

ANÁLISE DA FIGURA MASCULINA NA LITERATURA INFANTIL

Suyan Maria Ferreira PIRES¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar as representações de gênero presentes no livro de literatura infantil intitulado O príncipe Cinderele, de autoria de Babette Cole, da editora Martins Fontes. Ele está organizado em três partes distintas, embora articuladas. Primeiramente, discuto alguns conceitos a respeito de gêneros textuais, enfatizando as narrativas e os contos de fadas. A seguir, discorro algumas idéias sobre os estudos das relações de gênero, usadas para embasar a última parte, um ensaio de análise da obra referida. Para tal fundamentação e apreciação apóio-me em uma perspectiva pós-estruturalista de análise recorrendo a autores pós-modernos como Guacira Lopes Louro, Judith Butler, Joan Scott e Stuart Hall.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil – Representação – Identidade – Masculino – Feminino.

ABSTRACT: The present article analyses the gender representations present in the children's literature book called "The Cinderelo Prince", by Babette Cole, edited by Martins Fontes. It is organized in three distinct, although articulated, parts. Firstly, I discuss some of the concepts on textual genders, emphasizing the narratives and the fairy tales. After that, I talk about about some ideas on the studies of the gender relations on which I base the last part of my paper, which is constituted of an essay analyzing the book referred above. In order to fundament and appreciate it, I lean on a post-structural perspective of analysis, recurring to post modern authores, such as Guacira Lopes Louro, Judith Butler, Joan Scott and Stuart Hall.

KEYWORDS: children's literature – representation – identity – masculine – feminine

Sobre gêneros textuais...

A partir de leituras realizadas, pude perceber a grande diversidade dos ditos gêneros textuais bem como a diferenciação em relação aos tipos textuais. A seguir apresento algumas considerações sobre as narrativas – forma de expressão mais antiga da humanidade – relacionando-as com os contos de fadas.

As pessoas sempre manifestaram interesse em narrar. Apreciam filmes, novelas de televisão ou romances, porque fundamentalmente contam uma história. Quando ainda não existiam esses veículos de comunicação, eram as reuniões familiares e comunitárias – manifestações primitivas – que assumiam essa função. Várias causas podem determinar esse interesse particular que possuímos pela história. Em primeiro lugar, o fato da própria vida constituir uma história – sucessão de acontecimentos e emoções. Um outro motivo que talvez justifique essa paixão é a projeção de ansiedades e angústias nas personagens. Pode-se também destacar a história como alimento da imaginação humana: na vida real, os fatos se sucedem rotineiramente; na história, ao contrário, tudo é possível. Inexistem barreiras entre fantasia e realidade.

Todos nós contamos histórias. Em nossa cultura é comum escutarmos as narrativas dos outros e narrarmos as nossas. Por meio das histórias conseguimos entender como se dão as

¹ Mestre em Educação pela UFRGS e doutoranda na linha de pesquisa Educação e Relações de Gênero na UFRGS. Membro integrante do GEERGE. Rua Vicente Lopes dos Santos, 330/202 – Menino Deus – Porto Alegre – RS – CEP 90130-140: suyanzen@hotmail.com

práticas sociais e os significados atribuídos às coisas em nossa sociedade. Segundo Culler (1999, p.84) "as histórias são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo". Refletindo sobre a idéia do autor, verifico que as narrativas têm o poder de representação [1] tanto da individualidade quanto da coletividade do grupo. Através delas são representados hábitos, costumes e concepções de uma determinada sociedade.

Hodge & Kress(1995) [2] apresenta uma diferenciação entre narrativas e histórias. Para o teórico: narrativa se refere à organização do mundo conforme a construção que o texto faz, enquanto a história se refere a um tipo genérico da narrativa, ordenado de determinadas maneiras textuais formais, que dependem da organização social de participantes de uma determinada situação, de onde ou para quem funciona a história.

