por histórias. As primeiras, da coleção dos Irmãos Grimm e Andersen, foram contadas em alemão pela mãe, de nacionalidade austríaca. O primeiro livro de histórias que teve contato em português foi de Monteiro Lobato. A autora relembra que se deliciava com as narrativas lobatianas e embarcava com elas no mundo da fantasia. “Monteiro Lobato criou minha infância e foi a minha primeira paixão literária” (1996, p. 6).

Ao longo da autobiografia observamos neologismos, típicos da escrita da autora. “Naquele tempo, as crianças pareciam que estava endomingadas, só para jantar” (1996, p.5).

Ao mencionar sobre as regras de etiqueta para portar-se à mesa, Orthof faz uma crítica severa à imposição desse comportamento às crianças e afirma que, por conta de toda a formalidade prescrita, preferia não comer. Esse episódio nos faz lembrar da obra “Manual de boas maneiras das fadas”, em que Orthof ironiza com humor e criatividade os manuais de etiqueta dirigido às mulheres.

Sylvia Orthof rememora sobre a infância em Petrópolis e como a professora primária foi importante para a sua formação enquanto leitora e escritora de suas próprias histórias. A professora Rosalina inseriu Sylvia no mundo das narrativas de reis, rainhas, fadas e bruxas, personagens tão presentes em sua obra.

Ressalta também que a cidade imperial era o cenário perfeito para despertar o seu imaginário infantil e trazer elementos do maravilhoso para as escritas da ainda “pequena Sylvia”. A autora relata que aos sete anos escreveu o seu primeiro livro sobre uma catedral que havia perdido a cabeça, inspirado na catedral de Petrópolis, cuja torre estava incompleta. Ao mostrar para uma colega mais velha, a menina disse que a história era uma heresia e a fez queimar o livro. “Meu primeiro livrinho, queimado, tal qual bruxa na Inquisição, credo! ” (1996, p. 9)

Observamos que, desde a infância, Orthof era uma menina muito criativa e questionadora, características que levou para a sua escrita adulta. É totalmente imaginável que Sylvia Orthof, já renomada autora, pudesse escrever sobre a temática do seu primeiro livro infantil.

Aos quinze anos, Sylvia, que sempre foi apaixonada por criar e interpretar histórias, decidiu ser atriz. A mãe, de início, não levou a sério e sobre isso, a autora faz uma importante reflexão:

Acho que as pessoas adultas querem ser as únicas gentes do planeta. Daí, criança, adolescente e velho... ora, não são coisas tão sérias! (...). Toda vida é feita de fases, sobretudo porque nada é estático. Mas adulto não é para ser levado a sério, é uma

gente muito débil de convicções, está na fase de ainda não ter se dado conta das passagens, portas.... Aí, adulto pensa que sentou ali, na poltrona da sala de visitas e pode comandar o destino das nações, dos velhos, dos adolescentes, das crianças... (ORTHOF, 1996, p. 11)

A partir dessa divagação de Orthof, podemos depreender que a autora tinha uma visão bastante espontânea e livre de preconceitos sobre a vida. Independentemente da idade, Orthof mantinha um espírito jovial e aberto ao novo, o que é refletido em suas obras literárias. Orthof não teve medo de ousar, ironizar, quebrar padrões e romper com estereótipos estabelecidos socialmente.

A autora entrou para o teatro aos dezesseis anos, estudava pela manhã e ensaiava pela noite, conta que, por ser filha de pais desquitados e ter ingressado nos palcos, começou a sofrer preconceito na escola. Alguns colegas se afastaram, outros debochavam, até que um de seus professores preferidos fez um comentário ofensivo sobre a relação de Sylvia com o teatro, que a fez se irritar profundamente e abandonar de vez a escola para dedicar-se exclusivamente aos palcos.

Orthof conta que a sua experiência no teatro possibilitou que se tornasse leitora de autores consagrados da literatura universal como Shakespeare, Sartre, Baudelaire, Victor Hugo, Musset, entre outros. “Foi pelo teatro, pela paixão por paixões que me envolvi com livros” (1996, p.15) Além disso, a sua estadia em Paris e o envolvimento com artistas e diferentes perspectivas sobre a vida, abriram-lhe ainda mais os horizontes para novas ideias e reflexões. Ao ler as obras da escritora, percebe-se a linguagem teatral presente não só no humor e no dinamismo pulsantes nas histórias, como nas ilustrações, apresentando por vezes setas com explicações, lembrando as rubricas teatrais.

Depois de uma temporada em Paris, Orthof retornou ao Brasil e começou a trabalhar na televisão. Naquele tempo, a programação era ao vivo e tudo era bastante dinâmico e improvisado. A partir da visibilidade da TV recebeu convite para participar do grupo de teatro mais importante da época: O Teatro Brasileiro de comédia. Sylvia Orthof sempre teve muito talento para o humor, o que pode ser ratificado pelas suas obras literárias, que em sua maioria são muito divertidas.

Orthof se casou com o médico Sávio Pereira Lima e foi morar no sul da Bahia, num lugar “onde tudo era aventura” (1996, p.27). Na Bahia, a vida era muito diferente do teatro e da televisão. Praias longas e desertas, não havia telefone e a luz elétrica era apagada às 18 horas. Sávio era muito aventureiro e Orthof passava muito tempo sozinha com a filha pequena. Para espantar a solidão, Sylvia conta que começou a escrever poesias e histórias e logo, se juntou com a professora local para criarem um teatrinho feito de sabugos de milho.

Observamos que a criatividade sempre foi algo que moveu Orthof, mesmo mudando radicalmente a vida longe dos palcos, ela não conseguia ficar quieta, a arte trazia o movimento e vitalidade para Sylvia. Essa inquietação é possível de ser percebida em suas obras, as histórias escritas pela autora possuem movimento, ação e energia. Em a Fada Fofa em Paris, por exemplo, com a picada de uma pulga, a personagem vai parar em outra localidade do mundo, desbravando lugares e se aventurando pela cidade.

Depois da temporada na Bahia, Orthof foi para Brasília, cidade recém-construída, para acompanhar o marido, agora médico dos filhos do presidente João Goulart. Na nova cidade, Orthof se envolveu mais uma vez com o as artes cênicas, criando o teatro dos Candanguinhos, apresentado na TV Brasília. Ali, afirma que foi tomando gosto pela escrita de textos teatrais.

Logo tornou-se coordenadora do teatro Sesi, deu aula na UNB, onde dirigiu o grupo de teatro TEMA. O seu primeiro texto escrito “Cristo versus bomba” cuja narrativa apresentava uma crítica à guerra, foi premiado no Rio de Janeiro e convidado a representar o Brasil num festival internacional em Nancy, na França. No entanto, era época do governo militar e o texto precisava passar pela censura para sair do Brasil. Segundo a autora, ela foi chamada ao Dops e intimidada pelos militares, com medo, Orthof abandonou Brasília e retornou para sua terra natal.

Orthof garante que não tinha nenhum envolvimento político, principalmente com os ideais comunistas, mas a sua escrita transgressora, rebelde e debochada, sempre criticando os valores impostos pela sociedade dominante, pode ter incomodado o regime militar, bastante repressor com ideias revolucionárias como as das escritoras.

De volta ao Rio e já viúva de Sávio, Orthof casou-se com Tato, um amigo antigo, que virou seu parceiro de trabalho, ilustrando inúmeros livros. Orthof conta que a volta ao Rio foi um momento bastante difícil. Viu-se obrigada a recusar trabalhos no teatro para não deixar os filhos sozinhos pela noite. No momento em que precisava urgentemente se reestabelecer financeiramente, soube de um concurso de dramaturgia infantil promovido por um teatro no Paraná, e pensou que seria a chance de dar uma virada profissional.

Orthof ganhou o concurso com o texto “A viagem de um barquinho” e levou o espetáculo para o Museu de Arte Moderna, ingressando, a partir daí, no universo da literatura infantojuvenil. “Mas foi assim, através de um rio azul, de pano, um rio de faz-de-conta que Ana Maria Machado pulou dentro da minha vida e virei escritora (dizem) de textos acriançados-adultentos” (1996, p.39)

De maneira inusitada, Orthof entrou de vez para o mundo das narrativas infantis. Recebeu um convite de Ruth Rocha para escrever histórias para a revista Recreio, e de uma só

vez, escreveu vinte histórias. Orthof conta que colecionava ideias que poderiam se transformar em teatro infantil numa caixa desbotada, e neste dia, recorreu a ela.

Aos quarenta e oito anos publicou o seu primeiro livro e não parou mais. A autora conta que o fato de ganhar dinheiro através das suas histórias era estimulante e trazia energia. Ao escrever, afirma que se sentia plena e com um vigor que a entusiasmava a escrever todos os dias. “Acho que essa satisfação toda, certamente, tem a ver com a minha condição de mulher: minha geração havia sido submissa!” (ORTHOF, 1996, p. 43).

Vemos, a partir dessa fala de Orthof, o reconhecimento da importância da emancipação feminina, temática tão presente em suas obras infantis, como a premiada “Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro”, quando a galinha rompe com a sua condição de submissão ao galo e toma as rédeas do galinheiro.

A escritora Fanny Abramovich (2007), na obra escrita em homenagem a Orthof, afirma que iniciar carreira de escritora na maturidade foi um ponto positivo, para a autora, pois “já sabia das coisas, das pessoas, do mundo. Estava pronta pra prostrar com crianças” (2007, p.24). Abramovich destaca que Orthof foi uma escritora completa, arriscou-se na escrita para crianças bem pequenas, crianças maiores, adolescentes e até para o público adulto. Passeando também por diferentes gêneros como: conto, teatro, poesia, biografias e adaptação de textos famosos, sempre enfatizando o humor, a graça e a alegria, sem passar recados, mas com crítica afinada e afiada.

A variedade de temas e personagens inusitados na obra de Orthof é surpreendente. Na escrita da autora cabia o inesperado e o imisturável, conforme Abramovich, “só Sylvia foi capaz de imaginar o que ninguém nunca imaginou. Em suas histórias sempre havia algum espanto, surpresa ou uma risada gargalhante” (2007, p.25).

Fanny Abaranovich afirma que as palavras de Sylvia são “brincantes”. Por isso, seus textos estão na lista de preferências dos contadores de histórias. São curtos, velozes, rimados, recheados de acontecimentos empolgantes e completamente insanos, típicos de quem já fez e escreveu teatro. “Nenhum autor teve o humor, a graça, a inventiva, a imaginação delirante, a poetura, a soltura gostosa, o jeito de fazer a maior mistura de tudo, de botar todos de cabeça para baixo, de sempre surpreender o seu leitor que ela sempre teve. ” (ABRAMOVICH, 2007, p. 26).

Abramovich descreve Orthof como uma mulher sem preconceitos, que sempre se posicionava ao lado dos injustiçados. Completamente avessa ao politicamente correto, não tinha qualquer intenção de fazer a cabeça dos seus leitores. Em nenhum momento escreveu livros com o pretexto de instruir sobre qualquer assunto: “nunca foi recadal, discursaria,

óbvia, aproveitadeira de modismos”. Para ela, “importava o cutucar, mexer, inverter, imaginar, poetar, sacudir, repensar” (ABRAMOVICH, 2007, p. 21).

Ao analisar a biografia de Sylvia Orthof, podemos perceber que a autora foi uma transgressora na arte de escrever histórias, pois rompeu com os discurso padronizados tanto no que concerne aos temas abordados, quanto na linguagem utilizada em seus textos. Sempre esteve à frente do seu tempo, o que é facilmente observável na sua vida e na sua ficção. A obra de Sylvia traz um pouco da sua vivência, da sua forma de enxergar o mundo, do seu olhar crítico e questionador aos modelos socialmente estabelecidos, principalmente no que diz respeito ao feminino. Em várias de suas obras a autora busca romper com o esperado e com os estereótipos criados pela ótica patriarcal.

Finaliza a sua autobiografia trazendo uma importante reflexão “a gente é capaz de fazer aquilo o que realmente determina. É ótimo começar coisas novas sempre” (ORTHOF, 1996, p. 46). A partir daí, podemos inferir que foi pela sua determinação e coragem que a autora se tornou uma das maiores escritoras de literatura infantojuvenil do Brasil, ou melhor, de literatura, pois a própria Sylvia Orthof não gostava de rotular e de segregar. Para ela, literatura é literatura e ponto! “Essa é a minha maior dificuldade: rotular escritores, dizer que cada um é de uma escola...Eu acho que somos gente, cada gente é única, amém! ” (ORTHOF, 1996, p. 47).

2 O MARAVILHOSO NA LITERATURA INFANTIL: ENCANTAMENTO E IMAGINAÇÃO

A professora Regina Michelli (2013) afirma que as narrativas fazem parte da nossa herança cultural, a habilidade de contar histórias é o que nos diferencia dos animais. A narrativa, segundo esta autora, permite o registro de acontecimentos, de fatos do cotidiano, de um feito heroico ou até mesmo a invenção de enredos advindos da imaginação humana.

Michelli menciona que a professora e pesquisadora Nelly Novaes Coelho divide a literatura em três grupamentos: fantasista, realista e híbrida. Conforme Coelho (1991), a literatura fantasista apresenta um mundo maravilhoso criado pela imaginação, fora das fronteiras do real e do senso comum, onde predomina o lúdico, a ficção e o extraordinário. É comum encontrarmos, nesses textos, animais falantes e a ficção científica. Há o predomínio do maravilhoso, caracterizado por eventos que ocorrem fora de uma lógica conhecida de tempo e espaço.

Desse modo, a origem do maravilhoso remonta aos tempos passados, as fontes mágicas, a época das fadas, as florestas encantadas e os reinos mágicos, associando-se, às narrativas primordiais, ligadas ao pensamento mágico, no qual o maravilhoso é a fonte misteriosa e privilegiada, de onde originou-se a literatura.

Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal personificadas; são afetados por profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica etc. (COELHO, 2000, p. 172)

O maravilhoso medieval refere-se à admiração diante dos eventos inexplicados pela lógica da racionalidade. Conforme Le Goff (2010), o maravilhoso confronta a ordem e a normalidade dos fatos do cotidiano com o pasmo diante do evento sobrenatural. Para este pesquisador, fazem parte do universo maravilhoso os seres antropomórficos, os animais imaginários ou animais comuns com característica humanas, lugares encantados ou associados ao sobrenatural. Há ainda objetos classificados como protetores, produtores, sagrados e fortalecedores, além de diferentes vias pelas quais o maravilhoso pode se manifestar, como os sonhos, as metamorfoses, as bruxarias e as viagens ao além, por exemplo. “Uma das características do maravilhoso é o ser produzido, certamente por forças ou por seres sobrenaturais, que são, precisamente, inumeráveis” (LE GOFF, 2010, p. 20).

Le Goff (2010) também acrescenta a espacialidade como uma característica do maravilhoso, que, mesmo sendo complexa e imprecisa, faz parte da ordem da natureza: “O maravilhoso é uma categoria legada pela Antiguidade, mais precisamente pelo saber romano na Idade Média cristã. O termo, que aparece na maior parte das vezes sob a forma de *mirabilia*, no plural, designa realidades geográficas e, de modo geral, naturais, surpreendentes” (2010, p.19-20).

A partir dessa perspectiva, o olhar é alargado, configurando, conforme Michelli, (2013) uma antropologia territorial sobre a vida e os espaços medievais do Ocidente, abarcando tanto os elementos da cidade (castelos, cemitérios, igrejas etc.), quanto os periféricos (florestas selvagens, bosques misteriosos, ilhas inóspitas etc.), utilizando os elementos geográficos como uma espécie de fronteira entre o real e o sobrenatural, que possibilitam a existência do maravilhoso e de seus encantamentos, materializados por ações mágicas ou personagens simbólicos.

De acordo com Michelli (2013), há uma extensa lista de personagens que figuram o universo do maravilhoso, que vão desde os seres “naturais”, como pessoas, sapo, lobo, passando pelos imaginários, como unicórnio e dragões, pelos híbridos, como as sereias, lobisomens e até aos antropomórficos, como gigantes, anões, monstros e fadas.

Tzvetan Todorov (2004), crítico literário que dedicou os seus estudos ao maravilhoso, fantástico e estranho, enquanto gêneros textuais, explica que o fantástico se refere a uma certa hesitação diante de um acontecimento sobrenatural vivenciado por um ser cujo conhecimento restringe-se às leis naturais:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas, nesse caso, esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 2004, p. 30-31)

Assim, se os eventos sobrenaturais recebem uma solução lógica e racional ao fim da história, atribuindo o conteúdo extraordinário a sonhos, à influência de substâncias entorpecentes, a uma coincidência ou à confusão dos sentidos e até mesmo da loucura, entramos no domínio do estranho. Já o maravilhoso, ao contrário, aceita o sobrenatural sem qualquer dúvida ou questionamentos.

Michelli (2013) afirma que a origem do maravilhoso está no imaginário humano, na fabulação e na capacidade de contar histórias e, por isso, está presente em diferentes culturas, ainda que afastadas no tempo e no espaço. Conforme a pesquisadora, as sociedades antigas alimentavam-se do maravilhoso através dos mitos, sagas, lendas, fábulas e contos maravilhosos. O maravilhoso, portanto, na perspectiva da narrativa, perpassa as eras, vindo das mitologias de diferentes povos, da literatura da Antiguidade greco-romana, passando pelo Antigo Testamento e pelos romances de cavalaria da Idade Média.

Mesmo diante da valorização do pensamento racional, originada com o Iluminismo do século XVIII e ratificada pelo positivismo do século XIX, o maravilhoso resiste, tanto nos serões familiares, nos ‘causos’ contados à roda de fogueiras e nas histórias de Harry Potter, nas telas do cinema.

Na tentativa de definir o maravilhoso, Michelli reforça que não se deve aprisioná-lo em um conceito único, tendo em vista que o estudo do maravilhoso é bastante amplo e toma diferentes caminhos, de acordo com cada pesquisador, mas ressalta que em todas as definições mantem matizes comuns ligadas aos contos de fadas.

Conforme Todorov (2004), podemos encontrar diferentes tipos de maravilhoso e dentre eles: o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. Conforme esse autor, o fantástico-maravilhoso concentra-se mais no campo do fantástico, sendo: uma classe de relatos que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo ato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. (TODOROV, 2004, p. 29)

Já o maravilhoso puro, segundo o mesmo autor, não tem limites definidos, “os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 2004, p. 30).

Todorov afirma que o senso comum costuma relacionar o gênero maravilhoso ao conto de fadas, como se fossem sinônimos, porém ele ressalta que o conto de fadas é uma das variedades do maravilhoso, cujos acontecimentos sobrenaturais não provocam nenhuma surpresa: “nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas” (2004, p. 30).

Nesse sentido, o maravilhoso surge na narrativa sem qualquer estranhamento, tanto para as personagens ficcionais, quanto para o leitor, no sentido da aceitação e da “suspensão

voluntaria da incredulidade”. O que distingue o conto de fadas, portanto, é mais a sua forma de escrita do que o status do sobrenatural.

2.1 Os contos de fadas: uma breve tentativa de análise

Michelli (2018) ressalta que os contos de fadas são também conhecidos como os Contos do “Era uma vez”, expressão popular devido a fórmula sintagmática presente em diversas línguas, que remete ao mundo encantado, onde as noções de tempo e espaço demarcadas desaparecem. A autora afirma que, conforme David Roas, as narrativas não fazem intervir nossa ideia de realidade nas histórias contadas, o sobrenatural é mostrado como natural num espaço muito diferente do lugar onde vive o leitor, como no mundo encantado dos contos de fadas ou na Terra Média, do livro e filme consagrados e *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien.

Os contos de fadas sugerem um mundo impregnado de maravilhoso, cujas regras e ações são completamente distantes da realidade cotidiana extratextual: nos contos, a presença de eventos e seres sobrenaturais não causam nenhum estranhamento. Conforme a autora, a narrativa maravilhosa cria seus próprios critérios de verossimilhança, sem questionar fenômenos completamente metaempíricos ou sobre-humanos, como a presença de fadas, bruxas, animais falantes e até mesmo, objetos mágicos, como um tapete voador.

Michelli (2020) ressalta que são os procedimentos narrativos formais e a presença de temas frequentes que permitem compreender os contos de fadas como um gênero narrativo, destacando: “as fórmulas de início e fechamento das histórias, o final feliz, a simplicidade das situações descritas, a presença do bem e do mal, a identificação do leitor com o herói, o maravilhoso” (2000, p. 23).

Conforme Zilberman (2003) os contos de fadas têm, como convenção, uma sequência narrativa e a presença de um certo grupo de personagens. No que diz respeito ao encadeamento narrativo, as ações devem ser compostas de, pelo menos, três momentos: um conflito, uma mediação mágica ou natural e um desfecho feliz, que geralmente culmina em um casamento.

Há outros estudiosos, segundo Michelli, que assinalam um catálogo de aspectos que devem compor essas narrativas. Marina Warner (1999) afirma que “Mais do que a presença das fadas, a função moral, a antiguidade imaginada, o anonimato oral da fonte primeira e o

final feliz (embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas” (1999, p. 17).

Já a professora Nelly Novaes Coelho (2000) ressalta que há indícios comuns na composição das narrativas maravilhosas que demarcam a sua estrutura enquanto contos, como a magia, a metamorfose, o uso de talismãs, o mistério, a força do destino, a repetição de números, especialmente o três e o sete, e as divindades, reforçando valores éticos e pedagógicos nas narrativas.

Ana Maria Machado (2010), renomada escritora brasileira, afirma que os contos tradicionais e populares que, chamamos de Contos de fadas, constituem um tipo de narrativa com características muito específicas, dentre elas, a presença de fadas entre seus personagens não é uma regra. Conforme a autora, há certas qualidades que permeiam os contos de fadas e, com muita clareza, os diferenciam de outros gêneros literários.

