

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**RINALDO PEREIRA DE SOUZA**

**O SER DA MULHER IDOSA NA LITERATURA: ENTRE O  
SAGRADO E O PROFANO**

**GOIÂNIA, 2013**

**RINALDO PEREIRA DE SOUZA**

**O SER DA MULHER IDOSA NA LITERATURA: ENTRE O  
SAGRADO E O PROFANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues.

**Goiânia, 2013**

Souza, Rinaldo Pereira.  
S729s O ser da mulher idosa na literatura [manuscrito] : entre o  
sagrado e o profano / Rinaldo Pereira de Souza. – 2013.  
109 f. ; il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Departamento de Letras, 2013.  
“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.

1. Crítica literária. 2. Simbolismo na literatura. I. Título.

CDU: 82.09(043)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**RINALDO PEREIRA DE SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Goiânia – GO, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013.

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima  
Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
Orientadora

### **Banca Examinadora de Defesa**

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

---

Profa. Dra. Lúcia Helena Rincón Afonso

---

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

---

Profa. Dra. Maria Terezinha Martins do Nascimento

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Governo do Estado de Mato Grosso que me possibilitou, por meio da política de Qualificação Profissional, condições para meu aperfeiçoamento profissional e intelectual.

À professora e orientadora Maria Aparecida Rodrigues, meu apreço pelo seu profissionalismo e agradeço por ter me acolhido com compreensão e gentileza costumeira.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Goiás, pelas aulas brilhantes, que solidificaram ainda mais minha paixão pela Literatura.

À minha família, meu porto seguro, que sempre esteve me esperando de braços abertos.

Às minhas amigas, Marli Lobo e Maria do Socorro, por compartilharem comigo aflições e alegrias, nessa trajetória rumo ao aperfeiçoamento.

*Com apreço e gratidão  
Às velhas senhoras de minha vida:  
Á saudosa “Mãe Velha” (in memoriam)  
Minha mãe, tias e avós.*

*Estou alegre e o motivo  
beira secretamente à humilhação,  
porque aos 50 anos  
não posso mais fazer curso de dança,  
escolher profissão,  
aprender a nadar como se deve.  
No entanto, não sei se é por causa das águas,  
Deste ar que desentoca do chão as formigas aladas,  
ou se é por causa dele que volta  
e põe tudo arcaico, como a matéria da alma, [...]*

ADÉLIA PRADO

## RESUMO

SOUZA, Rinaldo Pereira de Souza. *O Ser da mulher idosa na literatura: entre o sagrado e o profano*. (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013).

A presente dissertação tem-se por objetivo analisar a configuração do ser da mulher idosa na literatura, considerando as simbolizações sagradas e profanas a ela atribuída nas estéticas clássica e moderna. Principalmente, a partir da propositura de Walter Benjamin, ao salientar que na obra clássica havia o valor de culto, enquanto que na obra moderna, há o valor de exposição, identifica-se a personagem idosa na literatura. No conto de fadas, a velha é representada como a força negativa, sendo a bruxa ou a feiticeira; nas histórias infanto-juvenis lobatianas, Dona Benta e Tia Nastácia, como contadoras de histórias e educadoras assumem função sagrada, assim divergem das idosas modernas em crise existencial, em busca de autoafirmação, distanciam do ideal clássico, sendo um vir-a-ser. Compõe o *corpus* deste trabalho textos da literatura clássica, os contos de fadas, *Branca de Neve e João e Maria*; as histórias infanto-juvenis de Monteiro Lobato, *Histórias de Tia Nastácia* e *Serões de Dona Benta*; e os contos modernos de Clarice Lispector, *A Partida do Trem*, e o conto de Lygia Fagundes Teles, *Senhor Diretor*. O estudo fundamenta-se nas teorias sobre o poder simbólico, o sagrado e o profano, o Belo e o Feio, arte como representação, narrador e perda da aura.

**Palavras-chave:** Personagem feminina. Estética. Gênero. Poder Simbólico. Crítica Literária.



## ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the configuration of the elderly woman being in the literature, considering the sacred and profane symbolizations attributed to her in classical and modern aesthetic. Chiefly, from the filing of Benjamin, to emphasize that in classic work there was the value of cult, while that in modern work, there is the value of exposition, identifies the elderly personage in the literature. In fairytales, the old woman is represented the negative force, being the witch or the sorceress; in juvenile stories about wolf, Dona Benta and Tia Nastácia, as storytellers and educators assume sacred function, thus diverge from the elderly modern in existential crisis, in search of self-affirmation, apart from the classical ideal, being a coming-to-be. Composes the corpus of this study, texts of classic literature, the fairy tales, "*Branca de Neve*" and *João e Maria*; Monteiro Lobato juvenile stories, *Histórias de Tia Nastácia* and "*Serões de Dona Benta*"; and the modern tales of Clarice Lispector, "*A Partida do Trem*", and Lygia Fagundes Teles tale, "*Senhor Diretor*". The study is based on the theories about the symbolic power, the sacred and the profane, the beautiful and the ugly, art as representation, narrator and loss of aura.

**Keywords:** Female character. Aesthetics. Gender. Symbolic Power. Literary Criticism.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>PRIMEIRA PARTE: O PODER SIMBÓLICO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 O SAGRADO E O PROFANO.....</b>	<b>20</b>
1.1 A Imagem da Idosa na Tradição nos Contos dos Irmãos Grimm.....	23
1.2 Entre o Bem e o Mal em <i>Branca de Neve e João e Maria</i> .....	27
1.3 A Dissimulação do Bem em <i>Branca de Neve e João e Maria</i> .....	31
<b>2 O BELO E O FEIO.....</b>	<b>34</b>
2.1 O Ideal de Beleza em <i>Branca de Neve</i> .....	39
2.2 A Referência à Idosa como Feiticeira em <i>Branca de Neve</i> .....	41
2.3 A Referência à Idosa como Bruxa em <i>João e Maria</i> .....	43
<b>3 A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO.....</b>	<b>46</b>
3.1 Tradição e Memória: A Imagem da Idosa como Contadora de Histórias.....	51
3.2 A Representação da Idosa como Contadora de Histórias em <i>Histórias de Tia Nastácia</i> .....	57
3.3 A Figura da Idosa como Educadora em <i>Serões de Dona Benta</i> .....	64

<b>SEGUNDA PARTE: A PERDA DA AURA.....</b>	<b>69</b>
<b>1 A OBRA DE ARTE E A DESSACRALIZAÇÃO.....</b>	<b>76</b>
1.1 A Heroína Idosa Dessacralizada em <i>A Partida do Trem</i> .....	78
1.2 A Protagonista não Idealizada em <i>Senhor Diretor</i> .....	82
<b>2 A INTERIORIZAÇÃO E O VIR-A-SER.....</b>	<b>86</b>
2.1 A Idosa na Busca do Vir-a-ser em <i>A Partida do Trem</i> .....	88
2.2 A idosa Transgressora em <i>Senhor Diretor</i> .....	92
<b>3 A ESTÉTICA DO FEIO.....</b>	<b>96</b>
3.1 As Revelações do Feio em <i>A Partida do Trem</i> .....	97
3.2 O Feio em <i>Senhor Diretor</i> .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação apresenta um estudo da representação do ser figurativo<sup>1</sup> das mulheres idosas em textos da literatura, em duas estéticas distintas, especificamente, nos contos de fadas, nas histórias do *Sítio do Picapau Amarelo*, caracterizando a estética clássica, e a moderna, nos contos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles.

O objetivo é verificar e analisar as representações das mulheres na terceira idade, mencionadas e suscitadas nos textos literários que compõe o *corpus* desta pesquisa. A análise partirá das noções do poder simbólico, relacionado aos sentidos opostos do sagrado/profano e belo/feio, e da função da obra de arte, em duas vertentes: a *mimese* ou arte aurática e a perda da aura na modernidade. O estudo pressupõe a abordagem crítica fundamentada nos métodos hermenêutico e sociológico, integrados à concepção de arte, com intuito de desvendar e revelar simbolizações concernentes à questão da mulher idosa.

Vale ressaltar que o uso do adjetivo “velha”<sup>2</sup> ou “idosa”, na tradição clássica, designou a inferiorização da figura feminina, contrapondo-a ao ideal de beleza atribuído à juventude. Beleza e velhice tornaram-se inconciliáveis. A essa situação social dada a esta figura e, em decorrência, a voz da mulher idosa, apresentada em discussões literárias contemporâneas como “*vozes marginais*”, revela que o ato de envelhecer, principalmente, no caso específico da mulher, contribui para a perda do prestígio social e seu afastamento do convívio entre os outros na sociedade.

Ainda mais, ao se constituir a imagem da mulher no texto literário, sua história tem sido narrada por outro, pela voz masculina ou pelas convenções impostas pelo estatuto do masculino. Nesse sentido, a pretensão central deste estudo é retratar a temática da velhice em personagens femininas da literatura.

---

<sup>1</sup> O termo “figurativo” se refere às personagens femininas na literatura, portanto, “mulheres idosas” são analógicas às figuras literárias, pois que o estudo da personagem feminina nas obras de arte selecionadas.

<sup>2</sup> O adjetivo “velha” ao longo do texto refere-se à pessoa de idade com experiência, conhecimento e sabedoria acumulados no tempo vivido. Seu uso de forma reiterada serve para desestigmatizar a noção pejorativa atribuída à palavra. No entanto, não se pode negar que as políticas públicas de saúde do idoso e o setor da comunicação empregam “uma nova imagem dos idosos transformando também a maneira de nomear as pessoas. Atualmente, chamar aquele que envelhece de velho pode expressar desprestígio ou desrespeito. A expressão velho, que nos leva a pensar algo antiquado, desgastado ou obsoleto, foi substituído por idoso, significando a passagem do tempo e aquele que tem bastante idade. A fase da velhice foi substituída por terceira idade e mais recentemente por maturidade”. (MASCARO, 2004, P. 69).

A dissertação será desenvolvida em duas partes. A primeira intitulada de “Poder Simbólico” e a segunda de “A Perda da Aura”, ambas correspondem a dois modos distintos de representação artística: a arte mimética ou, no sentido benjaminiano, arte aurática ou clássica e a arte moderna a que pressupõe a perda da aura. O Poder Simbólico será visto como força impositiva e imposta à imagem do ser, presente de forma determinante na arte clássica. Para tanto subdividi a primeira parte, como fundamentação e argumentação do proposto, três capítulos: O sagrado e o profano; O Belo e o Feio e A arte como representação. A segunda parte, denominada A Perda da Aura simboliza a ruptura com o culto do ser clássico, demonstrando, assim, um ser marcado pela incompletude, fraqueza e miserabilidade humana. Esta parte se subdivide nos capítulos: A obra de arte e a dessacralização; A interiorização e o vir-a-ser e A estética do feio.

O poder simbólico, traduzido na obra de Pierre Bourdieu (2010), constitui a força simbólica presente em toda relação humana, conceituado pelo teórico como “um poder invisível o qual só pode ser exercida com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem”. (2010, p. 08). Torna-se evidente, desse modo, na relação de gênero, a submissão de comum acordo, dos homens com as mulheres para produzir e perpetuar imagens negativas impostas ao representá-las como forma de manter a hegemonia masculina.

O sagrado e o profano, manifesto no estudo de Mircea Eliade (2008), diz respeito a dois modos de ser do homem no mundo: o *sagrado* está ligado ao divino, à magia, a mitos, a crenças, a transcendências e, o *profano* equivale aos fatos do mundo natural, biológico e normal, em suma, de tudo aquilo que não é sagrado. O intuito desta abordagem é relacionar a figura da mulher nessas duas formas do ser do homem no mundo, isto é, o sagrado e o profano.

A teorização do belo e do feio, discutidas por Platão, Aristóteles, Kant, Croce e Hugo Friedrich, faz interface com o sagrado e profano, propostas neste trabalho. Pois o belo está para o sagrado, assim como o feio está para o profano. O uso dessas duas categorias distintas servirá para a caracterização da imagem das personagens das obras, *corpus* deste estudo, para distingui-las entre a estética clássica e a moderna.

A clássica, prima pelo ideal de beleza e concebe a “velhice” como o feio, o mal, opondo-se ao herói, identifica-se com as personagens, tais como bruxas e feiticeiras. Enquanto a estética moderna enfatizará além do belo, também o feio, o

anti-herói, no intuito de mostrar o indivíduo em si mesmo, com suas limitações e fraquezas.

Abbagnano (2007), traduzindo em seu *Dicionário de Filosofia*, indica cinco conceitos para o Belo: como manifestação do bem, do verdadeiro, harmonia, perfeição sensível e perfeição expressiva. Esses conceitos são atributos da estética clássica e modelo para a criação do personagem clássico. E atribui ao feio, como mero desvalor estético, como ingrediente necessário à produção de diferentes qualidades estéticas, e como categoria estética positiva.

Desta última acepção do feio, como categoria estética positiva, segundo Hugo Friedrich, que a observa como uma nova tendência da poética moderna, que a põe num mesmo patamar que o belo. Por isso, o feio caracteriza a poética moderna, “desperta um novo encanto e coincide como a nova beleza” (FRIDRICH, 1978, p.44). Deste posicionamento de Friedrich, analisa-se a caracterização das personagens idosas nas narrativas contemporâneas.

As noções de tradição, narrador e aura, teorizados por Walter Benjamim, servirão para discorrer sobre a presença feminina enquanto contadora de histórias. Tradicionalmente, as mulheres narram histórias entre si ou para seus filhos, netos, especialmente, na esfera doméstica, ao se reunirem para executarem tarefas, apesar de, a maioria das vezes, no âmbito literário, se silenciarem. Para Benjamim, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreu todos os narradores” (2011, p.198). Assim, observar-se-á a atitude das personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, Dona Benta e Tia Nastácia que, ao narrarem suas histórias, recorrem à memória, à tradição e à experiência, passando-as às novas gerações.

A perda e a destruição da aura consistem no rompimento com o ideal clássico, com o modelo mimético, da estrutura fechada, fixa e convencionalizada do mito. É a ruptura do valor de culto para o valor de exposição. As personagens modernas se afastam do modelo heróico, do “ser espelho” dos Deuses, e passam a ter consciência de si, manifestando o seu “ser” interior, um ser em busca de sua essência e autenticidade.

As teorias abordadas para este trabalho interfaceiam na medida em que mostram as representações e as imagens da mulher, presente nos textos em análise. Elas são impostas e assimiladas entre o dominador e o dominado, nas relações cotidianas, ao fazerem uso do poder simbólico.

O *corpus* escolhido para a representação da imagem da mulher idosa na literatura corresponde a dois momentos da produção literária. O período clássico, com a produção dos contos de fadas, especificamente os contos, *Branca de Neve e João e Maria*, dos Irmãos Grimm, e as histórias da série Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato, *Serões de Dona Benta e Histórias de Tia Nastácia*. E, por fim, a produção moderna com os contos, *Senhor Diretor*, de Lígia Fagundes Teles, *A Partida do Trem*, de Clarice Lispector.

Emprega-se a conceituação de estética clássica e estética moderna, o posicionamento de Walter Benjamin, a primeira como valor de culto e a segunda como valor de exposição. Desta forma, caracterizará a personagem, na obra clássica, com o valor de culto, ela é tida como um poder aurático, sagrada, modelo mimético; na produção moderna, a personagem apresenta o valor de exposição, é revelada sua intimidade, seus sentimentos, suas fraquezas e crise existencial, tendo assim, a perda da aura.

A pesquisa consistirá propriamente na análise da imagem da personagem feminina na senescência, presente nas obras selecionadas. O ser fictício, concebido por um ficcionista com suas especificidades e importância para a obra, segundo Beth Brait, “a personagem é um agente da narrativa que atribui significação para o evento narrado” (2004, p. 51). Sendo a personagem um dos elementos essenciais da narrativa, por atribuir significação à composição textual, verifica-se a importância da simbolização do ser deste agente nos textos clássicos e modernos em estudo.

Assim sendo, mostrar-se-á, nas análises, que, nos contos de fadas, a personagem idosa é representada como a força negativa, pela bruxa ou pela feiticeira; nas histórias infanto-juvenis lobatianas, Dona Benta e Tia Nastácia, como contadoras de histórias e educadoras, assumem função sagrada, divergindo-se assim das personagens idosas modernas em crise existencial, que em busca de autoafirmação e identificação, se distanciam do ideal clássico, tornando-se um vir-a-ser nas narrativas de Lígia Fagundes Teles e Clarice Lispector.

**PRIMEIRA PARTE:**  
**O PODER SIMBÓLICO**



*A magia inerente à arte está presente também na palavra: o poder mágico da comunicação verbal.*

MARIA CECÍLIA AMARAL DE ROSA

O poder simbólico constitui uma das fontes teóricas deste trabalho que tratará do ser da mulher idosa na literatura. A escolha deste arcabouço teórico se objetiva por mostrar as imagens do “sagrado” e do “profano”, implícitas e impostas à figura da mulher inseridas nos textos literários, que compõem o *corpus* escolhido para análise. Dessa forma, o estudo sobre gênero centraliza a pesquisa, pois coloca em debate e questionamento a condição do feminino idoso no texto literário.

O sociólogo Pierre Bourdieu, em sua obra *O Poder Simbólico* (2010), afirma que o poder simbólico constitui um poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem. Os participantes do processo interativo colaboram para que o poder de dominação exista.

Observa-se, neste estudo, a dominação exercida pelos homens ao fazer uso da força simbólica, por meio de um discurso que afirma, com certa naturalidade, representações da mulher, que se introjeta e se internaliza, dificultando-lhe a ruptura com a imagem imposta.

Este poder é algo que está em toda parte, no entanto é ignorado. Pois trata de um poder de dominação embora não se queira reconhecê-lo. Conforme Bourdieu<sup>3</sup>, “é uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma” (2010, p.7). Sobre o poder dos símbolos Bourdieu destaca:

Os símbolos são instrumentos, por excelência de “integração social”. Enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribuem para a reprodução da ordem social: a integração ‘ilógica’ é a condição da integração moral.

Como se nota os símbolos são instrumentos de integração social, firmados em consenso, e contribui para reproduzir e manter certa ordem social.

---

<sup>3</sup> Bourdieu compreende os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder porque são estruturados. É um poder de construção de realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo. Uma concepção homogênea de tempo, espaço, do número, da causa que torna possível a concordância entre as inteligências. (BOURDIEU, 2010, p. 9).

Dessa forma, as produções simbólicas enquadram-se como instrumentos de dominação. Entendem-se, também, como ideologias, produto coletivo e coletivamente apropriado que servem a interesses particulares e tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. “É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação de dominação”, afirma Bourdieu. A dominação firma-se por meio das representações sociais engendradas pelo capital simbólico e pelo consenso do sujeito dominado.

Percebe-se na reflexão uma luta pelo domínio do poder simbólico que é travada nos conflitos simbólicos cotidianos. Os diferentes segmentos e suas respectivas frações estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para impor a definição desejada do mundo social onde as ideologias são determinadas pelos interesses específicos daqueles que a produzem e pela lógica específica do campo de produção.

A função propriamente ideológica dá-se de maneira quase automática entre o campo de produção ideológica e as interações sociais. O ideológico aparece, então, como taxionomias políticas, filosóficas, religiosas, jurídicas etc. que demonstram legitimidade “natural”, dado que não reconhecidas.

O poder simbólico constitui um poder dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo. Um poder quase mágico que permite o equivalente daquilo que é obtido pela força, graças ao efeito específico de mobilização que só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Umberto Eco (*apud* ABBAGNANO, 2007, p. 1069) lê o simbólico como uma decisão, no qual o mundo simbólico sempre pressupõe um processo de *invenção* aplicado a um reconhecimento. Um processo não necessariamente de produção, mas sempre de uso do texto, que pode ser aplicado a todo texto e a todo tipo de signo, através de uma decisão pragmática.

O posicionamento de Umberto Eco, a respeito do simbólico, se assemelha com o de Pierre Bourdieu, pois ambos citam seu reconhecimento como ponto principal para a dominação, diferenciando apenas na questão da materialidade para o simbólico, em que Eco cita o texto e Bourdieu a enunciação. Porém, segundo Benveniste (2006), texto e enunciação se aproximam, ao afirmar que o ato de

enunciação gera um enunciado: o discurso. Logo, pode-se, conceber *texto* como *discurso*, ou seja, produto da enunciação. Sendo assim, o texto, enquanto enunciação são os lugares para se materializar o simbólico.

Joan Scott em *Gênero: uma categoria útil para os estudos históricos?* (1990), conceitua gênero como elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças que distinguem os sexos e como forma primária de relações significantes de poder. A perspectiva de gênero de Scott reconhece a “dispersão” que se faz presente nos símbolos e nas representações culturais, nas normas e doutrinas; nas instituições e organizações e nas identidades subjetivas. E em consonância com Bourdieu, a autora menciona que os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização de toda a vida social, influenciando as concepções e a construir e legitimar a distribuição do próprio poder. Assim, o gênero é uma instância dentro da qual, ou por meio da qual, o poder se articula.

Observa-se no estudo, o poder da simbolização presentificado no discurso literário que impõe valor de culto e mimetizações à figura da mulher como sagrado ou profano, belo ou feio, características a serem discutidas e analisadas.

Esse poder simbólico, como forma de dominação, descrito por Bourdieu percebido nas narrativas em análise, em que a imagem da mulher é descrita de forma inferiorizada em relação à figura masculina. Nos contos de fadas, a personagem feminina assume a função da bruxa e feiticeira. Nas histórias infanto-juvenis de Monteiro Lobato, a personagem Dona Benta como a contadora de história, educadora dos netos e desprovida de desejo sexual. Nos contos mais atuais a mulher aparece como transgressora, mesmo assim assume postura de provocação, uma *persona* muitas vezes não grata.

A dominação masculina sobre a feminina é exercida por meio de uma violência simbólica, compartilhada entre dominador e dominado, determinado por esquemas práticos do *habitus*. E de acordo com Bourdieu, na obra *A Dominação Masculina* (2010), em que se trata especificamente desta dominação, demonstra que este fato está presente no processo evolutivo histórico do ser humano.

As mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão. Na literatura, na igreja e na tribuna, o sujeito que fala é sempre o masculino. A ele são reservados os lugares de destaque tornando-o mais visível. Neste tipo de discurso justifica-se as desigualdades de gênero na sociedade.

Fatores socioculturais modelam o comportamento reprodutivo e definem valores androcêntricos que reforçam a discriminação.