As histórias, ou melhor, os contos estão inseridos nas narrativas, são uma das formas dessas. Eles estão articulados, uma vez que os signos e os significados são construídos socialmente. A narrativa é uma forma culturalmente dada de organizar e apresentar o discurso, afirma o autor. Uma vez que o discurso veicula ações, crenças, costumes, etc. do sujeito, ele também é modificado conforme a sociedade muda, portanto está em constante construção e desconstrução, representando as práticas sociais. Novos hábitos, maneiras, olhares são tomados como comuns enquanto outros são deixados de lado. Como não existe um sujeito pronto e acabado, também não há uma língua fixa e pronta. Tanto o sujeito quanto a língua estão em constante mudança. Parafraseando Possenti (2001, p.76) "digo que tanto o locutor, como o ouvinte de uma língua são trabalhadores na constituição dessa". O sujeito, imerso nos discursos, modifica estes e é modificado por eles constantemente. Língua, mundo discursivo e sujeito estão intrinsecamente articulados, pois sendo a língua e o sujeito estáveis, tornam o mundo discursivo ressignificável. Qualquer discurso carrega consigo intenções, regras, normas, marcas sociais que representam algo, alguém ou um grupo em certo momento da história. Para Veiga-Neto (2000, p.56) "os discursos podem ser entendidos como histórias que, encadeadas e enredadas entre si, se complementam, se completam, se justificam e se impõem a nós como regimes de verdade".

Osakabe (apud Possenti, 2001, p.108-113) afirma que um discurso (para o autor significando texto) apresenta alguns aspectos consideráveis, dentre eles: 1) a existência de maior ou menor participação das relações entre um "eu" e um "tu", 2) a presença de indicadores de situação, 3) o discurso como necessariamente significativo, 4) o discurso com semanticidade garantida situacionalmente. Analisando o discurso em amplitude maior à de um texto, de acordo com as perspectivas dos Estudos Culturais, percebo alguns pontos comuns entre essas duas concepções. Quando Osakabe (ibidem) afirma a importância da interação entre interlocutores (leitor, escritor, locutor), ouso ver verossimilhança com o sujeito constituindo o discurso e sendo constituído por ele. Quando cita a presença de indicadores de situação e a importância da

significação, reporto-me a observação, nesta linha de pesquisa, quanto a tempo e lugar de determinado acontecimento, costume, hábito, etc. em uma sociedade, para que, por meio das práticas sociais, sejam constituídos os significados.

Segundo teóricos da narrativa (Culler, 1999; Hodge, 1995; Labov, 1972) as narrativas clássicas apresentam uma situação inicial, um conflito, as conseqüências disso, a solução e a volta à estabilidade na situação final, sejam elas orais ou escritas, dirigidas ou livres, institucionais ou pessoais. A situação inicial tem como característica principal a estabilidade e representa o início da narrativa. Segue após um momento de conflito, de problema, no qual surge algo que dá início à instabilidade. Nesse passo, bem como na situação inicial, pode ser descrito o cenário (tempo e lugar) da história, o que não impede que novas características referentes a isso surjam em outros momentos. O conflito – elemento decisivo para a organização do enredo – é gerado pela presença de uma força contrária que impede a personagem central de realizar seus desejos. Todos os elementos que compõem a história (personagem, ações, falas, pensamentos, sentimentos, características, ambiente) serão selecionados em função do conflito vivido pela personagem principal. O terceiro passo é aquele onde se dá o desenvolvimento da narrativa. Nessa fase entram em cena as conseqüências do conflito, é o desenrolar da história. Segundo Culler (1999) um texto narrativo é produto de dois elementos: história – seqüência de fatos; e enredo – organização dos fatos (grifos meus). A história constitui a matéria-prima do texto narrativo, da qual o narrador extrai os fatos. Ela está mais diretamente relacionada com o que acontece ou pode acontecer na vida real. O enredo, por sua vez, é a maneira como o narrador organiza os dados fornecidos pela história, criando uma nova realidade. Analisando as situações da vida diária, pode-se observar que ocorre um pouco de tudo. Não há uma organização, uma articulação entre os acontecimentos, pois eles não estão ordenados numa seqüência lógica. O próximo momento é constituído de uma ou mais soluções para o problema, retornando por fim à estabilização na situação final.

Costuma-se dizer que as narrativas constituem uma das práticas discursivas [3] mais importantes de nossas vidas. Larrosa (1996, p.462) “as interpreta não apenas como reveladoras de histórias de outros: elas também contam histórias sobre nós e o mundo em que estamos e, neste sentido, nos ajudam a dar sentido, ordem, às coisas do mundo e a estabilizar e fixar nosso eu”. Narrar está estreitamente conectado com a produção de nossas identidades. É nas narrativas, entre outros processos, que variados poderes atuam para fixar as identidades dos grupos geralmente desprivilegiados como “outros”, embora seja também nas narrativas que esses grupos podem afirmar identidades diferentes daquelas descritas pelas narrativas hegemônicas. Desse modo, as narrativas também contribuem para constituir um mundo onde devemos nos alojar, onde devemos encontrar um lugar.