Algumas se impõem à primeira vista e não têm a ver com traços identificáveis no texto em si. Por exemplo, sua universalidade e sua vizinhança com a infância. Desta última, decorre outra, ainda mais sutil: sua carga afetiva. Falar em conto de fadas é evocar histórias para crianças, lembranças domésticas, ambiente familiar. Equivale também a uma filiação ao maravilhoso, em que tudo é possível acontecer. (MACHADO, 2010, p. 8)

Outro aspecto relevante, levantado por Machado, é o da cultura oral. Segundo a autora, os contos populares advêm de uma tradição anônima e coletiva, em que foram transmitidos de forma oral de uma geração para outra e transportados para diversos locais, sendo, muitos deles, recolhidos posteriormente em antologias por estudiosos, com maior ou menor grau de fidedignidade à versão original de seus contadores. Em muitos casos, recontados e reelaborados, ganhando qualidade literária nas novas roupagens ou se perdendo em adaptações cheias de intenções de corrigir as matrizes populares para uma versão “politicamente correta”.

Bruno Bettelheim (1980) critica as histórias infantis modernas que se furtam de trazer à tona problemas existenciais. Para ele, é fundamental para criança que sejam dadas sugestões simbólicas às crianças, de maneira que elas possam lidar com essas questões, favorecendo o processo de amadurecimento. “As estórias “fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos” (1980, p. 14-15).

Como qualquer transformação que toca o âmago de nosso ser, há perigos que temos de enfrentar com coragem e problemas presentes que temos de dominar. A mensagem dessas histórias é que devemos abandonar nossas atitudes infantis e adquirir outras maduras. (BETTELHEIM, 1980, p. 319)

Nesse sentido, Ana Maria Machado (2010) enfatiza a importância dos contos de fadas da tradição como forma de gerar o encantamento literário, discutir assuntos polêmicos e relevantes sobre natureza humana e, principalmente, ampliar o repertório cultural sobre a humanidade por meio do contato com essas narrativas, desde a mais tenra idade, propiciando a criança na aquisição de seu pensamento conceitual, na compreensão e na assimilação da realidade.

2.2 As preciosas: a escrita feminina nos contos de fadas

Até o século XIX a escrita não era um ofício convidativo para mulheres. Havia grande preconceito em relação à escrita feminina, ao seu livre pensamento e sua liberdade de expressão. As mulheres que buscaram se aventurar pela literatura enfrentaram muitas críticas. Apesar das tentativas de silenciamento, algumas mulheres resistiram e se dedicaram à escrita de histórias que enfatizavam as questões femininas.

Karen Cristina Schuler da Silva (2023) evidencia, em sua dissertação de mestrado, a existência de mulheres que, no século XVII, reuniam-se em salões da corte francesa de Luís XIV para leitura e promoção de debates sobre literatura e questões ligadas aos direitos femininos. De acordo com a pesquisadora, “elas formavam o salão das ‘preciosas’, como ficaram conhecidas pela crítica da época em decorrência dos romances que produziam e que estavam em voga” (SILVA, 2023, p. 64-65). Elas, porém, não se dedicavam apenas à literatura: “As preciosas eram grandes damas cultas que propiciavam, em seus salões, discussões acerca da literatura e dos direitos femininos, com atividades ligadas a leitura oral de obras literárias, contação de histórias, jogos, dança e música” (MICHELLI, 2020, p.181 e 182). Naquele espaço, as “preciosas” não somente consumiam a cultura, como também dela eram produtoras, através de textos autorais.

Conforme Silva (2023), é a partir desse movimento que surge a moda das fadas. A publicação do romance precioso *História de Hipólito* (1690), escrito por Madame D’Aulnoy, “uma jovem baronesa de vida aventureira e cheia de escândalos” (COELHO, 2003, p.78), no

qual apresenta uma fada como protagonista num episódio da obra intitulado “História de Mira”, gera um alvoroço na corte francesa, caindo no gosto dos apreciadores da literatura. “O grande sucesso dessa personagem provocou a ‘moda das fadas’ na corte francesa. Entre 1696 e 1698 Mme. D’Aulnoy publicou oito romances preciosos: *Contos de Fadas*, *Novos Contos de Fadas*, *Ilustres Fadas*, entre outros” (COELHO, 2003, p.78). Contemporâneos a Mme. D’Aulnoy, Mlle Héritier, sobrinha de Perrault, publicou *Obras Misturadas* e o Conde Prechac, *A Rainha das Fadas*, iniciando, assim, a produção dos “contos de fadas para adultos”, expressão trazida pela professora Nelly Novaes Coelho.

Silva (2023) afirma que a sucessão de narrativas que emergem no contexto de popularização das fadas e do maravilhoso permanece até os fins do século XVIII, findando-se com a publicação da série *Gabinete das Fadas* – Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos.

As preciosas, conforme Silva (2023), tiveram grande importância, pois, por meio das histórias narradas ou escritas, traziam temáticas relevantes para debate, rompendo com os ideais presentes nos contos de fadas clássicos, principalmente sobre casamentos arranjados.

As preciosas não criavam histórias com castelos, encontros amorosos e finais felizes [...] pelo contrário, elas se posicionavam contra o casamento arranjado, pleiteando que as mulheres pudessem escolher seus parceiros. O critério poderia ser o amor e não mais a escolha arbitrária de algum parente ou tutor homem (SILVA, 2023, p. 66).

Assim, segundo Silva (2023), as preciosas foram encaradas como transgressoras para ordem social vigente, por entenderem que as mulheres poderiam ser livres e pensantes, defendendo os direitos intelectuais femininos. Associado a isso, enfatiza que o fato de as mulheres escreverem além dos temas esperados para o seu gênero, como as questões da maternidade, por exemplo, frustra a expectativa social, levando, inclusive, a serem severamente condenadas e reprimidas em relação as suas escritas; “Não obstante, para muitos críticos contemporâneos das preciosas, a prática delas de se reunirem para leitura oral de obras literárias, além de jogos, danças e músicas, soava como algo superficial, uma forma de mulheres ricas gastarem seu tempo” (SILVA, 2023, p. 67).

A pesquisadora afirma que o modo de viver das preciosas provocava e preocupava as convenções da época, a ponto de serem vistas com maus olhos pelos seus contemporâneos. Atualmente, porém, o papel delas tem sido constantemente visitado nos dias atuais. “Um novo olhar mostra como elas formavam um grupo de produção e fomento à cultura de sua época.

Além disso, procuravam lutar contra algumas regras sociais como as que lhe impediam de escolherem seus próprios maridos” (SILVA, 2023, p. 71).

Portanto, podemos compreender que a escrita de autoria feminina é fundamental para trazer a debate questões inerentes ao universo das mulheres, independentemente de tempo e espaço, possibilitando o alargamento de perspectivas, o desafio às normas culturais e a promoção da igualdade de gênero, sendo fundamental para o desenvolvimento de uma sociedade mais inclusiva, mais equitativa e mais diversificada, desconstruindo estereótipos prejudiciais às mulheres, como os relacionados a fadas e bruxas da tradição, por exemplo.

2.3 Desconstruindo fadas e bruxas da tradição

Dentre o diverso conjunto de personagens que figuram nos contos de fadas, a bruxa e a fada são, sem dúvida, as mais populares. A universalidade dessas personagens é atestada pela recorrência com que aparecem em diferentes culturas, em que mesmo variando de nomes e formas, mantém, segundo Jacoby (2009), uma identidade facilmente reconhecível:

Sua imagem vem se constituindo desde os cultos primitivos à deusa mãe-natureza, as antigas lendas célticas, a feiticeira medieval fabricada pela Inquisição, ganhando força, ao longo do tempo, nas representações artísticas e, especialmente, na literatura alimentada pela tradição oral. (JACOBY, 2009, p. 86)

A presença de fadas e bruxas na literatura vem há séculos encantando e intrigando leitores de todas as idades. Na Literatura Infantil, essas personagens ganharam popularidade a partir da difusão e da adaptação dos contos maravilhosos para as crianças. Essas figuras míticas e mágicas desempenham papéis significativos nas histórias, representando a dualidade entre o bem e o mal, personificadas, geralmente, por fadas benevolentes e bruxas maliciosas.

Advindas dos mitos primordiais, essas histórias passaram a compor o imaginário infantil de diferentes tempos e culturas, inspirando novas narrativas e novas representações acerca dessas personagens. Neste trabalho, nos restringiremos à representação dessas personagens icônicas na perspectiva da Literatura Infantil, destacando a figura da fada e da bruxa como possibilidades de representação do feminino.

2.3.1 Fada: a detentora dos destinos

De acordo com Michelli (2013), a imagem das fadas que figura no imaginário coletivo corresponde a seres mágicos, belos e com poderes sobrenaturais que possibilitam a ajuda e a intervenção na vida humana. As fadas fazem parte do folclore de muitos lugares e países.

Para Mariana Warner (1999) o vocábulo fada está etimologicamente associado a destino, pois remete a fata, variante rara da palavra fatum (fado), que se refere a deusa do destino.

Fatum, literalmente ‘aquilo que é falado’, participio passado do verbo *fari*, ‘falar’ em francês resulta *fee*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando ‘fada’ e contendo conotações ligadas ao fado, as fadas compartilham com as sibilas o conhecimento do futuro e do passado, e nas histórias onde aparecem, os dois tipos de figura predizem eventos futuros e dão alertas. (WAINER, 1999, p. 40-41)

As fadas, portanto, se assemelham a deusas associadas ao destino, já que também experienciam os caminhos da sorte, A origem do termo fada diz bastante sobre as suas aparições e presença dentro dos contos e narrativas tradicionais, uma vez que a figura sempre está relacionada à mudança de destino de algum personagem.

Ao associarmos a palavra à ideia de destino, a fada rememora as divindades femininas presentes em diferentes mitologias, todas ligadas ao conceito do sagrado. Conforme Borges e Guerrero (2000), podemos encontrar essas criaturas femininas em diversas lendas folclóricas, e, muitas vezes, o que as diferencia entre si são apenas as características da própria geografia do local em que aparecem.

Segundo relata Nelly Novaes Coelho (2003), uma das primeiras menções escritas em relação às fadas foi realizada por Pomponius Mela, um geógrafo romano do século I d.C., que escreveu sobre uma ilha de fadas, a ilha do Sena. A autora reforça, em seu livro *O conto de fadas*, que outras menções a essas personagens são encontradas também na literatura cortesã-cavaleiresca, surgida na Idade Média, nos Lais da Bretanha e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano céltico bretão.

Nelly Novaes Coelho atribui às fadas a missão de prever e prover o futuro de algum ser, pois simbolizam a face positiva e luminosa da força feminina essencial. As fadas, segundo a autora, “Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob a forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações limites, quando já nenhuma solução natural seria possível” (COELHO, 2003, p.72)

A fada, portanto, de acordo com Michelli (2013), “enquanto figura feminina, remete à soberania da mulher que gera vida e, como feiticeira, conhece também os segredos das ervas que curam e matam, visão desenvolvida por Michelet: ‘A Natureza as fez feiticeiras.’ – É o gênio próprio à Mulher e seu temperamento. Ela nasceu Fada” (2013, p. 66).

Na Idade Média, ainda segundo a pesquisadora, a figura da fada sofre um processo de cristianização.

Tornou-se necessário dessacralizar a natureza, desvitalizar o poderoso elemento mágico, presente na cultura céltica e de um modo geral característico da infância da humanidade, para valorizar o domínio espiritual de Deus. Como a Igreja encontrou resistência para destruir essas crenças ou mesmo proceder à conversão do povo, utilizou a estratégia de sobrepor imagens e práticas cristãs às correspondentes pagãs, o que Jacques Le Goff denomina “obliteração” (1980: 211-214). (MICHELLI, 2013, p. 67)

Tal como o maravilhoso, a fada originalmente se afasta de uma visão única, reduzindo sua manifestação ao bem. Em suas origens, era uma figura ambivalente, tanto para o bem quanto para o mal, representando a dualidade do feminino, como aparece nos contos de Perrault e Grimm. Somente mais tarde, devido às influências religiosas da Igreja, é que há, segundo Michelli (2013) a dicotomia entre fada e bruxa, recaindo a imagem nefasta e maligna sobre a bruxa, e a virtuosa e divina sobre a fada.

Vladimir Propp (2001) em seus estudos sobre as transformações nos contos maravilhosos, aponta as modificações e as transformações realizadas nessas histórias para adequarem-se aos ideais religiosos e sociais estabelecidos pela doutrina católica.

A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do epos dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da Antiguidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. (PROPP, 2001, p. 49)

Nesse sentido, a imagem da fada foi, segundo Michelli (2013, p. 66), “destituída de seus elementos considerados perigosos à Igreja, tornando-se etérea, ser espiritual e diferentemente dos deuses gregos, assexuada, aproximando-se dos anjos, especialmente do anjo da guarda, mesmos sem lhe ser franqueado o acesso ao céu”.

Desse modo, a fada afasta-se completamente da sensualidade das sacerdotisas pagãs. E logo são atribuídas, às fadas, virtudes positivas, colocando a bruxa como seu oposto, dotada

de um comportamento negativo que causa danos a outras personagens, o que podemos observar facilmente nos contos de fadas clássicos como A Bela Adormecida, por exemplo.

A pesquisadora Gabriela Regina Soncini, em sua dissertação de mestrado sobre a figura da fada na literatura infantil, afirma que a incorporação dos contos de fadas à literatura infantil foi complexa e envolveu diversos elementos

Temas foram sendo transformados e suavizados para a nova visão em relação à criança e para o novo conceito de infância que estava se construindo. As figuras e as personagens foram ganhando uma nova roupagem com esse caminho, tendo alguns pontos mantidos e outros modificados, e todas essas mudanças foram acontecendo gradualmente. (2020, p. 84)

A pesquisadora enfatiza ainda que os contos de fadas se tornaram uma grande inspiração para temáticas e personagens da literatura contemporânea até hoje vemos versões variadas de contos de fadas clássicos, personagens conhecidas em diversas estruturas narrativas para as crianças, é devido a essa passagem e herança do maravilhoso e do mágico que habitam essas histórias e que agradam tanto os pequenos leitores. (SONCINI, 2020, p. 84)

Dentre as histórias contemporâneas que resgatam essa herança, temos a obra Manual de boas maneiras das fadas, escrita por Sylvia Orthof, a qual pretendemos analisar no presente trabalho.

2.3.2 A configuração das bruxas

Nos tempos pagãos anteriores à difusão da religião cristã, havia prestígio no poder feminino. As grandes sacerdotisas gregas e celtas eram também feiticeiras, figuras benfazejas, protetoras das plantações, que detinham a função de curar doenças em animais e pessoas com suas poções mágicas. Não havia distinção entre a fada e bruxa. Nas sociedades de modelo matriarcal, o poder da mulher era total, já que ela presidia a vida e a morte, velava pelas colheitas, governava os elementos e até mesmo os homens.

Azevedo (2017) afirma que a imagem da bruxa é uma construção histórica multifacetada, que se fundamentou a partir da fusão de tendências que se estereotiparam em diferentes momentos históricos. Da fêmea inebriante à velha decrepita, a figura da bruxa simboliza alguns conceitos que o pensamento ocidental conferiu ao feminino. “Trata-se de uma imagem construída por diferentes discursos, um romântico, propagado ao longo do

século XIX, e outro eclesiástico, expresso nos enunciados seculares da cristandade contra arcaicas práticas pagãs” (ZORDAN, 2005, s.n.).

Conforme a pesquisadora Sissa Jacoby (2009), a figura da bruxa que reside em nosso imaginário ainda corresponde à imagem criada nas narrativas da tradição oral, cujas histórias davam corpo às fantasias e aos temores humanos. A bruxa configurou-se num modelo praticamente universal ligado à ideia da feitiçaria, do satanismo e das sombras.

Dentre a variada gama de entes estranhos engendrados pela fantasia dos homens, a bruxa constitui uma das mais populares criações do imaginário. Sua universalidade é atestada pela recorrência e diversificadas formas ou nomes com que aparece em diferentes culturas, embora guarde sempre uma “identidade” comum de origem, que se mantém na figura que a torna facilmente reconhecível. Sua imagem vem se constituindo desde os cultos primitivos à deusa mãe-natureza, as antigas lendas célticas, a feiticeira medieval fabricada pela Inquisição, ganhando força, ao longo do tempo, nas representações artísticas e, especialmente, na literatura alimentada pela tradição oral. (JACOBY, 2009, p. 86)

Foi a partir da Idade Média, que essa figura misteriosa e enigmática começou a ser satanizada e estereotipada na maior parte das histórias populares. A pesquisadora Tuane Mattos (2020) afirma que aspectos como a velhice, a feiura, a deformação estética, a falta de empatia e de sentimentos humanos eram primordiais para se detectar a bruxa. Sentimentos como “inveja, gula, avareza, ódio e rancor estipulam o caráter e trejeitos da antagonista” (2020, p. 325). Em diversos momentos, ela busca possuir o corpo e a alma ao tentar devorar suas vítimas, além de sugar-lhes o ânimo, buscando a jovialidade e o vigor para toda a eternidade.

Mattos ressalta que em quase todas as narrativas, em especial nos contos tradicionais, o mal está constantemente ligado à figura feminina supostamente detentora de poderes sobrenaturais, poderes estes inexplicados pela lógica convencional. Segundo a pesquisadora, a bruxa passou a ser “vilanizada” devido à expansão do cristianismo, que reprimiu e condenou fortemente as práticas de feitiçaria e adivinhações, consideradas como rituais de paganismo.

O poder feminino, porém, passa a ser encarado como perigoso pela religião cristã. Conforme Mattos (2020), a mulher curandeira se torna uma ameaça tenebrosa, sombria e aterrorizante. No século V, iniciam-se os preparativos para o movimento de “caça às bruxas” com a responsabilização individual das práticas do mal e a eclosão da figura de Satã como o soberano das trevas e da ilusão.

A partir do século XIII, há um considerado aumento das seitas heréticas e o surgimento do conceito de heresia, a Igreja Católica difunde a caça às bruxas, o que culmina

em dois acontecimentos importantes: o lançamento da bula pontifícia de inocente VIII que trazia ideias sobre fornicção com o diabo; e a publicação do *Malleus Maleficarum*, que debatia detalhadamente questões referentes às práticas de feitiçaria.

Cardoso (2011) afirma que a Igreja Católica, nos fins da Idade Média, via as mulheres que praticavam qualquer tipo de feitiçaria, ou que fossem acusadas por alguém de deter esse tipo de conhecimento, como ameaçadoras: “não demorou muito para que o imaginário masculino absorvesse a ideia de tomá-la como traiçoeira e venenosa, aquela que derramou sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte” (2011, p. 3).

Desse modo, de acordo com Mattos (2020), a mulher imputada de práticas de bruxaria era perseguida pela ligação entre as atividades ocultas e o diabolismo. “A Inquisição torturou um grande número de mulheres apontadas como praticantes de magia, condenando-as à fogueira. Diante dos novos valores e da ‘luta’ religiosa travada, a ‘mulher da natureza’ era vista como louca ou perigosa ao extremo” (2020, p. 328).

Na Idade Moderna, a bruxa continuou sendo encarada como uma vilã. Nos contos da tradição raramente obtinha êxito em seus planos macabros e monstruosos. Cardoso (2011) assegura que os artistas em geral, especialmente os poetas europeus do final do século XIX, viam no elemento feminino aspectos do demônio.

Dalila, Cleópatra, Salomé, Eva ou Helena (de Tróia), tentadora ou devassa, degoladora ou castradora, conforme o autor, todas elas incorporavam os mais variados estereótipos na mente deste ou daquele homem das letras, entendida sempre como o instrumento diabólico do infortúnio masculino. Tomados pelo horror ao feminino, em suas obras não raro ele aparece em formas fabulosas, tais como vampiro, esfinge, lâmia, bruxas, entre outras; mais ainda — viscosas, venenosas, sanguinolentas. (CARDOSO, 2011)

Alargando a compreensão do fenômeno e o período de observação, Mary Del Priori ressalta que, entre os séculos XII e XVIII, a Igreja compreendia que as mulheres seriam uma representação do mal sobre a Terra:

Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados. Os mistérios da filosofia feminina, ligados aos ciclos da Lua, ao mesmo tempo em que seduziam os homens, os repugnavam. O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira os repetiam (2011, p.35).

Desse modo, se o mal estava dominando o mundo, acreditava-se que a responsável era a mulher. A guerra entre bem e mal estabelecia, de um lado, a Igreja, representante de Deus na terra, e, de outro, a mulher, na figura da bruxa, que materializava as forças demoníacas.

Segundo Clark (2006), a história da bruxaria é também a história das mulheres, vistas como aberrações, em sociedades que permitiam o controle patriarcal sobre a esfera doméstica.

A bruxa é, portanto, vista, no imaginário social e coletivo como uma personagem feminina velha, enrugada, com feições assustadoras e dons sobrenaturais e diabólicos, associada à necromancia, capaz de livrar-se de qualquer um que pudesse se tornar um obstáculo a seus planos macabros. “Esta criatura “maligna” buscava seu poder em meio à natureza, à Grande Mãe, a origem de toda a vida, da qual retirava forças para diferentes tarefas, como proteção, cura e, algumas vezes, morte” (MATTOS, 2020, p. 329).

Conforme Mattos (2020) inicialmente as bruxas não figuravam nos contos da tradição, sendo as fadas as representantes do maniqueísmo religioso, provendo dons e, ao mesmo tempo, lançando maldições. Segundo a pesquisadora, em dado momento ocorre a separação entre fada e bruxa, a fada passa a ser responsável pelos dons encantadores e a bruxa pela perversidade, o que foi amplamente difundido pelas histórias populares e pelos contos da tradição.