A literatura medieval, contextualização dos contos de fadas *corpus* desta pesquisa, sofreu forte influência do Cristianismo, que definiu e divulgou a imagem feminina do medievo mediante dois pontos de vista contrários: a mulher perfeita e a essencialmente má. José Rivair Macedo (1990), em *A Mulher na Idade Média* salienta que o segundo ponto de vista, o da mulher malévola, foi o mais difundido na sociedade.

A concepção de perfeição da mulher esteve intrinsecamente associada ao culto à Virgem Maria, símbolo da redenção feminina. E a concepção negativa refere-se à Eva, considerada pecadora, a que e desvirtua a moral. Pode-se perceber também o contraste simbólico das personagens bíblicas, Maria, rótulo da santidade, pureza e castidade, portanto virgem, livre do pecado, mas destituída de prazer e Maria Madalena, intermediário entre o bem e o mal, é pecadora por sentir prazer. Dessa forma, as noções de prazer determinam o distanciamento entre as próprias mulheres na sociedade.

Segundo Macedo (1990) a misoginia na Idade Média era explícita. A produção literária deste tempo contribuía para a reprodução simbólica da imagem negativa da mulher. Daí porque os contos de fadas as caracterizam quase sempre com a personagem da bruxa ou feiticeira. Seres de caráter negativo e incentivador ao mal. Apesar de figurarem como entidades pagãs, representantes do mal, a feiticeira, em especial, oferecia mais perigo que a bruxa, pois ela reside, existe no imaginário, enquanto aquela é um ser real.

As imagens produzidas das mulheres nas narrativas, em destaque, aqui, das idosas, são fruto do poder simbólico, que faz vítima aos agentes, tanto ao homem quanto a mulher, esta enquanto sujeito dominado, pois que o termo sujeito, na concepção pós-estruturalista e em Foucault, a parte dominada não é objeto e sim partícipe para a reprodução do paradigma social.

Contrária a essa ideia, Bourdieu aponta que as mulheres são dominadas pelo poder masculino, por meio do poder simbólico, invisível e impregnado nos discursos. Entretanto, há uma corrente de posicionadores que se identificam com Foucault (1999), como Michelle Perrot (1988). Ele vê nesta relação, a possibilidade das mulheres exercerem “poderes”, o que relativizaria o poder do homem, recusando, deste modo, a ideia de uma dominação universal passiva. Para tanto evoca a

história das mulheres, argumentando que pensar a história linearmente como a história da dominação masculina é um erro, seria excluí-las de um período no qual elas também foram sujeitos.

Em Bourdieu, a história da resistência não aparece, a dominação é universalizante. Entretanto, ele alerta sobre a gravidade do entendimento da ideia de eternizar a estrutura de dominação masculina, descrevendo-a como invariável e eterna. Salienta que a dominação é

[...] produto de um trabalho incessante (e como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (BOURDIEU, 2010, p.46).

Embora as duas posições se mostrem, aparentemente, contrárias, elas se aproximam porque as mulheres fazem parte do contexto social, como educadora e mãe, logo, reprodutora do sistema, que todavia as exclui do poder de mando.

O poder simbólico constitui interface com os subitens o Sagrado e o Profano, com o Belo e o Feio. A força simbólica constrói e impõe a representação do ser feminino, pelo viés do sagrado ou do profano, que correspondem a modos existenciais do ser no mundo e pela ótica do Belo ou do Feio, para caracterização de um modelo ideal, ou pejorativo da personagem idosa.

## 1 O SAGRADO E O PROFANO

O intuito deste subtítulo é relacionar a figura da mulher com as duas situações existenciais do ser do homem no mundo: o sagrado e o profano. A proposta é analisar os pontos de convergência ou não da mulher com as hierofanias, manifestações do sagrado, ou com a sua dessacralização e verificar o poder que, simbolicamente, exerce sobre o ser da mulher na literatura.

Na tradição judaico-cristã, misógina e androcêntrica, apresenta nos textos sagrados, nas doutrinas, códigos e na tradição etc., a força simbólica do sagrado e do profano. Segundo Lemos (2002, p 79) o sagrado está estreitamente relacionado ao homem, enquanto a maldade, lado profano, se liga ao elemento feminino. Assim, a tradição cristã privilegia o homem nessa relação, legitimando a dominação masculina, dando a ela um aspecto essencial o de sacralidade e de ordenança divina.

Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* (2008), falando do sagrado e do profano como algo inerente ao ser humano, diz que a primeira definição que se pode dar ao sagrado é sua oposição sobre o profano. A segunda, é que constituem dois modos de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas e vivenciadas pelo homem em sua vida.

Considera-se, desse modo, sagrado tudo aquilo que está ligado à religião, a magia, mitos e crenças. Ele se manifesta sempre com uma realidade diferente das naturais, remetendo ao extraordinário, ao anormal, ao transcendental e ao metafísico.

Quando o processo é tratado como um fato natural, biológico e normal, inscreve-se no campo do profano. Para Eliade (2008), o sagrado equivale ao poder, e à realidade por excelência. O sagrado e o profano traduzem-se muitas vezes como uma oposição entre o real e o irreal ou *pseudo-real*.

Nesse contexto, o ser sacralizado deseja profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder. Ele se esforça por manter o máximo de tempo possível num universo sagrado, enquanto que o homem privado desse sentimento deseja viver num mundo dessacralizado. Se se considerar a visão da tradição

judaico-cristã proferida por Lemos (2001/2002), a mulher estará condenada à dessacralização, devido às identidades de gênero, que privilegia a masculinidade. E de acordo com Eliade (2008), o ser humano priva-se do sagrado quando se afasta do poder, no caso a mulher, se não se saturar de poder, vive fora da simbolização do sagrado.

O posicionamento de Eliade (2008), visa a salientar que o homem, no sentido do humano, toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, e se mostra como algo absolutamente diferente do profano. O sagrado se manifesta por meio da experiência religiosa, e em diversos outros modos de ser do homem diante do universo. Propõe-se o termo hierofania para indicar o ato de manifestação do sagrado, ou de uma entidade sagrada, que implica na crença divina.

Eliade (2008) expõe vários exemplos de sacralidade do Mundo e da Natureza, como o Céu, a Água, a Terra, símbolo da Terra Mater, a mulher – a terra e a fecundidade, a Árvore e outras hierofanias cósmicas. Esses símbolos da natureza comum aparecem como Natureza Sagrada. Estão para o homem carregados de mensagens se mostram por meio dos ritmos cósmicos.

Como exemplo de manifestação do sagrado, especificamente para a nossa análise, Mircea (2008) destaca a mulher, como elemento da natureza, arquétipo da fecundidade ao relacioná-la com a Terra Mater, e diz que ela imita a Terra Mater.

*É fácil compreender o sentido religioso desse costume: a geração e o parto são versões microcósmicas de um ato exemplar realizado pela Terra; a mãe humana não faz mais que imitar e repetir este ato primordial da aparição da Vida no seio da Terra. Por isso, a mãe humana deve colocar-se em contato direto com a Grande Mãe, a fim de se deixar guiar por ela na realização do grande mistério que é o nascimento de uma vida, para receber dela as energias benéficas e encontrar aí a proteção maternal. (ELIADE, 2008, p.119).*

Nesse símbolo, há uma associação da mulher e a sua fecundidade em relação à fecundidade da Terra Mater. A fecundidade feminina tem como modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal. Mircea defende a sacralidade da mulher relacionando-a “misticamente com a Terra, o dar à luz é uma variante, em escala humana da fertilidade telúrica”. (ELIADE, 2008, p.121) Classifica como prestígio “mágico-religioso” a relação da mulher com a Terra-Mãe. Portanto, a mulher ocupa posição de sacralidade de acordo com o posicionamento de Eliade.

Entretanto, de acordo com as narrativas mitológicas<sup>4</sup> a mulher idosa, infértil, não se identificaria com a Terra Mater ou a Grande Mãe, que tem o poder de fecundação e de nutrição. A mulher idosa torna-se desprovida desta qualidade de sacralidade, ao perder o poder da procriação.

Eliade destaca sobre a maneira em que o homem, aqui no caso a mulher, encara e relaciona com a existência, com a vida em que vive. A mulher primitiva, sacralizada, cultua a tradição, os ritos de iniciação, a família e a vida, possui sentido de transcendência. Diferentemente, da mulher moderna que se afasta da tradição, dos ritos de iniciação, do mundo sagrado e aurático, com essa atitude chega a duvidar do sentido de sua existência.

As narrativas modernas comprovam esta tendência, as personagens idosas nos contos *A Partida do Trem*, de Clarice Lispector e *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Teles, vivem desesperanças em suas vidas e não veem sentido na existência.

Esses dois modos de ser do homem, transcrito por Eliade, o sagrado e o profano, refletem e contemplam imagens de situações existenciais das personagens de terceira idade nas narrativas em análise. Ora ela representa uma postura relacionada ao sagrado, ora é símbolo do profano. O estudo e análise se pautarão nesses dois modos existenciais vivenciados pelas personagens que se encontram na senescência.

Portanto, essas duas modalidades do ser, o sagrado e o profano, representadas na figura da mulher idosa correspondem com a caracterização estética do belo e do feio. O sagrado corresponde com o ideal de beleza, o belo, a perfeição, adjetivação própria dos heróis das narrativas clássicas. O profano simboliza a negativização, a imperfeição, o contrário, o feio, representação das personagens opostos aos protagonistas das narrativas. Deste modo, o próximo subitem tratará dessas dicotomias que reforçam o poder simbólico imposto na representação das personagens femininas idosas.

---

<sup>4</sup> “Mito que ilustra essa ideia é o da Deusa grega Deméter, a deusa-mãe que ensinou aos homens a arte de semear. Quando ela vai procurar sua filha Perséfone, que havia sido raptada por Hades, deus dos Infernos, toma forma de uma mulher velha, que, em sua profunda dor transforma a terra em solo infértil. Até encontrar sua filha Perséfone, nada mais germinava na terra” (Mascaro, 2004, p. 17).



## 1.1 A Imagem da Mulher Idosa na Tradição nos Contos dos Irmãos Grimm

Esta subparte do trabalho trata-se da imagem da mulher idosa presente nos textos clássicos, especificamente, os contos de fadas<sup>5</sup> selecionados para a pesquisa: *Branca de Neve*, *João e Maria*, compilados e adaptados pelos Irmãos Grimm<sup>6</sup>. Na sequência, aborda-se a representação da mulher na tradição e a diegese dos contos em análise.

Nelly Novaes Coelho (2000) destaca a imagem da mulher no conto de fadas e a refere numa ligação entre fada-mulher. O feminino como a imagem arcana da mulher, divindade de significado primitivo e secreto. Ela cita O. Spengler, que refere o feminino como próximo ao elemento cósmico, aderido a terra, incorporado ao grandes ciclos da natureza. “A mulher é destino, é tempo, é a lógica orgânica do próprio futuro” (COELHO, 2000, p.176).

Nelly Novaes cita ainda que em épocas primitivas a jovem mulher foi a vidente, o oráculo. “Não porque conheça o futuro, mas porque é futuro. O tempo fala nela”. (SPENGLER, apud COELHO, 2000, p.176). Por isso é um enigma, é temida, assim, dominada pelo homem, porque era uma ameaça ao prestígio masculino. As fadas-mulheres simbolizam a face positiva e luminosa dessa força, que possuía o poder de doar e de dispor da vida, sempre em sintonia com o sagrado.

---

<sup>5</sup> Os contos de fadas são histórias que pertencem ao imaginário coletivo, à tradição narrativa oral e ao reino fantástico-maravilhoso. Apresenta natureza espiritual/ética/existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam a realização interior do ser humano. Daí a presença da fada, cujo nome vem do termo latino “*fatum*” que significa *destino*. (Coelho, 2000: 98). A primeira coletânea de contos foi publicada no século XVII, na França. Trata-se dos *Contos da Mãe Gansa* (1967), de Charles Perrault, seleção de oito histórias, recolhidas da memória do povo. (COELHO, 2008, p. 27)

<sup>6</sup> É com Charles Perrault, que a Literatura Infantil, tem a sua origem. Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas. Os Irmãos Grimm colheram da memória do povo, antigas narrativas, lendas, sagas que permaneciam vivas, e eram transmitidas de geração para geração pela tradição oral, descobrindo assim, um fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica infantil. Os Irmãos Grimm influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica e pela crítica e polêmica levantada pelos intelectuais devido à crueldade de certos contos, a partir da segunda edição das antigas narrativas, lendas, sagas tradicionais, recolhidas do povo, retiraram os episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles praticados contra crianças. Daí justifica-se a escolha pela adaptação dos Irmãos Grimm para estudo. (COELHO, 2008, p. 29)

Enquanto que o seu reverso, situa-se a mulher velha, a face frustradora do ser: a bruxa, a feiticeira, “a mulher que corta o fio do destino e frustra a realização do ser” (COELHO, 2000, p.176), em referência ao profano.

Assim, a mulher na tradição dos contos de fadas e das narrativas primordiais é descrita de forma ambígua. É vista como a causa de bem (sagrado) e de mal (profano), podendo salvar o homem com sua bondade e amor, como colocá-lo a perder com seus ardis e traições.

Nos contos em análise, a mulher jovem assume posição do bem, do sagrado, do perfeito e do belo. Enquanto a idosa é tida como o reverso, a posição do mal, do profano, do assimétrico e do feio. As velhas são qualificadas como dissimuladoras, fingidas, ignorantes e mentirosas, esses aspectos negativos são realçados de maneira cômica e irônica.

Vladimir Propp (2006), em *Morfologia do conto maravilhoso*, ao definir a natureza do maravilhoso observa seis funções invariáveis presentes na estrutura da narrativa. Estas funções também são percebidas na sequência das narrativas descritas a seguir, sendo elas: uma situação de crise; aspiração ou obediência; viagem; desafio ou obstáculo; mediação e conquista.

O conto de fadas, *Branca de Neve*<sup>7</sup>, na versão dos Irmãos Grimm, inicia-se com a rainha junto a uma janela de ébano, que ao costurar, espeta o dedo e três gotas de sangue vermelho caem sobre a neve.

Ao ver aquela brancura sendo tingida pelo vermelho, a rainha deseja ter uma filha bela, “*branca como a neve, rubra como o sangue e negra como o ébano*” (GRIMM, 2005, p. 33). Assim aconteceu, teve uma filha linda, de cabelos negros como o ébano, de faces rubras como o sangue e de pele branca como a neve. Para quebrar a perfeição e o equilíbrio do momento feliz, a rainha morre, ao dar à luz, e um ano depois, o rei casa-se com uma mulher invejosa e vaidosa, possuidora de um espelho mágico, falante que só dizia a verdade.

Constantemente, a madrasta consultava seu espelho, perguntando quem era a mais bela do mundo. O espelho sempre respondia que ela era a mais bela. Isso ocorre até Branca de Neve completar sete anos, quando a madrasta fez a pergunta,

---

<sup>7</sup> Branca de Neve é um dos contos de fadas mais conhecidos. Tem sido narrado há séculos, sob várias formas, em todos os países e línguas europeias; daí disseminou para os outros continentes. Quase sempre o título da história é apenas “Branca de Neve”, embora existam muitas variações. “Branca de Neve e os Sete Anões”, o título pelo qual o conto é hoje amplamente conhecido. (BETTELHEIM, 2010, 277).

o espelho respondeu que ela é bela, mas a enteada é mil vezes mais bela. Indignada com a situação de ser menos bela, manda a princesa embora do castelo, e encarrega um caçador de segui-la no bosque e matá-la. O homem compadecido da menina poupa-lhe a vida e convence a madrasta da morte de sua rival, entregando-lhe o coração de uma corça.

Branca de Neve se refugia na floresta e é guiada pelos animais que a habitam até a casa dos Sete Anões, onde consegue abrigo e apoio dos pequeninos homens. Por meio do espelho, a rainha descobre a verdade, e inconformada, tenta a qualquer custo, acabar com a vida da princesa, primeiro se transforma em uma velha vendedora ambulante de mercadorias finas, tentativa fracassada; depois em disfarce de velha diferente do primeiro, vendedora de um pente, fracassa também; por fim em uma velha camponesa que oferece a menina metade de uma maçã envenenada, a qual ela inocentemente consome, caindo em sono profundo.

Quando seus amigos, os anões retornam, acreditam que a princesa está morta e a encerram em um ataúde de vidro. Até que um dia um belo príncipe aparece e se encanta com formosura da princesa. Pede aos anões e ganha o ataúde com a princesa. Ao retirar o ataúde da montanha, os empregados do príncipe tropeçam e com o impacto desloca o pedaço de maçã da boca de Branca de Neve. Assim, a princesa ressuscita e ele a chama para viver consigo no castelo de seus pais. Casam-se e são felizes para sempre.

A personagem idosa, descrita no conto como a velha, é quem pratica as ações para dar fim à vida da princesa. É ela disfarçada em uma coitada mulher, “velha camponesa” e “velha vendedora ambulante”, tenta ludibriar Branca de Neve, para que essa compre pente envenenado, laço de fitas, e com a metade de uma maçã envenenada. O uso da maçã intertextualiza com a maçã da “Eva”, símbolo da sedução pelo engano: “Branca de Neve não fez objeções e se postou diante da velha para deixá-la enfiar o cordão novo. Mas a velha fez isso tão depressa e com tanta força que tirou o fôlego de Branca de Neve e a fez tombar no chão como morta”. (GRIMM, 2005, p. 37).

A velha é representada como a força negativa, o ludibriador, o enganador, o opositor ao herói, quem deseja prejudicar e atrapalhar a vida da heroína.

Quanto ao conto de fadas, *João e Maria*<sup>8</sup>, relata a aventura de dois irmãos, filhos de um pobre lenhador, que em acordo com a esposa, decide largá-los na floresta porque o casal não tem mais condições para mantê-los.

Na primeira tentativa, os filhos conseguem retornar devido à astúcia de João em espalhar pedrinhas brancas pelo caminho, possibilitando assim, saber o caminho exato da volta. Na segunda, João espalha migalhas de pão pelo caminho, que acabam por ser comidas pelos pássaros e João e Maria terminam perdidos na floresta.

Caminhando pela floresta tentam de encontrar o caminho de volta, as crianças encontram uma casa feita de doces e, com fome, começam a comer partes da casa. Então, os meninos são recolhidos por uma velha bruxa, que planeja engordá-los para depois comê-los. Enquanto João se alimentava e ia engordando, Maria trabalhava na casa.

Porém, as crianças espertas descobrem o plano e a engana atirando-a para dentro do próprio forno. Livres, João e Maria conseguem sair da floresta encantada e logo encontraram o caminho de volta, trazendo para casa pedras preciosas da casa da bruxa. São recebidos alegremente pelo pai, suas aflições terminam e vivem a maior felicidade possível juntos.

O refúgio, ou melhor, o abrigo que as crianças encontraram na floresta encantada era na verdade, uma armadilha para eles. Lá, encontra-se uma velha, descrita primeiramente com senhora muito velha, incapaz de fazer o mal, mas na realidade, era uma bruxa, que atraía as crianças com sua casa de biscoito. Veja-se o exemplo:

A velha, embora parecesse muito simpática, era na realidade uma velha bruxa malvada que ficava à espreita de crianças e construía a casa de biscoitos para atraí-las. Sempre que conseguia capturar uma criança ela cozinhava e a comia, considerando tudo um belo banquete. (GRIMM, 2005 p. 216).

Outra vez, a imagem concedida e mostrada da personagem idosa é a imagem negativa, representação da bruxa, malvada e enganadora, em oposição aos heróis, às crianças João e Maria, que simbolizam seres indefesos, em formação, que necessitam de cuidados, mas que podem ser vítimas das bruxas, e numa das

---

<sup>8</sup> *João e Maria* no Brasil e *Hansel e Gretel* em Portugal, é um conto de fadas de tradição oral e que foi coletado pelos irmãos Grimm.

leituras possíveis, podendo ser escravizadas - caso de Maria - e até abusadas sexualmente – no caso do João, quando se pede a ele para mostrar o dedo, “símbolo fálico”, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2008) - pela bruxa.

As imagens da idosa como força negativa, suscitada no discurso literário, demonstram e reforçam a representação de categoria social marginalizada na sociedade. Por mais que seja um texto de cunho ficcional, ele colabora com a depreciação do gênero feminino. O poder simbólico inscrito na linguagem possui uma força considerável para manter e perpetuar a imagem negativa da mulher idosa.

## **1.2 Entre o Bem e o Mal em *Branca de Neve e João e Maria***

Aborda-se, neste tópico, um aspecto fundamental na narrativa do conto de fadas, a proposição maniqueísta (Bem X Mal), a luta dos heróis, personagens jovens, sendo a personificação do bem, contra os seres malévolos, personagens velhos, sendo a personificação do mal. Branca de Neve e João e Maria, representam o Bem, portanto o Sagrado. A velha “feiticeira” em *Branca de Neve* e como a “bruxa” em *João e Maria* representando o lado profano, ambas figuram como entidades pagãs, simbolização do Mal.

Vladimir Propp (2006) destaca como elemento-chave para a caracterização do conto maravilhoso a ação das personagens. Ele mostra como constantes sete personagens ou papéis, definidos cada um, por um conjunto de ações que lhe seriam próprias.

Enfatiza-se aqui, a importância de dois para o estudo, a esfera de ação do agressor ou malfeitor e a esfera de ação do herói, tendo desse modo, a mesma perspectiva da luta entre o bem e o mal. O primeiro caso tem-se a ação do malfeitor no papel da bruxa ou da feiticeira ao praticar: o malfeito, o combate e a perseguição ao herói. No segundo, a esfera dos heróis Branca de Neve e João e Maria nas ações: da partida, da reação e por fim o casamento ou conquista.

Irene Machado na obra *Literatura e Redação: os gêneros literários e a tradição oral* (1994) destaca também a nítida separação entre Bem e Mal, Certo e Errado, como característica básica do conto de fadas,

Em toda narrativa literária existem episódios, ou seja, situações de equilíbrio e desequilíbrio, que se modificam, provocando a passagem de uma situação a outra. [...] Os conflitos são por uma intenção maldosa contra uma pessoa de bem e só se resolvem pelo encantamento. O herói sofre a perseguição do mal – a bruxa -, o que faz aumentar o conflito até o final, quando a virtude triunfa e o ser malévolo é impiedosamente castigado. (MACHADO, 1994, p. 45).

Na luta em *Branca de Neve*, as personagens femininas ocupam posição de destaque na narrativa. Elas são as protagonistas da história, Branca de Neve, como a heroína, simbolizando o bem e sua madrasta/velha, como antagonista, na figuração do mal, desse modo, dialoga com as narrativas primordiais, onde a mulher é causa do bem e do mal.