Nem todo texto contém uma narrativa. Deve-se inicialmente considerar que, para narrar, deve-se ter um enredo, deve haver uma seqüência inter-relacionada de acontecimentos com um início, desenvolvimento e um final. “Contar uma história é enumerar, ordenar os rastros que conservam o que se viu” (Larrosa, 1999, p.68). Uma seqüência de acontecimentos, apenas, sem alguma espécie de “conflito” não é uma narrativa, e, sim, um relato. Através das narrativas é possível ver representações em ação. Aquelas podem ser escritas ou faladas e integrarem gêneros textuais diversos como, por exemplo, literários, jornalísticos, científicos, humorísticos, instrucionais, publicitários, informativos, etc.

Por outro lado, o conceito de texto é bem mais amplo. Conforme Geraldi (1997, p.104), texto é uma seqüência verbal escrita coerente formando um todo acabado, definitivo e publicado, o qual se constrói numa relação entre um eu e um tu, que opera com elementos que, sozinhos, são insuficientes para produzir um sentido fixo, e, que, inevitavelmente tem um significado, construído na produção e na leitura, resultado das múltiplas estratégias possíveis de interpretação compartilhadas por uma comunidade lingüística, a que apelam tanto o autor quanto leitor.

Dessa forma, os textos podem ser opinativos, descritivos, podem conter um apelo direto à ação (como alguns textos publicitários), sem conter uma narração. Marcuschi (2002, p.22) “nos chama a atenção para a diferenciação entre gêneros textuais e tipos textuais”. Para o autor, tipo textual refere-se à natureza lingüística da composição do texto enquanto gênero textual são todos os textos materializados e que apresentam características sócio-comunicativas. Dessa forma, podemos constatar que os tipos textuais abrangem as categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição e injunção, enquanto os gêneros textuais são inúmeros, pois estão constantemente se hibridizando e, assim, dando origem a novos gêneros, como por exemplo, e-mails, telegrama, piada, outdoor, etc.

Já em relação ao estudo de texto, é importante considerar o que Johnson (1999, p.75) observa: o texto não deve ser estudado por ele próprio, como pode ser feito quando se analisa sua estrutura ou “qualidades textuais”; os textos nos interessariam pelas formas subjetivas ou culturais que eles efetivam e tornam disponíveis. O texto é um meio a partir do qual certas formas podem ser abstraídas; o que nos interessa, pois, é estudar estruturas dos significados dos textos.

Ao ler a referência do autor às formas subjetivas ou culturais que os textos efetivam, penso que os contos estão carregados dessas formas e marcas culturais. Não há dúvidas de que a leitura dos contos de fadas é de inegável carisma e prazer no universo infantil como também há uma penetração fluída das obras nesse meio. Neste gênero textual, “o público é convidado não somente a assumir seu papel de leitor como também a se identificar com os infortúnios e reviravoltas da vida do protagonista” (Warner, p.247, 2001). Os contos de fadas primeiros não foram produzidos para o público infantil e retratavam circunstâncias históricas e suas variantes

através dos tempos. Em suas versões mais antigas, os contos eram muito violentos. Nos primeiros ensaios, a história não tinha um final feliz, muito ao contrário, eram trágicos. Os autores mantinham fechamentos sanguinolentos com o intuito de moralizar a sociedade, contribuindo com situações-exemplo para evitar qualquer tipo de contravenção moral.

Sendo o ser humano interpretativo naturalmente, é então instituidor de sentido. Assim, os textos não têm sentido neles mesmos, mas dependem do “olhar” de quem os escreve, assim como de quem os lê. Quando acontece uma interpretação (entre várias possíveis), o sujeito agente dispõe de critérios parciais, ou até totais, ora excludentes ora includentes, conforme a percepção de mundo, tempo, vivências, etc. A opinião, o ponto de vista, a forma como são vistas certas coisas, confere o grupo o qual se faz parte, identifica ao mesmo tempo que individualiza, pois interpretação não é a busca de um sentido único, mas sim, um sentido possível que alguém atribui para algo em um dado momento. Em relação a isso, Hall (1997, p.32) e Silveira (1999, p.76) comentam:

Os significados que damos, como observadores/as, leitores/as ou ouvintes, nunca é exatamente o significado que foi dado pelo/a orador/a, escritor/a ou outro/a observador/a (...) O/a leitor/a é tão importante quanto o/a escritor/a na produção do significado. (...) Os sentidos que não são recebidos e interpretados inteligivelmente não são, de nenhum modo, significáveis.