Nos dias atuais, no entanto, observamos que muitas histórias, especialmente as infantis, fogem da lógica maniqueísta que ligam a figura da bruxa ao negativo, ao diabólico e ao mundo das trevas. Podemos constatar tal afirmação através de um breve passeio pela seção de Literatura Infantil, onde encontramos o protagonismo positivo da figura da bruxa em obras de autores renomados como, por exemplo: *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado; *Histórias de bruxa boa*, de Lya Luft; a coletânea da *Bruxinha Zuzu*, de Eva Furnari; a série literária *Bruxa Onilda*, de Enric Larreula; *Uxa, ora fada ora Bruxa*, de Sylvia Orthof, etc.

2.4 Perspectivas transgressoras de fadas e bruxas em obras de Orthof

A fada é uma figura recorrente nas obras de Sylvia Orthof. A autora incorpora com frequência, protagonistas relacionados ao universo mágico das fadas em suas histórias, onde essas personagens desempenham diferentes papéis e características e, na maior parte das vezes, tendem a apresentar comportamentos transgressores, desafiando os estereótipos femininos tradicionais associados às fadas e, por vezes, também às bruxas. Assim, poderemos observar a desconstrução dos estereótipos que cercam as duas personagens ao analisar *Uxa, ora fada, ora bruxa*, que, juntamente com o *Manual de boas maneiras das fadas*, mostram como as protagonistas contrapõem-se aos padrões socialmente esperados para as mulheres.

2.4.1 Uxa, ora fada, ora bruxa

Uxa, ora fada, ora bruxa foi um livro escrito em 1985 e ilustrado por Tato, marido de Orthof. Por ser uma obra premiada e de grande sucesso no cenário da Literatura infantojuvenil, o livro foi reeditado e a nova versão foi ilustrada por Gê Orthof, filho da autora.

No ano de lançamento da obra, o Brasil havia acabado de passar por um longo período de Regime Militar findado no ano anterior, em 1984, ano em que também ocorreu um grande movimento político apelidado de *Diretas já*, em que a população foi às ruas reivindicar o direito de eleger o presidente pelo voto popular. O país vivenciava um grande furor pela liberdade e pela implementação da democracia e dos direitos civis, o que se reflete no cinema, na TV, na literatura e em outras formas de expressão artística.

A boa repercussão do livro se deu por conta de sua temática, reforçada por uma linguagem criativa que traz à tona a contestação dos valores patriarcais e maniqueístas presentes nos contos de fadas clássicos por meio da representação da figura da bruxa / fada, parodiando histórias e personagens. A narrativa faz sucesso com o público infantil de todas as idades devido a atmosfera de humor e diversão que permeia a história. O texto apresenta características marcantes do maravilhoso, como a presença dos seres mágicos como as fadas e as bruxas que têm poderes sobrenaturais, evidenciados pelo uso dos feitiços, dos encantamentos, das transformações mágicas e de outros eventos extraordinários na história, criando um ambiente onde a magia é uma parte intrínseca da realidade.

Na obra, observamos como a relação entre o texto verbal e não verbal se combinam, possibilitando um diálogo entre essas linguagens capaz de ampliar e plurissignificar os sentidos do texto. Para análise, elencamos a versão mais atual da obra, publicada em 2012, vinte e sete anos após o lançamento da primeira edição.

Roland Barthes (2006), conhecido por suas contribuições à teoria semiótica e à análise de textos, explora em sua obra, *Elementos de Semiologia*, a natureza dos signos e os sistemas de significados subjacentes à comunicação. Ele argumenta que os textos, sejam verbais ou não verbais, são estruturas complexas de signos que interagem para criar significado. Sendo o texto verbal composto pela linguagem escrita ou falada, utiliza-se de palavras e frases para transmitir significado, já o texto não verbal é constituído por elementos visuais, gestuais e outros sinais que transmitem significados sem o uso direto da linguagem escrita ou falada, mas por meio de desenhos, fotografias, gráficos, símbolos, cores, etc.

Barthes afirma que os textos, sejam eles verbais ou não verbais, configuram-se em um sistema de signos que interagem para criar significado. Assim, para ele, a linguagem é apenas uma forma de signo entre muitas. Nessa perspectiva, os signos visuais, gestuais e outros também desempenham papéis cruciais na comunicação. Na interpretação dos textos, segundo Barthes, seja qual for a modalidade, é sempre influenciada pelos sistemas culturais, sociais e individuais de significado. Desse modo, os textos não são apenas receptáculos de informações, mas também participantes ativos na construção de significados por meio da interação entre os signos presentes.

Nesse sentido, podemos compreender que na obra *Uxa, ora fada, ora bruxa* texto e imagem se complementam para criar um significado maior e mais complexo sobre a história, explorando a fluidez dos signos e a capacidade de questionar e desconstruir normas culturais a partir dos processos interpretativos sobre os sistemas de significados culturalmente influenciados.

Flávia Ramos e Neiva Panozzo (2005) afirmam que a capa é a embalagem do livro, e seu papel é apresentar ao leitor o objeto da leitura, convidando-o a lançar o seu olhar para o que esse produto tem a oferecer. Nos livros infantis, a capa tem uma função importantíssima, pois é a partir dela que as crianças, com o auxílio dos adultos, escolhem a obra a ser lida ou manuseada. É muito comum em livrarias e em bibliotecas infantis, os pequenos leitores elencarem um livro a partir do encantamento pela capa, sendo ela responsável pela primeira leitura e pela construção da relação de afetividade com o objeto.

No caso da obra analisada [Figura 1], observamos que a capa apresenta cores fortes e contrastantes que chamam a atenção do leitor. Há o uso de diferentes fontes na escrita do título. A escolha do título se apresenta como uma expressão sintética de todo o conteúdo do texto, em todos os patamares de abstração. De acordo com Gomes (2004), representa os principais percursos figurativos e temáticos, identificáveis no estudo da semântica discursiva: as três sequências que constituem o nível narrativo; e concretiza as oposições fundamentais (bem / fada x mal / bruxa) e sua síntese dialética (termo complexo / humanidade / identificável pelo nome Uxa, retirado da palavra bruxa).

Figura 1 - Uxa



Fonte: ORTHOF, Sylvia. *Uxa ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, capa.

O nome da personagem é apresentado no título do texto. Uxa é um eco da palavra bruxa, recurso estilístico que se utiliza da repetição de parte do vocábulo apresentado em primeiro lugar, gerando um vocábulo cuja significação se difere do anterior. Esse recurso é utilizado pela autora de forma intencional para produzir humor e enfatizar a essência da personagem, que embora passeie pelo universo das fadas, tem na figura da bruxa a sua verdadeira natureza.

As palavras FADA e BRUXA também são escritas de maneira diferentes. Enquanto em FADA a fonte escolhida tem um traçado firme e estilo itálico, a palavra BRUXA é escrita com uma espécie de caligrafia borrada. Essa variação na escrita marca também a distinção entre essas duas figuras: a fada como uma personagem socialmente conhecida por sua constância generosa, benevolente e serena e a bruxa representada por uma imagem associada à sombra, à imperfeição e ao macabro.

A imagem presente na capa traz o protagonismo da personagem como bruxa, porém, desconstrói o estereótipo de um ser de aparência assustadora ao mesclar elementos referentes à figura da fada, como a varinha de condão, o cabelo loiro, traços físicos mais graciosos, óculos de coração e unhas curtas, com elementos típicos da bruxa, como o vestido preto, a vassoura, a bota preta, o chapéu pontudo e animais como o gato, a aranha e o dragão.

Percebemos, a partir de um olhar atento, que a imagem da capa capta muito bem a dualidade presente no título do texto, ao personificar a protagonista como a fusão entre os dois extremos femininos: a bruxa e a fada, o bem e o mal, o socialmente esperado e o não aceitável. O título *Uxa, ora fada ora bruxa* pode ser considerado um paratexto, que conforme Barthes, são os elementos que cercam o texto principal e influenciam a interpretação, já que o

título em questão direciona o leitor a antecipar uma história que desafia as expectativas e brinca com os papéis tradicionais, orientando a interpretação na direção das contraposições e nuances.

Ao percorrermos as primeiras páginas, temos a apresentação da bruxa. São usados adjetivos no diminutivo como “baixinha” e “gordinha” para caracterizar a personagem. Essa abordagem expressa carinho e delicadeza, rompendo com a ideia de que a bruxa deve ser uma figura que provoca aversão. Ao caracterizar Uxa com afeição, a obra reflete a desconstrução dos tipos característicos das histórias de fadas e bruxas, associados, tradicionalmente, aos valores de beleza ou feiura, respectivamente, de forma a contradizer e relativizar o conceito estético, negando a sua padronização.

No cenário em que a personagem é apresentada, também notamos um pequeno coração onde há uma casa nada assustadora, uma aranha sorridente e um dragão com a língua para fora. Essas figuras, apesar de nos remeterem ao universo da bruxa, não transmitem medo, pois suas expressões faciais são amigáveis.

Na cena seguinte, temos um texto que reafirma a variação do comportamento de Uxa, ressaltando que a personagem tem os dias do “sim” e os dias de “não”. A imagem reforça o texto e usa também a linguagem verbal expressas pelas palavras SIM e NÃO, lançadas de maneira aleatória pelas páginas. O dragão aparece novamente em cena para marcar a numeração da página com a palavra TALVEZ saindo do balão de pensamento, assinalando, assim, a ideia de que Uxa tem um comportamento confuso.

As páginas seguintes narram o dia de fada que é o dia do sim. Nestes dias, a bruxa faz bondades e se veste com uma fada: cabelos loiros, vestido de cetim e varinha de condão. Apesar do texto descrevê-la dessa forma, o texto não verbal traz a personagem voando em sua vassoura no plano de fundo da imagem principal. É uma cena divertida, que reforça o que é descrito no texto verbal, pois apesar da boa intenção de Uxa, sua natureza de bruxa atrapalha a realização das suas bondades.

Barthes (2006) afirma que os textos têm significados plurais e multifacetados. A dualidade de Uxa como fada e bruxa pode ser interpretada de diferentes maneiras, refletindo a multiplicidade de significados que os signos podem assumir. Sua identidade híbrida pode ser vista também como um convite a interpretações variadas e ao questionamento de categorias fixas.

Vale mencionar, igualmente, que a aranha, o dragão e o gato não são citados no texto escrito, mas suas imagens dialogam com a narrativa aprovando ou censurando os comportamentos de Uxa.

Às páginas 12 e 13, a personagem pega um táxi para levá-la ao baile do palácio, onde encontra o príncipe e perde o sapatinho de cristal. Nesse momento do texto, vemos claramente uma alusão ao conto de fadas *Cinderela*. No entanto, a obra propõe uma inversão, pois enquanto na história original a abóbora vira carruagem, em *Uxa*, o táxi vira abóbora. Observamos aqui uma espécie de paródia, gênero que tem por objetivo romper com o texto original de maneira cômica.

Nesse ponto, temos o clímax da história, pois ao transformar o taxi em abóbora se desenrola uma grande confusão que movimenta ainda mais a história. Essa atrapalhão é ressaltada na imagem da personagem entalada dentro da abóbora e o uso de elementos soltos que são mencionados ao longo do texto, como uma bota para remeter ao alpinista e uma *Bíblia* para aludir ao padre.

Nas páginas 18 e 19, Uxa chega enfim ao castelo. Ao finalizar a corrida de táxi, a personagem dá um beijo no motorista e faz com que a abóbora se transforme em táxi novamente. Há nesse trecho outra intertextualidade, pois o encanto é desfeito com um beijo, assim como em alguns contos de fadas da tradição.

O motorista não fica satisfeito com o beijo e quer que a corrida seja paga em dinheiro. Uxa, que não possuía nenhuma quantia em espécie, dá a ele a lente dos óculos em formato de coração. O motorista mais uma vez não fica contente, e Uxa transforma a lente em chouriço. A imagem presente na página é extremamente confusa: há letras soltas da palavra ABRACADABRA, animais voadores, uma cama, um avião, o táxi e o motorista comendo o chouriço. Observamos que, na medida em que o texto verbal vai ficando mais embaraçado e ilógico, as imagens trazem essa atmosfera para as páginas do livro.

Ao chegar ao castelo, Uxa vai subindo as escadas pensativa, para no terceiro degrau e questiona se quer mesmo deixar cair o seu sapatinho de cristal. Nesse momento, aparece o príncipe encantado, que acha os sapatinhos da fada-bruxa lindos, representando mais uma referência à história de Cinderela. Apesar do humor, a cena traz uma reflexão profunda, pois a perda do sapatinho acarretará em mudanças para a vida de “Uxa”, de um namoro e um possível casamento, assim como na história original. Uxa, portanto, reflete e hesita.

Esse momento da história é muito interessante, pois reforça o questionamento aos valores patriarcais presentes nos contos clássicos de que a personagem feminina precisa encontrar um príncipe para o seu desfecho feliz. Uxa traz uma perspectiva de que uma mulher não precisa do casamento para satisfazer-se ao fugir do príncipe. Essa visão é bem marcada na página 24 a partir do trecho: “E Uxa corre, com medo de virar princesa e ter que ser feliz para sempre, credo, e vira bruxa, num de repente”. É importante notar que a decisão de virar bruxa

“num de repente”, após o susto de ver o príncipe, foi precedida de reflexão anterior “senta e pensa”, o que confere certeza à escolha.

A personagem bruxa reitera a crítica aos valores femininos impostos pela sociedade patriarcal, exigindo que a mulher seja bem-comportada, vista-se com belos trajes e sapatos finos. Ao transformar-se em bruxa, Uxa retira os sapatos de salto e coloca um vestido bem folgado. A imagem mostra as peças de roupa soltas e os pés de Uxa descalços com a frase: “Ufa, Pantufa”, enfatizando o alívio da personagem em despir-se dos trajes de fada e do seu peso social.

Na página seguinte, a personagem, de volta a sua natureza, transforma os itens de fada em elementos de bruxa, trazendo outros componentes desse universo à cena, como a vassoura, o cabelo, o chapéu pontudo, a lua, o morcego, o rato, o caldeirão etc. Percebemos nesse momento que, ao romper com a imagem da fada, isto é, a representação de um padrão socialmente estabelecido para as mulheres, a personagem se liberta e assume a sua verdadeira identidade.

Voltando a sua natureza original de bruxa, Uxa demonstra felicidade e vai transformando pessoas e objetos por onde passa. O guarda mal-humorado, por exemplo, vira uma baiana e começa a dançar Chiquita Bacana, canção que promoveu Carmem Miranda para o mundo. A alusão à cantora remete ao carnaval, à alegria e à diversão, além de fazer referência a uma mulher transgressora aos padrões vigentes da época em que fez sucesso. Assim, podemos presumir que essa alusão tem por objetivo associar a identidade de Uxa, como bruxa, à felicidade, à alegria e à rebeldia ao politicamente correto, pois ao fazer as “maldades”, Uxa traz impactos positivos para o mundo que a cerca. Afirmção pode ser observada pelo trecho da p. 29: “A vida como bruxa, na verdade, é uma maldade beleza pura”.

Barthes (2006) enfatiza que os signos não têm significados fixos, mas são moldados pela cultura e contexto. Assim, a personagem de Uxa, que transita entre ser uma fada e uma bruxa, pode ser vista como uma desconstrução dos rótulos simplistas, mostrando que esses papéis podem ser mais fluidos e complexos do que a tradição sugere.

Finalizando a história, Uxa termina apaixonada, porém não pelo príncipe, mas por um computador. Assim, a obra marca mais uma vez uma ruptura com os padrões tradicionais de final feliz. A bruxa rende-se aos avanços do mundo tecnológico e se entrega a esse mundo novo e cheio de possibilidades.

Na última página da obra, o texto verbal corrobora a ideia de dualidade presente em todos nós, ressaltando também que as mudanças fazem parte de um processo natural. A

imagem final do livro, é semelhante a uma carta de Tarô, onde há as duas pessoas em oposição. Essa imagem marca a ideia de dualidade, do positivo e do negativo, memorando Yin-yang, conceito do Taoísmo, filosofia oriental que expressa a dualidade de tudo que existe no universo.

Podemos compreender que a imagem final sintetiza a ideia do texto de que existe dentro de cada um de nós uma dualidade e que a definição do bem e do mal foi estabelecida socialmente a partir de uma perspectiva dominante. Esses valores, portanto, não devem ser fechados, pois o bem e o mal, o bom e o ruim podem ser encarados de forma diferente por cada indivíduo, para isso, precisamos romper com os conceitos impostos pela sociedade para escolhermos o que é melhor para cada um de nós. Assim como fez Uxa, que escolhe ser bruxa e dispensar o príncipe encantado, mesmo quando o socialmente esperado estabelecia a ideia oposta.

Concluimos, assim, que, por meio da personagem Uxa, a obra desafia as fronteiras convencionais, convidando os leitores a reexaminarem as normas culturais e a explorar as diversas maneiras pelas quais os símbolos podem ser interpretados. Sob a perspectiva de Barthes, podemos perceber como a dualidade de Uxa não apenas desconstrói estereótipos arraigados, mas também reflete a influência do contexto cultural e social na construção de significados, convidando-nos a refletir sobre a complexidade da linguagem e o questionamento de categorias preestabelecidas.

2.4.2 Manual de boas maneiras das fadas

A obra *Manual de boas maneiras das fadas* foi publicada no ano de 1995, momento em que o Brasil vivia um período de democracia política e liberdade econômica. Depois da superação do *impeachment* de Fernando Collor, havia nos brasileiros um forte sentimento de esperança em dias menos sombrios e mais leves. É nesse clima de grandes expectativas para o futuro que a narrativa é publicada.

O livro faz uma paródia² aos pragmáticos manuais de etiqueta, que valorizam a classe, a elegância, a disciplina e a delicadeza feminina. De uma maneira leve e descontraída, a obra

² Conforme o escritor e poeta brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna (1988), a paródia é uma possibilidade de ler o convencional por meio da sátira, do humor e da ironia, caracterizando-se num processo de libertação do discurso a partir do desenvolvimento da consciência crítica.

oferece uma nova perspectiva sobre as regras de comportamento impostas ao feminino. A obra se inscreve no gênero maravilhoso devido ao protagonismo da bruxa, personagem típica deste gênero literário, fazendo recorrentes alusões a elementos do maravilhoso, como poções mágicas, vassoura encantada, sapos, dragões, reis, varinha de condão, fadas e encantamentos diversos.

No texto, a autora faz uso do processo de inversão, em que utiliza da ironia para transmitir uma ideia totalmente oposta à que descreve. A expectativa sugerida pelo título da obra leva o leitor a pensar que o *Manual de boas maneiras* irá propor um modelo de conduta a ser seguido, porém, o mesmo contraria a intenção sugerida pelo título, como observamos nas primeiras linhas da história: "Este livro, senhoritas fadas e senhores gnomos encantados, não ensina os bons modos, os educados tremeliques cheios de curvaturas e babados" (2011, p.1).

De acordo com Glória Pondé (2018), nos contos populares tradicionais, as fadas representavam a força que o patriarcado negava às mulheres e apresentavam uma solução para correção de injustiças, trazendo harmonia e a desejada felicidade. O poder recusado e os desejos reprimidos limitavam a mulher ao mundo privado de silêncio e resignação, esperando que uma força sobrenatural a livrasse do seu infortúnio. Em geral, esse poder correspondia às fadas.

A escriba do manual se coloca como uma fada deseducada, meio feiticeira, gorducha, debochada e que não sabe de etiquetas, rompendo assim com o modelo patriarcal imposto para as mulheres a partir da figura da fada. Iniciando o texto dessa maneira, Orthof subverte toda a lógica prevista para a responsável por desenvolver um manual de comportamento, visto que a sua autodescrição vai de encontro a todos os ideais esperados para uma dama de comportamento-modelo.

Ao longo do texto, a autora lança mão da ironia ao propor um manual recomendando comportamentos adequados, porém, utiliza um jogo de palavras contrárias, perpassando uma ideia completamente distinta. À página 6, podemos observar tal constatação quando, logo após ensinar a posição correta para segurar a xícara, o narrador propõe uma atitude deselegante:

Uma fada enfadada, nunca deve esticar o dedo ao segurar uma xícara de café ou chá; é terrível falta de chiqueza! Não fica bem para fada ou para qualquer princesa! Se ninguém estiver olhando é possível lambar a cobertura da torta ou sobremesa, antes de levar o prato à mesa... e servir à francesa! (2011, p. 6)

À página 16, há uma passagem importante sobre a ideia do casamento. No início, o manual enfatiza que o casamento de uma fada deve ser uma grande festa como “manda o

figurino”, realçando a ideia de que deve ser “feliz para sempre”, porém retifica-se a afirmação com a expressão “ou por um certo tempo”. Logo a seguir, o texto rompe com o ideal proposto pelos contos de fadas de que o casamento leva à felicidade infinita: “Na verdade, pode não ser agradável, todo casamento. Se não puder ser feliz eternamente, a fada pode virar bruxa, fugir numa vassoura louca que a sustente!” (2011, p.17). O texto propõe que o casamento pode não levar à satisfação completa e, se isso ocorrer, é possível se libertar de uma união infeliz. Esse processo afasta a fada do socialmente esperado, transformando-a numa figura que desagrade os padrões de perfeição feminina, representado pela bruxa, a figura feminina demonizada pelo social. Conforme Michelli (2013) “atribuem-se às fadas virtudes positivas, funcionando a bruxa como seu contraponto, responsável por um comportamento negativo que causa dano a outras personagens” (2013, p.67).

Por trás da graça e da brincadeira, a obra mostra, de maneira sutil, que ser controlado por regras de comportamento pode ser enfadonho e sufocante, como notamos no trecho “totalmente chata, de tanta fineza, que tristeza! Digo: que beleza!” (2011 p. 26). Ressalta ainda que é possível se livrar de todas as convenções e regras de etiqueta, caso convenha, o que é evidenciado na passagem: “Se um certo dia de agonia, a fada suspirar assim: - Boas maneiras, nem sempre, certamente, são tão boas para mim!” (2011, p.30).