As ações maldosas promovidas pela antagonista são fundamentais para a quebra de equilíbrio na trama. A madrasta por ser profundamente invejosa e vaidosa deseja permanecer sempre a mais linda mulher. Ao saber que sua beleza foi ofuscada por outra mais jovem, pratica vários atos para se livrar totalmente da enteada.

Assim, coloca a princesa para fora do reino e arruma um caçador para matá-la. Não obtendo êxito, tenta com suas próprias mãos dar cabo à situação, recorre a prática da feitiçaria, se disfarça em uma velha feia e coitada, incapaz de fazer maldade, para assim ludibriar a heroína com a sua maldade.

Com as atitudes de pedir para o caçador matar Branca de Neve e trazer seus pulmões e o fígado como prova da morte, recorre à feitiçaria, vende pente envenenado, dissimulação, tem um olhar maligno; doa uma maçã envenenada, etc. atos das personagens madrasta/velha, (ambas são a mesma pessoa) que justificam a prática profana, pois transgridem as normas divinas de fazer o bem, ao tentar desencaminhar a vida da personagem Branca de Neve.

Carlos Roberto Nogueira (2004) salienta que a prática da feitiçaria é mais perversa que a bruxaria, pois que esta se utiliza de ritual, poções, filtros mágicos e pronuncia encantamentos. No texto, a personagem maléfica, a madrasta/velha

recorre à feitiçaria, em que era perita, quer dizer que possui competência no ofício da feitiçaria, logo, feiticeira. Veja a citação a seguir:

Quando ouviu isso todo o sangue afluíu ao coração da rainha, tanta foi a raiva que sentiu ao ouvir que Branca de Neve mais uma vez viveu de novo. Pensou então: “Preciso imaginar alguma coisa que dê um fim a ela.” Recorrendo à feitiçaria, em que era perita, preparou um pente envenenado. (GRIMM, 2005, p. 38).

A feiticeira é, conforme Nogueira, uma servidora do demônio, transgressora das normas divinas, misteriosa e envolta em trevas. Apresenta a imagem arquetípica da mulher que encanta e enfeitiça os homens. A feitiçaria é uma prática demoníaca, profana:

Feiticeiros (de qualquer sexo) são aqueles que, com encantamentos sacrílegos, terríveis imprecções, exalações de vapores imundos, com drogas preparadas pelo Diabo, assim como por artes ilícitas, utilizando de cadáveres, cordas de enforcados, corpos misturados e preparados, introduzidos, sepultados, misturados com forragem ou beberagens, prejudicam e perdem a saúde e a vida de homens e animais. (NOGUEIRA, 2004, p.47).

A velha rainha usando a feitiçaria encanta a menina, pois se transveste, disfarça de pessoa bondosa, “velha camponesa”, e enfeitiça com “pente envenenado” e “maçã envenenada”, Branca de Neve.

A presença da personagem “velha” no texto representa a manifestação do profano, pois segundo Eliade, a mulher simboliza o sagrado pelo poder da fecundidade, no entanto, a velhice a impossibilita desta benção divina. Em contrapartida, a juventude, de Branca de Neve, representa o sagrado, pois manifesta o bem, possui o poder da sacralidade e, conforme seu primeiro nome “Branca”: indica pureza, bondade, virgindade, predicativos correspondentes à sacralidade do ser, segundo Chevalier “é a cor da manifestação de Deus”. (CHEVALIER, 2008, p.144).

A mesma perspectiva da luta do bem contra o mal, do conto “*Branca de Neve*”, se presentifica em “*João e Maria*”. No início, a equilíbrio da narrativa se encerra, quando a madrasta (personificação do Mal) sugere ao marido que se livre dos filhos (personificação do Bem), deixando-os na floresta. Depois, os meninos se

veem enfrente a uma irresistível casa de biscoito, e se deparam com uma velha, que deseja engordá-los para depois comê-los.

Nesta parte da narrativa, a ela assume o papel de oposição aos heróis da história, pois as engana com sua casa de biscoito e se faz de bondosa no primeiro momento, para em seguida prender João em um estábulo, e depois por Maria para ajudá-la a preparar comidas para engordar o irmão. Assim, eles percebem que foram enganados outra vez,

A velha, embora parecesse simpática, era na realidade uma velha bruxa malvada que ficava à espreita de crianças e construía a casa de biscoito para atraí-las. Sempre que conseguia capturar uma criança ela a cozinhava e a comia, considerando tudo um belo banquete. (GRIMM, 2005, p. 216).

A velha é, também, uma bruxa. Sua adjetivação acentua o grau de maldade e profanismo. Segundo Nogueira (2004), a bruxa é uma personalidade pagã, representante do mal, ser irreal, que vive em nível do imaginário e possui uma prática de magia rural e de caráter coletivo, diferente da feiticeira de atividade individual. As bruxas causam danos a outrem através de desejos malévolos e mantêm conciliábulo com o diabo, para aconselhar-se ou para realizar alguma ação. Desse modo, à velha e “bruxa” é atribuída a função de causar dano por meio do desejo de comer as crianças, ao aprisioná-las e depois tentar engordá-las.

Em contrapartida, as crianças, João e Maria, indicam o sagrado, conforme Chevalier, o ser “criança simboliza a inocência, pureza, simplicidade e espontaneidade, o estado anterior ao pecado, estado edênico” (CHEVALIER, 2008, p. 302), assim, um ser sem intenção ou pensamentos dissimulados, como é o seu opositor na narrativa.

Mas como é de *práxis* nos contos de fadas, o bem vence o mal. Em *João e Maria*, a velha e bruxa é castigada devido a seus desejos canibalísticos é finalmente queimada no forno. E em *Branca de Neve*, a velha madrasta vaidosa, ciumenta e destrutiva é forçada a calçar sapatos de ferro em brasa, com os quais tem que dançar até morrer.

A relação maniqueísta do Bem x Mal se manifesta, ainda, na luta entre juventude x velhice. A juventude é vista como manifestação do sagrado e velhice como a manifestação do profano. A juventude, no papel das crianças, sofre com as intenções maldosas das velhas bruxas ou feiticeiras.



### 1.3 A Dissimulação do Bem em *Branca de Neve* e em *João e Maria*

Semelhantemente ao tópico acima, que tratou do caráter maniqueísta, a luta do bem contra o mal, será aqui enfatizada, a partir do preceito ético-relativista, nos contos em destaque, sob o uso do bem para obtenção do mal ou vice-versa. No caso, a referência será feita tendo em vista o primeiro aspecto. Isto é, as personagens, que representam a força negativa, se opõem aos heróis, em *Branca de Neve* e em *João e Maria*, para conseguirem seus intuitos em prejudicar e desencaminhar os interesses de seus adversários: para isto se valem de atos nada honestos. Um deles é a dissimulação.

O termo “dissimulação” significa de acordo com o *Dicionário de Língua Portuguesa Aurélio*, é “1. Ato ou efeito de dissimular (-se). 2. Encobrimento das próprias intenções. 3. Qualidade de quem aparenta ser o que não é; fingimento, hipocrisia, falsidade” (FERREIRA, 2010, p.728). A dissimulação é uma forma de máscara, de fingimento, de “outrar-se”, de esconder-se o verdadeiro com a intenção de enganar, de seduzir e de persuadir. É o que faz a personagem madrasta/velha, ela usa a dissimulação do Bem, a máscara do Bem para obter êxito ao praticar o mal.

A madrasta em *Branca de Neve* e em *João e Maria* finge, se dissimula, pois usa a máscara de uma velha senhora incapaz de fazer maldade para enganar, iludir e encantar as crianças para praticar seus intentos perversos. O uso da dissimulação, da máscara e do fingimento é próprio da criação ficcional. A atividade mimética se organiza em torno do fingimento ficcional.

Ferraz (2007) destaca que a adesão à potência ontológica da máscara e do artifício encontra-se ativa nas experiências literárias. Exemplo desta prática, o texto em estudo em que a personagem usa a máscara do bem para criar a ilusão do bem e assim conseguir seduzir as crianças.

A técnica do fingimento, de se mascarar ou dissimular é característica do texto ficcional. Ele finge ser o real, assim é desqualificado por Platão ao citar que a arte é “capaz de produzir ilusão, de seduzir e encantar pela cintilação de suas cores” (Cf. FERRAZ, 2007, 73), por isso é enganadora, não é confiável.

No entanto, Nietzsche afirma, na abertura do aforismo 40 de *Além do bem e mal*, “tudo o que é profundo ama a máscara”. Desta forma o filósofo abraça de forma

positiva o uso da máscara, o “outrar-se”, apropria-se “da invenção de duplos como expediente necessário à própria possibilidade de se navegar o devir sem se dilacerar” (Cf. FERRAZ, 2007, 74). Ferraz ainda cita que:

As máscaras e o fingimento, atingindo, na experiência ficcional, sua mais alta potência, permitem outramentos protegidos dos riscos de total dissolução e de possíveis implicações patológicas, restituindo, graças ao como-se ficcional, a leveza do devir-criança como aventura por entre os estratos em que se congelam e solidificam as forças da vida. (FERRAZ, 2007, p.75).

Assim, a personagem madrasta encobre suas verdadeiras intenções, ao se metamorfosear, dissimular, fingir ser uma velha vendedora ambulante, mulher trabalhadora, vendedora de coisas finas, para então enganar Branca de Neve.

Finalmente pensou em um plano. Pintou o rosto e se disfarçou como uma velha vendedora ambulante, de modo a se tornar completamente irreconhecível. Nesse disfarce ela transpôs as sete montanhas até a casa dos sete anões e anunciou: - Vendo Mercadorias! (GRIMM, 2005, p. 37)

Por não conseguir destruir Banca de Neve, tenta outra vez, disfarçando novamente, mas agora em velha camponesa, que simboliza ser mulher honesta, trabalhadora, inofensiva, e oferece a princesa uma maçã, uma bela fruta rosada. Observe a citação a seguir:

Por fora parecia uma bela fruta rosada, e todos que a viam a desejavam, mas quem a comesse seguramente morreria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou o rosto e se disfarçou como uma velha camponesa, e, assim transpôs as sete montanhas até a casa dos anões. Ali bateu. (GRIMM, 2005, p. 39).

Mas a realidade consistia na representação de um ser, uma pessoa inofensiva, simples e coitada, quando na verdade era outra, uma velha, madrasta feiticeira. Representante das forças negativas, pagãs, profanas. A força simbólica designa à madrasta, velha e feiticeira o mesmo patamar de significação. As três são artífices do mal. Ou melhor, as três são a mesma pessoa, simbolizando modelos de imagem negativa, maldosas e opositora ao bem.

A mesma técnica de dissimulação, de máscara e fingimento para enganar o opositor, é usada em *João e Maria*. A personagem velha iludi, seduz e atrai as

crianças por meio de uma casa feita de biscoitos, telhado de bolo e janelas de açúcar-cande e aparentando-se como uma mulher muito velha, apoiava-se numa muleta, uma pessoa incapaz de fazer maldade, recebe as crianças como se fosse uma senhora caridosa e hospitaleira.

Ela tomou-os pela mão e levou-os para dentro da casinha. Serviu-lhes um belo almoço, panquecas com açúcar, leite, maçãs e nozes. Depois mostrou-lhes duas caminhas brancas em que eles se deitaram pensando que estavam no paraíso. (ESTÉS, 2005, p. 216).

Mas, na verdade, era uma velha bruxa que ficava à espreita de crianças e construía a casa de biscoitos para atraí-las. Sempre que conseguia capturar uma criança, a cozinhava e comia. Tendo assim, em leituras possíveis do texto, uma prática canibalística ou pedófila, ao pedir sempre para avaliar o tamanho e a grossura do dedo, indicando “pênis” e ter certeza de estar amadurecido. “- João, me mostre o seu dedo para eu ver o quanto você já engordou” (GRIMM, 2005, p. 218). Outra vez, a personagem usa a dissimulação, a máscara, o fingimento do bem para conquistar seu intento de fazer o mal.

Aqui, em *João e Maria*, a imagem da madrasta, velha e bruxa se identificam. As três representam também o mesmo grau de significação, pois são artífices do mal. Dissimulam a bondade, disfarçam seu verdadeiro intento para promoção do mal. Designando-se, assim, modelos também do mal, do profano e opositor ao bem.

Esta perspectiva de luta entre o bem (sagrado) e o mal (profano) faz interface com o belo (sagrado) e o feio (profano), pois o belo está para o bem (sagrado) assim como feio está para o mal (profano). O próximo subitem tratará do belo e do feio, essas duas categorias distintas norteadoras na caracterização e diferenciação da personagem clássica e moderna.

## 2 O BELO E O FEIO

Semelhante à teoria acima do sagrado e do profano, que tratou de focos de tensão entre pontos conflitantes, tem-se aqui o belo e o feio, se referem à tensão que definem um tempo artístico e mostram-nos os aspectos caracterizadores das personagens em análise.

A filosofia grega define o ideal de belo, na figura da jovem. O herói é representado pela perfeição e beleza, nem cogita em tratar de outra forma de representação, pois só o harmônico é o desejado e o modelo de estética para o artista. A mulher idosa, o ser da mulher na idade madura, ao ser tratado nos textos de cunho clássico, se caracteriza como ser cômico, disforme e feio, ainda, referente à imagem da bruxa e da feiticeira são demonstrações negativas, pois se afasta do ideal de beleza, a juventude.

A proposta é mostrar a caracterização do belo e do feio na representação da mulher idosa presente nos textos literários, não só nos clássicos, mas também em textos mais recentes, selecionados para estudo. E como característica de estética literária, a clássica prima pelo belo, como paradigma do ideal, da perfeição; em oposição à moderna que promove o feio, colocando-o num mesmo patamar do belo. A fealdade ocupa posição de preferência na construção da poética moderna. O feio, o hilário, o disforme e a fraqueza, na figura das personagens idosas ganham motivo para a reflexão e promoção de sua existência.

Usa-se como abordagem teórica sobre o Belo e o Feio os posicionamentos de Platão, Aristóteles, Plotino, Hegel, Kant e Croce traduzidos por Nicola Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia* (2007) e Hugo Friedrich (*Estrutura da Lírica Moderna*, 1978). A escolha de Abbagnano deu-se pela importância do percurso filosófico-estético, e Friedrich pela teorização da poética moderna.

Segundo Nicola Abbagnano, a noção de belo coincide com a noção de objeto estético só a partir do século XVIII. Antes da descoberta da noção de gosto, o Belo não era mencionado entre os objetos produzíveis, por isso não se incluía naquilo que os antigos chamavam de a *Poética*.

Pode-se, assim, distinguir cinco conceitos de Belo, difundidos tanto dentro quanto fora da estética: primeiro, o Belo como manifestação do bem; segundo, o

Belo como manifestação do verdadeiro; terceiro, o Belo como simetria; quarto, o Belo como perfeição sensível e quinto, o Belo como perfeição expressiva. Esses conceitos de Belo correspondem à caracterização do herói nas narrativas clássicas, no caso os protagonistas nos contos de fadas em análise.

O primeiro tópico de definição, o Belo como manifestação do bem é a teoria platônica do belo. Segundo Platão, só a beleza entre todas as substâncias perfeitas, “coube o privilégio de ser a mais evidente e a mais amável” (Cf. ABBAGNANO, 2007, p.120). Essa doutrina do Belo na concepção neoplatônica assume caráter teológico ou místico porque o bem ou as essências ideais de que falava Platão são unificadas por Plotino no Uno, isto é, em Deus; o Uno de Deus são definidos como “o Bem”.

A segunda definição do Belo como manifestação da verdade é própria do Romantismo. De acordo Hegel, “O Belo define-se como a aparição sensível da ideia” (Cf. ABBAGNANO, 2007, p.120). Beleza e verdade são tidas como sinônimo e só se distinguem, porque enquanto na verdade a ideia tem manifestação objetiva e universal, no Belo, ela tem manifestação sensível.

A doutrina do Belo como simetria foi apresentada por Aristóteles. Para o filósofo, o Belo é constituído pela ordem, pela simetria e por uma grandeza capaz de ser abarcada, em seu conjunto, por um só olhar, assim diz:

O belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo). (ARISTÓTELES, 1995, VII, p.27).

Esse posicionamento do Belo como simetria assume também a concepção de Belo enquanto harmonia, coerência e virtude.

Os três primeiros conceitos de Belo enquadram-se na caracterização da personagem heroína nas narrativas clássicas. As heroínas manifestam o Belo, pois praticam o bem, usam a verdade e são perfeitas, coerentes e virtuosas. Diferentemente das antagonistas, que praticam o mal, mentem, são imperfeitas, cômicas e incoerentes.

A quarta e quinta acepções abordam o belo como perfeição. A primeira como perfeição sensível e a segunda como expressiva. A perfeição sensível dá-se com o

nascimento da estética. Esta definição apresenta um caráter fundamental do belo, o desinteresse, proposta defendida por Kant, que menciona:

Cada um chama de agradável o que o satisfaz; de Belo o que lhe agrada; de bom o que aprecia ou aprova, aquilo a que confere um valor objetivo. O prazer também vale para os animais irracionais; a beleza, só para os homens, em sua qualidade de seres animais mas racionais, e não só por serem racionais, mas por serem, ao mesmo tempo, animais. (KANT, apud, ABBAGNANO, 2007, p.121).

Com essa doutrina de Kant, o conceito de Belo foi reconhecido numa esfera específica, tornou-se valor, ou melhor, uma classe de valores, fundamental. O Belo como algo que agrada universalmente, sem conceitos, sem fundamentação, sem questionamentos.

A perfeição expressiva ou completude de expressão, o Belo é descrito por todas as teorias que consideram a arte como expressão. Croce (apud, ABBAGNANO, 2007, p. 121) salienta que é “lícito e oportuno definir a beleza como expressão bem-sucedida, ou melhor, como expressão pura e simples, pois a expressão, quando não é bem sucedida, não é expressão”.

Essas acepções do Belo comprovam e moldam a estrutura da poética clássica e determina sua função enquanto estética literária. Isso não quer dizer, que a produção literária moderna seja isenta totalmente destes conceitos. A representação dos heróis clássicos assume também essa delineação do belo enquanto ideal de beleza, de verdade, de harmonia, de perfeição e do sagrado, diferentemente das personagens antagonistas dessas narrativas que caracterizam o feio, o profano e o demônio.

Como se notou nos contos de fadas, as personagens protagonistas, os heróis, príncipes e princesas são descritos como modelo de perfeição, belos, bons e jovens; os antagonistas são vistos de forma inversa, como o imperfeito, as bruxas, as feiticeiras, feias e velhas. No entanto, nas narrativas da coleção pré-moderna *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, a idosa ao assumir o papel de educadora e contadora de histórias, apresenta-se uma postura bela, sagrada, de moral valorizada.

Noutro polo, encontra-se o feio que, segundo Abbagnano, distingue-se de três diferentes acepções: primeiro, o feio como mero desvalor estético; segundo como

ingrediente necessário à produção de diferentes qualidades estéticas e o terceiro, como categoria estética positiva.

Na primeira acepção, o feio não possui espaço nem valor no plano estético-artístico. Abbagnano cita que para Plotino e Agostinho, o feio como o mal, é mera ausência, não ser. Para Croce (Cf. ABBAGNANO, 2007, p. 503), “o Feio é apenas o malogrado, a não-arte; e como tal não pode sequer ser objeto de consideração propriamente estética”.

Aristóteles, em sua *Poética*, apesar de considerar a beleza como propriedade intrínseca da obra de arte, descreve sobre o feio, o cômico, a representação de pessoas inferiores na comédia. “A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1995, p.24).

O feio mostra-se como aquilo que, por ser moralmente disforme, provoca riso. Isso sucede com as personagens velhas, nos contos de fadas, descritas como bruxas ou feiticeiras, seres risíveis e moralmente disformes. A personagem caracterizada com o feio demonstra desvalorização e inferiorização.

A segunda definição destaca o “feio” não como uma mera expressão de negatividade, mas reivindica um direito próprio de existência na arte. A estética moderna transforma-o em objeto digno de consideração por si mesmo. A maior parte das posições modernas acerca do Feio encontra-se nesse caso. O Feio converte-se em reflexão sobre a literatura na modernidade.

Schlegel em *Do estudo da poesia grega, 1795*, foi o primeiro a pensar na necessidade de a estética não ser apenas a teoria do Belo, mas também do Feio. Em Hegel, na obra *Lições de estética*, a problemática ganha contornos mais apropriados, ao citar a negatividade como necessária à positividade que lhe é imposta e também correlata, o Feio não se destrói diante do Belo, mas lhe é indispensável e o alimenta, produzindo nele novos atributos.

Por fim, na terceira acepção, atribui-se ao Feio é plena realidade artística e qualidades estéticas inéditas. Abbagnano observa que este conceito possibilita ao Feio o direito de fazer parte do reino das formas estéticas positivas, direitos idênticos aos do Belo, do sublime, do trágico, do cômico. O Feio pode destacar o belo, reforçar o trágico e o sublime, e, sobretudo, produzir valores estéticos por si mesmo. Enfim, o seu uso como forma estética “revela abissais profundidades, tocar intensidade expressivas insólitas e produzir densidades artístico-significativas insuspeitas” (ABBAGNANO, 2007, p. 504).

Estas duas últimas concepções do feio caracterizam a estética moderna, por meio delas descrevem-se os novos atributos adotados para o estilo da poética e os atributos dispensados às personagens nos contos modernos.

Em a *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978), ao analisar a poética dos precursores da lírica moderna, Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, percebe o intenso uso do Feio, como caracterização de um novo tempo na *poética*. Nos textos de Rimbaud vê uma intensidade de trechos “belos”, belos pelas imagens, ou pelo canto da linguagem, todavia, o fato decisivo é que estes trechos não estão isolados, mas sim, muito próximo de outros “feios”. A presença do belo e do feio não são valores opostos, mas digressões de estímulos. Há a eliminação da diferença e aproximação entre o belo e o feio.

Friedrich (1978) informa que na estética clássica a fealdade era preponderantemente o sinal burlesco ou polêmico para indicar inferioridade moral. E justifica que, na “poesia palaciana da alta Idade Média revestia de fealdade os homens não cortesãos. O demônio era feio” (FRIEDRICH, 1978, p. 77). Conforme a designação da personagem idosa nos contos de fadas, descrita como feia, desempenhando a função do mal. O feio corresponde, nessa representação, ao mal, ao profano.