As palavras têm sua história, compreendendo que nesta história também estão os seus usos atuais, bastante variáveis. Os usos que as palavras tiveram e têm deixam suas “marcas” nelas e fazem parte de sua carga de significados.

As narrativas e as histórias são formas de conhecermos pessoas, de nos localizarmos no tempo, de atribuirmos conceitos, de legitimarmos comportamentos; não são interpretáveis por si sós. Elas pertencem a um contexto atual e “carregam” consigo histórias anteriores. “Cada pessoa se encontra já imersa em estruturas narrativas que lhe pré-existem e em função das quais constrói e organiza de um modo particular sua experiência, impõe-lhe um significado” (Larrosa, 1999, p.70). Cada leitor dá o seu sentido para o que lê, a partir de suas experiências anteriores. “Interpretar é uma prática social” (Culler, 1999, p.67). Quando se lê um texto, experimentando uma interação com ele, “dialogando” com ele, pode-se saber que houve, então, uma experiência de leitura.

Para Larrosa (1995, p.48), “ler tem efeitos sobre nós, nos forma, ou nos trans-forma, ou nos de-forma. Ler com experiência, afeta o nosso eu, nos constitui, ou põe em questão ou modifica o que somos” (p.48). Ao terminarmos uma leitura, nós não estamos iguais a como nós estávamos no começo da leitura. Se o texto “passou” por nós e foi como uma experiência de leitura, algo ele deixou. A leitura tem poder de contestação. Há uma pluralidade de interpretações, pois há leituras singulares. A multiplicidade de leituras que um texto pode ter é o resultado dos múltiplos sentidos percebidos e considerados nas diferentes condições de

produção de leitura. Em cada leitura, mudadas as condições de sua produção, temos novos olhares, novos sentidos e, conseqüentemente, novas interpretações. É nesse sentido que quero analisar se é possível observar diferentes olhares em obras literárias modernas.

E por falar em gênero...

No Brasil, nas duas últimas décadas, é possível dizer que as pesquisas sobre as relações de gênero têm cada vez mais ocupado espaço na sociedade, transformando-se em conteúdo acadêmico, em assuntos de seminários e encontros nacionais, em tema aglutinador do interesse de muitos estudiosos em núcleos de pesquisa e grupos de estudo, e também em textos e matérias jornalísticas.

A partir dos anos 60 e 70 do século XX, pessoas as quais se identificavam socialmente entre si (p.e. mulheres, negros, gays, lésbicas, etc) incrementaram, ao unirem-se, movimentos sociais, movimentos estes de contestação, de lutas pela legitimação e valorização desses grupos. Foi uma época de reconhecimento da diferença coletiva. Tais grupos, antes silenciados, “tomaram voz” e cada vez mais essas diferenças foram atribuídas à cultura: organização social, história, hábitos, costumes, etc. Notou-se, então, o crescimento da participação da mulher em espaços sociais – empregos, universidades, postos diretivos, etc –, bem como a conquista de novas igualdades sociais.

Esses movimentos sociais de contestação, nos anos 60/70, fortaleceram os estudos sobre as mulheres. Embora anteriormente tais questões já fossem estudadas, com o movimento feminista daquela época intensificou-se a constituição da opinião pública feminina e das lutas sociais e políticas a ele relacionadas. Assim, as mulheres passaram a ser vistas, ao menos para determinados grupos, como sujeitos, como agentes sociais e históricos. Subjacente à idéia de que há uma conexão essencial entre teoria feminista e experiência peculiar das mulheres como mulheres, acho possível a hipótese de que essa experiência possa ser identificada e produzir conclusões generalizáveis com base no gênero.

Mas nem todas as pessoas ou grupos que discutem gênero o fazem, ainda hoje, a partir de um mesmo marco teórico, e os movimentos feministas, precursores do questionamento da dita superioridade masculina, também não estão todos reunidos ao redor de um mesmo posicionamento consensual acerca de qual seria a melhor opção teórica neste momento ou das melhores estratégias de continuidade das lutas das mulheres.