É na dupla orientação da linguagem que se constitui a ironia do texto que gera o riso, a partir de uma situação inesperada colocada pela história: além de propor algo diferente do que está sendo dito, a narrativa estabelece um comportamento totalmente oposto do que se espera de uma fada. Isso também é reforçado pelas ilustrações e pelo texto que as compõe, visto que as imagens sempre reforçam hesitação ou contestação aos ensinamentos.

À página 7, por exemplo, observamos esse diálogo entre texto e imagem, em que a fada lambe a cobertura do bolo antes de servi-lo aos convidados e há um texto que diz “É preciso ter peito para lamber o bolo antes de servir!”, afirmação que vai totalmente de encontro às regras de boas maneiras.

Por fim, espera-se que após tantas lições e prescrições, a fada esteja mais próxima de um padrão ideal, mas não é isso que acontece. Observamos ao longo do texto que se constrói uma ideia de que o comportamento correto e educado é considerado negativo e o irreverente e contestador, positivo. As últimas linhas do texto reforçam a importância da liberdade de escolha e de auto aceitação: “se certa hora a fada, cansada de ser diva, virar Lady Godiva [...] mostrar que na verdade ela é como é, totalmente gente, aí... é hora de ficar contente! Coisa excelente!” (2011, p.32).

A passagem acima vai ao encontro da concepção de Chimamanda Adichie (2015), em *Sejamos todos feministas*. Ela expõe que as expectativas sobre o gênero feminino têm um peso muito grande, prescrevendo comportamentos a serem seguidos ao invés de valorizar e reconhecer a individualidade feminina. Somente quando as mulheres deixarem de carregar o fardo da perfeição serão mais felizes e livres para serem quem realmente são.

Concluimos, ao analisar a obra, que o texto coloca em questão, por meio dos “ensinamentos” propostos para as fadas, o comportamento exigido à mulher pela sociedade, destacando as qualidades femininas em ser prendada, educada, paciente, vaidosa, prestativa, dividindo-se nas funções de mãe, mulher, esposa e trabalhadora, como verificamos no trecho da obra:

Uma fada deve estar sempre penteada, perfumada, linda, delicada, pronta a ajudar, varrer, limpar dobrar a roupa, cantar afinadinho, mesmo no verão não amarrotar sua blusa de linho, escrever literatura infantil para as crianças que moram debaixo do céu de anil, deve saber agradecer, pedir licença, /ter ótima educação e um bondoso coração; para cada coisa a coitada deve ter mão de fada. Tantas mãos... que coisa estranha! Isso é fada-aranha? (ORTHOF, 2011, p. 22)

Percebemos, assim, que, por meio da ironia e da contradição, Orthof aborda um assunto denso de maneira leve, convidando o leitor a refletir sobre as verdades sociais em meio ao riso e à brincadeira, tão presentes no universo infantil. Segundo Pondé (2018), esses questionamentos são importantes, pois dialogam com novas representações sociais que a sociedade contemporânea tem exigido à mulher.

3 OS PERCURSOS DO FEMININO NA HISTÓRIA OCIDENTAL

A tradição literária ocidental inicia com o poema épico *Ilíada* cuja autoria é atribuída ao poeta Homero. Essa obra versa sobre uma grande guerra em que dois poderosos exércitos entram em combate por longos dez anos por causa de uma mulher.

Essa mulher especial chama-se Helena, popularmente conhecida como Helena de Troia. É uma figura lendária que, mesmo depois de três mil anos, continua a desafiar a nossa curiosidade e a provocar as mais diversas interpretações sobre a sua verdadeira história. Todo o fascínio que envolve Helena possibilitou que a sua história permanecesse viva em nosso imaginário.

De acordo com Robert Meagher (2002), Helena se tornou aquilo que os outros disseram sobre ela, fizeram em nome dela, sofreram por causa dela e criaram em homenagem a ela. A história dela e a nossa não podem se separar. Helena é a mulher que construímos e desconstruímos ao longo dos tempos. “Para o bem ou para o mal, Helena, em todas as suas metamorfoses, representa o registro fóssil intacto da mulher na cultura ocidental. A história de Helena é a história da mulher” (MEAGHER, 2002, p.1).

3.1 A mulher na Antiguidade Grega

De acordo com Junito Brandão (1989) não é possível falar da mulher grega de maneira ampla, pois a Grécia não se tratava de um território unificado, mas de uma cultura compartilhada por uma grande população espalhada em cidades-estados que se apresentavam política, social e economicamente distintas, e que dificilmente se uniam, mesmo que fosse para se defender de um inimigo em comum.

Sendo inviável traçar um perfil que defina de forma genérica o contexto jurídico, social e político da mulher na Grécia Antiga, procuramos restringir o nosso olhar à constituição do feminino principalmente em Atenas e Esparta.

3.1.1 Prisioneiras em seus gineceus: a condição feminina em Atenas

A cidade de Atenas surge por volta do século X a. C., era inicialmente aristocrática, mas após muitos conflitos sociais transformou-se numa democracia, cuja participação era restrita aos cidadãos, homens adultos e livres, filhos de pais e mães atenienses. Os demais indivíduos eram excluídos da participação política. Entre eles estavam os escravos, os estrangeiros e as mulheres.

Conforme Brandão (1989), em Atenas, as meninas já vinham ao mundo como um ser indesejável, pois esperava-se que o primogênito fosse um menino para assegurar a sucessão familiar e a herança, visto que uma menina, ao casar-se, além de ser acompanhada de um dote, passava a congregar com a família do marido.

O destino da mulher em Atenas era, portanto, um casamento arranjado e a geração de um filho homem que perpetuasse a família. As mulheres eram relegadas ao ambiente doméstico. “A trincheira da mulher é o lar, onde ela é a ‘senhora’, que comanda as filhas e os escravos. Suas prendas domésticas eram a roca e o tear” (BRANDÃO, 1989, p.37).

Ao casar-se, a menina passava do domínio do pai para o controle do marido. Sua função era dar ao companheiro um herdeiro, no máximo um casal. Quando não tinha filhos, era devolvida aos pais. A esterilidade era sempre culpa da mulher.

Conforme Brandão (1989), se o homem se casava para assegurar a continuidade da família e da *pólis*, o repúdio à mulher estéril era um dever religioso e patriótico. Inclusive, o divórcio era permitido ao homem e, quando abandonava a mulher sem razões aparentes, deveria apenas devolver o dote à família.

O adultério masculino era tolerado e não dava à mulher o direito de pleitear o divórcio, mas o contrário, o adultério feminino, era socialmente repudiado e considerado uma desonra pública ao marido, com pena de privação parcial ou total de direitos políticos. Quando o divórcio era requerido pela mulher, por denúncia de maus tratos, era um processo penoso e difícil e a opinião pública era extremamente severa com as mulheres que reclamassem pelo direito à separação.

À mulher era permitido ausentar-se do lar em apenas três ocasiões prescritas: para realizar determinadas compras, para comparecer a festas ou para o cumprimento de obrigações religiosas. Sendo a primeira e a terceira muito vagas e com grande possibilidade de abuso, as saídas foram ficando ainda mais restritas.

“Eis aí de corpo inteiro, o modelo de uma ‘Penélope’ do século V. a.C.: caseira, calada, discreta, diligente, laboriosa, econômica, submissa” (BRANDÃO, 1989, p.39). “Bela, recatada e do lar”, assim podemos definir resumidamente os valores femininos prestigiados pela sociedade ateniense.

Havia em Atenas uma clara distinção entre os gêneros. De acordo com Fábio Lessa (2010, p. 45), “a sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno/feminino x externo/masculino”. Dessa maneira, aos homens era concedido o espaço externo e as atividades públicas, enquanto às mulheres, como já mencionado anteriormente, permaneciam no espaço interno, atuando apenas no domínio privado.

Essa divisão se refletia também dentro da residência, enquanto o espaço feminino era o gineceu, o masculino era o androceu, espaço voltado aos banquetes e simpósios. O casal dormia em quartos separados. A câmara nupcial pertencia ao esposo, e mulher só tinha acesso quando por ele solicitada. Esse aposento também poderia ser frequentado por outras mulheres, como concubinas, amantes e até mesmo as escravas da casa.

Os meninos, a partir dos sete anos, deixavam os aposentos da mãe para alojarem-se no palácio, passavam os dias fora do lar, ocupando-se de jogos, caçadas, banquetes e politizando-se. Já as meninas mantinham o seu quarto ao lado da mãe e permaneciam em casa na companhia de outras mulheres.

Em Atenas, o concubinato era socialmente aceito. Junito Brandão ressalta que, ao que tudo indica, as heteras³ e concubinas eram mais amadas do que a esposa legítima. Normalmente, as esposas tinham como função apenas, dar ao homem um herdeiro, mantendo a tradição grega. “Um casamento sem amor, apenas para perpetuar a família, fatalmente levaria o ateniense para outros braços, a sua disposição estavam as concubinas e as heteras” (BRANDÃO,1989, p.44).

Brandão afirma que após a guerra de Peloponeso, houve muitas tentativas de inovações no que diz respeito às tradições. Através da literatura e da escultura, que evocavam amor e paixão, o sofrido século IV a. C. tentou regenerar o amor conjugal. As mulheres, até então alheias em seus gineceus, começaram a se ocupar com os pensamentos amorosos, os prazeres e as intrigas sentimentais. Enfeitando-se, começaram a buscar as ruas para descobrir o amor

“Mas o perigo sobrevém, quando a mulher se defronta com o homem e tenta com ele competir. A *pólis*, alarmada, resolve esconder as flechas” (BRANDÃO, 1989, p.49). Apreensiva com a situação feminina, a *pólis* grega designou um magistrado para conter o “*furor eroticus* e o luxo das “Helenas” atenienses” (BRANDÃO,1989, p.49) e colocá-las nas rédeas dos costumes e da conduta feminina, destacando a sua condição de inferioridade.

³ Companheira, cortesã, amante. Diferente de prostituta. Brandão, Junito (1989) p. 46

3.1.2 A mulher em Esparta: um experimento eugênico a serviço da *pólis*

A mulher espartana, assim como a ateniense, era vítima de uma estrutura social demasiadamente patriarcal e conservadora. Em Esparta, os casamentos eram endogâmicos, isto é, ocorriam no interior de um mesmo grupo social e se consolidavam a partir de um rapto, um rito arcaico em que a noiva era retirada da casa dos pais e entregue a uma guardiã que tinha por função preparar a noiva para as núpcias.

Devidamente preparada, a noiva era mais uma vez raptada pelo noivo para que o casamento se consumasse. Na noite de núpcias, o marido passava com a esposa o tempo suficiente para terem uma relação íntima e, logo em seguida, retirava-se dos aposentos para juntar-se aos seus camaradas. Brandão ressalta que esse “abandono” reflete a condição de subserviência que ocupava a mulher espartana.

Com relação à educação, as jovens espartanas não eram intelectualmente estimuladas. Para elas, o mais importante era cultivar um bom porte físico e, para isso, praticavam atividades físicas regularmente. “Se às jovens espartanas não era dado cultivar o intelecto, sobrava-lhes tempos para o exercício físico, que praticavam com afinco” (BRANDÃO, 1989, p. 55e 56).

Diferente do confinamento de Atenas, as espartanas eram incentivadas a comparecerem às atividades externas, como as ginásticas e as procissões, por exemplo. Nas procissões espartanas, os jovens de ambos os sexos compareciam nus, e as meninas totalmente despidas dançavam e cantavam na presença do público.

Essa aparente liberdade feminina, entretanto, era somente para preparar as jovens para serem futuras mães robustas, vigorosas e com um caráter valente e destemido, que pudessem oferecer, a sua nação, filhos saudáveis e perfeitos para serem grandes defensores da *pólis*. “Em verdade, a mulher espartana foi vítima de uma cínica máquina genética, um suposto ‘laboratório eugênico’, que viria inspirar experiências posteriores, ainda hoje de triste memória, como a criação de *Juventudes* que se desejavam invencíveis” (BRANDÃO, 1989, p. 54).

Brandão afirma que, em Esparta, o celibatário era severamente reprimido. A lei não proibía o adultério e ao marido era recomendado que escolhesse, para a esposa, um parceiro vigoroso, que lhe desse filhos saudáveis e úteis à nação. Caso um espartano não desejasse se casar, mas pretendesse ter filhos, poderia pedir emprestada a esposa de outro homem, desde que esta fosse saudável e de bom caráter, e lhe gerasse filhos que assegurassem a

descendência. Assim, podemos inferir que, em Esparta, a mulher não possuía qualquer direito de escolha, deveria se unir a quem a desejasse, servindo somente como uma mera máquina de procriação, cujo objetivo era a geração de filhos sadios e robustos, destinados a servir a *pólis* com vigor e determinação.

Na sociedade espartana, quando um menino nascia, passava por uma detalhada avaliação de saúde: se fosse considerado perfeito, de acordo com os critérios impostos, tinha direito à vida, caso contrário, era morto sem qualquer piedade. Até os sete anos de idade, os meninos permaneciam no seio familiar, onde passavam por um severo treinamento. Ao completarem oito anos ficavam sob a tutela do estado, e passavam a ser submetidos a um implacável e rigoroso treinamento militar.

Aos doze anos, conforme Brandão (1989), o jovem espartano era induzido a escolher um tutor que servisse de exemplo e modelo a ser seguido. Normalmente, essa estreita ligação entre ambos culminava numa relação de homossexualidade, que era totalmente aceitável pela sociedade espartana. “Plenamente consentida, a ‘pederastia bélica’ instigava a emulação no momento da luta, acreditavam que o amante e o amado combatendo juntos e em mútua proteção, chegassem aos extremos de bravura e heroísmo” (BRANDÃO, 1989, p.58). Já em Atenas, embora não fosse completamente aceita, a pederastia pedagógica era bastante comum.

Essa relação entre os homens relegava ainda mais as mulheres a um papel subalterno, tanto em Atenas quanto em Esparta. Além de prisioneiras em seus gineceus ou transformadas num experimento eugênico para servir a *pólis*, as mulheres gregas ainda foram obrigadas a encarar a concorrência com a homossexualidade. Tão desprezível era considerada a mulher que abaixo delas “na escala decrescente, só mesmo animais ferozes e imundos, aves e peixes” (BRANDÃO, 1989, p.63).

As ensaístas Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1985) afirmam que apesar do silenciamento imposto às mulheres, há registros de um centro de formação intelectual da Mulher criado por Safo, ilustre poetisa, cujo nome está entre os grandes escritores da literatura na antiguidade grega.

3.2 Império Romano: apagamento feminino e submissão pela lei

Não é possível um aprofundamento na história das mulheres na Roma Antiga devido à limitação das fontes deixadas. O pouco a que se teve acesso é ainda muito pautado pela visão dos homens em relação às mulheres, já que são eles os responsáveis pela produção de quase todas as fontes que chegaram até nós. Conforme Rabinowitz (1993) “mesmo quando vemos mulheres representadas em esculturas ou vasos, ainda as vimos pelos olhos masculinos” (p.10), ou ainda:

Quando se fala sobre a história das mulheres na Antiguidade é importante ter em mente que as fontes existentes são fortemente enviesadas. As literárias, por exemplo, tratam majoritariamente das mulheres pertencentes à elite e refletem os preconceitos inerentes aos seus autores masculinos. (CALDELLI, 2014, p. 582)

As mulheres romanas não deixaram muitos registros de suas histórias e de seus pensamentos já que a alfabetização era reservada apenas às classes mais altas, e mesmo nas esferas mais privilegiadas, as mulheres deveriam ficar confinadas ao âmbito privado de suas residências, administrando as demandas da casa.

A maior parte das mulheres romanas da Antiguidade estava comprometida em gerir bem seu *domus*⁴ e cuidar de sua família. Desde a infância, a mulher era incentivada a sonhar com um bom casamento e uma casa para comandar. A frustração de tais expectativas geradas pela sociedade, podia resultar em constrangimento e ostracismo.

Alves e Pitanguy (1985) afirmam que no Império Romano, a instituição jurídica reconhece de forma legal o controle das mulheres através do conceito de *paterfamilias*, uma posição masculina a quem se atribuía o domínio sobre a parceira, os filhos, os servos e os escravos, assegurando a sujeição da mulher.

No entanto, as pesquisadoras ressaltam que, mesmo diante de toda a submissão a que eram obrigadas, algumas mulheres resistiam. Há relatos de que mulheres se dirigiram ao Senado Romano em protesto contra o impedimento de utilizarem o transporte público, privilégio restrito ao grupo masculino. O representante do senado em questão, porém, não autorizou e ratificou ainda que leis que acentuavam a mulher em posição inferior ao homem eram necessárias para mantê-las dominadas, expressando, dessa forma, o domínio, a submissão e a coerção a que as mulheres eram submetidas.

Diante do protesto assim se manifestou o senador Marco Pórcio Catão. ‘Lembrem-se do grande trabalho que temos para termos mantido nossas mulheres tranquilas e para refrear-lhes a licenciosidade, o que foi possível enquanto as leis nos ajudaram.

⁴ Domus: casa; usado mais frequentemente do que família para se referir à unidade familiar básica. Incluía todos os parentes ligados através de mulheres, enquanto família normalmente se refere apenas aos parentes ligados à família através da descendência masculina (agnados) (PARKIN; POMEROY, 2007, p. 72).

Imaginem o que sucederá, daqui por diante, se tais leis forem revogadas e se as mulheres se puserem, legalmente considerando, em pé de igualdade com os homens! Os senhores sabem como são as mulheres: façam-nas e imediatamente elas quererão subir em suas costas para governa-los?. (ALVES; PITANGUY, 1985, p.14-15)

Vemos, a partir desse discurso, a relação de poder existente entre os sexos, na qual o direito aparece como um instrumento de perpetuação dessa assimetria, ratificando e legitimando a inferioridade da posição social da mulher romana.

3.3 Idade Média: coerção e genocídio feminino

A Idade Média, também conhecida como Era Medieval, é um período histórico que abrange aproximadamente o intervalo de tempo entre os séculos V e XV. É caracterizada por um conjunto de transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorreram na Europa e em outras partes do mundo. Georges Duby (1989) afirma que a idade Média foi um período de intensa misoginia, ressaltando que a ausência de fontes escritas por mulheres gera uma historiografia que retrata apenas a perspectiva masculina. As construções sociais embasadas no patriarcado foram difundidas nas sociedades Antigas e Medievais, e ainda hoje podemos enxergar os resquícios dessa prática em nossa sociedade, o que justifica a recuperação desse contexto histórico ao se refletir sobre a condição feminina.

Nos primeiros séculos da Idade Média, segundo Alves e Pitanguy (1985), dados demográficos revelam que existia uma grande disparidade entre a população masculina e feminina, com elevado número de mulheres que, na ausência dos homens, assumiam os interesses econômicos da família. Era comum mulheres exercendo atividades profissionais, inclusive no papel de liderança, quando ficavam viúvas.

há registros de mulheres exercendo tarefas ditas como masculinas, como serralheria e carpintaria, apesar de que se concentravam sobretudo nas profissões femininas como a tecelagem, a costura, os bordados. Participavam do comércio, ao lado de seus maridos, e frequentemente, permaneciam como comerciantes após a sua morte. Por outro lado, a indústria doméstica [...], dominada pelas mulheres, era a sua principal fonte de renda ou uma complementação necessária do orçamento familiar. (ALVES; PITANGUY, 1985, p.18)

Apesar de exercerem atividades profissionais, a remuneração das mulheres, porém, era bastante inferior aos rendimentos masculinos, ocasionando, inclusive, certa hostilidade dos homens pelo trabalho feminino, pois acreditavam que a competição diminuía o nível de

remuneração. Devidos aos protestos masculinos, foram impostas restrições à atividade feminina no mercado de trabalho, como “em Londres, no ano de 1344, quando a corporação de alfaiates proibiu seus membros de empregarem mulheres que não fossem suas esposas ou filhas” (ALVES; PITANGUY, 1985, p.18).

No campo educacional, ainda de acordo com as estudiosas citadas, embora a participação feminina fosse preterida, há alguns poucos registros de mulheres que frequentaram universidades, como foi o caso de Christine Pisan (1364/1365 – 1429/1430), grande escritora franco-italiana, considerada uma das primeiras feministas por enaltecer um discurso em defesa dos direitos da mulher e da igualdade entre os sexos.

Segundo a historiadora francesa Michelle Perrot (2007), um dos principais sistemas opressores estruturado na Idade Média contra as mulheres foi a Igreja Católica, a partir da difusão de um imaginário social ligando as mulheres à demonização, no qual poderiam levar a fraqueza, desvirtuamento dos ideais religiosos e o pecado aos homens. Como instituição de grande poder social e político, a Igreja utilizava a figura de Eva, de acordo com o texto bíblico do Pecado Original, para alegar que o pecado cometido por Eva refletia em todas as mulheres, sendo elas diretamente atreladas às tentações e disseminadoras do mal.

Neste período, essencialmente teológico, a ‘maldição bíblica de Eva’ acompanharia mais que nunca a mulher. (...) Eva é responsável pela queda do homem, e é considerada, portanto, a instigadora do mal. Esse estigma, que se propaga por todo o sexo feminino, vem a se traduzir na perseguição implacável ao corpo da mulher, tido como fonte de malefícios (ALVES; PITANGUY, 1985, p.20)

Desse modo, podemos observar que o catolicismo foi um grande contribuinte para a regulamentação de ideais e práticas contra as mulheres, sendo o século XV um marco da demonização feminina, manifestado pelo movimento de caça às bruxas.