O teórico Friedrich (1978) segue dizendo que é na segunda metade do século XVIII, com Novalis, mais tarde com Baudelaire, que o Feio torna-se admissível como algo “interessante” e vem ao encontro de uma vontade artística que se serve da intensidade e da expressividade.

Segundo Friedrich, Baudelaire falou muito da beleza, mas não suportava o seu conceito antigo. Servia-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo. Entretanto, desejou a feiura como equivalente do novo mistério a ser penetrado, como ponto de ruptura para a ascensão à idealidade. Complementa dizendo que o feio caracteriza a poética moderna, desperta um novo encanto e coincide com o novo conceito de “beleza”. Veja a assertiva de Hugo Friedrich:

O disforme produz surpresa, e esta, o “assalto inesperado”. Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poeta moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo. (FRIEDRICH, 1978, p.44).



Tanto o Belo quanto o Feio são estilos empregados pelos escritores. O uso dessas categorias expressa o estilo de escrita de cada tempo e o valor simbólico implícito no discurso literário. O Belo representando o bem, o verdadeiro, a harmonia, a perfeição do sensível ou perfeição expressiva. O Feio representando o contrário de Belo, o desarmônico, a dissonância, reforçar o trágico e o sublime, ou revelar as profundezas insólitas do ser.

Esta visão do feio e da fragilidade norteará a caracterização da personagem moderna, que trataremos na segunda parte sobre ruptura à tradição, onde a personagem não terá a idealização de outrora, e sim uma descrição mais adequada ao indivíduo em si mesmo, com suas agruras e limitações.

O presente estudo propõe mostrar as imagens produzidas dessas categorias permeadas no *corpus* escolhido para análise. Tanto na descrição da personagem clássica, quanto da personagem moderna. Deste modo, a personagem velha apresenta-se no conto de fadas como o feio, já que figura-se como ser profano, enquanto que o ser jovem conota-se como o belo, pois designa o lado sagrado, argumentação para o tópico seguinte.

## 2.1 O Ideal de Beleza em *Branca de Neve*

O conto de fadas, *Branca de Neve*, reverencia o Belo, haja vista o caráter pedagógico desse gênero narrativo, ao apregoar um ideal disciplinar e educativo. Benedito Nunes em sua obra *Introdução à filosofia da Arte* (1999), salienta que a existência da arte decorre de seus fundamentos estéticos, é aquilo que se chama de beleza estética: o equilíbrio, simetria e o respeito às proporções. Características essas fundamentais na composição do herói clássico, como também, no conto de fadas. O teórico ainda diz que:

Em geral, devem as artes representar o que é belo, tanto no sentido estético quanto no moral – os belos corpos e as belas ações – para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação do que é perfeito e excelente, sinta-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade. (NUNES, 1999, p. 11).

Desde o início da narrativa de *Branca de Neve*, mostra-se a valorização e a busca pela beleza, vista como uma forma de poder e manifestação do sagrado. A mãe de Branca de Neve expressa “Ah, se eu tivesse uma filha branca como à neve, rubra como o sangue e negra como o ébano” (GRIMM, 2005, p.33). Assim deseja uma filha tão bela e perfeita como a neve, o sangue e o ébano. Ter uma filha bela é desejar ao rebento poder e sacralização.

Mais adiante na narrativa, a madrasta envolvida pelo ciúme, egoísmo e estado narcísico, pergunta sempre ao espelho “- Espelho, espelho meu, há no mundo/Alguém mais bela do que eu?” (GRIMM, 2005, p. 33). A fala expressa a busca incontrolável do ser pela beleza, pois não ser bela é perder *status* social. E demonstra narcisismo ao buscar a confirmação de sua beleza antes que Branca de Neve ofusque a sua.

Por falar em narcisismo, Bettelheim (2010) destaca que Branca de Neve quase a destrói quando ela cede por duas vezes à sedução da rainha camuflada para fazê-la parecer mais bela, enquanto que a rainha é destruída por seu próprio narcisismo.

A madrasta/velha com ciúme da beleza de Branca de Neve desejava incorporar o encanto da menina comendo seus órgãos. De acordo com o pensamento antropofágico e costume primitivos, uma pessoa adquire poderes ou característica daquilo que come. Naomi Wolf (1992) em *O Mito da Beleza* menciona que:

O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. (WOLF, 1992, p. 17).

O mito da beleza determina o comportamento do opositor. A beleza constitui poder e força positiva para a personagem. A falta dela deixa a personagem decadente. A madrasta na medida em que envelhece, torna-se feia e vê seu poder se esvaír, para evitar tal acontecimento, promove o fim de sua rival, de sua concorrente em matéria de beleza.

A beleza de Branca de Neve evita que o caçador destinado a matá-la, cumpra sua tarefa “E impressionado com a sua beleza o caçador se apiedou e disse: - Fuja,

então, pobre criança”. A beleza é o bem, a manifestação divina, a verdade. Como é citada na teoria neoplatônica, o belo assume caráter místico, teológico, a presença de Deus, no bem. A personagem é o bem, portanto possui a presença divina, uma luz resplandecente. O caçador não consegue destruir a manifestação sagrada e a luz divina que se irradia na menina.

A beleza expressa também a verdade e a perfeição. Branca de Neve possui a verdade, enquanto a madrasta/velha carrega em si a mentira e o fingimento. De acordo com Hegel, beleza e verdade são tidas como sinônimo.

A heroína é perfeita, simétrica, possui harmonia, coerência e virtude, tanto é que a madrasta deseja a perfeição da menina. Os anões ao encontrar a princesa ficaram encantados com sua beleza e perfeição, “- Meu Deus! Que bela menina – disseram tão encantados que não a acordaram...” (GRIMM, 2005, p. 36). Os novos amiguinhos reconhecem e ficam vislumbrados com o conjunto harmônico e simétrico que compõe a unidade do belo em Branca de Neve, mesmo não tendo a mesma proporção dos não anões.

Portanto, a beleza, quase sempre, está para a juventude, assim como a velhice para a feiura. Com o crescimento, Branca de Neve torna-se bela e a madrasta ao envelhecer, pressente sua feiura. A velha apresenta como feia, acabada, destruída, digna de pena. Descrita como “velha camponesa”, ou “velha vendedora ambulante”, simbolizando respectivamente uma pobre camponesa e uma coitada vendedora ambulante, digna de cosimeração. Além desta caracterização é dispensada a personagem idosa a feiticeira, a força negativa, demoníaca, que é a acepção do feio a ser discutido no próximo tópico.

## **2.2 A Referência à Idosa como Feiticeira em *Branca de Neve***

Neste tópico aborda-se a figura da personagem idosa, mostrada no conto Branca de Neve, como a feiticeira que designa o feio e o mal. Enquanto a princesa o modelo de perfeição, verdade e manifestação divina, transcrita no ideal de belo. A madrasta/velha é inserida no plano das forças negativas, das sombras, do ser que

enfeitiça e atrai para causar danos ao bem, por isso se insere no campo semântico do feio.

Imputam-se à velha as práticas maldosas dirigidas à princesa. Ela “recorre à feitiçaria, em que era perita” prepara de início um pente envenenado, depois uma maçã também envenenada, no intuito de matá-la e adquirir seus dons.

Assim, a maldade é exercício do feio. Friedrich cita que na estética clássica a fealdade era sinal burlesco ou polêmico que indicava a inferioridade moral, e que “o demônio era feio” (FRIEDRICH, 1978, p. 77). Desse modo, a velha incorpora os atributos profanos da feiticeira ao se tornar “a antítese da imagem idealizada da mulher, a materialização da sombra odienta, da força temível, de trajes e alma hostis” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 420). E de acordo com Nogueira:

O termo feitiçaria traz consigo a ideia de “algo feito”, para alguns autores estando relacionado ao latim *fatum* = destino. Sua origem europeia parece estar ligada à magia amatória ou erótica, desenvolvida na Grécia, ou, melhor dizendo, às operações mágicas vinculadas aos desejos e paixões amorosas, o que faz com que a feiticeira, além de efetuar elocubrações mágicas, intervenha como intermediária de casos amorosos, com o auxílio da observação e de técnicas comuns e correntes às práticas amorosas. (NOGUEIRA, 2004, p. 42).

A velha feiticeira ao fazer uso de poções, feitiçarias, encantamentos, envenenamentos e por ser o reverso da mulher idealizada corta o destino promissor de seu opositor. O exercício do encantamento é uma forma de sedução e conquista, tanto que a velha usa até a maçã símbolo do desejo, tentação e conhecimento para ludibriar Branca de Neve.

O imaginário traz à cena as feiticeiras, velhas mulheres que representam a sombra, em oposição à fada imaginária – Branca de Neve - o ser jovem e esplendoroso. A feiticeira tem o poder absoluto da metamorfose, a capacidade de mascarar e assumir outra forma. Como acontece com a velha que se finge de boa para executar atos malévolos.

A velha feiticeira ciumenta, em *Branca de Neve*, dialoga e relaciona com o mito da feiticeira, Sibila de Cumas<sup>9</sup> que, ao ser cortejada por Apolo Febo, pedira para si longos anos de vida, mas esquecera do fundamental, a juventude eterna.

---

<sup>9</sup> Os ardis da Sibila de Cumas não deram certo com Apolo, o deus da profecia. Quando ele se apaixonou pela Sibila, ela lhe pediu uma vida longa; ele atendeu a seu pedido, mas como ela continuasse a rejeitá-lo, ele não a lembrou de pedir a juventude eterna. (Warner, 1994, p. 34)

Devido a isso, com o tempo, encolheu-se, perdeu sua nobre estatura e tornou-se numa criatura minúscula, engelhada pela idade.

Carlos Roberto Nogueira (2004) nos informa sobre duas imagens arquetípicas de feiticeira como ser que encanta e enfeitiça os homens, fazendo-os de marionetes. Circe e Medeia, a primeira por seu encanto e feitiço faz o que quer com os homens; a segunda traz consigo a *tragicidade feminina*, pelo fracasso de um frustrado relacionamento promove uma vingança passional. Assim age a madrasta/velha que por descontrole emocional pratica desatinos contra a enteada.

No fim da narrativa, menciona que “a malvada soltou uma praga e ficou tão horrivelmente assustada que não soube o que fazer” (GRIMM, 2005, p. 41). A fealdade ocupa postura cômica, hilária, atitudes de seres inferiores. Como diz Aristóteles, “A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1995, p.24). O feio denota-se com o cômico e a atitude do ser não nobre, conforme se nota na postura da personagem velha.

### **2.3 A Referência à Idosa como Bruxa em *João e Maria***

Enquanto em *Branca de Neve* a imagem da idosa se relaciona com a feiticeira em *João e Maria* associa-se à Bruxa. A narrativa a cita como bruxa “A velha, embora parecesse muito simpática, era na realidade uma velha bruxa malvada que ficava à espreita de crianças e construíra a casa de biscoitos para atraí-las” (GRIMM, 2005, p. 216). Tanto a feiticeira quanto a bruxa são citadas como servidoras do demônio, que transgridem as normas divinas e denotam a força negativa na narrativa.

A bruxa, segundo Nogueira, não necessita de rituais, não pronuncia encantamentos e não utiliza poções ou filtros mágicos. Ela se constitui numa ofensa imaginária, isto é um ato psíquico. O historiador mostra a atividade bruxesca como,

[...] prática mágica rural e de caráter coletivo, que assume junto ao imaginário de uma coletividade uma situação passiva, pois a opinião pública é mais importante na comprovação de sua existência que a ideia que faz de si mesma a sua protagonista no mundo mágico, a bruxa. (NOGUEIRA, 1994, p. 50).

Enquanto a feitiçaria, por sua vez, constitui-se uma prática urbana e seu intento é individual, a bruxaria é rural e coletiva, como se vê em João e Maria, a bruxa volta-se contra as crianças, no coletivo. Importante salientar que a bruxa possui existência imaginária e diverge da feiticeira por ser esta real.

Destarte, para as bruxas e para as feiticeiras, os meios de se alcançar um desejo são deveras diferentes, embora para ambas os fins sejam bastante semelhantes. A narrativa, em análise, apresenta a bruxa como ser risível, cômico. Ela é uma “velha muito velha, com uma mão ossuda, têm olhos vermelhos, não enxergam muito longo, mas tem o olfato apurado como os bichos e percebem a aproximação dos seres humanos” (GRIMM, 2005, p. 216). Sugere, desse modo, à velha bruxa o estilo próprio dos seres fantásticos dos *bestiários* e assemelha com o feio cômico difundido por Aristóteles, na mimetização de seres inferiores.

Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2001) cita a imagem da bruxa como uma velha, num misto jocoso e maldade,

A figura assustadora era sempre alta, magra, nariguda, mal-ajambrada, com longos cabelos desgrenhados sob um chapéu pontudo. Sinistra e misteriosa, andava pela noite montada em sua vassoura amedrontando as criancinhas que não queriam dormir e perseguindo os jovens. (CASCUDO, 2001, p. 79).

A velha bruxa de personalidade profana captura as crianças para cozinhá-las e depois comê-las. Mantém João preso para engordá-lo e quando estivesse no ponto, seria “degustado sexualmente”. O mal se destaca em seu ser. Como cita Friedrich, “O demônio era feio”, portanto a atitude do mal se associa ao feio.

Emprega-se, na narrativa a imagem da velha como símbolo do feio e às crianças a conotação do bem, da verdade e da perfeição, acepções estudadas como designação do belo. Assim, no texto: “Levantou-se cedo na manhã seguinte antes de as crianças acordarem e, quando as viu adormecidas com lindas bochechas rosadas, murmurou: “Vão dar um petisco saboroso.” (GRIMM, 2005, p. 216), as crianças irradiam a luz divina, a perfeição e a beleza em seus semblantes e da mesma forma do conto, *Branca de Neve*, a velha bruxa má, egoísta e ciumenta pretende adquirir as características da beleza e da juventude das crianças.

De acordo com Sonia Salomão Khéde em *Personagens da Literatura Infanto-juvenil* (1986), as personagens dos contos de fadas são estereotipadas e

predeterminadas, desempenhando alegorias do bem ou do mal, no intuito de reproduzir os valores clássicos e estratificados.

A universalidade dos contos de fadas permite o estabelecimento de uma tipologia geral para os personagens, assim como as constantes variações permitem a relação com as mudanças de contexto histórico. Os personagens são lineares e têm seus limites rigorosamente delineados, correspondendo a imagens predeterminadas e características, segundo Mikhail Bakhtin, das narrativas monológicas. (KHÉDE, 1968, p. 19).

Desse modo, nos contos estudados, as personagens que figuram a imagem da madrasta, da bruxa, feiticeira e velha desempenham sempre a alegoria do mal, do profano; as crianças simbolizam o bom senso, a inteligência, e são, às vezes, vítimas da autoridade familiar; a princesa, a alegoria da beleza, virtude, honra, enfim, a simbolização do sagrado.

Esta forma de montagem da personagem, seguindo estratégia definida de caracterização, comporta-se de acordo com o modelo fechado de narrativa que, por sua vez, corresponde a um modelo estratificado de sociedade.

Assim, seguindo a visão de Khéde (1986), as personagens descritas são tipos que existem a serviço do enredo: os atributos beleza, sexo, idade, cor, funcionam para demonstrar a tese de ordem moralizante e pedagógica, caracterizada no modelo fechado de narrativa do conto de fadas. De modo semelhante, no que se refere ao caráter pedagógico, nas narrativas infanto-juvenis de Monteiro Lobato, a descrição da avó, da mulher idosa, surge como contadora de histórias e assume a missão de educar de forma prazerosa. Desaparece, então, a analogia à bruxa e à feiticeira.

### 3 A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO

Aborda-se, neste tópico, sobre a *mímesis*, arte como representação, a arte com a função imitativa da natureza, ou da realidade. Prática reverenciada nas produções clássicas, onde se impõe que a arte seja modelo e ideal de perfeição para a sociedade. Para tanto, fundamenta-se nas concepções de *mímesis* de Platão (1969), Aristóteles (1995) e Horácio (1995), teóricos que conceberam o modelo mimético *imitatio* para a arte. O intuito é que, a partir dessa concepção da *poética*, pode-se analisar a configuração da personagem feminina idosa nas obras de caráter clássico selecionadas para estudo.

De acordo com o *E - Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia (2012), *Mímesis ou Mimese*, vem do grego *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte.

Uma série de termos é usada como sinônimo de *mímesis*, esse termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação”, (escolha de um termo ou outro em si é uma opção teórica), “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, “referência”, ou mesmo “mentira”, etc. Cada qual sugere uma extensão de dificuldade, segundo Compagnon (2001), para a problemática que envolve a relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo.

No ponto de vista clássico, a arte é imitação da natureza, mas não se resume a um simples retrato, antes busca uma Natureza ideal e universal. A busca deste ideal universal é a da beleza universal, pois a Natureza sendo perfeita, é bela. A manifestação artística deveria representar a busca do ideal. O ideal para os clássicos é visto como Perfeição da Natureza, assim, a arte deveria ser perfeita. Tanto é que na representação da personagem há o predomínio de formas idealizadas da figura humana na composição do herói.

A imagem de Dona Benta como avó dedicada as netos, mulher culta, capaz de ensinar as crianças geografia, ciências naturais, folclore de outros povos representa idealização da personagem e impõe a narrativa um caráter pedagógico-moralista. Assim, não se pode negar a relação íntima entre a literatura infanto-juvenil



e as preocupações pedagógico-moralizantes objetivando sedimentar os valores utilitaristas a partir da infância.

Até o século XVIII, considera-se que toda a criação poética assenta na imitação de uma realidade, de uma natureza interior ou exterior. Tanto na obra de Platão como na de Aristóteles, matriz de tantos princípios teóricos da arte ocidental, encontram-se as primeiras elaborações da concepção imitativa ou mimética da poesia, embora o conceito de mimese em ambos não sejam idênticos. Sobre o posicionamento de Platão, Aguiar e Silva (1968) mostra:

Em Platão, o vocábulo *mimesis*, apresenta múltiplas gradações de sentido, embora nesta diversidade de acepções possamos descortinar dois significados fundamentais: no livro X da *República*, a mimese é considerada como um “divertimento, não uma coisa séria”, através da qual o artista reproduz a aparência – não a verdade profunda – das coisas e dos seres. (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 136).

Nesta acepção do filósofo, a palavra mimese é considerada como um entretenimento. Ela reproduz a aparência, não a verdade profunda das coisas e dos seres. Indica a imitação como subversiva, pois coloca em perigo a união social, e os poetas deveriam ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos guardiões.

Para o filósofo, a obra de arte é um instrumento que deve transmitir uma mensagem filosófica, política e religiosa, documentar uma época, uma raça, uma sociedade, uma personalidade. O discurso poético, dessa forma, deveria ser útil à sociedade, servir como meio de formação social. Sua preocupação era que o discurso da arte pudesse ferir a potência lógica da razão e perturbasse a ordem social.

Nesse sentido, na arte como instrumento de mensagem e meio de formação social, encontram-se as personagens lobatianas, Tia Nastácia e Dona Benta, escolhidas para amostragem do perfil da idosa como contadora de história em que se usa narração oral como meio de formação e instrução dos netos. Especialmente, Dona Benta, educadora, preocupa-se “em transmitir conhecimento e assim deixar para os netos uma riqueza que possam guardar onde ninguém as furte” (LOBATO, 2004, p.203).

Aristóteles (1995), em *A Poética Clássica*, diz que a arte por meio da mímesis, é muito mais do que uma cópia da realidade. Ela implica na imitação das

essências. Aristóteles vê a arte como fim, um discurso que apresenta características à parte, sendo assim, um veículo de pleno conhecimento. Na gênese da poesia, segundo Aristóteles, encontra-se a tendência da imitação congênita no homem,

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos tem prazer em imitar. (ARISTÓTELES, 1995, p. 22).

O poeta imita por meio de cópia, como dizem ou parecem ou como deviam ser. O uso da *mimese*, em Aristóteles, difere da de Platão. Enquanto que neste o homem guarda, pela reminiscência, a possibilidade de acesso ao divino e os conceitos de justo, de Belo e do Bem se depositam no encerrar-se do caminho; em Aristóteles, o trânsito do humano ao divino está interrompido. O conhecimento não é um reconhecimento, mas uma *escavação* sobre o conhecido.

A *mimese* de Platão possui uma acepção ético-representacional. Para Aristóteles, a arte deve objetivar a catarse. A catarse diz respeito à purificação das emoções de terror e piedade advindas da tragédia, gênero textual dramático, defendido por Aristóteles, como superior aos outros gêneros por apresentar ações de homens de grande valor e caráter.

Na mesma linha da defesa da arte como imitação, tem-se o poeta latino Horácio (1995), que escreveu a epístola aos Pisões com intuito de prestar aconselhamentos quanto ao ato criador. Seu manual consolidou-se do mesmo modo que a Arte poética, de Aristóteles, como manual de estética aplicada à literatura.

Como protótipo do classicismo, Horácio (1995), na *Poética Clássica*, traça critérios para a composição do texto poético, pois “a obra é regida por leis que podem ser apreendidas e formuladas”. Apresenta em sua obra características básicas para a arte clássica, como: a procura de perfeição, a busca do equilíbrio expressivo, a valorização da poesia contemporânea e a limitação da audiência como critério do gosto etc. Brandão (1995) na introdução da *Poética Clássica* informa sobre o tratado de Horácio:

Horácio toma cuidado em mostrar que o papel da “arte” é inseparável da “natureza”, como fonte autônoma de inspiração, mas que, no seu estado bruto, é informe, caótica. Arte e engenho se completam como instâncias específicas, mas mutuamente compromissadas. (BRANDÃO, 1995, p. 8).

Horácio pregava que a arte tinha duas finalidades: agradar e educar. “Não basta que os poemas sejam belos, é preciso que sejam doces”, afirma o teórico. Pois a arte apresenta a função de ser arte e a função de ser útil.

No ideal clássico, a arte como imitação do real, reproduz as aparências e representa os aspectos essenciais das coisas. Os fundamentos estéticos, elementos sensíveis, organizados e dispostos de acordo com os princípios formais são as condições necessárias para existência da arte. E “seu valor é aferido pelos efeitos que ela produz efeitos esses que dependem da qualidade do que ela representa” (NUNES, 1999, p. 11).

Até meados do século XVIII, afirma Aguiar e Silva (1969), confere-se à literatura, quase sem exceção, ou uma finalidade hedonista, ou uma finalidade pedagógico-moralista.

Os contos de fadas e principalmente as narrativas infanto-juvenis, de Monteiro Lobato, selecionados para análise, se enquadram nesta classificação de arte (princípio estético horaciano), tanto no que diz respeito à composição literária de ser útil, como por seu caráter pedagógico, aliado ao caráter agradável e prazeroso da leitura, que há muito tempo tem motivado gerações a ouvir e ler essas narrativas.