O termo gênero, neste novo enfoque dos estudos feministas, passou a ser utilizado em detrimento do uso de sexo, referindo-se, então, ao conjunto de características, habilidades, interesses, defeitos, qualidades, associados aos homens e às mulheres, “colados/as” a estes/as numa determinada sociedade e num determinado tempo cronológico, em conseqüência de um processo de construção que se dá socialmente, variando, portanto, de cultura para cultura, e

podendo variar também de época para época, dentro de uma mesma cultura. Ser mulher ou ser homem hoje é diferente de o ter sido há cinquenta anos. Da mesma forma, aquilo que representa ser hoje uma mulher em um país da América do Sul é radicalmente diferente da expectativa do povo de um determinado país do Oriente ou da África acerca do comportamento de suas mulheres.

A utilização da categoria gênero não é de forma alguma uma escolha simples, consensual e sem conseqüências, ainda que a sua adoção seja considerada pela maioria dos/as estudiosos/as como um marco na história das lutas feministas. Por meio de suas pesquisas, historiadoras feministas observavam que outras categorias, como classe e raça, também influenciavam na constituição diferenciada de identidades femininas. Ou de outra forma: uma mulher branca, urbana, de classe média e heterossexual é diferente de uma mulher negra, de periferia, classe popular e lésbica. A diferença a que me refiro se situa no âmbito social; afinal: qual é a referência hegemônica de mulher? Nesse caso, qual delas teria privilégios, reconhecimento? De que tipo de mulher as pesquisadoras feministas falavam? A partir daí se concluiu que a “mulher única”, no sentido universal, não existia. Na verdade, o valor da representação de cada identidade é variável. Neste novo entendimento, é preciso romper com uma categorização binária, a qual se baseia em pares opostos, como se estes fossem imutáveis e suas fronteiras intransponíveis. O par homem/mulher, um dos binômios mais inquestionáveis em nossa sociedade, se apresenta normalmente como a relação antagônica entre dois pólos extremos, com características dadas a priori e onde ser um deles significa ter que excluir totalmente as características atribuídas ao outro do par. Esta concepção é questionada pelas atuais abordagens de gênero.

Em seu texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, Scott (1995) enumera os diferentes sentidos atribuídos a gênero por historiadores/as. Primeiramente, de forma mais simples, diz que “gênero substitui o termo mulheres; sendo assim, adquire uma conotação mais suave no sentido que a “história das mulheres” demandava idéia de luta social e política, enquanto gênero apresenta-se como uma posição mais neutra e seria a legitimação acadêmica para os estudos feministas” (idem, p.75). Um outro aspecto considerado é aquele que sugere que, para haver um estudo sobre as mulheres, deve haver conseqüentemente um sobre os homens, pois os dois “grupos” fazem parte da sociedade. Articulado a isso, “o termo gênero é também utilizado para designar as relações sociais entre os sexos” (idem, p.75): as atribuições adequadas aos homens e às mulheres. Com o crescimento e desenvolvimento de estudos referentes a sexo e à sexualidade, gênero passou a ser visto como relações sociais entre os sexos, mas ainda não era considerado como uma categoria histórica.

O estudo de gênero como uma categoria analítica surgiu no final do século XX, com uma proliferação de estudos na área, com a união de feministas, acadêmicos e políticos interessados nessa articulação, no sentido de examinar os métodos de análise utilizados até

então, de ampliar hipóteses de trabalho e de explicar como as mudanças ocorrem sem haver uma verdade e origens únicas. Então seria preciso compreender como e por que se davam os acontecimentos, quais práticas sociais estavam implicadas, que processos estavam imbricados. “Para buscar o significado, precisamos lidar com o sujeito individual, bem como com a organização social e articular a natureza de suas inter-relações, pois ambos são cruciais para compreender como funciona o gênero, como ocorre a mudança na organização das relações sociais” (ibidem, p.86), isto é, as instituições são generificadas, os sujeitos as constituem e são constituídos por elas.

A partir da leitura do texto de Scott (1995), pode-se compreender a historicidade da concepção de gênero bem como suas possíveis aplicações. Para a autora, gênero, “além de ser um elemento constitutivo de relações sociais, é também uma forma primária de dar significado às relações de poder” (p.86), sendo este não originário de uma única fonte: ele é plural, relacional, englobando, portanto, múltiplas direções, múltiplos olhares.

Dessa forma, homens e mulheres constituem-se não só pelas identidades de gênero como também de raça, de etnia, de idade, de sexualidade. Assumem diferentes identidades ao mesmo tempo marcadas pelas relações de poder no interior de cada grupo. Como práticas sociais, há relações de poder manifestadas por meio de disciplinamento, autocontrole e controle externo. O poder está presente em todas as relações e em todos os lugares, e há sempre espaço para respostas, reações, contestações. Ele atravessa o corpo social não apenas no sentido de negar, proibir, reprimir ou excluir, mas atua e fixa os sujeitos às suas identidades, também produzindo-os. Por meio das práticas sociais, vai-se legitimando o que é “natural” para o homem e para a mulher.