A “caça às bruxas” consistiu em um verdadeiro genocídio contra o sexo feminino. Mulheres que fugiam aos padrões de virtuosidade e obediência impostos pela Igreja católica, possuíam conhecimentos a elas proibidos, ou ainda denunciadas por razões fúteis como vingança, por exemplo, eram rotuladas de bruxas, perseguidas, torturadas e mortas pelo Tribunal do Santo ofício. Segundo Michelle Perrot:

Encomendada pela Inquisição, pretendia, ao mesmo tempo, descrever as feiticeiras e suas práticas e dizer o que convinha pensar sobre elas. E devia-se pensar o pior, o que justificava sua condenação ao fogo purificador. Elas foram maciçamente presas e queimadas, principalmente na Alemanha, na Suíça e no leste da França atual (Lorena, Franche-Comté), mas também na Itália e na Espanha. Estima-se em cem mil o número das vítimas, sendo 90% de mulheres. A onda de repressão, iniciada ao

final do século XV e da qual Joana d'Arc, de certo modo, foi vítima, exacerbou-se nos séculos XVI e XVII. (2007, p. 89)

O discurso religioso também alimentou fortemente, nesse momento histórico, o domínio masculino em relação às mulheres. Embora a Igreja tenha perseguido pessoas do sexo masculino consideradas hereges, a repressão às “bruxas” demonstra claramente a luta pela continuidade da posição de poder do homem, visto que as mulheres acusadas por uso da feitiçaria detinham conhecimentos e saberes, como o uso de ervas medicinais capazes de curar ou matar, o que lhes concedia um espaço de atuação longe do domínio masculino.

A filósofa Silvia Federeci (2017) afirma que na Idade Média as mulheres, muitas vezes, estiveram envolvidas em movimentos hereges por encontrar, nesses espaços, uma ascensão em sua posição social, o que as colocava em igualdade aos homens. Essa participação, entretanto, era até então encarada com certa indulgência pela Igreja Católica, porém quando a Igreja começou a perceber que mulheres detinham conhecimentos que lhes possibilitavam o controle sobre a reprodução e que isso poderia ameaçar a estabilidade econômica e social, as heresias femininas passaram a ser drasticamente perseguidas como bruxarias.

A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social (FEDERECI, 2017, p. 294).

Desse modo, a caçada às bruxas intensificou ainda mais a segregação das mulheres, ao insuflar nos homens pavor a possibilidade da ascensão feminina. Ainda conforme Federeci, a perseguição a essas mulheres gerou um verdadeiro pânico na população, servindo como forma de controle social.

Apontar e perseguir as mulheres como “bruxas” preparou o terreno para o confinamento das europeias no trabalho doméstico não remunerado. Isso legitimou sua subordinação aos homens dentro e fora da família. Deu ao estado controle sobre a sua atividade reprodutiva, garantindo a criação de novas gerações de trabalhadoras e trabalhadores. Dessa forma, as caças às bruxas estruturam uma ordem especificamente capitalista, patriarcal que perdura até hoje, embora tenha se ajustado constantemente às resistências e às necessidades sempre em transformação do mercado de trabalho. (FEDERECI, 2019, p 91-92)

3.4 A Idade Moderna e a legitimação da misoginia

A Idade Moderna é um período histórico que se estende aproximadamente do final do século XV até o final do século XVIII, definido por transformações profundas nas esferas política, econômica, social, cultural e científica. Conforme Alves e Pitaguy (1985), com relação à situação feminina, os primeiros séculos são marcados pela continuidade da repressão e da segregação das mulheres, não somente na esfera religiosa como também no campo científico.

Na ciência, é possível ver a depreciação do feminino a partir de teorias que tentavam comprovar a inferioridade da mulher, como a tese desenvolvida pelo médico e cientista francês Ambroise Paré (1510-1590), de que o fato de as mulheres terem seus órgãos sexuais “para dentro” revela a sua desvantagem em relação aos homens e a deformidade do seu corpo.

Ambroise Paré, médico e cientista ilustre do século XVI, vê no organismo feminino a prova da inferioridade da mulher: ‘porque o que o homem tem externamente a mulher tem internamente, tanto por sua natureza, quanto por sua imbecilidade, que não pode expelir ou pôr para fora as suas partes. Acrescenta que os órgãos sexuais femininos tornam as mulheres ‘disformes e vergonhosas quando nuas’ (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 21-22)

Nesse mesmo período, François Rabelais (1494-1553), renomado profissional da medicina, também contribuiu para o discurso contra a natureza feminina. Para ele, a mulher era naturalmente inferior e o desequilíbrio do seu corpo poderia leva-la ao desconcerto de seu caráter e princípios: “François Rabelais outro grande médico, adota idêntica posições, concluindo que o corpo histórico da mulher só pode conduzi-la à desordem moral” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 22).

Desse modo, observamos que tais teorias científicas vão ao encontro da fala religiosa no que tange à perseguição feminina. Assim como a Igreja, a Ciência era, naquele momento, uma instituição masculina que defendia o monopólio do saber centrado nas mãos do homem. A Ciência enfatiza, conforme Alves e Pitanguy (1985), a repressão às mulheres que exerciam atividades de curandeira e de parteira.

O período do Renascimento, marco do desenvolvimento do conhecimento científico, fortalece a segregação feminina, negando a admissão das mulheres na esfera científica. As mulheres perdem espaço, inclusive em campos profissionais que já tinham exercido na Idade Média. A maioria das atividades passa para o domínio masculino e, simultaneamente, corporações de ofício extinguem a participação feminina:

É justamente durante este período, quando o trabalho se valoriza como forma de transformação do mundo pelo homem, que o trabalho da mulher passa a ser depreciado. Alijada concretamente de determinadas profissões, tece-se também toda uma ideologia de desvalorização da mulher que trabalha. (ALVES; PITANGUY, 1985, p.26)

3.5 Idade Contemporânea: início das lutas pelos direitos femininos

A Idade Contemporânea é um período histórico que se estende a partir do final do século XVIII até os dias atuais. Na passagem da Idade Moderna para a Contemporânea, observamos que o trabalho feminino não deixou de existir, mas limitou-se a determinadas atividades como a indústria de seda e a manufatura têxtil, por exemplo. Praticamente desaparecem, nos fins do século XVIII, mulheres exercendo a medicina e o direito⁵, carreiras que se restringiam aos homens.

Assim, segundo Alves e Pitanguy (1985), as mulheres desempenham cada vez mais atividades menos qualificadas e de baixa remuneração. As pesquisadoras enfatizam que a desvalorização do trabalho feminino, traduzida pelos salários inferiores aos masculinos, encontra a sua lógica no processo de acumulação de capital através da exploração do trabalho feminino. Ao mesmo tempo, a instrução masculina é valorizada, desenvolvendo-se em vários níveis, enquanto os ensinamentos às mulheres sofrem objeções tanto no âmbito profissional, quanto intelectual.

O ingresso ao mundo do saber foi dificultado às mulheres seguindo a lógica, conforme Perrot (2007), de que homens estão para ciência e razão e as mulheres para a emoção, levando a uma justificativa que a autora chama "o saber é contrário à feminilidade" (PERROT, 2007, p. 91).

Os homens, por serem os representantes de Deus na terra, ganham o título de detentores do conhecimento, o que garantia esse poder sobre todos. Para as mulheres, como nos afirma Rousseau, “a educação deve ser relativa aos homens. Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os

⁵ Conforme Alves e Pitanguy, há registros de mulheres que frequentaram universidades, como em Frankfurt, no século XIV, onde quinze mulheres formaram-se em medicina e exerceram a profissão, e, em Bolonha, algumas mulheres formaram-se em medicina e direito.

tempos, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância" (PERROT apud ROUSSEAU, 2007, p. 92).

Os reveses sofridos pelas mulheres, ratificados pelo Renascimento, fomentam, segundo as autoras Alves e Pitanguy (1985), as reivindicações femininas que colocavam em pauta a igualdade no acesso à educação e ao mercado de trabalho. Sendo assim, movidas pelos ideais liberais e revolucionários, muitas mulheres lutaram lado a lado com os homens durante a Revolução Francesa, porém, apesar estarem em igualdade durante a batalha, não garantiram todos os direitos conquistados pelo sexo masculino, vindo a maioria dos benefícios adquiridos restringirem-se aos homens.

A historiadora Michelle Perrot (2005) afirma que a Revolução Francesa ocorrida no século XVIII, foi contraditória. O universalismo da *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* não se relaciona verdadeiramente às mulheres: elas não são consideradas indivíduos. A Revolução lhes consente alguns direitos civis, porém nenhum direito político, a começar pelo voto. Alves e Pitanguy (1985) ressaltam que é nesse contexto que o feminismo adquire características de uma prática de ação política organizada na reivindicação pelos direitos femininos, assumindo um discurso próprio que certifica a especificidade da luta da mulher.

No final do século XVIII, as mulheres contestavam as diferenças naturais entre meninos e meninas no que diz respeito à inteligência ou ao caráter, garantindo que a inferioridade das mulheres estava na educação que recebiam, por isso, exigiam o direito à mesma educação que os homens.

Michelle Perrot (2005) assegura que a presença e a voz feminina só começaram a conquistar espaços, que até então lhe eram negados ou pouco familiares, a partir da segunda metade século XIX. O silêncio é inerente às mulheres, fruto de sua posição secundária e subordinada, segundo argumentos daquela época: “O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos, pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento” (PERROT, 2005, p. 9). Além disso, a pesquisadora acrescenta:

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX, que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, o que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, "esqueceu" as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. [...] O silêncio era o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. (PERROT 2005, p. 9)

O silêncio era convocado à realidade das mulheres, não se limitando somente à fala, mas também ao corpo e à escrita. A mudez feminina deveria estar presente na igreja e nos templos sagrados, nas assembleias políticas, nos espaços públicos e até mesmo na vida privada. As mulheres, no entanto, não respeitaram completamente essa determinação. Os seus sussurros, suas queixas e seus cochichos corriam pela casa, circulavam nos vilarejos e invadiam, pouco a pouco, as cidades.

As transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial mudaram as pautas das reivindicações femininas, pois o novo sistema de produção afetou muito a vida das mulheres, que passaram a participar ativamente do mercado de trabalho, porém as exaustivas jornadas, as péssimas condições de trabalho e os salários inferiores aos masculinos revelavam a desvalorização da força do trabalho feminino.

Relativamente recente, sem tradição, oprimida por uma dominação bicéfala em que o homem e o patrão se apoiam, o proletariado feminino oferece todas as características do exército industrial de reserva: emprego flutuante, sem qualificação, suas remunerações são inferiores, cerca da metade das remunerações dos homens. [...] há razões suficientes para se revoltar (PERROT, 2005 p. 156.)

Sendo assim, as operárias começaram a se organizar para reclamar por melhores condições de trabalho e igualdade salarial. Esses movimentos ganharam impulso e colaboração de muitos operários masculinos, dando origem às primeiras organizações sindicais.

Através de uma luta constante por seus direitos as mulheres trabalhadoras romperam o silêncio e projetaram suas reivindicações na esfera pública. O avanço das lutas operárias congrega homens e mulheres nas organizações sindicais. Com eles, as mulheres participaram das greves e, como eles, foram vítimas de repressão. O dia 8 de março, depois proclamado o Dia Internacional da Mulher faz parte desta história de luta. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 41)

Além das lutas por condições melhores e mais justas de trabalho, o século XIX também marca o enfrentamento das mulheres pelo direito à cidadania, como acesso ao voto e à participação política. O sufrágio universal, conquistado pelos homens nos fins dos anos de 1800, não garantiu, entretanto, o direito ao voto feminino. Por esse motivo, mulheres de diferentes classes sociais se uniram e criaram movimentos em busca desse direito, estendendo-se a luta para o século seguinte: “Esta foi uma luta específica, que abrangeu mulheres de todas as classes. Foi uma luta longa, demandando enorme capacidade de organização e paciência” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 44).

O sufrágio feminino foi um grande movimento político, chegando, em seu ápice, à mobilização de mais de 2 milhões de mulheres de diferentes partes do mundo. Em diversos países, a luta pelo voto feminino se estendeu por longos anos e foi duramente reprimida.

Nas décadas de 1930 e 1940, as mulheres viram muitas das suas demandas atendidas: a possibilidade de participação política, ingresso nas instituições de ensino e no mercado de trabalho. No período da 2ª Guerra Mundial, a força de trabalho feminina foi essencial para os países que se envolveram no conflito e parecia que, finalmente, as mulheres conquistavam o seu espaço.

Contudo, essa aparente igualdade entre os sexos se finda rapidamente, pois, com o final da guerra, os homens buscaram recuperar suas posições de trabalho e uma nova onda de diferenciação de papéis por sexo ganha força. A atuação feminina é ligada novamente à esfera doméstica, para o cuidado do lar e dos filhos e o exercício profissional passou a ser reprimido:

A ideologia que valoriza a diferenciação de papéis por sexo, atribuindo à condição feminina o espaço doméstico é fortemente reativada no sentido de tirar a mulher do mercado de trabalho para que ceda lugar aos homens. As mensagens veiculadas nos meios de comunicação enfatizam a imagem da “rainha do lar”, exacerbando-se a mistificação do papel da dona-de-casa, esposa e mãe. Novamente o trabalho externo da mulher é desvalorizado, tido como suplementar ao do homem (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 50)

Michelle Perrot (2005), afirma que a construção sociocultural da feminilidade foi ao longo dos séculos, disseminada pela figura da mulher passiva, doce, submissa, pura e silenciosa. O mito da feminilidade é construído a partir da educação, que foi fundamental para a formação dos hábitos e das virtudes femininas.

Dentro deste contexto, bell hooks enfatiza que "fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio" (HOOKS, 2019, p. 29).

Diante disso, a chegada do movimento feminista foi fundamental para revermos as práticas patriarcais que ratificam a sujeição e a inferioridade feminina e apontar a necessidade da desconstrução do papel tradicional da mulher na sociedade ocidental.

4 SYLVIA ORTHOF, UMA TRANSGRESSORA NA ARTE DE ESCREVER HISTÓRIAS

4.1 Feminismo: uma história de lutas contínuas

A publicação revolucionária de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, no fim da década de 1940, obra que analisa a condição feminina dentro da sociedade patriarcal, contribui para fundamentar a reflexão feminista que eclode nos fins dos anos de 1960.

O feminismo surge como uma crítica ao papel tradicional da mulher, incorporando, além das reivindicações voltadas para a igualdade no exercício de seus direitos, o questionamento sobre as raízes do sexismo, rompendo com o mito de que os fatores biológicos justificam a inferioridade da mulher. Segundo essa teoria, a diferenciação entre os papéis masculino e feminino estabelecida na sociedade ao longo dos tempos é hierárquica e mascara a posição de domínio que o homem instituiu sobre a mulher.

Conforme Alves e Pitanguy (1985), o movimento feminista coloca em debate os fundamentos da assimetria sexual, analisando como se constrói, se internaliza e se reproduz as ideologias de discriminação, buscando caminhos para a resistência e alternativas para o exercício do poder.

Nesse sentido, de acordo com a teórica feminista norte-americana bell hooks (2019), o feminismo se constitui em um movimento para acabar com o sexismo, com a exploração sexista e com a opressão sobre o feminino. A autora afirma que todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados, desde o nascimento, para aceitar pensamentos e ações sexistas. E que, de certa forma, todos nós participamos da disseminação do sexismo. Assim, para romper com a difusão da ideologia dominante, é preciso conscientização e compreensão sobre como as formas de dominação acontecem.

As diferenças de gênero são compreendidas como biologicamente definidas pelo senso comum, assim como também são propagados, em nosso meio, os discursos que reforçam uma fragilidade ligada ao universo feminino como, por exemplo: *homem não chora, as mulheres são o sexo frágil, lugar de mulher é na cozinha, mulher sem marido é como barco sem leme*, etc. Essas sentenças funcionam como uma possível resposta para indagações acerca da

veracidade de padrões pré-estabelecidos e contribuem para engessar comportamentos. Neste sentido, Simone de Beauvoir defendeu que:

Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2009, p. 9)

Desse modo, entendemos que, para Beauvoir, a identidade feminina seria elaborada pela sociedade, que é marcada pela ótica masculina, na qual o modo de agir, comportar-se e até de pensar são pré-determinados. O feminismo, portanto, contribuiu consideravelmente para romper com a ideia de que a dominação masculina é algo indiscutível, colocando em debate muitos princípios do patriarcado, o que possibilitou significativas conquistas femininas na sociedade contemporânea, tais como: a ampliação do acesso à educação secundária e superior; o adiamento ou a não realização do casamento ou da maternidade ou a sua não consumação; a legalização e o aumento do número de divórcios; a garantia do trabalho assalariado e até mesmo o afastamento das tarefas domésticas.

Na década de 1970, o feminismo se transformou em um movimento com força política e potencial de transformação social, incorporando bandeiras relacionadas à discriminação e à desigualdade, desenvolvendo frentes de luta de acordo com a necessidade do contexto geográfico e social em que se desenvolvia, compreendendo pautas importantes como saúde, sexualidade e violência, educação, ideologia, formação profissional e acesso ao mercado de trabalho.

Alves e Pitanguy (1985) enfatizam que o feminismo vem se construindo a partir das resistências, das derrotas e das conquistas que fazem parte da história da mulher, colocando-se como um movimento vivo, cujas lutas e estratégias estão em constante processo de re-criação. Define-se pela busca contínua da superação das relações de hierarquia entre homens e mulheres, indo ao encontro dos demais movimentos que lutam contra a discriminação em diferentes formas.

Michelle Perrot (2007) ressalta que o direito ao saber, não somente o acesso à educação, mas também à instrução e ao conhecimento, é, com certeza, a mais antiga e importante reivindicação feminina, pois é a aquisição do saber que propicia às mulheres a busca pelos demais direitos: a emancipação, o trabalho, a representação política, a liberdade, a sexualidade etc. “Essa reivindicação se acompanha de um imenso esforço de apropriação: leitura, escrita, acesso à instrução” (PERROT, 2007, p. 159).

Para esta autora, a reivindicação e a garantia dos direitos do corpo constituem o feminismo contemporâneo. Há, por toda a parte, movimentos que propõem a liberdade de contracepção e autorização legal ao aborto. Essas propostas sugerem uma inversão completa nos papéis feminino e masculino e nas relações entre os sexos. Ao mesmo tempo, os direitos ao corpo desenvolvem-se também nas lutas pela penalização do estupro, do assédio sexual, do incesto e dos maus-tratos físicos, endossando o crescimento de leis de proteção, denúncias e acusações desses crimes na justiça.

É fundamental reconhecer a contribuição do feminismo nas relações da sociedade, pois ele tem papel decisivo na modernização da convivência entre os sexos que chancela a história contemporânea. Conforme Michelle Perrot, “Foi o feminismo que constituiu às mulheres como atrizes na cena pública, que deu forma a suas aspirações, voz a seu desejo. Foi um agente decisivo de igualdade e de liberdade. Logo, de democracia” (2007, p. 162).

Nesse sentido, bell hooks reforça que, nos dias atuais, a maioria das pessoas não tem conhecimento dos impactos positivos que o feminismo trouxe para a vida delas e para a sociedade. Portanto, compartilhar pensamentos e práticas feministas sustenta o movimento para que ele continue trazendo benefícios para todos nós, pois “o feminismo é para todo mundo” (HOOKS, 2019, p.48).

De acordo com a professora e pesquisadora Lucia Osana Zolin (2009), na literatura, até por volta da metade do século XX, os discursos dominantes determinavam os espaços privilegiados de expressão, onde a alta literatura circulava livremente por estar em consonância com os valores desse discurso, enquanto as produções consideradas de menor valor, oriundas de segmentos sociais “desautorizados”, eram silenciadas. O mundo era representado a partir da ótica dominante que apagava tudo o que divergia dos valores que desejava reproduzir.

Assim, a crítica literária feminista surge com o objetivo de desestabilizar as representações estereotipadas: “ora preza a nobreza de sentimentos e o caráter elevado; ora relacionada com a Eva pecadora e sensual. Tudo remetendo a um maniqueísmo reducionista que em nada condiz com as reais e múltiplas identidades femininas que povoam nossa realidade” (ZOLIN, 2009, p. 3).

Nas discussões do início do século XXI, de acordo com o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2006), o conceito de identidade(s) vem colocando em xeque as identidades que por um longo período consolidaram o mundo social, processo por ele chamado de “crise de identidade”: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão

em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p.7).

Transformações estruturais nas sociedades modernas fragmentam as, até então, sólidas localizações dos indivíduos sociais no que diz respeito às questões de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, modificando também as identidades pessoais e impactando no conceito de sujeito integrado.

A compreensão de um sujeito cartesiano detentor de uma identidade única e estável foi dissolvendo-se, tornando o sujeito um ser fragmentado, composto não somente de uma única identidade, mas de várias identidades, por vezes contraditórias e inacabadas, que se formam e se transformam a partir das relações com os sistemas culturais que os cercam.

Hall afirma que as possibilidades de identificação são inúmeras, proporcionando ao indivíduo diferentes identidades: pessoal, coletiva, profissional, de classe, de gênero, entre outras. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas. Dessa maneira, a produção de significados, por meio das representações, está intimamente vinculada com a construção das identidades.

As figuras femininas, unas, coerentes, obedientes na representação dos papéis sociais a elas destinados pela ideologia patriarcal, não dão mais conta da representação da imagem feminina na contemporaneidade, dando lugar a um vasto painel de identidades femininas que valorizam a diversidade entre as mulheres, enfatizando a sua emancipação ou denunciando as feridas causadas pelas práticas patriarcais.

A literatura infantil, naturalmente, acaba por refletir as múltiplas representações sobre as identidades femininas. Em algumas obras infantis, é possível observar a emancipação da mulher que se descobre ou se quer descobrir sujeito de seu próprio corpo e de sua vida, dialogando com a sociedade em múltiplas esferas, de modo a romper com os estereótipos e com os padrões de comportamentos socialmente esperados, defendendo, assim, as demandas feministas que reivindicam a autonomia e a valorização feminina.

Durante muito tempo, a escrita e o saber estiveram relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentaram ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para a manutenção da ordem social dominante.