A configuração das personagens nos contos de fadas e nas narrativas lobatianas são descrições de homens e mulheres ideais, perfeitos, belos; próprios daquilo que a arte clássica protagoniza. No dizer de Benedito Nunes sobre a arte clássica, “As artes devem representar o que é belo, tanto no sentido estético quanto no moral – os belos corpos e as belas ações” (NUNES, 1999, p. 11).

As narrativas clássicas e suas personagens perfeitas representam o bem, o homem ideal, com atitudes nobres na descrição do herói. Isto estimula o leitor a ter semelhantes ações, pois convencem ao mostrar que pelas ações e atributos do herói foi vencedor, conseqüentemente, o leitor também o será.

É própria da arte clássica a valorização do belo, pois esse é o ideal clássico e a arte como representação da realidade, assim tem-se, a presentificação da beleza na figura da mulher jovem e bela, e dos heróis fortes e nobres. Como diz Nunes, ao citar Aristóteles e Plotino, onde representar a natureza, a realidade é descrever o belo:

Forma interior num sentido análogo àquele que encontramos em Aristóteles, a Beleza está presente em toda a Natureza, onde quer que a ordem e a determinação subjuguem a tendência da matéria para o informe e o caos.

Tudo que tem forma, diz Plotino, é belo e dotado de máxima realidade. O feio, para ele, identifica-se como ausência de forma; é a negação do real, como ser perfeitamente determinado. (NUNES, 1999, p. 16).

Por outro lado, o artista clássico não vê no feio a expressão artística, ou seja, nega a imitação do feio como a representação da natureza. O feio é a negação da verdade, do real, do sagrado, da beleza e do ideal clássico. Sendo assim, caracterizado na comédia, gênero textual de menor valor em relação à tragédia e a epopeia, pois que a imitação do feio é a representação de seres inferiores, cômicos, defeituosos e “com uma feiura sem dor, nem destruição” (ARISTÓTELES, 1995, p. 23).

Desta forma, caracteriza-se, como foi demonstrado nos itens anteriores dessa assertiva, a personagem idosa nos contos de fadas, que por não ser jovem perdeu a beleza, característica da juventude. Portanto é descrita como feia, motivo de deboche, ridículo, ser cômico, maldosa, representada como a bruxa, a feiticeira e opositores aos heróis jovens, belos e representantes do bem. Esta personagem idosa além de se afastar do ideal de beleza, se distancia também, da verdade, do real, do sagrado, em suma, dos valores clássicos. A designação de “velha” ou “idosa”, na tradição clássica, especificamente no conto de fadas, indica a inferiorização da figura feminina, contrapondo ao ideal de beleza atribuído à juventude. Beleza e velhice tornam-se inconciliáveis. A arte clássica entende a figura do idoso como estado de decadência, fora do ideal de representação.

A narrativa lobatiana inova o conceito da mulher na terceira idade, pois que designa visão diferenciada às velhas do Sítio do Picapau Amarelo, Dona Benta é proprietária do sítio, culta, avó dedicada, ensina de modo inovador os conhecimentos científicos às crianças. Tia Nastácia<sup>10</sup>, negra velha, “preta de alma branca”, cozinheira, fazedora de biscoitos e doces, conhecedora do folclore brasileiro, repassa às crianças do sítio, as lendas ouvidas por ela quando criança. Por recuperar a memória, a tradição do povo e recontar as lendas e ensinar a ciência, elas são símbolos do sagrado, do ideal e da perfeição imposto à senhora idosa. A beleza destas personagens idosas vem de dentro, de suas sabedorias.

---

<sup>10</sup> A respeito do caráter racista dada à personagem Tia Nastácia na obra de Monteiro Lobato em discussão no CNE e STF, cumpre-se destacar que a pretensão do escritor não seria de menosprezar o negro, nem discriminá-lo, e sim de comentar a situação do negro pós-abolição e sua posição na sociedade brasileira da época, estereotipado e vítima do sistema totalitário vigente.

O pressuposto filosófico clássico da *mimese* é uma concepção de mundo racionalista e realista ao mesmo tempo. O homem, animal racional, vive num universo também racional, ordenado, onde o Bem é superior ao Mal e o Belo prima sobre o feio, como a ordem sobre a desordem e a forma sobre a matéria.

Assim, o artista clássico em suas produções pode-se revelar o ideal de beleza da Natureza, a Verdade, o Bem, como forma de agradar e ser útil a sociedade.

Nesta linha filosófica de produção e reprodução literária observa-se nos próximos tópicos a imagem positiva e sagrada das idosas, Dona Benta e Tia Nastácia ao contar histórias recorrem à tradição e a memória com a finalidade de encantar e motivar os espectadores para o prazer e deleite de ouvir histórias.

Nas obras *Histórias de Tia Nastácia* e *Serões de Dona Benta*, a imagem da mulher idosa toma novo conceito, embora mantenham o ideal pedagógico, da arte como doce e útil à sociedade. Monteiro Lobato recorre à tradição clássica, porém modifica o sentido clássico do feio e do profano. Vale considerar que Lobato vivenciou a efervescência da Era Moderna e inovou os contos de fadas e populares ao criar o *Sítio do Picapau Amarelo*.

### **3.1 Tradição e Memória: Imagem da Idosa como Contadora de Histórias**

Neste subtítulo, será enfatizada a imagem da mulher na tradição como contadora de história, sua importância na composição da narrativa, relativo ao resgate da memória e à tradição, ao poder de encanto ao passar experiência e aconselhamentos no ato de contar histórias.

As mulheres sempre narraram histórias para si, para seus filhos, netos, no âmbito caseiro, ao se reunirem para executar tarefas, apesar de que no espaço literário omite essa prática tradicional.

Marina Warner (1999), em *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores* menciona que o ato de transmitir narrativas de uma geração para outra é prática predominante em mulheres mais velhas e de classe inferior transmitindo o saber oral, a cultura popular para os mais jovens.

A *traditio* literalmente é passada para frente, como a palavra sugere, de uma geração à outra, e o modelo predominante mostra mulheres mais velhas e de classe inferior transmitindo o material para os mais jovens, entre os quais na maioria das vezes encontram-se meninos de posição social e expectativas mais elevadas, como futuros etnógrafos e escritores de contos. (WARNER, 1999, p. 43).

Warner (1990) chama atenção também para o aspecto da tradição, pois a maioria das antologias de folclore do século XIX, que consultou, citava fontes femininas.

Diante do discurso hegemônico masculino, a fala da mulher torna-se desacreditada, sem credibilidade, semelhante ao mito de Cassandra<sup>11</sup>, que mesmo possuindo o dom da profecia, do conhecimento do futuro, tem como castigo a falta de credibilidade em sua fala.

Warner (1999) informa que Platão, no *Górgias*, refere-se de modo depreciativo ao *mythos graós*, o conto das velhas, narrado para divertir ou assustar as crianças, mais remota referência ao gênero, e:

Segundo relatos, quando meninos e meninas de Atenas estavam prestes a embarcar para Creta, para serem sacrificados ao Minotauro, velhas senhoras desciam até o porto para lhes contar histórias e distraí-los de seus sofrimentos. (WARNER, 1994, p. 39).

A tradição literária mostra algumas imagens, apesar de cômicas, às vezes, com teor pejorativo, mas representativas de mulheres contadoras de histórias. Destacamos mais duas amostras, a primeira, refere-se a “Mamãe Gansa”, nome do livro de Charles Perrault “*Contes de ma mère l'Oye*” ou “*Contos da Mãe Gansa*”, indica a existência de mulheres que contavam histórias, como está registrado na capa da primeira edição do livro, de 1697.

---

<sup>11</sup> Cassandra e seu irmão Heleno, quando crianças ao dormirem, duas serpentes passaram a língua em seus ouvidos, daí tornaram tão sensíveis que podiam escutar as vozes dos deuses. Ao crescer, Cassandra tornou-se uma jovem de magnífica beleza, fiel servidora de Apolo. Tanto se dedicava, que Apolo se apaixonou por ela e lhe ensinou os segredos da profecia. Assim, Cassandra tornou-se uma profetisa. Porém, quando repudiou o amor de Apolo ele cuspiu em sua boca e retirou o dom da persuasão. Cassandra era desacreditada por todos, mesmo suas profecias sendo verdadeiras. <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/01/cassandra-e-helena-os-filhos-de-priamo.html> - acesso em 14-09-2012.

O nome “Mamãe Gansa” sugere a uma imagem arquetípica da mulher do campo, a qual teria sido a origem das histórias e cantigas atribuídas à personagem Mamãe Gansa.

A segunda refere-se também a nome de um livro, *Histórias de Dona Carochinha*, primeiro livro infantil publicado no Brasil, nele representa a imagem de uma senhora bondosa e afável que distrai os pequenos com suas narrativas feéricas. Monteiro Lobato, por sua vez, retrata a personagem Dona Carochinha, em *Reinações de Narizinho*, como uma velha baratinha sempre enfezada e mal humorada com as personagens de suas histórias, pois estas andavam fugindo de seus livros.

Apesar de sabedores da presença da atuação da mulher como transmissora do folclore pela contação de histórias, o que se nota é a descrença, e a falta de credibilidade na voz narrativa feminina, por isso as imagens pejorativas da Mamãe Gansa e da Dona Carochinha.

As proposições de Walter Benjamin (2011), sobre aura e narrador servem como suporte teórico e embasamento para análise das obras lobatianas em estudo. Para Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIM, 2011, p.198). O narrador retira da experiência o que ele conta, ou a sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.

O objetivo desta teoria é analisar a presença feminina enquanto voz narradora, nas narrativas infanto-juvenis de Monteiro Lobato, *Serões de Dona Benta e Histórias de Tia Nastácia*, que se categorizam como paradigmas de narrativas, onde a presença da contadora de histórias assume caráter essencial ao colocar em prática a voz da experiência e a maneira pedagógica com que conduz à narrativa.

Essas narrativas apresentam narradores que possuem o dom do contar histórias, possui a “aura”, a incorporação da tradição, a sabedoria, a referência ao sagrado, e a memória capaz de repassar com facilidade e desenvoltura os ensinamentos adquiridos. Nessas narrativas as personagens idosas, Dona Benta e Tia Nastácia, carregam em si a fórmula do “narrador” teorizado por Walter Benjamin (2011), pois sabem cativar, encantar e ensinar por meio das narrativas.

As personagens selecionadas para este estudo utilizam a prática da experiência, da memória, da tradição oral ao narrarem as histórias, passando-as às novas gerações. Para Walter Benjamin (2011), a figura do narrador só se torna

plena se tiver a presença de dois grupos seguintes: do homem que viaja e tem muito que contar, com isso imagina-se o narrador como alguém que vem de longe; por outro lado, há o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Esses grupos são representantes arcaicos, exemplificado na figura do camponês sedentário e do marinheiro comerciante.

Esses dois grupos de narradores presentificam-se nas figuras de Dona Benta e Tia Nastácia. A primeira designa a imagem da viajante, por ser conhecedora do mundo, e a segunda por saber do folclore local, praticar trabalho rotineiro na cozinha, representa o camponês sedentário, apesar que os dois grupos se unem para a composição do narrador.

Daí, a formação de um sistema corporativo que associava o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. O teórico aborda essa associação que se colaboram e se interpenetram.

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. (BENJAMIM, 2011, p. 199).

Benjamim cita que só pode ser compreendida a extensão do reino narrativo, se levar em conta esses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração.

Nas características dos narradores natos estão o uso do senso prático, a transmissão de pequenas informações científicas de dimensões utilitárias, o ensinamento moral, seja por provérbio ou norma da vida, pois esses narradores são homens que sabem dar conselho, conselho esse, tecido de sabedoria. Essas características acima, o autor Monteiro Lobato, as utiliza na configuração das suas personagens narradoras.

O crítico literário, Walter Benjamim (2011), salienta que o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Com essa narrativa ajudou a humanidade a libertar-se do pesadelo mítico. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando era difícil de obtê-lo e oferecer sua ajuda, em caso de



emergência. Segue dizendo que “o conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças” (BENJAMIM, 2011, p. 215).

Em *Serões de Dona Benta e Histórias de Tia Nastácia*, o escritor Monteiro Lobato faz adaptações de explicações científicas e dos clássicos da literatura mundial, principalmente dos contos de fadas, tendo como narradoras, as personagens Dona Benta e Tia Nastácia. Elas ensinam por meio dessas histórias e permitem ao final de cada narrativa aos ouvintes, Pedrinho, Narizinho e Emília fazerem críticas e externarem suas opiniões a respeito das narrativas. Assim, os preparam para serem futuros narradores.

O projeto estético lobatiano exime quase que totalmente a figura do narrador centralizador do discurso e incumbe às velhas contadoras a função de coordenar o discurso, que se trava por meio do diálogo com as crianças. Elas evitam o discurso monológico como forma de dar espaço aos ouvintes de participar e escolher o aquilo que se pretende ouvir e aprender.

Nastácia e Dona Benta, em destaque a primeira, empregam na contação de histórias as características da tradição oral, como o uso do discurso oral, o tom coloquial, exclamações espontâneas, apelos diretos ao imaginário dos ouvintes ao redor do fogo, “mexericos” e outros maneirismos de histórias ouvidas à beira da cama ou no colo, criando uma ilusão de intimidade, de lar, de histórias que se ouve antes de dormir.

A prática de ouvir e contar história coaduna com a visão de Benjamim ao citar a importância de passar para o outro a experiência pela narrativa e diz ainda que “as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIM, 2011, p. 198).

Há uma relação de compromisso entre o narrador e o ouvinte que é o interesse em conservar o que foi narrado. O importante é conservar o que foi narrado e a sua reprodução. A memória torna-se elemento essencial para a conservação e reprodução da narração, nas palavras de Benjamim.

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente a memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas com o poder da morte. (BENJAMIM, 2011, p. 210).

As histórias narradas pelas personagens, Dona Benta e Tia Nastácia, são rememoradas da tradição literária. Elas recorrem à literatura universal, aos contos de fadas, ao folclore brasileiro, adaptam para se adequar às características dos ouvintes e repassam pelo viés da memória que é a aquisição, conservação e a evocação das informações, dos fatos vividos e adquiridos.

Dona Benta, na figura da avó, inteligente e culta, enérgica e compreensiva, sensata e carinhosa, realista, mas capaz de compartilhar das mais fantásticas brincadeiras, conta histórias de outros povos, de outras terras, viajante conhece de geografia, ciência, etc. Tia Nastácia, empregada da casa, negra, companheira de Dona Benta, boa cozinheira, supersticiosa, amante das crendices, conta histórias do folclore brasileiro. As personagens trazem em si a tradição do narrador, a forma oral, sagrada, aurática do contador de história e a memória comum, que garante a preservação da experiência coletiva, ligada ao trabalho e um tempo partilhado num mesmo universo de prática e linguagem.

A contação de histórias por meio da narração oral tem o propósito de resgatar as tradições. A história do sítio é contato pela avó. A mulher idosa, simbolizando a experiência, valoriza a tradição ao recuperar a memória clássica. Ao exercer a função educadora e contadora de histórias, vive somente para ensinar e a promover o prazer e deleite aos outros. As educadoras do sítio se valorizam ao se doarem na educação voluntária das crianças. Tendo como lema educativo: o ensinar deleitando, deleitam, ensinando.

Por isso, essas personagens são boas, queridas, criam ambientes favoráveis à reprodução das narrativas, ambientes aconchegantes, ligados à gastronomia. Por outro lado, terminam não possuindo vida própria, vivem em função dos outros, não pensam em si e são assexuadas. O desejo e o prazer feminino são anulados, pois tais sentimentos, exclusivos do homem, denigrem a imagem positiva da mulher sagrada.

Nos contos dos narradores tradicionais havia o culto ao sagrado, pois o ato de contar estava a serviço da magia. Há um ritual próprio para o momento do narrar, nos textos em análise percebem-se os ambientes preparados para esta função. A cozinha, espaço ligado ao prazer gustativo, em torno da boa cozinheira, ou a aconchegante sala de estar, quentinha, à noite, prestes a ir para cama, sendo um momento especial, para se ouvir uma boa história.

O momento do contar da história é um momento único, ímpar, singular, carregado de sacralidade. Um verdadeiro culto, um ritual onde reina a atenção e admiração pelo conhecimento advindo da tradição. É um momento aurático, como apregoa Benjamin, ao dizer que a aura refere-se à obra artística por se apresentar singular, única, momento ímpar de existência, o aqui e agora da obra, a autenticidade. Representa a presença do divino, a auréola que reveste os santos e remete à tradição. Conforme Benjamin a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIM, 2011, p. 170).

O culto atribuído à obra de arte é a forma mais primitiva de inserção da arte no contexto da tradição. As obras de arte mais antigas surgiram a serviço do ritual mágico, depois religioso. Benjamin destaca que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca separadamente de sua função ritualística.

A representação das personagens idosas nas narrativas, em *Serões de Dona Benta* e *Histórias de Tia Nastácia*, toma direção diferente das personagens idosas dos contos de fadas, que por reverenciar a tradição, à memória, a prática educativa, são vistas como a presentificação do bem, do sagrado e do belo.

O trabalho estético-literário de Monteiro Lobato contribui para a caracterização positiva da mulher idosa, ao colocá-la na função de narradora. O narrador apresenta função moral e intelectual, pois detém o conhecimento e o poder. Com essa postura o escritor designa importância e reconhecimento ao ser, além de legitimar o processo de emancipação da mulher, no início do século XX, período pré-modernista. Desse modo, Lobato apresenta e atribui característica positiva à figura feminina ao descrever a personagem. Nesta linha de representação, os próximos subitens tratam das personagens idosas lobatianas.

### **3.2 A Representação da Idosa como Contadora de Histórias em *Histórias de Tia Nastácia***

Neste tópico aborda-se a configuração da imagem da personagem Tia Nastácia como contadora de história na obra de Monteiro Lobato, *Histórias de Tia*

*Nastácia*<sup>12</sup>. As concepções de *mimese*, narrador, tradição e memória subsidiarão para delinear a simbolização positiva ou negativa da personagem.

Esta obra trata de narrativas folclóricas contadas pelas velhas do sítio, a cozinheira, Nastácia e pela avó, Dona Benta. A primeira conta trinta e seis histórias de origem europeia, negra e indígena componentes do berço cultural brasileiro, e a segunda, sete histórias do folclore de terras longínquas, como Rússia, Cáucaso, Pérsia etc. no intuito de ofertar às crianças, também, a cultura de outras nações.

De acordo com Raquel Afonso da Silva, em *Monteiro Lobato, de Livro a livro* (2008), as lendas narradas por Nastácia são adaptações feitas por Lobato do livro *Contos populares do Brasil*, publicado em 1885, por Sílvio Romero (1851-1914).

O livro de que trata este trabalho apresenta a teoria proposta por Benjamim dos grupos arcaicos, que compõe a figura do narrador, do camponês sedentário, artesão, e do marinheiro comerciante, viajante. Tia Nastácia representa o camponês sedentário, pois pratica o trabalho rotineiro na cozinha, sempre no mesmo local, por isso conta histórias que representam a “cor local” e Dona Benta, do marinheiro e viajante, conhecedora do mundo, leitora assídua, domina várias áreas do saber, assim, contam narrativas de terras distantes.

A iniciativa para o serão de histórias parte de Pedrinho que se interessara pelo folclore brasileiro. Então, Tia Nastácia, representante nata do povo brasileiro, se retira de seu espaço costumeiro, a cozinha, e assume a função de Dona Benta, no centro da sala para narrar as histórias conforme as ouviu de sua mãe Tiaga: “ – Foi assim que minha mãe Tiaga me contou o caso da princesa ladrona, que eu passo para diante do jeito que recebi” (LOBATO, 2009, p.27).

Nastácia relata às crianças, por meio da memória, elemento essencial para conservar e reproduzir as narrativas, as experiências que teve ouvindo sua mãe contar histórias, pois de acordo com Benjamim a fonte que recorreu todos os narradores foi o ouvir e o repassar de uma pessoa para outra.

A cultura popular brasileira e a identidade de seu narrador, apresentado no título, Tia Nastácia, ocupam papéis fundamentais na narrativa, haja vista que um justifica o outro. Como exemplifica a fala de Pedrinho “Tia Nastácia é o povo. Tudo

---

<sup>12</sup> *Histórias de Tia Nastácia* foi lançado em novembro de 1937, a tempo de tornar-se um presente de Natal. A tiragem inicial foi de 10.009 exemplares, relativos à 1ª e 2ª edições. (SILVA, 2008, p. 384). A edição da obra em estudo é de 2008, da editora Globo.

que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber” (LOBATO, 2009, p.12). A narradora por ser do povo, representa-o.

Como acontece na maioria dos livros de Lobato (*Os Doze Trabalhos de Hércules*, 2004, *O Minotauro*, 2004, *Peter Pan*, 2004, dentre outros, narrados pela personagem, Dona Benta), este também é uma “narrativa no interior da narrativa”. Tendo como base central a narrativa de contação de histórias, e se insere no discurso narrativo principal, várias outras histórias, causos e lendas contados pela narradora, por meio de adaptações. Assim, a obra em destaque dialoga com a tradição literária, exemplifica-se, no recontar do conto de fadas *João e Maria*, dos Irmãos Grimm.

Diferentemente de outras obras da série do *Picapau Amarelo*, em que Dona Benta desempenha a função oficial de contadora de histórias, nesta obra, Tia Nastácia assume, também, esta *performance*. Apesar de que o posto de “detentora do conhecimento”, ainda continua sendo de Dona Benta. Pois, é esta quem esclarece aos netos as origens das histórias, e quem explica o significado da palavra *folclore*, que Pedrinho leu no jornal.

- Dona Benta disse que *folk* quer dizer gente, povo; e *lore* quer dizer sabedoria, ciência. Folclore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos – os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular etc. e tal. (LOBATO, 2009, p. 12).

A velha cozinheira Nastácia e a velha avó Dona Benta não se assemelham enquanto contadoras de histórias. Pois esta detém o poder do conhecimento do mundo letrado, enquanto que aquela possui o conhecimento oral do mundo.

Tia Nastácia conta como ouviu, seguindo a estrutura da tradição oral, em que a história se explica por si só, não havendo necessidade de procurar um entendimento aprofundado, ela diz para Emília “- Mas isto não é para entender Emília” (ibidem, 2009, p.27). Dona Benta usa o conhecimento sobre as raízes culturais para justificar o porquê da história ter sido narrada de tal forma. Como em certo momento do serão explica o motivo de tantos contos sobre reis e rainhas, “Essas histórias, minha filha, vieram de Portugal, e são de um tempo em que todos os países do mundo só havia reis” (ibidem, 2009, p. 27).