Butler (1987, p.140) corrobora essa idéia quando diz que o gênero torna-se o lugar dos significados culturais tanto recebidos como inovados. E “escolha”, nesse contexto, vem a significar um processo corpóreo de interpretação no seio de uma rede de normas culturais profundamente entranhadas. Quando o corpo é concebido como um lugar cultural de significados de gênero, torna-se obscuro que aspectos desse corpo são naturais ou isentos de marca cultural.

Ainda que esta pesquisa enfoque especificamente gênero, penso ser necessário estabelecer a diferença entre os conceitos sexo, gênero e sexualidade. Sexo refere-se a toda parte biológica, inerente à pessoa, às características que diferenciam homem e mulher. Já o conceito de gênero envolve como esses homens e mulheres constituem-se socialmente, com suas identidades e suas mudanças constantes. A sexualidade trata dos desejos corporais de homens e mulheres, o que é aceitável ou não dentro de uma certa sociedade, o que é permitido ou proibido neste âmbito. Para Johnson (1996), “as categorias sexuais não podem ser compreendidas passivamente, como diversidades que coexistem, mas dinamicamente, como diferenças que interagem” (apud Louro, 2000, p.125). Tudo o que se relaciona com o corpo – atitudes, hábitos,

comportamentos – é construído historicamente, e o que é aceitável ou não dentro do campo da sexualidade, o que é proibido ou permitido, também tem um contexto específico e é socialmente organizado.

Luke (1999, p.162), ao abordar a temática da infância, da maternidade e paternidade na chamada cultura popular infantil, enfatiza a importância da pedagogia da mídia na constituição de meninos e meninas. Para ela, “la infancia se vive de esta red intertextual de sistemas de bienes de consumo y de signos simbólicos visuales”. Efetivamente, as crianças aprendem a ser meninos e meninas capturadas por cadeias de muitos discursos, da família, da mídia, da indústria do consumo (jogos, brinquedos, roupas, etc) e também da escola, que não está nem alheia nem – ela própria – existe num vazio discursivo. Por meio de diferentes gêneros textuais, percebe-se a expansão e a presença de marcadores sociais constituintes de nosso corpo, de nossa sexualidade, do padrão de beleza almejado como ideal, da eterna mocidade. As revistas femininas, por exemplo, incentivam o público a manter-se em “forma”, mostrando um corpo “adequado” que deve ser alcançado. Ele é cada vez mais desejado por jovens que querem ficar na moda e que seguem as “receitas” dessas revistas. Assim, vê-se como, por meio de diferentes produções culturais – publicidade, revistas, cinema, TV–, é ensinado às nossas crianças como ser homem e como ser mulher. O corpo está sempre presente. “É através da interpelação da mídia que aprendemos a apreciar e valorizar uma forma ou um modo de vestir o corpo extremamente efêmero”. (Fischer, 2000, p.113).

Um ensaio de análise...

A história apresenta uma versão do conto de fada Cinderela com o protagonista do gênero masculino. Babette Cole enfatiza, com humor, nesta obra, a exploração e humilhação de um personagem masculino e que, no final, é recompensado por seu sofrimento primeiro. Estão presentes marcadores sociais e históricos e, apesar de basear-se em um conto originário do século XIX [4], a autora introduz marcas da época contemporânea. Todavia, a história mantém fatos e situações semelhantes as do enredo original variando alguns artefatos culturais, contemplando, desta forma, não só uma nova versão [5] como problematizando o gênero masculino. A história é contada em 3ª pessoa, embora Cinderelo monopolize a atenção do leitor e do narrador.

A primeira cena do livro mostra o personagem principal parado e sozinho, sem cenário para compor a página. Em nenhum momento da obra é mostrado o local externo onde Cinderelo mora com seus irmãos e, quando a autora refere-se a isto, utiliza-se do vocábulo casa, no lugar de castelo ou palácio como na versão antiga. Quando a autora diz que “o Príncipe Cinderelo nem parecia príncipe porque era baixinho, sardento, magricela e andava molambento”, remete-

nos a uma forma única e legitimada da realeza. O estilo real, clássico e formal dá-se com um príncipe alto, claro, com corpo definido e bem vestido. Aqui, percebe-se a magreza masculina como algo negativo, enquanto a magreza feminina (neste caso, das princesas) é considerada como um bom padrão estético remetendo ao cuidado de si.