Mesmo assim, o discurso hegemônico do patriarcalismo não conseguiu abafar todas as vozes. Zolin (2009) afirma que, apesar do histórico de marginalização, as representações femininas foram ganhando espaço e veiculando uma voz dissonante das antigas e desgastadas

representações sobre o feminino, que, embora não contemplem toda a diversidade identitária, avançam bastante em relação à literatura hegemônica.

Com a possibilidade da voz que antes era negada, o feminismo vem ampliando as suas demandas de acordo com as necessidades femininas, abordando, além das antigas questões referentes à igualdade de gêneros, o empoderamento das mulheres na sociedade atual e a busca por respostas aos desafios e aos problemas enfrentados pelas mulheres nos dias atuais como disparidades salariais, violência de gênero, acesso aos direitos reprodutivos, representação histórica, política, cultural e midiática, divisão desigual de tarefas domésticas, sororidade e muitos outros aspectos da vida das mulheres.

Uma característica importante do feminismo é a ênfase na interseccionalidade, conceito desenvolvido pela professora de direito e ativista Kimberlé Crenshaw no fim da década de 1980, que tem como objetivo analisar como a articulação das diferentes categorias sociais (classe social, gêneros, raça/etnia, cor, sexualidades, corpos, entre outras) se encontram inter-relacionadas e estruturam a vida dos sujeitos, produzindo desigualdades e injustiças.

De acordo com Crenshaw (2002) a interseccionalidade reconhece que as experiências das pessoas não podem ser reduzidas a uma única dimensão de sua identidade. Em vez disso, diferentes formas de opressão se sobrepõem e se interseccionam, criando experiências únicas de discriminação e desigualdade. Uma mulher negra, por exemplo, pode enfrentar formas específicas de discriminação que não são experimentadas por mulheres brancas ou homens negros. Ela pode ser afetada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo, e essas opressões se entrelaçam de maneira complexa, moldando sua experiência de vida e limitando suas oportunidades. Portanto, conforme a ativista:

[...] a interseccionalidade pode servir de ponte entre diversas instituições e eventos e entre questões de gênero e de raça nos discursos acerca dos direitos humanos – uma vez que parte do projeto da interseccionalidade visa incluir questões raciais nos debates sobre gênero e direitos. Ele procura também desenvolver uma maior proximidade entre diversas instituições (CRENSHAW, 2002, p. 10)

Angela Davis (2016), renomada filósofa e ativista norte-americana, também destaca a importância de reconhecer as interseções entre raça, gênero e classe social na análise das opressões e desigualdades sociais, ressaltando que as lutas pela igualdade racial e de gênero devem ser abordadas de forma interseccional, considerando as formas complexas de discriminação e opressão que as mulheres negras enfrentam, já que são afetadas tanto pelo racismo quanto pelo sexismo. A autora afirma que “Proporcionalmente, as mulheres negras

sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão” (DAVIS, 2016, p. 24). Conforme a ativista, as mulheres negras encontram barreiras no acesso à educação de qualidade, afetando e limitando suas oportunidades profissionais futuras, contribuindo para sua vulnerabilidade social e econômica, que pode culminar numa maior exposição à violência.

As desigualdades de gênero enfrentadas pelas mulheres com deficiência, observamos uma complexa interseção que envolve tanto as disparidades de gênero, quanto as de deficiência, o que resulta em discriminação, exclusão e falta de acesso a oportunidades ainda maior do que em relação a outras mulheres, como afirma Crenshaw. A teórica enfatiza que o estigma em relação às mulheres com deficiência se agrava pela interseccionalidade entre gênero e deficiência, que pode resultar numa visão de que são menos capazes ou menos femininas, afetando a autoestima e as oportunidades sociais.

No que diz respeito às mulheres LGBTQIA+, as contribuições de Gloria Anzaldúa (1987) são fundamentais para refletirmos sobre a interseccionalidade envolvendo questões complexas relacionadas a identidades de gênero, culturas e sexuais. Embora a obra da autora não seja exclusivamente sobre a temática interseccional envolvendo mulheres LGBTQIA+, ela contribuiu significativamente para a compreensão das experiências de mulheres desse grupo e também das de origens étnicas minoritárias.

A teoria de Anzaldúa é fundamentalmente enraizada na ideia de "mestiçagem", que diz respeito à mistura e à hibridização de culturas e identidades. Ela argumenta que, para muitas pessoas que vivem nas "zonas de fronteira" de identidades múltiplas, a luta e a resistência são partes intrínsecas de suas vidas. Isso se aplica de maneira particular às mulheres LGBTQIA+, sobretudo às de origens étnicas minoritárias, que enfrentam complexas interações de discriminação e opressão.

A autora desafia as normas binárias de gênero e sexualidade e argumenta que as identidades LGBTQIA+ são intrinsecamente interculturais e interseccionais, destacando a resistência e a resiliência dessas pessoas. Introduz ainda o conceito de "consciência de fronteira" que é a consciência crítica e reflexiva das complexas interações identitárias, de forma a encorajar essas mulheres a abraçarem suas identidades multifacetadas e a reconhecerem a sua força. Destaca também a importância de reconhecer e celebrar a diversidade de identidades e lutas, enquanto se promove a solidariedade e a transformação social.

A interseccionalidade destaca, portanto, a importância de levar em consideração as diferentes formas de opressão e privilégios ao analisar questões sociais, políticas e culturais, tornando visíveis as vozes e as experiências das pessoas que estão sujeitas a múltiplas formas de discriminação, muitas vezes enfrentando desvantagens ainda maiores.

Vale ressaltar que o feminismo contemporâneo é um movimento diverso e abrange uma variedade de perspectivas e abordagens que podem ter visões e estratégias diferentes para alcançar a igualdade de gênero, mas todas compartilham o objetivo comum de desafiar as normas de gênero e promover a igualdade e a justiça para as mulheres.

Nessa perspectiva, surge o conceito de sororidade, que se refere à solidariedade e apoio entre mulheres, baseado no reconhecimento de suas experiências compartilhadas e na busca pela igualdade de gênero. A palavra "sororidade" deriva do termo latino "soror", que significa "irmã", foi popularizada dentro dos círculos feministas para transmitir a ideia de união e solidariedade entre mulheres.

A sororidade é um conceito fundamental dentro do feminismo contemporâneo, pois busca promover a união e a colaboração entre as mulheres, opondo-se à competição e à divisão que sempre foram incentivadas pelo patriarcado. Conforme bell hooks:

Sabíamos, por experiência própria, que como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para nos vermos inferiores aos homens, para nos vermos sempre e somente, em competição umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência. (2019, p. 35)

Reconhecendo que as mulheres têm enfrentado desigualdades, opressões e discriminações semelhantes ao longo da história, a sororidade, segundo hooks, enfatiza a importância do apoio mútuo, de se ouvir, de se respeitar e de trabalhar em conjunto para desafiar as estruturas sociais que perpetuam a desigualdade de gênero. Envolve ainda a ideia de superar as diferenças e rivalidades impostas entre as mulheres, como divisões de classe, raça, etnia, orientação sexual e outros aspectos das identidades.

bell hooks (2019) afirma que o feminismo criou contexto para que as mulheres se conectassem para protegerem os seus interesses comuns. A sororidade é, portanto, um convite para que as mulheres sejam aliadas umas das outras, em vez de competidoras, e trabalhem juntas para alcançar uma sociedade mais justa e igualitária, ampliando o conceito para as demais minorias marginalizadas e oprimidas.

Nesse contexto, a autora afirma que a literatura infantil é um dos espaços cruciais para o estabelecimento de uma educação feminista e para a formação de uma consciência mais crítica, já que as crenças e identidades ainda estão sendo formadas. “A educação pública para crianças precisa ser um local onde as ativistas feministas continuem fazendo o trabalho de criar currículos sem preconceitos” (HOOKS, 2019, p.46).

Assim, entendemos que, embora Sylvia Orthof nunca tenha se intitulado como uma feminista, as suas obras estão permeadas pelos valores e bandeiras deste movimento. Em suas histórias, observamos a presença constante de personagens femininas que fogem à lógica patriarcal, que rompem com os padrões físicos impostos pela sociedade dominante e vão de encontro às injustiças sociais, colocando-se sempre como protagonistas de suas próprias histórias. Como veremos em seguida.

4.2 O feminino no maravilhamento de Orthof

De acordo com Tatar (2022), a conexão das mulheres com o conhecimento foi ao longo dos tempos, relacionada ao pecado, à transgressão e com frequência encarada como indesejada. Desde Eva e Pandora, nossa cultura considera as mulheres curiosas como perigosas e desobedientes e seu desejo pelo conhecimento como um anseio pelo obscuro e proibido. A autora afirma que o renomado mitólogo Joseph Campbell restringia o papel das mulheres nas narrativas mitológicas a três funções: “a primeira para nos dar vida; a segunda para ser aquela que nos recebe na morte; a terceira para inspirar a realização espiritual e poética dos homens” (TATAR, 2022, p. 15).

Observamos assim, que o papel da mulher sempre esteve mais atrelado ao cuidado do outro, como se sua vida se justificasse não em função de sua aprendizagem ou de seu crescimento. Além disso, a aparência física importava mais que o intelecto. Sua beleza inspirava, o seu corpo dava vida ao homem e, por fim, o recebia na morte. Sempre a serviço do masculino, as mulheres não podiam sequer levantar a voz ou compartilhar o seu impulso criativo.

Silvia Federici (2013) argumenta que as mulheres foram historicamente marginalizadas e subjugadas devido ao sistema de opressão baseado no gênero. O sistema patriarcal tem sido mantido e perpetuado através de várias formas de violência e coerção, incluindo o controle sobre a voz e a expressão das mulheres. Destaca ainda que as

mulheres foram frequentemente excluídas dos espaços de poder, tanto políticos quanto culturais, suas vozes silenciadas e desvalorizadas por meio de várias estratégias, que vão desde a desqualificação de suas experiências e opiniões, a objetificação de seus corpos, até a formas mais radicais com o uso de violência.

Tatar (2022) afirma que foi pelo caminho da escrita que as mulheres começaram a se libertar da armadilha do silêncio, resistir à marginalidade e a relegar o seu lugar no harém. A criatividade em geral, foi por muito tempo um campo de domínio masculino, até as mulheres invadirem a arena e passarem a usar a linguagem como arma, não apenas escrevendo novas histórias, mas dando voz às mulheres do passado.

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX, que muda o horizonte sonoro.

Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, o que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, "esqueceu" as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. [...] O silêncio era o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. (PERROT, 2005, p. 9)

Até o século XIX, a escrita não era um ofício para mulheres. Havia grande preconceito em relação à escrita feminina, ao seu livre pensamento e sua liberdade de expressão. As mulheres que buscaram se aventurar pela literatura enfrentaram muitas críticas. Foram os textos maravilhosos que abriram espaço para a escrita feminina com as “preciosas”. Logo depois, a literatura infantil ofereceu um caminho de visibilidade para a escrita feminina, de onde saíram renomadas autoras. Dentre essas, Sylvia Orthof.

Nos textos de Orthof, vemos com constância a libertação das percepções comuns e uma nova visão da condição feminina na sociedade. Vale lembrar que os textos elencados foram escritos em um longo espaço de tempo, trazendo uma visão de mundo condizente com a época em que foram escritos. Para confirmar essa afirmação analisaremos obras de Orthof, observando a libertação das percepções comuns e uma nova visão da condição feminina na sociedade.

4.2.1 *Maria vai com as outras*

A obra *Maria vai com as outras* foi publicada em 1982, ano em que havia no Brasil um forte apelo pela redemocratização política do país, sendo considerado um marco do fim da ditadura devido à realização das primeiras eleições sem o bipartidarismo implementado pelo Regime Militar. Pela primeira vez, desde 1965, puderam ser escolhidos pelo voto popular os governadores estaduais. Era um momento de retorno e valorização das liberdades, tanto política quanto social. Apesar da obra ser voltada para um público infantil de mais tenra idade, podemos inferir que essa atmosfera de emancipação, que havia no país, se reflete na obra analisada.

A narrativa conta a história de uma ovelha chamada Maria. O maravilhoso está presente na obra, embora de uma maneira diferente das histórias com elementos mágicos e sobrenaturais, ele se dá pelo antropomorfismo da protagonista Maria, que apresenta características e comportamentos humanos como emoções, pensamentos e questionamentos. Além disso, há episódios típicos de um cenário do maravilhoso, como as ovelhas se atirarem do Corcovado e apenas quebrarem o pé.

A personagem central vive num rebanho em que todas as ovelhas reproduzem o mesmo comportamento. Com Maria não é diferente, ela sempre segue as demais. Se todas estão indo para o polo norte, ela vai também. Se vão para o deserto, lá está Maria, mesmo passando por muito calor. Se todas sobem, ela sobe. Se descem, ela desce junto. Sylvia Orthof toma emprestado para intitular a história, a expressão popular utilizada para denominar os indivíduos que não têm uma opinião própria e seguem as ideias de outras pessoas.

Como personagem principal, elenca uma ovelha, representante do gênero feminino. A protagonista faz parte de um grande rebanho que se movimenta em conjunto. Orthof utiliza o rebanho como uma alegoria da sociedade, na qual as ovelhas são os indivíduos que compõem o grupo social. De maneira geral, temos a ideia de que, para fazer parte de uma determinada comunidade, precisamos agir em conformidade, manifestando um comportamento semelhante aos demais membros e apresentando os mesmos gostos e ideais. Essa perspectiva é imposta principalmente às mulheres, que assim como a Maria, personagem da história, precisam seguir o modelo socialmente estabelecido pela ótica dominante.

Gloria Pondé (2018) afirma que a mulher, ao longo dos tempos, teve o seu papel recusado por significar uma possível ameaça à lógica patriarcal. Por isso, buscou-se imprimir nas mulheres um sentimento de fragilidade associado a um ideal feminino, sendo o conformismo e a resignação traços marcantes daquelas que não poderiam escolher o seu próprio destino.

Observamos que Maria, para se sentir aceita pelo grupo, reproduz a conduta das outras ovelhas que compõem o seu rebanho. A personagem se coloca em situações adversas para garantir a sua permanência entre as demais, sem refletir muito sobre as consequências de suas ações. A ideia de conformismo e resignação, citada por Pondé, está presente no texto, sendo evidenciada pelo uso recorrente da expressão “Maria ia sempre com as outras” (2008, p. 14).

Em dado momento da história, as ovelhas resolvem comer jiló. Maria não gosta, hesita, mas mesmo contrariada come, pois acreditava que precisava fazer tudo o que as outras ovelhas faziam. Quando todas as ovelhas decidem comer o prato que Maria detestava, pela primeira vez observamos uma certa hesitação da personagem, destacada pelo verbo “pensou” seguido da fala “Se eu não gosto de jiló, por que tenho que comer salada de jiló?” (2008, p. 17). A fala marca também a voz de Maria na história, que até então não se expressava, apenas copiava o comportamento do rebanho. Nesse ponto, verificamos que a personagem inicia um questionamento, porém ainda continua mantendo a conduta anterior.

De acordo com Pondé (2018), ao romper com o silêncio em que foram colocadas, as mulheres se aproximam do subversivo e do revolucionário, pois saem da posição secundária em que se encontravam até então. Em geral, esse processo de subversão se dá a partir de elementos ligados, conforme já foi sinalizado, ao humor e à ironia, como propõe Orthof ao final do texto.

O rebanho decide pular do Corcovado para dentro da lagoa. As ovelhas começam a pular, uma após a outra, porém não conseguem cair dentro da lagoa, batem na pedra e quebram o pé. Mesmo vendo que as ovelhas que pularam na frente não atingem o objetivo proposto e ainda se machucam, o rebanho inteiro salta, sem fazer qualquer reflexão ou mudança para que consiga alcançar o intento de mergulhar na lagoa.

Quando chega a vez de Maria pular, ela novamente hesita, o que podemos certificar a partir da sua expressão facial na ilustração da autora à página 28. Porém, seguindo a lógica proposta até então, tudo leva a crer que a personagem vai continuar mantendo o padrão de comportamento e pular como as outras ovelhas. No entanto, a pequena dúvida que acendeu no pensamento da personagem na situação anterior vai marcar a sua virada na história. A autora rompe com a expectativa do leitor de maneira bastante inusitada e irônica: “Ela deu uma requebrada, entrou no restaurante e comeu uma feijoada” (2008, p.14).

Nesse momento, observamos a transgressão com o socialmente esperado e com o padrão previamente estabelecido para uma personagem feminina, que, assim como as demais, deveria acatar e seguir as imposições da sociedade. O uso da expressão “deu uma requebrada”

demonstra uma irreverência às convenções, trazendo humor para o texto, que até então não dava pistas desse acontecimento.

Orthof finaliza o texto reforçando a ideia de que Maria, a partir daquela mudança de comportamento, se impôs e resolveu seguir as suas próprias vontades - “Agora, Maria vai, mé, pra onde caminha o seu pé!” (2008, p.32) -, ignorando o rebanho, ou seja, a perspectiva dominante, o que podemos concluir a partir da omissão da expressão usada reiteradamente ao longo do texto “Maria ia sempre com as outras”.

Verificamos ao analisar a obra que, embora em nenhum momento a autora levante uma bandeira feminista, o seu texto está permeado por esses ideais. Ela traz, para discussão, uma representação da figura feminina que transgride, libertando-se dos padrões socialmente estabelecidos, ao mostrar que Maria renuncia ao conformismo e conquista uma saída emancipatória. Pondé (2018) ressalta que a literatura feminista vislumbra a construção de novas identidades, delineando outras representações sociais para figura feminina, corrompida, durante muito tempo, pelos estereótipos ligados à fragilidade e à submissão.

4.2.2 Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro

A obra *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* é uma das mais emblemáticas de Sylvia Orthof. A partir de uma perspectiva bem-humorada e de personagens inusitados, Orthof trata de questões polêmicas e comuns à nossa sociedade.

A primeira edição da obra foi publicada em 1981, período em que o Brasil, apesar das primeiras aberturas, ainda era comandado por um governo militar que detinha certo controle político e social, além de censurar, mesmo que de forma mais sutil, discursos que fugiam dos modelos estabelecidos por uma lógica patriarcal e dominante. Nesse sentido, o texto trazido por Orthof é bastante transgressor, profundo e provocativo, possibilitando compreensões distintas e de maior ou menor grau complexidade, dependendo da faixa etária do leitor ou da mediação realizada com as crianças de idades mais tenras.

Assim como a obra analisada anteriormente, *Maria vai com as outras*, os elementos do maravilhoso estão presentes em *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* a partir do antropomorfismo, em que animais como a galinha e o galo apresentam características humanas e um contexto familiar convencional, além disso, há outros personagens antropomorfos como a Lua e Sol, que executam tarefas profissionais. Observamos também a

presença de criaturas mágicas, como o dragão, e acontecimentos ligados ao sobrenatural, como o desaparecimento do sol.

A narrativa começa de maneira inesperada: o Sol fica muito gripado e não consegue sair para trabalhar, liga então para a sua colega de trabalho, a Lua, e pede para que ela fique no lugar dele. A Lua, mesmo contrariada, assume o lugar do Sol, fazendo dupla jornada. É a partir daí que a história se desenrola, gerando muita confusão.

A Lua ocupava uma grande responsabilidade ao lado do Sol. Sua função é muito importante. Consciente disso, ela se coloca numa posição de superioridade e apresenta um comportamento bastante arrogante, afetado e esnobe, tratando a todos de forma prepotente. A Lua possui um secretário, o dragão, com quem se relaciona igualmente de maneira autoritária e desrespeitosa. O dragão, muito submisso, aceita todas as ofensas com muita mansidão.

Orthof traz a Lua, personagem feminina, ocupando uma posição de poder. No entanto, a Lua usa o lugar que ocupa para se colocar como superior aos demais personagens, principalmente ao seu subalterno. Na sociedade, casos como o descrito na história são bastante recorrentes, pois muitas pessoas, quando assumem uma colocação de destaque, reforçam sua autoridade por meio de práticas autoritárias. O movimento feminista, inclusive, denuncia esse tipo de abuso que também é, muitas vezes, praticado por mulheres que ocupam posições sociais mais elevadas. bell hooks (2019) afirma que existem mulheres que, ao alcançarem o poder econômico dentro da estrutura social existente, se igualam aos homens na opressão contra os seus subordinados, utilizando o seu poder de classe para colocar-se em um patamar superior, aliando-se ao patriarcado.

Na história, o fato de o Sol não aparecer e continuar noite, desencadeia uma sequência de fatos ocasionando uma total desorganização. O leiteiro que saía para entregar o leite fica analisando a ausência do sol e derrama o leite no chão. O gato chega para beber o leite e, vendo a lua no céu novamente, mia para ela acordando o galo. O galo ia cantar, mas ao olhar para cima e não ver o sol fica confuso e insatisfeito e começa a implicar com a galinha, dizendo que o galinheiro está bagunçado, que ela é uma péssima dona de casa e não cuida direito dos filhotes.

A autora usa o galo e a galinha para representar uma relação familiar patriarcal, em que o elemento masculino é responsável pelo trabalho fora da esfera doméstica, enquanto a integrante feminina é encarregada de gerir as tarefas do lar e cuidar da prole. Nessa configuração familiar, o masculino não compartilha das tarefas da casa, deixando todo o trabalho para a sua parceira, em quem também descarrega suas frustrações, como observamos

na história à página 24: “Como não havia sol, o galo ficou chateadíssimo e começou a implicar com a galinha” (ORTHOF, 2012).

Gloria Pondé (2018) enfatiza que a literatura também pode ser um documento cultural ao mostrar a configuração familiar em nossa sociedade, tema que se conecta com a condição feminina do nosso país, que ainda apresenta resquícios de um regime patriarcal. As narrativas mais atuais, no entanto, trazem para debate mulheres ocupando novos espaços e papéis sociais e, muitas vezes sufocada pelo peso das imposições sociais, apresentam um comportamento subversivo, como vemos na obra de Orthof.