A velha Nastácia por ser porta-voz do povo, reconta as histórias folclóricas, conforme as ouviu com suas incongruências e absurdos, sendo sempre advertida pelas crianças, principalmente, Emília e Narizinho, tidas como críticas literárias, pois elas preferem as histórias clássicas contadas por Dona Benta. Veja a citação:

- E esta! – exclamou Emília olhando para Dona Benta. – As tais histórias populares andam tão atrapalhadas que as contadeiras contam até o que não entendem. Estes versinhos do fim são a maior bobagem que ainda vi. Ah, meu Deus do céu! Viva Andersen! Viva Carroll! (LOBATO, 2009, p. 27).

Enquanto isto Pedrinho analisa as narrativas como uma manifestação cultural, um retrato da mentalidade do nosso povo. As crianças ouvintes também expressam suas preferências por certo estilo de narrativas, Emília prefere as de esperteza, Narizinho as de reis e princesas e Pedrinho as de aventuras. Entretanto, as escolhas das crianças reforçam valores convencionalizados, como as histórias de aventuras, próprias para homens, os romances para as mulheres, e as de esperteza para o ser “bufão” caracterizado na personagem transgressora Emília. Dona Benta, por sua vez, legitima alguns comentários e minimiza aqueles preconceituosos.

As narradoras, Tia Nastácia e de Dona Benta, possuem atitude democrática, pois permitem opiniões, comentários diversos, a favor ou contra, possibilitando a aprendizagem dos ouvintes para a prática desta atividade. O contar história é um exercício monológico, mas, de acordo com Khéde:

O projeto estético lobatiano trabalha a pluralidade de vozes dos personagens num clima de ludismo e alegorização, e o projeto ideológico que, em tensão com o primeiro, se fará presente no método ora dialético, ora socrático de exposição das ideias em defesa da pluralidade liberal. (KHÉDE, 1986, p.52).

Sempre ao término de um “causo”, os participantes opinam a respeito da narrativa, em nenhum momento as contadoras bloqueiam os comentários realizados pelos ouvintes.

De acordo com Raquel Afonso da Silva (2008) nota-se, na obra em estudo, a não semelhança entre as duas velhas contadoras de histórias, nem a equiparação entre a cultura letrada erudita e a cultura oral popular. Preserva-se assim, a hierarquia branco/negro, erudito/popular, letrado/oral. Nastácia por pertencer à

classe trabalhadora, ao povo, negra e não escrever é descrita de forma diferenciada em relação à Dona Benta, representante da elite brasileira.

Laura Sandroni (1987), em *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*, define a velha negra Nastácia como “a ponte de ligação entre o mundo racional representado por Dona Benta, e as superstições e as crendices próprias das populações analfabetas” (SANDRONI, 1987, p. 15). Uma vez que a velha negra é amante das superstições e crendices, e dá voz a essas riquezas folclóricas.

Nastácia é a representação do povo brasileiro, da classe trabalhadora, não letrada, no dizer de Dona Benta “pobre tia velha, sem cultura alguma, ignorante” (LOBATO, 2009, p. 27), “negra beijuda”, fala de Emília; supersticiosa, amante das crendices, “preta de alma branca”, empregada da casa, boa cozinheira, companheira de Dona Benta, são algumas caracterizações desta personagem, que oscila entre o pejorativo e o admirável. Pejorativo por pertencer ao espaço caracterizado até então como inferior, o do negro, o do subjugado; e do admirável por agradar as pessoas do sítio com o seu trabalho conquista todos pelo prazer da gustação e narrativo, uma vez que é portadora da cultura popular e dá voz às narrativas folclóricas.

Nesta obra, especificamente, Tia Nastácia ocupa papel central na narrativa, é por sua voz que as histórias são narradas. A quituteira nomeia a obra, assume a posição de protagonista, exerce a função mágica da contação e concilia o prazer da gustação com o prazer de ouvir narrativas.

Suas histórias provocam encantamento nas crianças, pois ao término de cada caso, elas pedem à cozinheira que conte outra. Como se nota nas falas: “Naquele mesmo serão Tia Nastácia teve de contar mais uma” (p.18); “Vamos ver outra” (64); “Tia Nastácia contou outra ainda mais curta” (78); “Vá, Nastácia, conte uma história inventada pelos negros” (p.80); “Tia Nastácia contou a história de...” (p.84); “E Tia Nastácia contou a história de um pinto sura” (102); “E Tia Nastácia continuou” (p.109); “Vou contar agora a de [...] (p.114); “E contou...” (p.117).

E assim, se sucedeu, a velha negra narrou trinta e seis histórias uma após a outra, em um único serão, conquistando, desse modo, a atenção das crianças.

Da mesma forma que as conquistou pela contação de histórias, agrada também a todos com seus bolinhos de chuva e rosquinhas de polvilho, como o fez com São Jorge, na Lua; e com o Minotauro, na Grécia. Com a sua generosidade e criatividade encanta e satisfaz a criançada unindo o prazer gustativo à audição de casos.

Pedrinho vê na velha o potencial de sabedoria e conhecimento que eles podem obter ao ouvi-la. Semelhante ao fragmento:

- As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria, que foi escrava de meu avô. Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe se Tia Nastácia não é uma segunda Tia Esméria? (LOBATO, 2009, 12).

Como todas as negras velhas, ela também possui a habilidade, a facilidade para repassar as histórias folclóricas, a prática da tradição oral. Recupera pela memória os fatos vividos e adquiridos durante a vida e desempenha a característica principal da mimese horaciana, a conciliação do caráter pedagógico com o lúdico, une o útil ao agradável ao ensinar os ouvintes sobre a mentalidade do povo brasileiro por meio das narrativas dos povos que formam a etnia brasileira: europeia, negra e indígena.

Tia Nastácia ministra, com os contos folclóricos, aula de cultura brasileira. Ao executar esta atividade educativa, a velha Nastácia apresenta característica própria do ideal clássico, sagrada, bela, utilitária, servindo de modelo aos velhos, crianças e leitores em geral. Observa-se a colocação na legitimação feita por Dona Benta da história contada sobre a personificação dos animais. Veja o exemplo:

- Não – disse Dona Benta. - Nas histórias populares o mais ladino não é o macaco, sim, a raposa e o jabuti. A raposa, ladiníssima, sai ganhando sempre. Chegou a ficar o símbolo da esperteza. Quando queremos frisar a manha de um político, dizemos: “É uma raposa velha!” (LOBATO, 2009, p. 82).

O aspecto pedagógico marca toda a narrativa em análise. Tatiana Belinki, especialista lobatiana, ao descrever a relação entre as personagens adultas e crianças lobatianas, menciona que “Nastácia tem uma ascendência sem mandonismo, proveniente da afeição mútua e aceita com naturalidade” (BELINK apud COELHO, 1985, p. 194). Até porque, na maioria das obras de lobato não apresenta hierarquia entre adulto e criança. E Sonia Salomão Khéde destaca a figura da criada quituteira, da seguinte forma:



“Preta alma branca”, “negra beijuda”, Nastácia é o símbolo do desejo de incorporação pacífica do negro na sociedade branca. [...] Símbolo da cordialidade do brasileiro, Nastácia preenche o desejo das elites dominantes: ter uma preta de alma branca em casa a cantar canções de ninar. (KHÉDE, 1986, p. 88).

Sem adentrar no mérito em questão, percebe-se uma forma de driblar os conflitos de classe e peculiaridades étnicas, uma vez que o ranço da escravidão ainda era latente no tempo da criação da obra.

Tia Nastácia é a velha senhora negra que sabe contar histórias, a ama tradicional da casa-grande, o faz-tudo na casa. Ela que fez Emília com seus botões, retalhos e costuras. Apesar de se mostrar como uma personagem controvertida, ao representar o pejorativo e o admirável. É símbolo do lado ingênuo e crédulo do povo, medrosa, se assusta com facilidade, por outro lado, é a figura da velha querida e amada, pois possui em si a magia de se fazer estimada por todos. A personagem mostra e ensina às crianças por meio das lendas e causos a cultura popular oral do povo brasileiro.

A figura do narrador encarnado pela velha criada, representa a imagem positiva do ser feminino idoso, de nível sacerdotal, de modo messiânico, virtuoso, como informa Benjamim, “O narrador é a figura em que o homem virtuoso encontra a si mesmo” (BENJAMIM, 2011, p. 221). Assim, a velha contadora é a figura por meio da qual se pode encontrar seu valor de modo intensificado, pois ao contar histórias torna-se venerada pelos seus ouvintes, é admirada pelo prazer que espalha por meio das histórias que conta.

A contadora de histórias representa a idealização da mulher idosa, disposta a só oferecer, em nenhum momento se revolta ou expõe seus sentimentos, mesmo nos momentos em que a desagrada com ofensas. Para defesa deste ideal aurático, omite eventuais desilusões, conflitos, posicionamentos pessoais, características básicas e essenciais do ser humano. Contudo, a velhice não representa, nas narrativas lobatianas, nesta perspectiva de contação de história e de resgate da tradição oral, estado de decadência, mas sim de sabedoria, de experiência, de conhecimentos adquiridos que podem ser repassados como forma de ensinamento para os mais novos.

Como se nota, também na figura da personagem Dona Benta, a mulher velha, símbolo de bom senso e conhecimento clássico, tratado assim tanto na obra

*Histórias de Tia Nastácia* como em *Serões de Dona Benta*, nesta obra, especificamente, exerce a função da educadora, que usa uma metodologia diferenciada da oficial para aliar o “doce com o útil” em sua prática educativa.

### 3.3 A Figura da Idosa como Educadora em *Serões de Dona Benta*

Aqui, enfatiza-se a caracterização da personagem Dona Benta, como educadora, na obra, *Serões de Dona Benta*<sup>13</sup>, de Monteiro Lobato, além de tratar da característica principal da personagem, que é ser contadora de histórias. Por se tratar da temática educativa, utiliza-se, a concepção de mimese clássica horaciana que apregoa como função do texto literário ser útil e agradável, proposta de ensino aprendizagem empregada por Dona Benta para estimular a criança a se interessar pelo conhecimento.

Na série do *Picapau Amarelo*, em várias obras, a personagem Dona Benta exerce a função de contadora de história, sua atitude ensina e educa as crianças do sítio. Dona Benta Encerrabodes de Oliveira é descrita como a proprietária do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, uma senhora de mais de sessenta anos, inteligente, culta, compreensiva, carinhosa, realista, mas capaz de participar com as crianças das brincadeiras fantásticas. Ocupa uma posição de destaque em toda a série por se apresentar como uma pessoa adulta com autoridade livremente aceita, com amor e respeito, sem qualquer receio ou tensão por parte das crianças. Representa o perfil da idosa ideal, a avó que cuida e educa os netos. É uma mulher acima dos desejos e sedução, por isso é caracterizada como uma velha, com óculos, coques e sempre disposta ao conselho, que conta histórias, como forma de repassar experiências de vida, ensinar e educar a criançada do sítio.

Em *Histórias de Tia Nastácia*, a personagem em análise ouve as narrativas folclóricas contadas por Nastácia, assessora a companheira respondendo os questionamentos das crianças acerca dos absurdos, das incongruências e *nonsense* de alguns textos. Participa também da contação quando Nastácia precisa preparar o

---

<sup>13</sup> A obra foi publicada, em 1937, pela Companhia Editora Nacional. De 1937 a 1997 totalizam em tiragens da obra 27.769 exemplares. (DUARTE, 2008, p.392). A edição usada no estudo é de 2004, da editora Brasiliense.

jantar, e as crianças ainda querem ouvir mais histórias. Assim a velha senhora conta mais sete histórias folclóricas de terras distantes, como a Rússia, China, Índia etc.

A personagem manifesta em si a figura do narrador viajante, do marinheiro, que percorreu terras distantes, agora se encontra em sua terra repassando as experiências vivenciadas na juventude. Por meio da memória resgata as tradições orais e a cultura clássica. A velha Dona Benta, desta forma, demonstra a imagem de uma mulher de conhecimento elevado, de leitora assídua, haja vista que em sua casa há uma biblioteca.

*Serões de Dona Benta*, de Monteiro Lobato, trata de serões no sentido de sessões, de momentos de estudo em que a personagem Dona Benta promove a seus netos com o propósito de orientá-los acerca das conquistas da Ciência. Desse modo o vocábulo, “serões” no sentido de que trata a obra diverge da concepção do dicionário Aurélio “tempo que decorre do jantar até a hora de dormir” (FERREIRA, 2004, p. 671). Pois os treze encontros de estudo acontecem a qualquer hora, às vezes de manhã, à tarde ou à noite.

Como sucede no livro, *Histórias de Tia Nastácia*, que Lobato faz adaptação dos contos folclóricos, em *Serões de Dona Benta* adapta o conhecimento formal da disciplina do currículo escolar “ciência” e estrutura em forma de narrativa literária. Cede, então, a personagem, velha Dona Benta, a incumbência de repassar o conhecimento de forma diferenciada do texto escrito – livro -, como declara o neto Pedrinho.

Em geral os livros de ciências falam como se o leitor já soubesse a matéria de que tratam, de maneira que a gente lê e fica na mesma. Tentei ler uma biologia que a senhora tem na estante mas desanimei. A ciência de que gosto é a falada, a contada pela senhora, clarinha como água do pote, com explicações de tudo quanto a gente não sabe, pensa que sabe, ou sabe mal-e-mal. (LOBATO, 2004, p. 7).

A avó como exímia contadora de história, mestre na tradição oral, em que se usa a fala, melhor ainda, contada pela sua voz de velha, voz da experiência e sabedoria executa com competência e maestria a tarefa professoral, com a didática do ensinar divertindo para sanar as dúvidas, eximir de vez as comichões científicas sentidas pelo neto Pedrinho: “Sinto uma comichão no cérebro disse Pedrinho. Quero saber coisas. Quero saber tudo quanto há no mundo”. (2004, p. 7).

Diante das comichões científicas do neto, a avó Benta o inicia os serões para suprir a curiosidade de seus netos, que ficaram “ansiosos por mais Ciência” (ibidem, p. 7).

Lia Cupertino Duarte (2008) cita que a obra lobatiana em estudo procura atender a um triplo objetivo: levar o conhecimento sobre as conquistas da Ciência; questionar as verdades feitas e propor um novo modelo de ambiente escolar. À personagem avó cabe a promoção destas iniciativas na narrativa, que diante de conversas informais e dialogadas a velha vai transmitindo os conhecimentos, diferenciando da didática do ensino formal. A referida obra, conforme a visão de vários teóricos da literatura, como: J. C. Silva (1982), Lajolo & Zilberman (1988) classificam-na entre as obras de caráter pedagógico, por atender às necessidades escolares, transmitir conhecimentos diversos de fenômenos naturais, como água, ar, fogo, vento, solo, etc.; e por converter o sítio no local de ensino renovador.

Desta maneira, Dona Benta transforma a sala de visita em uma sala de aula, o quarto de hóspedes em laboratório: “Tinha lá uma porção de frascos de drogas, e tubo de vidro, e cubas, e lamparinas de álcool. Um perfeito gabinete científico de amador” (LOBATO, 2004, p.15).

A ambiência escolar norteia a narrativa, ao chamar a avó de “professora” (p.13); tratam os serões em sessões de “estudo” (p. 09); os relatos são “lições” (p. 84), etc. Ensina com a prática de experiências, usa a “laranja para explicar o sistema solar” (p.77); atividades de desenhos de objetos variados, como “fábrica de gelo” (p.60), aulas em que o conteúdo a ser estudado é definido a partir das necessidades dos ouvintes, em forma de diálogos, conversas sem a tensão corriqueira de uma sala de aula normal, sem bloqueios, nem censuras diante das interrupções e questionamentos. De acordo com Duarte, Lobato transgride as características vigentes do sistema de ensino:

Opondo-se ao sistema de estruturação clausal, o espaço privilegiado por Lobato é o sítio e seus arredores, local que, ao invés de uma hierarquia social na qual os ouvintes são igualados na impotência, as crianças têm direito à voz e ao questionamento do que é transmitido. (Duarte, 2008, p. 405).

Nesse inovador sistema de ensino, a velha Dona Benta se limita algumas vezes, a corrigi-las, fornecendo informações e comentando as interferências e

questionamentos. A velha educadora valoriza o diálogo, enfatiza a observação, a vivência e a experimentação.

A proposta de Lobato é a conciliação entre o caráter pedagógico com o caráter estético. Seguindo a teoria horaciana de arte, ser útil e ser arte, agradar e educar, estratégia usada pela educadora, Dona Benta, em sua prática pedagógica.

O ficcional não se restringe a uma concepção meramente utilitária, mas é, antes de tudo, literatura. Por isso, há uma história que se desenvolve por meio da aventura com as personagens já conhecidas pelo público leitor.

Lobato emprega um projeto estético que evita o máximo a figura do narrador, utiliza-o somente para introduzir situações ou falas, no restante o discurso literário se organiza por meio do diálogo entre as personagens; personificações dos fenômenos científicos: oxigênio “à-toa” (p.15) ou os apresenta por meio de metáforas inusitadas: água “a leva-e-traz” (p.21), uso de diminutivos, como: “incendiozinho”, “calorzinho” (p.53) e situações cômicas, principalmente, nas falas de Emília.

O ato professoral de Dona Benta une o caráter útil ao agradável, o formativo ao prazeroso. Os serões de estudos são momentos de alegria e descoberta científica para as crianças. A didática aplicada pela velha senhora efetivamente produziu conhecimento e aprendizagem. Tanto é que Pedrinho espera ansiosamente as novas férias para que ele possa continuar os serões com a avó. E revela aprender mais com a velha que na escola:

- Anda mamãe muito iludida, pensando que aprendo, muita coisa na escola. Puro engano. Tudo quanto sei me foi ensinado por vovó, durante as férias que passo aqui. Só vovó sabe ensinar. Não caceteia, não diz coisas que não entendo. Apesar disso, tenho cada ano, de passar oito meses na escola. Aqui só passo quatro [...] (LOBATO, 2004, p.102).

A educadora executa sua atividade com competência e perfeição, por isso é admirada. A velha avó Dona Benta representa a figura ideal da mulher idosa ao contar história e ensinar as crianças. Sua postura simboliza o ideal, o belo, a perfeição, o lado sagrado, santificado próprio da Virgem Maria, imagem imaculada, sem defeito. É a mimese ideal da mulher velha, pois serve de exemplo para os leitores.

Assim sendo, Dona Benta é a imagem da avó perfeita, da idosa sem desejos e sedução erótica, que vive em função dos netos, educando, cuidando, dando

carinho e transmitindo conhecimento, como a personagem cita na narrativa: deixar aos netos uma riqueza que ninguém os furte.

Porém nessa idealização romântica da mulher idosa mostradas nas personagens lobatianas, nega e omite os sentimentos, desejos e conflitos interiores inerentes ao ser humano. As limitações próprias da idade como saúde fragilizada, solidão, desejos, perdas ao longo da vida, relacionamentos encurtados pela não produção de trabalho, são fatores que encaminham crises existenciais, discutidas pela produção literária moderna nos contos selecionados para estudo neste trabalho.

**SEGUNDA PARTE:**

**PERDA DA AURA**

*Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.*

BAUDELAIRE

O enfoque a ser delineado, nesta segunda parte da dissertação, será sobre a perda da aura na caracterização da personagem moderna. O *corpus* escolhido para análise apresentará a personagem feminina idosa de forma diferente em relação à primeira parte.

A personagem idosa nos contos de fadas e nas histórias infanto-juvenis, de Monteiro Lobato foi caracterizada de modo idealizado, seguindo a estrutura da narrativa clássica, em que privilegia a mimetização da realidade, e o texto possui um caráter pedagógico-moralista.

O conto de fadas mostrou a velha como o feio, o opositor ao herói e desempenhando a função da força negativa da história. E nas histórias infanto-juvenis, de Monteiro Lobato, as velhas senhoras Tia Nastácia e Dona Benta, por desempenharem as funções de contadoras de histórias e educadoras, funções essas consideradas de utilidade, são descritas de forma positiva, bela, sagrada e reverenciada.

As duas formas de simbolização da mulher idosa, profana ou sagrada caracterizam formas fechadas de representação, próprias das narrativas clássicas em que as personagens, tidas como planas, permanecem do início ao fim com a mesma adjetivação, não sofrem mudança de personalidade na evolução da narrativa. Havia na arte tradicional um culto à imagem da mulher de maneira positiva ou não. Esse culto manifestado de forma ritualístico é denominado como aura.

A aura e a sua destruição, ponto de apoio a esta parte da dissertação, são descritas por Walter Benjamim (2011) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, onde define a aura como o poder de culto que se apresenta na obra de arte, principalmente na arte clássica:



A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIM, 2011, p. 171).

Benjamim (2011) mostra a arte clássica intrinsecamente relacionada com o valor de culto e a serviço de um ritual mágico ou religioso. A arte tradicional apresenta-se uma funcionalidade pedagógico-moralista, características vistas nos contos de fadas e histórias infanto-juvenis de Monteiro Lobato. As personagens idosas manifestam cultuações profanas ou sagradas como forma de propagar o ideal mimético da arte, que varia de acordo com um determinado tempo, outra vez retoma-se o dizer de Benjamim:

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIM, 2011, P. 171).

Com esta colocação de Benjamim, comprova-se o culto dado as personagens velhas nos textos clássicos estudados em diferentes momentos. A velha no conto de fadas descrita como categoria profana, por desempenhar sempre a posição negativa, designar o feio, num gênero textual que valoriza o Belo, a perfeição, deste modo percebe-se culto ao profano.

Diferentemente em Monteiro Lobato, as velhas, Tia Nastácia e Dona Benta, ao exercer funções utilitárias, como contadora de histórias e educadora assumem a simbolização do sagrado, do belo. Nas duas situações há a aura, um culto, um ritual religioso, forma fixa, definida e determinada, na representação dessas personagens, ditos como modelo de representação do idoso para a sociedade.

A definição de aura se destaca nas personagens idosas lobatianas no ato da contação de histórias. As personagens trazem em si a aura do narrador tradicional, pois ambas são capazes de aproximar do ouvinte algo dele distanciado no espaço e

no tempo e por permitir “a aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIM, 2011, p. 170), isto é, sua aura. Ainda no dizer de Benjamim:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIM, 2011, p. 200).