Diferentemente da versão tradicional, Cinderelo não tem pais, portanto não há o espaço do cuidado e o drama vivido pela personagem em relação a sua madrasta e suas duas meio-irmãs não existe nesta história. O espaço doméstico é masculino e sua família é formada por três irmãos que apresentam as características corporais tão sonhadas por Cinderelo (enormes e peludos). Tanto Cinderelo quanto seus três irmãos usam coroas de modelos com pedras preciosas enfatizando suas posições sociais.

Na frase “eles iam à Discoteca do Palácio com namoradas princesas”, percebe-se a substituição do clássico Baile para Discoteca marcando que a ação se passa na época contemporânea. Quando a autora alude as namoradas “princesas” nota-se a não mistura de classes sociais, uma vez que príncipes só poderiam, obviamente, relacionar-se com princesas. Detalhe: os três irmãos-príncipes vão de carros flamantes (cada um com o seu!) substituindo a antiga carruagem com cocheiro, acompanhados de princesas loiras.

Nas expressões “iam sempre” e “faziam o pobre Cinderelo ficar em casa limpando tudo o que eles sujavam”, percebe-se a reincidência das ações tanto dos irmãos quanto de Cinderelo, mimetizando ações da versão original. O personagem aparece de avental fazendo o serviço doméstico e, ainda observando sua fisionomia juntamente com o adjetivo pobre, tem-se a sensação de que é um trabalho penoso, inferior, não apropriado para um príncipe. Talvez para provocar uma aproximação do conto original, Cinderelo também sentava-se perto do fogo acompanhado de um gato e ficava pensando em seus sonhos. É apresentado, aqui, um produto de beleza masculino que marca a era do progresso e do consumismo em prol de um corpo mais definido.

Como não poderia deixar de acontecer, uma fada surge na história, mas aqui, não é uma fada madrinha encantada e com super poderes. Ela aparece em um sábado à noite (dia propício para Discoteca) e, ainda por cima, cai pela chaminé quando o personagem está lavando as meias e os irmãos não estão em casa. As credenciais da fada não são confirmadas nos momentos em que ela tenta realizar os desejos de Cinderelo e equivoca-se em suas magias, transformando o rapaz em um enorme macaco peludo. O encantamento não é desfeito e a fada conforta-se com a idéia que tudo vai acabar a meia-noite, remetendo de certa forma, ao conto original. Embora a história se dê com ênfase em um universo apresentado como masculino, ainda é a fada que carrega a representação de magia, transformação e cuidado. Por acaso, não poderia ser um mago a satisfazer os sonhos de Cinderelo?

Interessante observar a parte em que Cinderelo, já transformado em macaco enorme e peludo, portanto preto, se olha no espelho e enxerga um homem branco, com bigode, de terno e

gravata, aproximando-se da imagem corpórea de seus irmãos. A autora escreve que, por causa do tipo de encantamento, o Príncipe Cinderelo não sabia que tinha virado um macaco enorme e peludo, para complementar a ilustração.

No momento da cena do Embalo Real (nome da discoteca) percebe-se a tentativa da autora da obra em mostrar uma imagem contemporânea de festa, pois os homens vestem smoking, as mulheres estão com vestidos curtos, há a presença de dois homens negros, um deles com cabelo rastafari e o outro estilo cantor de reggae americano, e uma outra mulher com fantasia de odalisca. Talvez a presença de negros nesta história seja uma tentativa de equalização das diferentes raças, embora os personagens sejam mostrados de forma alternativa. Faz parte da ilustração, uma banda com três guitarristas que vestem calças jeans justas e camisetas. Em contraponto a isso, as princesas, apesar de seus vestidos serem curtos, usam a faixa real; os homens de smoking usam coroas e os lustres, as cortinas e as janelas do lugar reforçam a idéia de uma época passada. Outro indicativo, nesta perspectiva, é a roupa de banho de Cinderelo que remete ao início do século XX, quando os homens ainda usavam macacões de banho.

Como Cinderelo não conseguiu entrar na Discoteca, pois estava muito grande, resolveu se dirigir ao ponto de ônibus – outro aspecto da atualidade – onde encontrou uma princesa, a Belarrica. Para sua sorte, soou meia-noite e o encantamento se desfez, transformando novamente o personagem em humano.