Depois de ouvir as reclamações do galo, a galinha começa a refletir e percebe que se ele não pode cantar sem o sol é porque na verdade não manda tanto assim. A implicância com ela deve-se a ela ter sido submissa. Chega à conclusão de que precisa mudar de postura. Nesse momento da história, verificamos que, pela primeira vez, a galinha começa a questionar sua conduta de conformidade e resignação diante das imposições do galo. Ela se dá conta de que ele também é submisso em outras relações, o que coloca em xeque a sua superioridade, motivando-a a pleitear uma relação mais justa. Para Pondé (2018), a trágica constatação de que a realidade foi construída pela ótica masculina leva a personagem feminina à contestação e à conclusão de que essa situação precisa ser modificada.

Na continuação da história, a galinha sobe até o poleiro, toma coragem e se impõe para o galo, afirmando que se a casa está desarrumada a culpa também é dele, que deixa toda a responsabilidade para ela.

- Se a casa está em desordem, a culpa é minha, mas também é do galo. Afinal a casa é nossa. Ele que ajude... E se os pintinhos estão malcuidados é porque o meu marido só faz cantar de galo, esquece de conversar com os filhos, esquece de ser amigo da gente. (ORTHOF, 2012, p. 29)

A fala da galinha demonstra o seu fluxo de consciência, por meio do qual reelabora o seu pensamento acerca dos papéis feminino e masculino dentro da relação familiar em que se encontra. Vale destacar também o uso da ambiguidade na expressão “cantar de galo”, que no sentido conotativo se relaciona às atitudes e aos comportamentos prepotentes e autoritários.

No auge do seu discurso, muito nervosa, a galinha canta “cocoricó!”. O canto da personagem marca a virada final da história, pois é partir dele que as outras personagens resolvem se impor também: o dragão, cansado da opressão da Dona Lua, começa a exigir mais respeito e a afronta; a Lua, achando que estava sendo explorado pelo Sol, exige pagamento de hora extra; o Sol, vendo que a sua doença já tinha causado muita confusão e ia lhe custar muito caro, resolve assumir o seu posto novamente.

Ao se impor perante todo o galinheiro, a galinha manifesta a sua voz, abrindo precedente para que outros oprimidos também se rebelem contra os seus opressores: “Quando a galinha cantou, o dragão descobriu que tinha chegado a vez dos fracos cantarem” (ORTHOFF, 2012, p.30). Ao romper com o silêncio em que foi colocada, a personagem feminina se aproxima do revolucionário, saindo da posição secundária para assumir o seu protagonismo.

Sem voltar ao modelo submisso comum à ordem masculina, Orthof propõe um novo lugar ao feminino, que assume a sua voz, rompendo com o fracasso, a culpa e a punição, endereçados às personagens femininas que apresentavam uma perspectiva desviante na literatura tradicional. Abolindo esse peso da personagem feminina, Sylvia Orthof assume uma nova concepção que encoraja a fala feminina e a expressão de sua alteridade, propondo um novo lugar ao feminino.

A partir da análise da obra, percebemos que em meio ao humor e à diversão presentes no mundo ficcional criado pela autora, há denúncia de situações e conflitos comuns ao mundo real como: relações familiares fundamentadas nos valores patriarcais, relacionamentos profissionais autoritários, falta de educação e desrespeito, relações de tensão entre os papéis masculino e feminino etc. A obra propicia, aos leitores, a reflexão e o levantamento de questões acerca de diferentes temas, estimulando o senso crítico a partir da tentativa de resolução desses conflitos, por meio da transgressão e da criatividade.

A obra de Sylvia Orthof afirma novos valores, novas exigências e novas satisfações frente a relação entre os gêneros, não limitando a emancipação feminina somente à igualdade de direitos entre homens e mulheres.

4.3 A revolução linguística na escrita de Sylvia Orthof

Uma das características mais marcantes na obra de Sylvia Orthof é o uso de uma linguagem lúdica e criativa. Seus livros são repletos de jogos de palavras, trocadilhos e brincadeiras linguísticas, tornando a leitura uma experiência divertida e estimulante.

Orthof utiliza do humor como estratégia narrativa em muitas de suas histórias. Explora situações cotidianas de maneira engraçada, com personagens carismáticos e diálogos divertidos. O humor também é explorado pela autora como uma forma de desconstrução de estereótipos e questionamento dos padrões sociais, promovendo reflexões e incentivando o pensamento crítico.

Servindo como uma poderosa estratégia de desconstrução, o humor permite abordar questões sérias de maneira mais leve e divertida, rompendo com estereótipos socialmente construídos, questionando preconceitos enraizados em nossa sociedade e expondo contradições. Ao invés de impor uma visão de mundo, a comédia convida as pessoas a refletirem sobre suas próprias crenças e concepções.

Mikhail Bakhtin (2002), consagrado teórico russo, propõe uma perspectiva interessante sobre o uso do humor na literatura. A partir da obra de François Rabelais, escritor francês renascentista conhecido por seu estilo cômico e satírico, o pesquisador citado analisa a natureza do riso e do humor na literatura, discutindo sua importância social e cultural.

Para Bakhtin, o humor é uma forma de carnavalização, conceito que descreve a inversão temporária das normas e das hierarquias socialmente estabelecidas. O autor afirma que o riso e o humor na literatura podem ser encarados como uma forma de subversão, desafiando a autoridade e questionando as estruturas sociais e literárias dominantes. Segundo o autor, o humor abrange uma gama de elementos, como a sátira, a paródia, o grotesco, a inversão e a linguagem festiva. Esses recursos humorísticos podem ser usados para desestabilizar e desmascarar a seriedade excessiva, os dogmas instituídos e as ideias estereotipadas de uma época.

O humor é, então, uma força libertadora e renovadora, capaz de romper com convenções estabelecidas e abrir espaço para a diversidade e a multiplicidade de vozes. Na literatura, segundo Bakhtin, o humor permite uma perspectiva crítica e uma visão mais aberta e inclusiva da realidade. Além disso, o autor reforça que o humor não é apenas uma forma de entretenimento, mas também uma possibilidade de fortalecer a comunidade. Encara o riso como um fenômeno social que desenvolve um senso de camaradagem e solidariedade entre as pessoas, unindo-as em um espírito de carnavalização. Assim, entendemos que o humor pode ser uma poderosa ferramenta literária que desafia as normas, critica as estruturas sociais e permite uma visão mais aberta e plural da realidade.

Sob a perspectiva bakhtiniana, observamos que Orthof cria em suas histórias uma atmosfera festiva, a partir da qual convenções são desafiadas e diferentes pontos de vistas são apresentados. A habilidade da autora em criar uma linguagem divertida e transgressora propõe uma revolução na escrita para as crianças.

Em suas narrativas, observamos jogos de palavras e trocadilhos, nos quais a autora explora as possibilidades sonoras e semânticas da língua de uma maneira divertida e criativa. É comum encontrarmos na escrita da autora inventividades linguísticas como neologismos, aglutinações, aliteraões e o uso intencional da cacofonia. *Fada fofa em Paris* é escrita em

versos rimados que dão velocidade a narrativa e observamos neologismos como “o arco destriunfava” (ORTHOF, 2009, p. 9). Já em *Uxa, ora fada, ora bruxa*, *Uxa*, nome da protagonista é uma cacofonia da palavra bruxa.

A escrita de Orthof frequentemente abala as estruturas narrativas tradicionais e as normas da linguagem padrão. A autora não se prende a convenções literárias estabelecidas, permitindo que suas histórias fluam de forma não linear e surpreendente. Essa abordagem mais livre e fluida pode ser considerada revolucionária na medida em que desafia as expectativas do leitor. Nas obras *Maria vai com as outras*, *Fada fofa em Paris* e *Uxa, ora fada, ora bruxa*, por exemplo, as ilustrações dialogam com o texto central, apresentando também pequenos textos que complementam a narrativa.

Sylvia Orthof demonstra ainda uma habilidade especial em capturar a linguagem e a perspectiva infantil em suas histórias. Recorre a onomatopeias, hipérboles e pleonasmos, fazendo uso de uma linguagem simples, divertida e acessível para se conectar diretamente com seu público-alvo, de forma a valorizar a voz das crianças e a democratização da linguagem, cuja profundidade é um desafio também à leitura de adultos. A obra *Mudanças no galinheiro* mudam as coisas por inteiro observamos inúmeras onomatopeias e o uso de hipérboles como “sua febre aumentou até milhões de graus” (ORTHOF, 2012, p. 9).

Referências intertextuais e culturais também estão presentes nas obras da autora, incorporando elementos da cultura popular, dos contos de fadas e de outras histórias já conhecidas. Em *Uxa, ora fada ora bruxa*, observamos referência ao conto da Cinderela e em *Maria vai com as outras* o título faz alusão ao dito popular. Essas referências adicionam camadas de significado e enriquecem suas narrativas, proporcionando uma experiência de leitura mais profunda e interconectada.

As histórias de Orthof geralmente abordam temáticas desafiadoras de maneira lúdica e acessível. Trata de assuntos complexos e temas tabus como a morte, a pluralidade social, às diferenças entre os gêneros, padrões físicos, superação de estereótipos, valorização da individualidade e a emancipação feminina, foco deste trabalho.

4.3.1 *Ervilina e Princes*

A obra *Ervilina e Princes ou deu a louca em Ervilina* foi escrita por Sylvia Orthof no ano de 1986, momento em que o Brasil acabava de sair de um regime militar opressor, por

isso, havia no país uma forte onda de liberdade, de busca pela democracia e de aversão a qualquer tipo de repressão. Na literatura infantil, vemos um crescimento de histórias cujas personagens demonstram comportamentos emancipatórios, fato que observamos claramente nessa obra citada. A autora faz uma paródia ao conto clássico de Andersen “A princesa e a Ervilha”. O escritor e poeta brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna (1988) afirma que uma paródia se traduz em uma nova e diferente possibilidade de ler o convencional, caracterizando-se num processo de libertação do discurso a partir do desenvolvimento da consciência crítica. Para ele, a intertextualidade é revelada desde o título da obra, o que podemos observar em *Ervilina e o Princês*, cujo título traz uma referência direta ao conto consagrado de Andersen.

Orthof inicia a obra alertando que se trata de um reconto feito à sua maneira, reforçando assim que um contador de histórias possui o controle sobre os fatos narrados, podendo fazer alterações, caso seja conveniente. No momento em que lê ou escreve, o autor tem o domínio do discurso. “Vou contar, cá do meu jeito, uma história muito antiga (...) história tão recontada que resolvi aumentar. Quem conta um conto, aumenta um ponto mais, outro mais, transforma, vira, inventa, quem conta um conto, refaz (ORTHOF, 2009a, p. 1-2).

A pesquisadora Maria Tatar (2022) afirma que até o século XIX havia um grande preconceito em relação e à liberdade de expressão feminina por meio da escrita. Às mulheres, cabiam somente os serviços domésticos e a obediência, portanto, expressar-se pela literatura era inconcebível. A maior parte das narrativas escritas até esse momento histórico foram feitas por homens, a partir de suas perspectivas exaltavam os feitos heroicos masculinos, sendo o feminino relegado ao espaço doméstico e submetido às grandes ações dos homens. Porém, quando as mulheres passam a reescrever essas histórias, impondo um olhar feminino, vemos, segundo a autora, os fatos heroicos perderem o seu brilhantismo.

[...] algo estranho acontece quando Circe reconta os feitos de Homero ao seu filho Telégono: suas brutalidades brilharam e o que eu havia interpretado como uma aventura, agora parece sangrento e feio. Inclusive Odisseu se transforma nos seus relatos de aventura, passando de um homem de coragem e astúcia para um “ser insensível” e menos admirável (TATAR, 2022, p. 16-17)

Tatar (2022) afirma que as mulheres escapam do abuso doméstico e da violência ao contarem as suas histórias.

Raramente empunham a espada, porém, muitas vezes impedidas de usar uma caneta, valem-se da produção doméstica de artesanatos e de seus análogos verbais – contos de fiação, tramas de tecelagem e fios de costura – para acertar as coisas, não apenas se vingando, mas garantindo justiça social. (TATAR, 2022, p. 18)

Embora as lutas femininas não tenham sido reconhecidas como uma jornada, por Campbell, também exigiam valentia, desafio e determinação. Como exemplo, podemos citar Penélope, em *A Odisseia*, e Sherazade, em *As mil e uma noites*, que se valeram das narrativas, dentro do espaço doméstico, para mudar a realidade em que viviam. Para Tatar, a partir dessa nova perspectiva, essas mulheres contribuem para uma reformulação da nossa noção de heroísmo, construída, ao longo dos tempos, pela ótica masculina. Para ela, mais do que astúcia e coragem, a compaixão e o cuidado são qualidades essenciais para uma verdadeira heroína.

Na paródia escrita por Orthof, diferentemente do original, o príncipe deseja uma princesa, mas não vai em busca de sua amada. Ele espera que a sua família faça isso por ele, enquanto fica preso em seu castelo, fazendo alusão a outro conto clássico, de Rapunzel. “o Príncipe, numa janela, parecia tão sozinho” (2009a, p.5). Por meio da postura passiva do príncipe, vemos uma ruptura no comportamento esperado para o masculino, que nos contos clássicos desempenha um papel de ação, pois é o príncipe que geralmente empreende a execução de uma tarefa, como salvar a princesa de uma situação de perigo, por exemplo. Em *Ervilina e o Príncipe*, apesar de não haver amarras físicas que impeçam o príncipe de encontrar a sua princesa, por comodismo ou falta de interesse, nos parece, deixa essa tarefa para os pais. “Seu Rei e Dona Rainha, resolveram procurar...” (2009a, p. 14).

É importante mencionar que o nome do príncipe é uma proposta de um par masculino mais próximo ao sintagma princesa, já que o que difere o nome do príncipe da palavra princesa é apenas a supressão da letra a. Há em toda obra referência aos elementos do maravilhoso como reis, rainhas, castelo, ouro, prata, pedras preciosas, criando todo um cenário referente ao universo dos contos clássicos. Tatar (2022) enfatiza que os elementos do maravilhoso presentes nos contos de fadas são importantes para a disseminação do heroísmo feminino, que faz uso da criatividade e da solidariedade, para sobreviver e vencer os desafios impostos.

A autora afirma que desmistificar e reconstruir as histórias da tradição, por uma ótica feminina, é fundamental para a preservação e a difusão patrimônio feminino. Romper, portanto, com o olhar androcêntrico sobre a mulher é encontrar histórias surpreendentes que foram silenciadas e abafadas pelo patriarcado, pela misoginia e pelos valores masculinos que depreciaram a trajetória feminina. Um olhar atento a alguns contos clássicos, de acordo com Tatar (2022), revelam comportamentos femininos impulsionados por formas inesperadas de insubordinação e oposição.

Elas se erguem para estar à altura dos desafios impostos por forças superiores, costurando camisas com flores em forma de estrela ou cozinhando e limpando para madrastas, bruxas e anões. E estabelecem alianças com criaturas que se tornam seus ajudantes.

As heroínas partilham do espírito dos cruzados, e os objetivos das suas missões (na maioria das vezes, mais conjugal do que guerreiro) empalidecem em comparação em comparação a glória brilhante conferida aos heróis. Ainda assim, a rebeldia e a sua motivação estão muitas vezes ali, a vista de todos, embora não necessariamente onde a ação heroica se posicione tradicionalmente. (TATAR, 2022, p. 45)

Na história analisada, observamos que, ao divulgarem que o príncipe buscava uma amada, aparecem várias personagens femininas intitulado-se princesas e, para verificar a veracidade das candidatas, o rei e a rainha contratam bruxos para fazer o teste: “três bruxos faziam o teste, para saber quem escolher, eram bruxos psicodélicos, bruxos psicoanalísadores” (2009a, p. 17). Mais uma vez encontramos o masculino num papel onde sempre houve o domínio feminino, já que não é comum nos contos clássicos a presença de bruxos homens, e sim bruxas mulheres. Percebemos, assim, que Orthof busca questionar a posição fixa dos gêneros ao longo da trama.

O anúncio publicado pelos pais de Princês, à página 14, informa: “Procura-se uma moça/ que seja tão delicada/ que seja quase uma rosa/ que seja quase uma fada/ como uma flor-de-lis/ para casar com o princês/ e ser para sempre feliz!”. Observamos o ideal de feminilidade esperado por Princês, que se reflete também na figura da fada. Essa idealização do feminino está bastante enraizada nos contos clássicos, sendo perpassada por essas histórias ao longo dos tempos. Nesse trecho vemos também o casamento atrelado ao ideal de felizes para sempre, comum aos contos tradicionais, pois era a realização do matrimônio que garantia segurança e satisfação social às mulheres.

As candidatas que apareciam eram colocadas à prova, deitando-se num amontoado de colchões onde havia uma pequena pedra pontiaguda por baixo, e, caso sentissem incômodo, poderiam ser classificadas como princesas; caso contrário, seriam descartadas por não serem sensíveis como uma verdadeira princesa deveria ser. Como nenhuma candidata foi sensível o bastante, trouxeram uma moça que ainda não havia sido testada. A moça era Ervilina que, pelos trajes, não tinha nenhuma aparência de princesa, como é enfatizado pelo narrador: “Até que veio umazinha, toda pobre e esfarrapada...” (2009a, p. 26). A rainha, cética, resolveu dificultar, ainda mais, as circunstâncias para a nova candidata, retirando a pedrinha e colocando uma ervilha no lugar. No entanto, para a surpresa de todos, tal como na história original, a moça se levanta na manhã seguinte queixando-se de insônia e reclamando de uma bolinha que a incomodava debaixo dos colchões.

Princês, feliz por encontrar a princesa que continha os predicados desejados por ele, propõe o casamento a Ervilina. A moça, porém, sem hesitação nega o pedido. Nesse momento, a história rompe completamente com a versão de Andersen, onde o casamento é o ápice da

realização da princesa. Ervilina não só nega, como ressalta que não quer ser casada, e caso isso ocorra, não será com o príncipe: “Eu não quero ser casada, se eu casar, vai ser com o moço de quem sou a namorada” (2009a, p.33).

Observamos no desfecho da história uma ideia de transgressão com o socialmente esperado para as mulheres quando a protagonista rejeita o casamento e também o príncipe, finalizando a história com a sua própria ideia de final feliz, uma vez que a Ervilina tinha a sua vida independente, o seu trabalho e estava satisfeita com isso: “E saiu feliz da vida, foi cuidar do seu rebanho, a moça era pastora” (2009a, p.34). Com esse final completamente inusitado, podemos inferir que Orthof rompe com o ideal de realização feminina imposto socialmente pelo casamento, mostrando que uma mulher tem o poder de escolha, de decisão sobre a sua vida e que não precisa de um elemento masculino para libertá-la de uma vida infeliz, pois uma mulher pode sentir-se completa mesmo sem a presença de um príncipe ou de um casamento, mas com a sua realização pessoal ou profissional.

Gloria Pondé (2018) ressalta que a literatura infantojuvenil sendo um espaço de criação artística e de transmissão de uma produção eminentemente feminino, traz representações da mulher que dialogam com as questões femininas atuais, contribuindo para a construção de modelos comportamentais que rompem com o conformismo ou a resistência. A autora salienta, ainda, que uma perspectiva feminista pode conduzir a uma releitura da tradição cultural possibilitando a reinterpretação e a reconstituição de identidades a partir da ótica dos excluídos, aproximando-se também de outras lutas em prol de uma sociedade mais justa:

A percepção da realidade pela ótica feminina se identifica também com o posicionamento dos grupos sociais dominados, aí incluindo as crianças, os idosos, os pobres e tanto outros destituídos de cidadania. Com isso, denuncia-se a discriminação por meio de diversos aspectos, como: o enclausuramento cotidiano, que gera uma sensação de solidão e insatisfação; a tomada de consciência pela mulher, da repressão e da culpa impostas pela estrutura social; o surgimento de mecanismos comportamentais de resistência e tradição, vista como representação da racionalidade masculina, o questionamento der mitos e preconceitos da sociedade convencional. (PONDÉ, 2018, p. 22)

As representações que essa literatura produz, enquanto mediadora do real, podem, dependendo da posição política e ideológica do grupo social que as elaborou, retratar uma visão de mundo a partir da ótica dominante. No entanto, sendo a literatura polissêmica, torna-se um caminho para a reflexão e a construção de novos discursos que transgridam com os padrões hegemonicamente estabelecidos, como vem sendo proposta a leitura sob a ótica feminina. Até então, a preocupação era de apenas mostrar a preparação da mulher para o casamento e a maternidade; quando havia alguma tentativa de fugir desse destino, a mulher

poderia sofrer consequências drásticas. Já nas narrativas mais atuais, o papel feminino, muitas vezes, subverte os valores impostos pela lógica dominante, conforme vemos em *Ervilina e o Príncipe*, cuja princesa afirma o seu lugar no mundo, a sua identidade e a sua emancipação social. Pondé reitera ainda que o humor e a ironia podem ser ótimas estratégias, para criticar e romper com as convenções sociais como observamos na obra de Sylvia Orthof.

4.3.2 *Fada Fofa em Paris*

Fada Fofa em Paris foi escrito por Orthof em 1995, época em que a cidade de Paris era o cenário mais badalado e glamoroso dos principais desfiles de moda do mundo. Esses eventos eram protagonizados por modelos altas, magras e esbeltas, que desfilavam com toda elegância para as grifes mais famosas do mundo, ditando as tendências não só do vestuário, como também dos padrões estéticos de beleza e feminilidade.

A história em questão se inicia com a apresentação da personagem cujo nome dá título ao livro. Os elementos do maravilhoso permeiam toda a obra através de acontecimentos sobrenaturais, uso da magia, existência de animais falantes e antropomórficos e a presença das fadas Fofa e Hedy, figuras típicas do universo maravilhoso. Na primeira cena do livro, a fada, de corpo avantajado, sobe na balança de uma farmácia, onde há uma pulga, que ao ver a volumosa barriga de Fofa se espanta da-lhe uma dentada. Orthof introduz a história com uma infração ao padrão estético esperado para as fadas, que, no imaginário popular, são criaturas belas e perfeitas. Ao descrever uma fada com uma silhueta fora do modelo pré-concebido pela moda, a autora demonstra a intenção de transgredir com a ditadura do corpo imposta ao gênero feminino.