Nota-se a função utilitária, pragmática do narrador, sua função nobre, por apresentar a experiência de si ou a de outrem, a forma de aconselhar, o senso prático e traz em si a figura do justo e da autenticidade.

Kothe (1976) chama atenção da aura, como a iridescência que se forma tenuemente em redor de algo, que simboliza a “velha metáfora da divindade”.

[...] ou, vice-versa, a divindade é uma metáfora do sol. Não é por acaso que o conceito de aura foi extraído da esfera religiosa. Uma estátua da Virgem Maria ou uma da Deusa Diana tem nessas divindades aquele “algo distante” (*Ferne*), que é apresentado, representado, presentificado na estátua. (KOTHE, 1976, p. 37).

A obra de arte traz para o presente o modelo divino de ser, representação de uma superioridade sacralizadora, por isso é cultuada. Nessa mesma linha de reflexão Chevalier & Gheerbrant (2008) destacam o caráter sagrado da aura ou auréola como:

[...] um procedimento de uso universal para valorizar um personagem naquilo que ele tem de mais nobre: a cabeça. Graças a auréola, a cabeça é, por assim dizer, engrandecida; ela irradia. No homem aureolado, a parte superior – celeste e espiritual – assumiu a preponderância: é o homem realizado unificado pelo alto. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 100).

Sobre esta característica sagrada, nobre, aurática imposta na caracterização da personagem, prática fundamental na narrativa clássica, Benjamim apregoa o seu fim, alerta sobre a destruição da aura com o advento da modernidade. Destaca em *O narrador*, a extinção da figura do narrador, uma vez que está cada vez mais difícil encontrar pessoas com a experiência da arte de narrar e que sabem narrar devidamente, característica das contadoras de histórias lobatianas:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e

inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2011, p. 198).

O teórico salienta que uma das causas desse fenômeno é que as ações da experiência estão em baixa, e continuarão caindo até que desapareça de vez. As personagens lobatianas analisadas, por meio da narrativa, trazem para perto o algo afastado em termos espaciais e aproximavam dos ouvintes o ocorrido em tempos longínquos, a característica da aura como composição espacial e temporal de uma coisa distante.

A experiência que era transmitida e repassada por meio da oralidade foi sucumbida pelo advento da escrita. A escrita eliminou o potencial de alguém ouvir o outro e anulou o valor da experiência. O valor dos velhos que relacionava à importância atribuída à oralidade se extinguiu com a modernidade que valorizou cada vez mais a escrita. Assim, os narradores, sábios velhos, contadores de histórias perderam sua força com a supremacia da palavra grafada.

Outro motivo da perda da aura são as transformações ocorridas na imagem do mundo exterior e do mundo ético, que antes não se julgaria possível. A ruptura com esse tipo de narrador descrito acima, inicia-se com o surgimento do romance que se vincula ao livro, e distancia da tradição oral, uso específico da narrativa. Enquanto o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes, o romancista segrega-se e incorpora o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, não recebe conselhos, nem sabe dá-los.

Testemunhar a perda da experiência do narrador de outrora é constatar a experiência do choque, visto que o homem moderno vive a impossibilidade de uma experiência autêntica. Para Benjamin, a modernidade se caracteriza pela destruição da aura na experiência do choque. O tempo presente é regido pelo choque, pela experiência vivenciada por este baque.

De acordo com Benjamin a história da arte divide-se no confronto de dois polos, o *valor de culto*, de dimensão simbólico-sacral, da arte tradicional, e à medida que a humanidade avança na implementação do projeto moderno, o mundo se desencanta, a obra perde o valor de culto e passa a ganhar em *valor de exposição*. As artes ao se emanciparem do seu uso ritual, aumentam as condições para serem

expostas. Desta separação entre o ritual clássico e a exposição moderna Benjamin salienta:

Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio.) É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (BENJAMIM, 2011, p. 171).

A arte toma um novo posicionamento diante ao novo tempo, ignora o valor de culto, a aura, aspecto sagrado, sublime, a prova do eterno da tradição e sua função social, e focaliza em si mesma, reverencia a arte pela arte, a teologia da arte moderna. Esta mudança no fazer artístico presentifica-se na configuração da personagem, que perde sua aura, o modelo heroico, do belo, do homem ideal e passa representar um ser com fragilidade, com incertezas, diante da nova ordem social. Assim, a perda da aura representa a ruptura do ideal clássico, o rompimento com o modelo mimético, com a estrutura fechada, não flexível, fixa e convencionalizada do mito. Com a perda da aura tudo é passível de mudança, a personagem varia de personalidade, é um constante vir-a-ser.

Com o fim da aura, o indivíduo mostra-se capaz de mudar, de vencer as barreiras do sistema dominante, um ser capaz de “enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIM, 2011, p. 215). A personagem, nessa perspectiva, foge da esquematização da força e o “ser espelho” da bravura, ou nobreza dos Deuses. Deixa de lado a reprodução do homem dotado de virtudes, modelo a ser seguido por causa da excelência moral. Pode assim a personagem “ser ao mesmo tempo, heroína e traidora, vencedora e vencida, covarde e corajosa” (MACHADO & PINTO, 2011, p. 63). Complementando, os professores assemelham as características do personagem com as dos leitores:

Porque as personagens têm as mesmas características do seu leitor: agem e falam como agiriam os seus leitores, caso estivessem passando pela mesma situação daquelas personagens. (...) Tais personagens têm caráter universal, ou seja, natureza geral, entendida como aquelas características (sentimentos, ações e reações) que a maior parte das pessoas, de qualquer época, tem. (MACHADO & PINTO, 2011, p. 62).

Então, com a perda da aura, há o rompimento com a estrutura clássica da representação cultural do belo e do ideal proposto na figura do personagem. Assim

surge um novo modelo para a configuração desse elemento da narrativa, onde o enfoque será não apenas no âmbito exterior, mas principalmente o seu “ser” interior. Por isso o enfoque será os sentimentos, seus medos, desejos, fragilidade, a essência do ser, a representação de um ser em busca de sua autenticidade.

Hugo Friedrich (1978), em *A Estrutura da Lírica Moderna*, não com a mesma expressão que Benjamin, anuncia também a perda da aura. Ele percebe o fim do culto do belo, na poética dos precursores da lírica moderna, Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé. Nota-se, nesses escritores, o intenso uso do Feio, como o equivalente do novo mistério a penetrar-se, “ponto de ruptura para a ascensão à idealidade e escapar às opressões do real” (FRIEDRICH, 1978, p.44).

Como foi citado no segundo capítulo ao discorrer sobre o Belo e o Feio, este último caracteriza a estética moderna, não como a oposição ao belo, mas como forma de fugir do culto mimético e aproximar ao estado complexo da alma do ser. Hugo observa nas poesias um novo modelo poético que une o repugnante a nobreza, o caído encantador, o horror sedutor e outras temáticas até então não propagado pela estética clássica como, o inferior, o trivial, o degenerado, e assim, declara sobre a modernidade em Baudelaire:

[...] o conceito de modernidade de Baudelaire, tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contém mistérios que guia a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

As temáticas acima, referidas ao insólito, à fealdade e ao dissonante norteiam a produção moderna e são capazes de trazer à tona a profundidade do ser da mulher idosa. Temas esses, juntamente com o fim da sacralização e do culto ao mimético, serão motivos de análise e discussão da moldura e simbolização das personagens idosas presentes, nos textos modernos, selecionados para estudo: *A Partida do Trem*, de Clarice Lispector e *Senhor Diretor*, de Lígia Fagundes Teles.

## 1 A OBRA DE ARTE E A DESSACRALIZAÇÃO

Neste capítulo, “A obra de arte e a dessacralização”, o enfoque será a função de culto e a dessacralização atribuída à obra de arte. A partir da teoria de Benjamin sobre o valor de culto e o valor de exposição, analisa-se a personagem idosa presente nas narrativas modernas.

A obra de arte no contexto clássico, de acordo com Walter Benjamin (2011), exprime-se no valor de culto. Primeiro, ela esteve a serviço de um ritual mágico e depois religioso. Importante destacar que o modelo de ser da obra de arte nunca se separou completamente de sua função ritual. Benjamin ressalta que:

Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com a ritual. (BENJAMIN, 2011, p. 174)

A obra de arte no sentido tradicional (fase aurática), além de estar a serviço da magia e de um ritual, objetivava relacionar o homem a seu meio e prestava um serviço à sociedade. A arte servia de modelo de “ser” ao homem, ao simbolizar o sagrado e um ideal a ser seguido. Por este motivo era cultuada, reverenciada e divinizada.

O que define e sustenta a obra de arte, neste momento, é o seu valor de culto, ou seja, sua dimensão simbólico-sacral. O culto prestado à arte, além de determinar as origens históricas, diz respeito a práticas mágicas, rituais e culturais. As imagens mágicas não eram criadas para serem apropriadas e expostas para apreciação de todos, importando-se mais o existir do que ser vista. “O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas.” (BENJAMIN, 2011, p. 173). Benjamin menciona ainda:

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de artes: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. (BENJAMIN, 2011, p. 173)

O valor de culto obriga a manter secreta a obra de arte, devido o grau de sacralidade chega-se ao ponto de distanciar o expectador, sendo apenas apreciada por certa categoria social. Havia certo distanciamento entre obra e expectador, pois ela era inacessível, intocável, haja vista sua raridade. Assim, a baixa exponibilidade e o valor de culto caracterizam a obra tradicional.

Esta obra de arte enquanto ser aurático para ter o culto precisava apresentar dois valores fundamentais, a autenticidade e a unicidade. O primeiro traz para o presente o espaço e o tempo primitivo, o segundo, o caráter único, tradicional, remonta a origem da obra.

A mudança acontece a partir da reprodutibilidade técnica. A destruição da aura artística e a dessacralização da obra de arte decorrem de modificações ocorridas na vida social com o desenvolvimento da industrialização. A arte, nesse contexto, se emancipa de vez de sua existência parasitária, afasta-se do valor de culto e ritualístico da tradição oral e passa a ser exposta e mais disponível aos homens. Segundo Benjamin “à medida que as obras de arte se emancipam do seu ritual, aumentem as ocasiões para que elas sejam expostas” (2011, p. 173). Deixa de ser produzida para exercer finalidade ritualística, mas para ser exposta ao público.

Assim, a obra de arte moderna se despe do valor de culto, e no lugar deste há o valor de exposição. A arte torna-se mais acessível e mais próxima aos homens, ao perder seu caráter raro e de “ser” único. Desse modo, toda a função social da arte se transforma, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 2011, p. 172). Passou as artes a representar menos temáticas sacras e mais a vida cotidiana e a figura humana.

A dessacralização da obra de arte consiste na mudança de valorização que antes se dava por meio do culto, agora enfatiza o valor de exposição com o acesso maior à obra. A transitoriedade e a repetitividade tomam lugar da unicidade e autenticidade no período pós-aurático. A existência serial promovida pela reprodutibilidade técnica permite uma natureza aberta e fragmentada à obra de arte.

Esta mudança, como já tratado na abertura desta parte, no fazer e no perceber a obra de arte presentifica-se na configuração da personagem na obra fictícia, que perde sua aura, o culto a ela atribuído, como o Belo, simbolização do homem ideal e passa representar por meio do valor de exposição, um novo homem, um ser com fragilidade, com incertezas, diante da nova ordem social.

A perda da aura ou a dessacralização na visualização e configuração da personagem representa a ruptura com o modelo clássico. Há um rompimento com o modelo mimético, que tinha na personagem clássica modelo a ser seguido por causa da excelência moral. Assim, com a dessacralização da imagem da personagem, apresenta-se nas narrativas modernas, não um personagem-herói cheio de atributos, mas sim um ser frágil, com medos, desejos, um ser atribulado, sem direção, diante de um mundo perverso, sem compaixão e sem piedade.

Deste modo percebem-se as protagonistas idosas nos contos, *A Partida do Trem* e *Senhor Diretor*, não como seres sagrados, divinizados, modelo de representação, mas pessoas normais, vivenciando conflitos existenciais, a procura de solução para viverem melhor.

### 1.1 A Heroína Idosa Dessacralizada em *A Partida do Trem*

O texto, *A Partida do Trem*, integra a coletânea de contos do volume *Onde estiveste de noite*<sup>14</sup>, de Clarice Lispector. A escolha do conto se deu pela forma inovadora da autora em caracterizar a personagem idosa, que se distancia da configuração aurática e mimética dos heróis contidos na literatura clássica.

Diante de um potencial de temas suscitados e permitidos na narrativa, característica da ficção clariceana, dar-se ênfase na descrição do ser da protagonista, uma senhora idosa que vivencia um momento trágico de sua existência. As agruras advindas da velhice e solidão manifestam como situações de tragicidade na vida da personagem.

*A Partida do trem*, conta a história de Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, uma idosa de setenta e sete anos, rica, mas desprezada pela filha, *public relations*, com quem vivia. Ela toma um trem, espaço em que sucede a narrativa, e parte rumo ao sítio de seu filho na esperança de fugir da solidão, da tristeza, agruras e desencontros da vida cotidiana.

---

<sup>14</sup> Em 1974, Clarice Lispector publica dois volumes de contos: um, por encomenda, sobre o tema sexo, intitulado *A Via Crucis do Corpo*; outro, intitulado *Onde Estivestes de Noite*, em que ganham espaço mulheres mais velhas. (GOTLIB, 2009, p. 626). Usa-se na dissertação a edição, de 1999, da editora Rocco.



No trem, depara com Angela Pralini, mulher jovem, de trinta e sete anos, companheira de poltrona, que está sentada em frente à velha senhora. As duas personagens contrastam-se em idade, em perspectiva diferenciada de vida, em anseios e desejos.

As duas mulheres partem em busca de uma vida melhor, única semelhança entre as personagens, pois desejam imensamente sair de uma situação de prisão, de não satisfação pessoal e procuram em outro ambiente maior aceitação e respeito. Angela Pralini larga um frustrado relacionamento amoroso e Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo cansada de não receber atenção da filha *public relations* vai viver no sítio do filho.

A ordenação dos acontecimentos no conto se dá pela narração em terceira pessoa, entremeados com monólogos das personagens. Sendo duas personagens protagonistas, Angela Pralini, uma jovem idealista, e Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, uma velha senhora desesperançada com a vida. Nesta oposição revela o contraste existencial que as aproximam ou as distanciam uma da outra.

A personagem Angela Pralini assume função essencial na narrativa, não por ser também protagonista, mas por ser através do olhar desta que se evidencia o ser de Dona Maria Rita. De acordo com Beauvoir (1990) o olhar do outro evidencia o estado de velhice.

A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então uma outra, enquanto permaneço eu mesma? [...] Isso é desconhecer a complexa verdade da velhice: esta é uma relação dialética entre meu ser para outrem – tal como ele se define objetivamente – e a consciência que tomo de mim mesma através dele. Em mim, é o outro sou eu. Geralmente, nosso ser para outrem é múltiplo como o próprio outrem. Qualquer palavra dita sobre nós pode ser recusada, em nome de um juízo diferente. (BEAUVOIR, 1990, p. 348)

A velhice aparece mais claramente para os outros, do que para o próprio sujeito, até porque ela se opera continuamente, quando chega sem choques, o indivíduo que envelhece nem a percebe. E o nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude. Beauvoir acrescenta: “Quando essa ilusão é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera a psicose depressiva” (1990, p. 358). Aliada ao traumatismo provocado pela velhice, Dona Maria Rita sente a aversão dos outros pelo seu estado atual.

Na narrativa, o olhar do outro da companheira de viagem percebe a velhice em Dona Maria Rita e a vê como forma de decadência, imperfeição e destruição do ser. Não que a velha senhora, ignore seu estado, mas o olhar do outro afirma sua situação. A imagem da velhice como sabedoria, fonte de experiência, aconselhamento e sacralização, não se percebe em Dona Maria Rita. Desta feita mostra-se a velha senhora:

Recompôs-se um pouco depressa, cruzou as mãos sobre a bolsa que continha tudo o que se pudesse imaginar. As rugas, enquanto ela rira, haviam tomado um sentido, pensou Angela. Agora estavam de novo incompreensíveis, superpostas num rosto de novo imodelável. [...] Com imensa piedade, Angela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pelo preto e espetado. Mas Angela lhe tirara a tranqüilidade. Via-se que sorria a qualquer momento: Angela pusera a velha nas pontas dos pés. Agora ela era uma dessas velhinhas que parecem pensar que estão sempre atrasadas, que passaram da hora. (LISPECTOR, 1999, p. 20)

As marcas visíveis do tempo passado no corpo envelhecido de Dona Maria Rita, causam sentimentos contraditórios de pena e supremacia em Angela, que por ser jovem encontra-se no auge da vida. Elódia Xavier (2007), em seu livro *Que corpo é esse?*, destaca a marca da velhice no corpo.

A velhice se manifesta através do corpo sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas. (XAVIER, 2007, p. 86)

O estado de velhice na personagem provoca um desestímulo diante a vida e um afastamento do convívio social. A idosa não se vê como ser produtivo na sociedade, mas como um estorvo aos outros e aos familiares. Diante da falta de importância, percebe esvair a sacralidade, e a capacidade de empreender mudança em sua vida.

A presença do sagrado no sobrenome Chagas, em Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, em referência as chagas de Cristo, marcas deixadas nas mãos depois da crucificação de Jesus Cristo, apresentada de forma proposital no conto, simboliza o sofrimento, a cruz a ser carregada em vida. O sagrado permeia toda a narrativa como forma de proteção a senhora “A velha disse baixinho: Ai Jesus! Ela se banhava na calda de Jesus. Amém” (LISPECTOR, 1999, p. 21).

E até como forma de profanizar pelo abandono e o desamparo da velha: "Deus, pensou Angela, se você existe, se mostre! Porque chegou a hora. É nesta hora, é neste segundo" (LISPECTOR, 1999, p. 34). Como menciona Nádya Battella Gotlib as mulheres velhas claricianas "guardam uma intimidade reservada, meio sagrada, que se alia a um grotesco da situação de marginalidade e abandono social" (GOTLIB, 2011, p. 524).

O ser velho designa algo antiquado, o objeto desgastado, obsoleto, ser improdutivo, por isso, provoca repulsa e a pouca importância aos outros. A protagonista velha no conto clariceano caracteriza-se como um objeto velho desgastado com o tempo, não possuindo em seu estado de velhice, mais nenhum valor, é desprezada e isolada por todos.

Dona Maria Rita era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. Ela não era novidade para ninguém. Mas nunca lhe passara pela cabeça que era uma solitária. Só que não tinha nada para fazer. Era um lazer forçado que em certos momentos se tornava lancinante: nada tinha a fazer no mundo. (LISPECTOR, 1999, p. 25).

Em outro momento da narrativa a personagem menciona que: "Sou como um embrulho que se entrega de mão em mão". (ibidem, 1999, p. 21). A estratégia do uso da coisificação como forma de designar o ser demonstra inferiorização da idosa em relação às outras faixas etárias e mostra a condição de abandono e falta de humanização vivenciada pela mulher idosa. Além da coisificação mostra também a vida assemelhada aos dos animais domésticos.

Era um lazer forçado que em certos momentos se tornava lancinante: nada tinha a fazer no mundo. Senão viver como um gato, como um cachorro. Seu ideal era ser dama de companhia de alguma senhora, mas isso nem se usava mais e mesmo ninguém acreditaria nos seus fortes setenta e sete anos, pensariam que ela era fraca. Ao fazia nada, fazia só isso: ser velha. (LISPECTOR, 1999, p. 25)

A personagem sente-se como animal doméstico, um ser zoomorfizado, sem função específica e, mesmo querendo executar alguma tarefa, é impedida, pois a veem como um ente fraco, tendo como função somente a de ser velha.

A coisificação e a zoomorfização é um processo de reificação do ser, pois tira a condição de humano da pessoa e passa a designar outra coisa, no caso uma coisa ou um animal, desse modo, distancia a subjetivação e individualização da

pessoa; juntamente com o estado de velhice de Dona Maria Rita sugerem numa das leituras possíveis do conto, a queda do ser, a degradação da personagem, em suma a sua desumanização.

Assim, a personagem Dona Maria Rita não representa uma heroína idealizada, modelo a ser seguido, ou a representação de um ideal, e sim, a simbolização do ser idoso, envolto em fracassos, agruras e crise existencial, gerados pelo estado de abandono e afastamento social. Ao perceber esse estado no semblante da idosa, a jovem companheira de viagem sente medo e receio em relação à velhice: “Angela, olhando a velha Dona Maria Rita teve medo de envelhecer e morrer” (LISPECTOR, 1999, p. 27).

Nesse sentido, o conto apresenta uma personagem idosa dessacralizada, fragilizada, solitária e desencantada com a existência. Dona Maria Rita é uma senhora que não possui os atributos de sabedoria, a capacidade de repassar experiência e conhecimento adquiridos em vida, por isso perde o poder de culto reverenciado aos modelos. A protagonista em estudo passa a ter o valor de exposição, pois é exposto a sua intimidade, seus momentos de fraqueza, agruras e desilusão. Da mesma forma, veremos a personagem idosa no conto *Senhor Diretor*, de Lúcia Fagundes Teles.

## 1.2 A Protagonista não Idealizada em o *Senhor Diretor*

*Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Teles, integra a coletânea de contos do livro *Seminário dos Ratos*<sup>15</sup>, de 1977. Semelhantemente ao conto *A Partida do Trem*, que trata dos conflitos do ser na velhice, em *Senhor Diretor*, tem-se como protagonista uma senhora idosa que expõe sua intimidade, um conflito interior, e, sem se prender no politicamente correto, aborda a questão do desejo sexual na velhice.

Conta-se a história de Maria Emília, uma senhora idosa, professora aposentada, solteira, de caráter severo e moralista, que no dia do seu aniversário

---

<sup>15</sup> A edição da obra em estudo data-se de 2009, da editora Companhia das Letras.

resolve fazer um programa diferente do usual. Larga o aconchego corriqueiro de uma festinha familiar na companhia dos sobrinhos e amigas e parte para um passeio pela cidade, passa por uma banca de revista e vai assistir a uma sessão de cinema, como diz a velha senhora: “Uma pequena extravagância, Senhor Diretor, hoje é o meu aniversário” (TELLES, 2009, p. 23).