Nesta história, ao invés do sapatinho de cristal, Cinderelo perde sua calça jeans, e, automaticamente, a princesa ordena que achem seu amado, o dono da calça. Aproximando-se mais uma vez do original, vários príncipes tentaram vestir a calça, à força é claro, mas não serviu em nenhum deles. No momento em que Cinderelo experimenta a calça e essa serve, Belarrica o pede em casamento. É o clímax da história e, diferentemente dos contos escritos anteriormente, a mulher é quem tem a iniciativa de pedir o rapaz em casamento. Apesar desta atitude explícita, Belarrica aparece em cena servindo Cinderelo reforçando a ação serviçal feminina.

A história termina com o jargão felizes “para sempre”, os três irmãos de Cinderelo são transformados em fadas domésticas pela fada amiga de Cinderelo e, de forma irônica e ridicularizada, os três aparecem com camisolas brancas, asas e apetrechos de limpeza, como castigo pelo comportamento durante a história. Esta cena confirma a feminização do trabalho caseiro, pois embora os três irmãos sejam homens, foi necessário a inclusão de adereços femininos para caracterizá-los como domésticos. Outro aspecto a observar é que apesar de suas fisionomias mostrarem-se bravas e carrancudas com o desagrado da nova função, eles são obrigados a fazer tal tarefa, esvoaçaram pelo palácio fazendo o serviço da casa...para sempre.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero. In: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (Orgs). Feminismo como crítica da modernidade (N. Caixeiro, trad.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

CULLER, Jonathan. Teoria Literária. São Paulo: Beca, 1999.

EIZIRIK, Marisa Faermann. O poder das palavras. In: FONSECA, Tânia Mara Galli e FRANCISCO, Deise Juliana (orgs.) Formas de ser e habitar a contemporaneidade. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2000.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção do sujeito: o privado em praça pública. In: FONSECA, Tania Mara Galli e FRANCISCO, Deise Juliana (Orgs). Formas de ser e habitar a contemporaneidade. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

GERALDI, João Wanderley. Portos de passagem. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HALL, Stuart. Representation: cultural representations and signifying practices. London: The Open University/ Sage publications, 1997.

HODGE, Robert and KRESS, Gunther. Social Semiotics. Oxford: Polity Press, 1995. (Tradução Ricardo Uebel)

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: Tomaz Tadeu da Silva (Org). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LABOV, William. Language in the Inner City. In: The transformation of Experience in Narrative Syntax. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.

LARROSA, Jorge. Narrativa, identidad y desidentificación. In: _____. La experiencia de la lectura. Barcelona: Ed. Laertes, 1996.

_____. Pedagogia, experiência e subjetividade. In: SILVA, Luiz Heron da; AZEVEDO, José Clóvis de (Org.). Reestruturação Curricular. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). O Sujeito da Educação. Petrópolis: Vozes, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. Corpo, escola e identidade. Educação & Realidade. Porto Alegre, v.25, nº2, jul/dez 2000.

LUKE, Carmem. La infancia y la maternidad y paternidad en la cultura popular infantil y en las revistas de cuidados infantiles. In: LUKE, Carmem (comp). Feminismo y pedagogias en la vida cotidiana. Madri: Morata, 1999.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.) Gêneros Textuais & Ensino. Rio: editora Lucerna, 2002.

POSSENTI, Sírio. Discurso, estilo e subjetividade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.20, n.2, jul/dez, 1995.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Falando de palavras, com palavras. In: XAVIER, Maria Luiza e ZEN, Maria Isabel Dalla (orgs.). Ensino da língua materna para além da tradição. Cadernos de Educação Básica 3. Porto Alegre: Mediação, 1999.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). Estudos Culturais em Educação – mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema... Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2000.

WARNER, Marina. Da fera à loira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (trad. Thelma Médici Nóbrega).

[1] Representação é o conjunto de crenças, idéias, opiniões, percepções, etc., enfim, significados sociais atribuídos por uma pessoa ou por um grupo sobre algo ou alguém.

[2] Tradução de Ricardo Uebel.

[3] Prática discursiva é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (Foucault, 1980, p.136)

[4] Ao citar este século, refiro-me a obra dos irmãos Grimm (1812), embora saiba que a versão mais antiga de Cinderela data de 850-60 na China (Warner, p.234, 2001).

[5] Esta versão aproxima-se mais do desenho animado de Walt Disney feito para o cinema em 1950.