Gloria Pondé (2018) afirma que as fadas representam a força que o mundo patriarcal negava às mulheres, pois apontavam a possibilidade de transformar uma situação de injustiça, estabelecer o equilíbrio e a solução dos problemas. Para a professora Regina Michelli (2013), a fada, enquanto figura feminina, remete à soberania da mulher que gera vida e, como feiticeira, conhece também segredos que curam e matam. Podemos especular que, por essas razões, Orthof tenha escolhido a fada como personagem central dessa história.

A partir da mordida que a Pulga Henriqueta dá na barriga da Fada Fofa, elas vão parar na França, mais precisamente em Paris, em cima da torre Eiffel, principal monumento da

cidade. A torre, porém, não resiste ao peso da Fada e se inclina, levando as personagens até o solo firme.

A escolha da cidade francesa pela autora não foi aleatória. Paris é reconhecida mundialmente por ser uma referência na moda e na cultura da beleza. Assim, uma fada fora dos padrões estéticos, que faz o principal símbolo da cidade se submeter ao seu corpo rotundo, traz uma mensagem muito marcante de empoderamento feminino. A pesquisadora Cecília Sardenberg (2018) afirma que o empoderamento de mulheres é o processo da conquista da autonomia e da autodeterminação, implicando a libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, das injustiças do sistema patriarcal, sendo o maior objetivo refutar e desestruturar o patriarcado, que sustenta a repressão contra o gênero feminino em todos os aspectos, inclusive no controle do próprio corpo.

Em Paris, Fada e Pulga fazem amizade e passeiam pelos principais pontos turísticos da cidade europeia. Ao passarem pelo Arco do Triunfo, Fofa fica entalada e o monumento começa a rachar. Nesse momento, observamos duas situações interessantes. A primeira é que a Pulga, que havia inicialmente se incomodado com o grande tamanho da protagonista, mordendo-a como forma de protesto, passa a aceitar a fada independente da sua forma física e ambas se tornam amigas. Orthof aborda, de maneira muito sutil, a ligação entre as mulheres ao criar a conexão entre as personagens femininas pulga e fada. Podemos compreender, a partir da análise desse trecho da história, que Orthof faz uma alusão ao conceito de sororidade que, de acordo com bell hooks (2019), significa o apoio entre mulheres para proteger os interesses femininos.

Outra questão que podemos perceber nesse ponto da narrativa, é que ao percorrer Paris, Fofa impõe a sua grandeza à cidade, que ainda resiste, na figura do Arco do Triunfo. Contudo, a Fada força a sua passagem com a ajuda da pulga: “A pulga puxava a fada e o arco destriunfava, ficava roxo, estalava” (2009b, p. 9). A utilização do neologismo “destriunfava” demonstra que o arco cedia à postura imperativa da fada em não render o seu corpo a uma medida padrão que estava sendo representada pelo monumento, que podemos encarar também como elemento da tradição e do conservadorismo.

Quando Fofa está presa no arco, aparece sua tia, fada Hedy, que sugere à Pulga Henriqueta dar uma dentada em Fofa para desprendê-la da construção. Percebemos que, diante da dificuldade de Fofa se livrar do Arco, surge uma nova personagem, que também é fada. Com isso o leitor pode criar um anseio de que a fada Hedy liberte Fofa por meio de sua varinha de condão. Hedy também está fora dos padrões estéticos exigidos, por ser uma fada idosa, e não usa o feitiço para salvar a sobrinha. Ela surge na narrativa para solucionar uma situação de

desequilíbrio, como sugere Pondé (2018), ao tratar da figura da fada como uma personagem que rompe com as injustiças impostas pela dominação masculina. Contudo, Hedy quebra a expectativa do leitor ao buscar uma solução sem o uso da magia, como é esperado na tradição dos contos de fadas.

O Arco, ao ser liberto, grita: “Liberdade! Fraternidade! Igualdade! ” (2009b, p. 12), lema da Revolução Francesa, movimento em que as mulheres lutaram ao lado dos homens por direitos civis e pela valorização da liberdade individual. Temos a impressão de que depois desse embate com a protagonista, o arco se liberta dos valores ultrapassados, ao mesmo tempo em que proclama um ideal que não é colocado efetivamente em prática na história das mulheres.

Por fim, a fada Hedy recomenda um comportamento mais elegante à Pulga Henriqueta, que cola um esparadrapo em sua boca para tentar suprimir o instinto de morder. Enquanto isso, Fada Fofa veste um vestido de alta costura, do tipo que tolhe os movimentos. As duas amigas, porém, ficam incomodadas e a Pulga pica o papo de Hedy. Todas gritam e, num salto, as três retornam ao Brasil, finalizando a aventura.

A autora conclui a história reforçando que as suas personagens não se rendem às etiquetas e se rebelam, assumindo a própria identidade e natureza, sendo Fofa uma fada que foge aos padrões e Henriqueta, uma pulga, um animal bem pequeno.

Observamos, a partir de uma análise um pouco mais aprofundada do texto, uma perspectiva feminista, na qual a autora propõe uma protagonista representada pela figura de uma fada, que rompe com os padrões estéticos relacionados ao corpo feminino, e uma pulga, personagem também feminina, que conduz a narrativa e a mudança das personagens para Paris e de volta para o Brasil, representando, inclusive um poder feminino capaz de atingir o sobrenatural, representado pelas fadas.

O texto ainda evidencia a aceitação de si mesmo e do outro, contribuindo para a reflexão crítica das crianças sobre a temática tratada. Pondé (2018) reitera que devemos buscar o sentido autêntico da liberdade, superando qualquer tipo de obscurantismo, criando novos valores e novas formas de relacionamento entre os gêneros, pois o feminismo luta para superar a opressão denunciando as desigualdades e valorizando as diferenças.

Sylvia Orthof, ao permear seu texto de humor, atrai leitores que sempre encontram, nessas narrativas, um bom motivo para rir. É a partir do cômico que a narrativa permite a interação entre texto e leitor numa relação dialógica de construção de sentidos que vão de encontro a qualquer forma de submissão e injustiça.

CONCLUSÃO

Ao finalizar esta pesquisa, não temos a intenção de realizar conclusões definitivas, mas de refletir e apontar a importância acerca da potência do texto literário infantil no levantamento de discussões relevantes sobre a nossa sociedade, sobretudo no que diz respeito às questões referentes ao papel do feminino.

A desigualdade de gênero e a violência contra as mulheres são questões significativas e persistentes no Brasil, assim como em muitos outros países da América Latina. Esses problemas retratam não apenas desigualdades econômicas, mas também sociais e culturais profundamente enraizadas. Sem dúvidas, as contribuições do feminismo foram fundamentais para uma ruptura com os padrões patriarcais impostos às mulheres, mas ainda vemos refletidos em nosso cotidiano muitas questões referentes às desigualdades de gênero.

As disparidades de gênero se manifestam de várias maneiras, incluindo desequilíbrios salariais, sub-representação das mulheres em cargos de liderança, discriminação no local de trabalho, assédio, violência doméstica e outras formas de tratamento injusto com base no gênero, que incluem não somente a questão do feminino, mas também as interseccionais que abarcam tópicos envolvendo o preconceito racial, as etnias minoritárias, as deficiências e a sexualidade das mulheres LGBTQIA+.

O conceito de interseccionalidade, proposto por Kimberlé Crenshaw na década de 1980, reforça a necessidade de abordarmos questões sociais, políticas e econômicas de maneira mais holística e inclusiva, reconhecendo que as pessoas não são definidas por uma única identidade. A autora ressalta também a importância de políticas e práticas que considerem essas interações complexas de identidades e trabalhem para combater as desigualdades de maneira mais abrangente e equitativa.

As obras analisadas neste trabalho abordam temas sensíveis ao feminino como a questão salarial questionada pela personagem Lua na obra *Mudanças no galinheiro* mudam as coisas por inteiro, relações patriarcais de gênero presentes no casamento como contesta a personagem Galinha na mesma obra; as inúmeras problematizações acerca das regras de comportamento feminino presentes no divertido *Manual de boas maneiras das fadas*; e ainda a ruptura com os padrões estéticos que propõe *Fada Fofa em Paris*, obra homônima a protagonista. As narrativas de Orthof enfatizam a diversidade e a inclusão, demonstrando que todos podem e devem coexistir em harmonia, gerando empatia e respeito mútuo entre as

diversas identidades presentes em nossa sociedade, o que colabora na criação de uma base sólida para o desenvolvimento de atitudes e comportamentos igualitários.

A obra de Orthof é notável não apenas por suas histórias envolventes e personagens cativantes, mas também por sua capacidade de romper com padrões sobre o feminino convencional, desempenhando importante papel no que tange ao questionamento e ao confronto de estereótipos de gênero. Em suas histórias observamos a representação de personagens femininas fortes, independentes e determinadas, como a personagem Ervilina, por exemplo. Personagens assim, que rompem com o estereótipo feminino passivo ou limitado a papéis tradicionais, servem como modelos positivos para as crianças, mostrando que as mulheres podem desempenhar papéis importantes e variados na sociedade. Suas narrativas, sempre surpreendentes, possibilitam a ruptura de estereótipos, desafiando as expectativas tradicionais de como meninos e meninas devem se comportar e interagir. Isso ajuda as crianças a questionarem as normas de gênero e a compreenderem que não há limites para o que podem alcançar.

Ao realizarmos as análises propostas das obras de Sylvia Orthof, percebemos que a autora afirma, por meio das suas personagens, padrões comportamentais transgressores, possibilitando uma leitura que contribui para uma visão mais crítica sobre a representação do feminino. Maria Thereza Andruetto (2012) afirma que a literatura, como toda ficção, tem extrema funcionalidade na formação humana, e que buscamos, a partir dos livros ficcionais, conhecer mais sobre nós mesmos, nossas contradições, nossas misérias e nossas grandezas. O diálogo necessário entre o real e o imaginário, portanto, é a razão pela qual a ficção continua existindo como produto de cultura.

Observamos, a partir das obras de Orthof, que a literatura infantil possibilita o diálogo entre o real e o imaginário a partir do universo do maravilhoso, e que ao mergulharmos nas profundezas da fantasia, desafiamos os valores convencionais e os preconceitos arraigados na sociedade. O gênero maravilhoso, como proposto por Todorov (2004), desafia as noções tradicionais de narrativa e estimula os leitores a explorarem as fronteiras da realidade e do inesperado.

Nas histórias maravilhosas, o leitor é convidado a descobrir mundos desconhecidos, onde o impossível se torna possível, e o ordinário se transforma em algo extraordinário. Personagens mágicos, criaturas fantásticas, viagens no espaço e tempo são elementos comuns, possibilitando, não a fuga da realidade, mas o questionamento de valores e crenças preconcebidas no “mundo real”, já que é natural nos depararmos com personagens que

desafiam estereótipos de gênero, status social e normas culturais, o que vemos constantemente nas obras de Orthof.

O mundo que supõe valores pré-estabelecidos pode se tornar limitante, já que a verdadeira grandeza talvez seja residir no inesperado como uma fada que prefere ser Bruxa ou uma galinha que “canta de galo” ou até mesmo uma princesa que diz não ao príncipe. Novas expectativas e diferentes alternativas para as histórias, incitam a reflexão, provocando questionamentos sobre o que é “padrão”, “normal” e “aceitável”. Sendo assim, o maravilhoso pode tornar-se uma porta de entrada para explorar a diversidade, estimulando a empatia, a compreensão e a tolerância, convidando as crianças a abraçarem o desconhecido ao abrirem suas mentes para novas perspectivas e possibilidades, já que o contato com o universo maravilhoso permite despertar a imaginação, desafiando as limitações da lógica e da razão

Ao ler ou ouvir histórias maravilhosas, portanto, somos convidados a explorar universos que vão além do nosso cotidiano. Isso nos permite transcender as barreiras do espaço e do tempo, visitando épocas passadas, futuros distantes ou mundo encantados. Essa viagem literária amplia nossa compreensão do mundo e enriquece nossas vidas, ao nos proporcionar uma perspectiva mais ampla, pois à medida que somos desafiados a entender e aceitar realidades alternativas, nossa mente se expande. Aprendemos a considerar diferentes perspectivas, a desenvolver empatia e a ver o mundo sob novas luzes, nos auxiliando a enfrentar desafios complexos da vida real com criatividade e resiliência.

Entendemos assim, que a literatura está interligada à luta pelos direitos humanos, pois envolve a possibilidade de que todos tenham acesso aos diferentes níveis de cultura e, com isso, possam questionar as desigualdades presentes em nossa sociedade. A literatura é, na perspectiva de Antonio Candido (2011), uma arma poderosa para explorar e refletir sobre a condição humana, especialmente as injustiças sociais. Ele acredita que uma sociedade que busca a equidade deve promover o acesso a todos os direitos humanos, bem como a fruição da arte e da literatura, pois é uma necessidade universal que precisa ser prioritariamente atendida, já que é ela quem dá forma aos sentimentos e à visão do mundo, nos organiza e nos liberta do caos, contribuindo para a nossa humanização. A partir dessa perspectiva, entendemos que a literatura é um fator indispensável de sociabilização, que confirma o homem na sua humanidade, tendo importância equivalente às orientações de educação familiar, coletiva ou escolar.

Para Candido, a literatura está em consonância com a sociedade em que é produzida, trazendo para debate temáticas relacionadas à complexidade humana e à relação dos sujeitos

entre si e com o mundo em que vivem, podendo também, ser um instrumento de desmascaramento social ao focalizar situações de restrição de direitos ou a de negação a eles.

Nesse sentido, a literatura tem sido um meio crucial para ampliar a luta pelos direitos fundamentais, contra a opressão e a injustiça em diversos aspectos. O texto literário também desafia estereótipos de gênero, explorando a complexidade das identidades femininas e masculinas, inspirando gerações de leitores a questionarem as normas sociais que perpetuam a desigualdade. Para Sylvia Molloy (2006), a literatura escrita por mulheres é muito mais do que uma simples expressão de suas vozes individuais, ela desempenha um papel fundamental na desconstrução das normas de gênero que moldaram a narrativa literária ao longo da história. Molloy acredita que as autoras têm o poder de desafiar e redefinir as expectativas convencionais sobre como as mulheres devem ser representadas na literatura.

As obras literárias escritas por mulheres deram voz às experiências femininas que foram historicamente negligenciadas ou silenciadas. Molloy argumenta que as autoras têm o poder de explorar as muitas dimensões da feminilidade em suas obras, criando narrativas ricas e autênticas que capturam a diversidade das experiências das mulheres. Essa exploração profunda das identidades femininas contribui para a construção de narrativas literárias mais completas e inclusivas.

Muitas feministas como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Chimamanda Ngozi Adichie, Gabriela Mistral etc., utilizaram da escrita para expressarem suas ideias e experiências, seja através de romances, ensaios ou da poesia, contribuindo para a conscientização sobre questões de gênero. Sylvia Orthof não foi diferente. Embora a autora nunca tenha se autodeclarado uma feminista, suas obras estão completamente imersas nesse universo.

Podemos concluir que Sylvia Orthof se inscreve na cena literária latino-americana como uma autora que contribuiu e ainda contribui, através de suas histórias, para expressar as experiências e as perspectivas das mulheres. A autora demonstra, por meio de sua trajetória biográfica e bibliográfica, que a literatura latino-americana de autoria feminina desempenha um papel vital na promoção da perspectiva feminista, reafirmando a força e a resiliência das vozes femininas apagadas durante longo período.

A autora desafiou a noção de que as histórias para crianças deveriam estar confinadas a papéis de gênero estereotipados e proporcionou uma narrativa que celebra a diversidade de experiências e personalidades. Sua contribuição para a literatura brasileira vai além da sua escrita esteticamente bem construída, Sylvia Orthof desempenhou um papel crucial ao criar obras de literatura infantil que possibilitam as crianças a questionarem, entenderem e

valorizarem a igualdade de gênero, além de sensibilizá-las para questões feministas. Sua capacidade de abordar esses temas de maneira acessível e envolvente tornou suas histórias valiosas para o ensino da literatura, contribuindo significativamente para despertar a consciência das crianças sobre temas relacionados à igualdade social, principalmente no que diz respeito às questões de gênero, colaborando para a ampliação da visão das crianças em relação ao mundo e ao potencial humano,

Assim, a obra de Sylvia Orthof é importante não apenas por seu caráter literário, mas também por seu impacto na promoção da igualdade de gênero e na ruptura com ideias preconceituosas. Ao explorarem temáticas desafiadoras e dialogarem sobre igualdade e justiça, essas escritas tornam-se peças fundamentais para o movimento feminista, destacando o poder da literatura de conscientizar, transformar mentalidades e inspirar mudanças sociais e culturais em direção a uma sociedade mais igualitária e inclusiva, que possibilite às mulheres de terem a sua própria voz.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Sylvia sempre surpreendente*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987
- AZEVEDO, Gilson Xavier de. *As benzedoras na tecitura da cultura, religião e medicina populares*. 2017. 173 f. Tese (Doutorado em Religião, cultura e sociedade) - Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2017
- AZEVEDO, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade na literatura infantil e juvenil?* Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 25-46.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- BAKHTIN, Michael. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 3. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CALDELLI, Letizia Maria. Women in Roman World. In: BRUUN, Christer; EDMONDSON Jonathan (ed.). *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*. Oxford: University Press, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed., corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARDOSO, Ana Maria Leal. Deusas, bruxas e serpentes: as faces do feminino na ficção de Alina Paim. *Anais do SILEL*, v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.

- CLARK, Sturt. *Pensando com demônios: a bruxaria no princípio da Europa moderna*. Tradução Celso Moura Parcionick. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. DCL, São Paulo, 2003.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, [S.l.], v. 10, n. 1, p.171-188, jan. 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100011>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens*. Do amor a outros ensaios. Tradução J. Batista Neto. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.
- DZIUBA, Agnieszka; MILNOR, Kristina. Gender, domesticity, and the age of Augustus: inventing private life. *Oxford*, 2008: [recenzja]." *Roczniki Humanistyczne* 57, n. 3, p. 147-151.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GOMES, Regina Souza. O ensino da leitura: uma abordagem semiótica. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói, ano 1, n.1, jul./dez. 2004
- HAAL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- JACOBY, Sissa. A bruxa no imaginário infantil: a última bruxa de Josué Guimarães. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 86–91, out./dez. 2009.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Titulo da obra*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 71-85.

- LESSA, Fábio de Souza; MARQUES, Felipe Maciel. A Helena épica sob a ótica do Gênero. *Revista Hélade*, UFF, Niterói, ano 4, v. 1, n. 1, p. 104-123, ago. 2018.
- MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas clássicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MATTOS, Tuane Silva. A bruxa canibal: uma imersão à profundidade literária e fílmica do conto “João e Maria” de Jacob e Wilhem Grimm. *In: CUNHA, Maria Zilda da; MICHELLI, Regina; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (org.)*. O mal na narrativa para crianças e jovens: olhares da literatura e do ensino. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 323-341.
- MEAGHER, Robert. *The meaning of Helen: in search of an ancient icon*. Illinois: Bolchazy-Carducci, 2002.
- MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 26, p. 61-72, dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- MICHELLI, Regina. Cenários do maravilhoso na literatura para crianças e jovens. *IN: GAMA-KHALIL, Marisa Martins BORGES, Lilliân Alves*. *No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 51-67.
- MICHELLI, Regina. *Viajando pelo mundo encantado do Era uma vez: configurações indenitárias de gênero nos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2020.
- MOLLOY, Sylvia. *Identidades textuales femininas: Estratégias de autoconfiguración*. *Mora*, Revista del instituto interdisciplinario de estudios de género. Universidade de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y letras, Buenos Aires, n. 12, p. 67-86, dez. 2006.
- ORTHOFF Sylvia. *Livro Aberto: Confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. São Paulo: Atual, 1996.
- ORTHOFF Sylvia. *Maria vai com as outras*. São Paulo: Ática, 2008.
- ORTHOFF, Sylvia. *Ervilina e o Princês ou deu a louca em Ervilina*. Porto Alegre: Projeto, 2009a.
- ORTHOFF Sylvia. *Fada fofa em Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009b.
- ORTHOFF Sylvia. *Manual de boas maneiras das fadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ORTHOFF Sylvia. *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*. Rio de Janeiro: Rovel, 2012.
- ORTHOFF, Sylvia. *Uxa ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

- PONDÉ, Glória. *O renascimento da Vênus: a mulher na literatura Infantil*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- PARKIN, Tim; POMEROY, Arthur. *Roman social history: a sourcebook*. Routledge, Michigan: Taylor & Francis, 2007.
- PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas*. São Paulo: Planeta, 2011.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Brasília: CopyMarket.com, 2001.
- Ramos, Flávia Brocchetto; Panozzo, Neiva Senaide Petry. Acesso a embalagem do livro infantil. *Perspectiva*, v. 23, n. 1, p. 115–130, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/%x>
Acesso em: 25 out. 2021.
- RABINOWITZ, Nancy Sorkin (ed.). *Feminist Theory and the Classics*. Michigan: Routledge, 1993.
- SARDENBERG, Cecilia. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inclusão social* (online), v. 11, p. 15-29, 2018.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SILVA, Karen Cristina Schuler da. *A metamorfose em "A Bela e a Fera": Villeuneuve, Beaumont e Lispector*. 2023. 121f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.
- SONCINI, Gabriela Regina. *Ideias novas, desejos esquecidos e busca por magia: a figura da fada na literatura infantil*. 2020. 203 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina na jornada do herói*. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.
- WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 331-341, maio/ago. 2005.