Em todos os lugares por onde ela passa, há a exposição de apelo sexual, práticas sexuais pecaminosas. Na banca, vê na capa de uma revista um jovem casal, a moça de biquíni amarelo na frente, o rapaz atrás, molhados, quase nus, enlaçados um ao outro; na rua observa uma mulher pequena, prostituta, de apenas catorze anos, de minissaia, vindo toda rebolante ao lado do homem de óculos escuros; na tela do cinema passava um barbudo, de cabelos esgrouvinhados que espiava, por entre a folhagem, uma loura que fora nadar nua na lagoa. Diante dessas provações vistas, planeja escrever uma carta ao Diretor do *Jornal da Tarde* para denunciar essas imoralidades.

Susana Moreira de Lima em sua tese de doutorado: *O Outono da Vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileira contemporâneas* (2008), destaca a importância da mulher que narra a própria história, caso raro na literatura brasileira. Nesse conto, em estudo, tem-se, como exemplo, uma protagonista-narradora, uma mulher idosa reprimida sexualmente, que mesmo censura o que vê, pois tem os olhos contaminados pela educação repressiva recebida. A personagem idosa, Maria Emília, dá voz e espaço para expor sentimentos, desejos e conflitos interiores dessa categoria social marginalizada na literatura.

Elódia Xavier em seu livro *Que Corpo é esse?* (2007), ao discorrer sobre o corpo da mulher, diz que há uma espécie de disciplinarização do corpo, pois na história da humanidade sempre se privilegiou a mente em relação ao corpo. O corpo sempre foi tido como matéria lasciva e pecaminosa. Sobre o pensamento filosófico a teórica menciona:

Para Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, que são aprisionadas pela materialidade corporal. [...] Durante a vida, mente e corpo formam uma unidade indissolúvel que, com a morte, é rompida, tendo a alma sua imortalidade garantida enquanto o corpo vira pó. Para o Cristianismo, fica bem clara a distinção entre uma alma, dada por Deus, e uma matéria pecaminosa e lasciva. (XAVIER, 2007, p. 17).

O corpo para Maria Emília deve ser todo o momento vigiado, para não ceder aos impulsos orgânicos, e o medo de quebrar a regra a faz vigilante em relação ao sexo.

Por meio de um discurso repressor, percebe o desejo de “viver” sua sexualidade tão negada por outras pessoas. Então, nota-se um discurso contraditório, pois se apregoa um discurso moralista, mas interiormente deseja vivenciar a sexualidade tão incentivada pelos meios midiáticos. Chega a mencionar sua inveja ao punir o estilo de vida das amigas também idosas rica de acontecimentos e paixão, diferente do seu, sua envolta pela clausura.

Condenei-a, sim, e com que rigor. Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja da sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão – era então inveja? Olha que você pintou e bordou, eu lhe disse outro dia e ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. (TELLES, 2009, p. 30)

O conto é narrado em terceira pessoa e, às vezes, em primeira pessoa. Na terceira quando se narra a história de Maria Emília, uma professora aposentada e puritana, educada em um regime moralista. E, na primeira, quando a professora refere-se ao que seria dito ao diretor na carta que pretende escrever para denunciar os apelos sexuais veiculados pela mídia.

Na tentativa de organizar os assuntos que seriam tratados na carta dirigida ao diretor do jornal, Maria Emília, cita que *velhice* seria outro tópico, apesar de ser mencionada em toda a narrativa. Várias são as impressões sugeridas pela personagem-narradora sobre o tema, como o medo da velhice, discussão sobre as mulheres velhas que fazem plásticas, namoro e traição das mulheres idosas. Entre esses, a velhice como estado de decadência, pois nela centraliza toda a narrativa, semelhante ao que se pode notar na citação a seguir:

Flores-brancas. Secaram. Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva. (TELLES, 2009, p. 29).

A personagem encara a velhice como segura, falta de algo que motiva a vida e a faz florescer. Ela se encontra em um momento seco, sem produção, de

desilusão e desencantamento com o que presencia. Contrapondo ao estado de secura da velhice, a umidade da juventude: “ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade” (ibidem, 2009, p.30).

A narrativa inicia com “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia” (p.17), a seca simboliza a vida da personagem velha, seca em tudo, principalmente em sexo, divergindo da vida úmida, envolta de sexualidade da juventude.

A união entre assuntos destoantes caracterizam a contradição da personagem Maria Emília, ao aproximar o sagrado ao profano: “Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes” (p.18); “E os santos, meus Céus, como é que estão se defendendo os que têm vocação para a santidade? [...] E esta pobre pele tão fina apesar do tempo ainda preservada nas partes cobertas”. (p.20); “Ela foi afundando na poltrona a loura emergia do fundo na direção do homem, Meus Céus, também aqui?!” (p.28). O discurso dualístico deixa uma pergunta no ar para a personagem fazer para si mesma: se valeu a pena todo o rigor moralístico exercido por ela a vida toda.

Em sua obsessão pela moralidade, a professora vê insinuação sexual em tudo, até porque nutre o desejo imenso ao sexo. A propaganda do refrigerante Coca-cola provoca perplexidade na idosa, que percebe incentivo ao ato sexual, vê a garrafa como se fosse o falo. Veja o fragmento abaixo:

A ordem de beber Coca-cola não corresponde de um certo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus, mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (TELLES, 2009, p.21).

Ao se expor, sem se preocupar com o assunto tabu que aborda: a explicitação imoderada dos apelos sexuais veiculados pelos meios de comunicação, mesmo apresentando-se contra, mas se envolvendo e se estimulando pelo tema, trava uma situação nada benéfica para uma senhora de idade, pois tira o caráter sagrado, santificado e modelo do ser idoso ao se envolver e se interessar pela temática tabu, que é o desejo sexual, principalmente por se tratar de uma senhora.

## 2 A INTERIORIZAÇÃO E O VIR-A-SER

A interiorização, semelhantemente, a dessacralização, tópico descrito acima, são aspectos caracterizadores da personagem moderna. O último diz respeito à ruptura da idealização do herói; o herói moderno distancia do modelo de Belo, do verdadeiro e do sagrado. O primeiro, a ser descrito nesse tópico, refere-se à mudança na descrição da personagem, o foco não será mais a exterioridade, e sim, a interioridade do ser fictício, principalmente ao que se refere à exposição do sentimento, do desejo, melhor, da intimidade desse elemento narrativo.

A personagem não será mais representada como um ser “pronto e acabado”, com descrições exatas e definidas; e sim como um ser em construção, em processo de mudança, por isso um vir-a-ser. Dessa forma, o ser enquanto um vir-a-ser e a sua interiorização serão descritos neste segundo capítulo.

Toma-se a terminologia interiorização, como exemplificação de uma técnica literária moderna, que consiste no “fluxo de consciência”. Termo criado pelo psicólogo William James para demonstrar a continuidade dos processos mentais, que não se manifesta fragmentadamente, mas num “fluxo” contínuo de pensamentos.

Os críticos literários e escritores modernos apropriaram-se deste termo para designar as técnicas literárias nas quais há uma tentativa de representação dos processos mentais e dos pensamentos das personagens. Robert Humphrey em seu livro *O fluxo da Consciência* (1976), destaca técnicas básicas usadas na apresentação do fluxo de consciência. Sendo elas: o monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio.

Enfatiza-se neste estudo apenas o monólogo interior direto e indireto e a descrição onisciente, técnicas de fluxo utilizadas nas narrativas em estudo. De acordo com Humphrey o monólogo interior diz respeito à:

[...] fala de uma personagem numa cena, com a finalidade de se introduzir diretamente na vida interior desse personagem, sem intervenção do autor por explicações ou comentários. [...] O monólogo interior direto apresenta-se quase sem interferência do autor e sem se presumir uma plateia. [...] E o monólogo interior indireto tem-se um autor onisciente que apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através



dela. Basicamente, difere do monólogo interior direto no sentido de o autor intervir entre a psique do personagem e o leitor. (HUMPHREY, 1976, p. 22, 27).

Por meio do monólogo interior, percebe-se e destaca a interioridade da personagem, a sua expressão interior que pode ser dita pelo próprio ser fictício no monólogo interior direto ou pela intervenção do narrador onisciente, servindo como guia, na apresentação dos conteúdos e processos mentais, no monólogo interior indireto.

Importante salientar que na prática, a maioria das narrativas de monólogo interior indireto, vem combinada com alguma outra técnica do fluxo de consciência, principalmente com o monólogo interior direto.

A outra técnica de fluxo é mais usual e conhecida pelo público leitor, pois usa o narrador onisciente. Diferencia-se da técnica tradicional por apresentar “conteúdo e os processos psíquicos de um personagem na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição”. (HUMPHREY, 1976, p. 36). A descrição onisciente mostra os pensamentos da personagem num estado não-formulado, não falado e incoerente através das descrições do narrador onisciente, utilizando de seu modo e estilo de linguagem, divergindo do modo característico da personagem.

Humphrey (1976) menciona a tentativa dos escritores de captar a consciência de maneira realista, conservando as características de intimidade, a incoerência, descontinuidade e as implicações particulares não-pronunciadas, e ainda, comunicá-la aos seus leitores.

O escritor, ao escolher esta técnica, privilegia o mundo interior da atividade psíquica para ali dramatizar os valores do ser narrativo. Faz-se então o retrato das fantasias mentais que antecedem a fala, o registro da realidade da vida interior, dos níveis da consciência que antecipa a fala e usa como tema valorativo para a ficção.

Ao retratar e registrar o nível da consciência antes da fala revela o estado interior, com suas fragilidades, conflitos internos, que incomodam e perturbam o ser fictício que tenta com toda sua força sair da situação de queda, e conquistar a verticalização.

A personagem vivencia situações conflituosas e busca constantemente mudança, é um ser do devir, um vir-a-ser. Deseja insistentemente sair do estado do nada para ser, para tanto deseja a mudança, a transformação incessante de si.

O vir-a-ser ou o devir, termos usados na dissertação como sinônimos, de acordo com Abbagnano (2007), é uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada.

Para Aristóteles, os princípios do vir-a-ser ou do devir são opostos, pois há a privação de um dos elementos ou do ser ou do nada: “pode-se dizer que nada vem absolutamente do nada, mas aquilo que vem a ser, vem a ser do não-ser accidental ou relativo, ou seja, da privação daquilo que é o termo do devir” (ARISTÓTELES, apud ABBAGNANO, 2007, p. 313).

Hegel, seguindo conceito não muito diferente de Aristóteles, afirma ser o devir uma unidade do ser e do nada. Diz que “é a verdadeira expressão do resultado de ser e nada, como unidade destes: não é só a unidade do ser e do nada, mas é a inquietação em si” (HEGEL, apud ABBAGNANO, 2007, p. 313). Percebe-se que não é somente ser uma coisa ou outra, mas a inquietação em si, a suprema vontade de poder ser, que inquieta e provoca a pessoa a buscar a saída do labirinto imposto pela estrutura social.

A seguir, analisa-se, nos contos contemporâneos em estudo, personagens idosas envoltas em conflitos existenciais, mas tentando superar os problemas, sair da situação de queda e verticalizar, ou sair da situação do “nada” para “ser”, assim deseja o ser fictício uma mudança para sua vida.

## **2.1 A Idosa na Busca do Vir-a-ser em *A Partida do Trem***

O ser existencial e conflituoso da personagem Maria Rita em *A Partida do Trem* é revelado pelas vozes: do narrador, do “outro” que a vê, Angela Pralini, sua companheira de viagem, por ela mesma e até pela própria Clarice. O discurso narrativo apresenta-se por meio da descrição onisciente do narrador observador e pelos monólogos interiores indiretos, onde se mescla a voz da personagem e do narrador, havendo assim, no conto em estudo, uma perfeita simbiose da voz do narrador e da personagem.

Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, de setenta e sete anos, deixa a casa da filha *public relations* e parte de trem para a fazenda de seu filho. Devido à

falta de atenção, de afeto e carinho da filha, sente-se abandonada, solitária e inútil. Como se observa nas palavras na descrição onisciente do narrador:

Dona Maria Rita era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. Ela não era novidade para ninguém. Mas nunca lhe passara pela cabeça que era uma solitária. Só que não tinha nada para fazer. Era um lazer forçado que em certos momentos se tornava lancinante: nada tinha a fazer no mundo. Senão viver como um gato, como um cachorro. Seu ideal era ser dama de companhia de alguma senhora, mas isso nem se usava mais e mesmo ninguém acreditaria nos seus fortes setenta e sete anos, pensariam que ela era fraca. Não fazia nada, fazia só isso: ser velha. (LISPECTOR, 1999, p. 25).

A personagem é descrita como móvel velho, sem serventia, sem condições de oferecer novidade e incapaz de refletir sobre seu próprio estado. Com a perda da função de trabalho os outros a veem não mais como um ser humano, mas como objeto ou animal, esquecido e deixado de lado. E mesmo desejando exercer alguma função, é impossibilitada, pois é vista como fraca, por ser velha.

Dona Maria Rita está presa, encarcerada em seu próprio estado de velhice. Está com as mãos atadas, falta-lhe voz e atitude para promover mudanças. Ela era um nada, um não-ser, que existe, mas não vive. Não se faz sujeito de sua própria vida. Como se nota na voz da velha: “E era tranquilamente nada. Mal existia. Era bom assim, muito bom mesmo. Mergulhos no nada”. (LISPECTOR, 1999, p. 31); na voz da companheira de viagem: “A velha era nada. E olhava para o ar como se olha para Deus. Era feita de Deus. Isto é: tudo ou nada. A velha pensou Angela, era vulnerável para o amor, amor de seu filho”; e na voz do narrador: “Angela estava amando a velha que era nada”. (LISPECTOR, 1999, p. 34).

Por não ter forças suficientes para agir a velha protagonista se entrega a situação imposta pela sociedade, como quem não produz é excluído, não possui espaço no mundo capitalista, sendo considerada então, como um nada, um não-ser.

Clarice Lispector compartilha do ponto de vista de Simone Beauvoir que afirma: “a velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural” (BEAUVOIR, 1990, p. 20). Dessa forma, não somente os aspectos biológicos determinam a exclusão por causa da velhice, mas também o cultural, principalmente o povo ocidental que não visualiza nos velhos uma parte responsável pela produção de bens.

Diante da impossibilidade de agir, a protagonista em *A Partida do Trem*, quase não fala, não consegue exteriorizar seus sentimentos e emoções: “Uma velha

não pode comunicar-se” (LISPECTOR, 1999, p. 19); “Angela se perguntava se ela saberia se exprimir” (p. 23). Ela não é capaz de formular de modo coerente seus pensamentos, usa palavreado desgastado pela repetição e falta de originalidade. “ – Que amabilidade a sua, disse-lhe, que gentileza. (ibidem 1999, p. 20); “ – Que amabilidade, repetiu” (p. 20); “ – A juventude. A juventude amável.” (p. 23). A dificuldade de exprimir o pensamento de modo lógico e inovador a impossibilita de ser sujeito do própria vida.

E por mais que a personagem queira se afirmar enquanto um ser capaz e valorizado tem consciência de sua real condição. Como menciona o fragmento:

Dona Maria Rita olhou de novo para o próprio anel de brilhantes e pérola no seu dedo, alisou o camafeu de ouro: “Sou velha mas sou rica, mais rica que todos aqui no vagão. Sou rica, sou rica”. Espiou o relógio, mais para ver a grossa placa de ouro do que para ver as horas. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer.” Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas. Lembrou-se de si, o dia inteiro sozinha na sua cadeira de balanço, sozinha com os criados, enquanto a filha “public relations” passava o dia fora, só chegava às oito da noite, e nem sequer lhe dava um beijo. Acordara-se neste dia às cinco da manhã, tudo ainda escuro, fazia frio. (LISPECTOR, 1999, p. 22)

O monólogo revela o mundo de aparências vivenciado e a luta entre o ser e o parecer. A personagem vive num mundo do parecer reafirmando constantemente uma posição privilegiada, pois teme que os outros a vejam como abandonada, mas para si mesma reconhece a situação de marginalizada, de solitária e sem perspectiva de mudança substancial em sua vida.

Reiteradas vezes no texto a negatividade marca sua pessoa como: “cheirava a água de rosas murchas e maceradas, era o seu perfume idoso e mofado” (p.24); “estava alheia à estratégia geral do mundo” (p. 24); “a velha sempre foi um pouco vazia” (p.24); “sou uma pessoa involuntária” (p. 34).

No trem, a protagonista vivencia momento de atenção e carinho ofertados pelos jovens companheiros de viagem, que a deixa, ao mesmo tempo constrangida e confiante no mundo e nas pessoas por experimentar gentilezas até então não acontecidas contigo, primeiro quando Angela deseja trocar de lugar com ela e, depois, quando o rapaz se oferece para abrir a janela. Entretanto, é passageiro este acontecimento ímpar na vida de Maria Rita, pois ao entregar-se a um breve cochilo, nem percebe a partida da moça, deparando-se mais uma vez com a solidão.

Nádia Battella Gotlib informa em seu livro *Clarice: uma vida que se conta*, que as velhas “procuram um destino maior e uma porta de saída. Todas, em vão, sofrem a desilusão de não encontrarem nada do que procuram. Em todas um detalhe grotesco é o carimbo da condição do ser humano” (GOTLIB, 2011, p. 526). A narrativa mostra símbolos que demonstram a dificuldade e a impossibilidade da personagem em superar seu conflito existencial, pois é tida como natureza culpada, involuntária, vazia, com preguiça de viver, e principalmente, por sentar de costas para o caminho, impossibilitando-a de encarar e vencer os desafios.

Mostra-se nessa história contrapontística, assim definida por José Fernandes (2008), o oposto de Dona Rita na personagem Angela Pralini, uma jovem, cheia de vida, que termina um relacionamento conflitante, mesmo amando, parte em busca de renovação de vida. Enquanto esta passará seis semanas na fazenda dos tios, a primeira ficará o resto da vida.

Ângela Pralini com suas atitudes, suscitadas nos monólogos positivos, mostra a velha que a vida tem obstáculos e eles precisam ser superados com luta e determinação, e as mudanças são requisitos básicos para uma vida melhor. Perceptível nos exemplos do texto: “Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre” (LISPECTOR, 1999, p. 32); “Tem que haver uma porta de saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita”. (p.32), por fim: “queria a vida, vida plana e plena, bem bacana” (p. 33). Assim, a jovem tenta mostrar a velha uma vida possível e melhor.

Mas mesmo diante da falta de condições de conquistar uma mudança considerável e satisfatória para si, deseja fazer a travessia para “se encontrar como um ser completo e capaz de conciliar os conflitos internos e insolúveis” (RABELO, 2009, p. 245), por isso está em “partida”, em “viagem”, como sugere e simboliza o nome do conto “A Partida do Trem”. Partida, como mudança, transformação de vida e Trem: uma vida sem medo dos obstáculos.

A viagem proposta pela protagonista na narrativa, em estudo, da cidade para o campo simboliza o percurso do exterior para o interior, a introspecção da personagem em si mesma, uma reflexão e tomada de consciência sobre sua vida. Como cita José Fernandes em *A Partida do Trem: uma narrativa contrapontística* (2008) que “o pensar-se a si mesmo constitui o que se chama de viagem essencial, ou seja, aquela viagem em que se caminha em direção a si mesmo, em direção à própria realização, à conquista da essência”. (FERNANDES, 2008, p. 163).

A *Partida do Trem* mostra, simbolicamente, a viagem introspectiva e reflexiva da protagonista que, diante das circunstâncias sociais da fraqueza pessoal, da dificuldade de superar o isolamento, da angústia, das agruras impostas e incorporadas por ela, assume a postura de um não-ser, pois parte do nada para o nada. E mergulha em seu próprio nada e, como ela é futuro, não há tempo de mudança.

Desse modo, dona Maria Rita parte para a fazenda do filho, ter uma vida no campo, que simbolizaria o retorno para casa, a recuperação das energias em contato com a natureza. No entanto, ela mesma informa que ficará o resto da vida na fazenda, restando-lhe apenas o fim, a morte. Assim, espera, ansiosamente, o filho bonachão, meio gordo, mas carinhoso, muito diferente da filha, *public relations*, a receba com a charrete na estação.

## 2.2 A idosa Transgressora em *Senhor Diretor*

No conto, *Senhor Diretor*, de Lígia Fagundes Teles, o ser existencial e conflituoso da protagonista Maria Emília, se revela pelas vozes: a do narrador em terceira pessoa visualiza os acontecimentos narrativos, e pelos monólogos da personagem-protagonista, em primeira pessoa, elabora-se a narrativa e mentalmente planeja escrever uma carta ao diretor do jornal, expondo sua intimidade e questionamento interior diante à liberação sexual incentivada pelos meios midiáticos.

A partir dessas duas perspectivas, a narradora se propõe descrever a condição da velha senhora aposentada, de sessenta e dois anos, envolta ao drama pessoal, movido diante da criação moralista que fora educada e a obrigação de conviver com uma “nova ordem” cultural, a do corpo liberado e sexualizado.

Mostra-se, na perspectiva do narrador em terceira pessoa, uma velha mulher altamente puritana, conservadora, possuidora de um rígido discurso moralista e preconceituoso.

Desviou o olhar severo para a capa da revista com o jovem casal de biquíni amarelo, ela na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos. Estavam molhados com se tivessem

saído juntos de uma ducha. Sérios. Por que todas essas fotos obscenas tinham esse ar agressivo? (TELLES, 2009, p. 18).

Maria Rita visualiza e compreende de forma negativa e insinuadora as imagens e cenas midiáticas, isso devido à educação castradora, pois fora reprimida sexualmente e, agora, de acordo com o seu pensamento e atitude, entra em conflito com um novo modelo cultural, em que se permite a exposição e o apelo sexual.

Em primeira pessoa, notam-se, por meio de monólogos interiores, seus recalques, seus desejos, seus medos, enfim, sua confusão diante da nova realidade, colocando em questionamentos suas convicções.

Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira, não, imagine, por que declinar meu estado civil? Basta isso, uma professora paulista que tomou a liberdade de lhe escrever porque a ninguém mais lhe ocorre espetáculo que a nossa pobre cidade nos obriga a presenciar desde o instante em que se põe o pé na rua. [...] Essa mania de iniciar as crianças em assuntos de sexo, esses livros, esses programas infantis, Senhor Diretor, esses programas que conspurcam nossas inocentes crianças e o filme que fizeram com a manteiga! Um momento, espera, esse pedaço não: digo que a teve está exorbitando de um modo geral em nos impor a imagem da boçalidade e digo que resisti em comprar uma, bem que resisti, Senhor Diretor. (TELLES, 2009, p. 18).

No monólogo a narradora personagem, ao planejar mentalmente seu texto e tornar público a revolta contra a imoralidade, mostra-se em marcas do processo discursivo, como recuos e revisão do texto, como: “Basta isso; Um momento, espera, esse pedaço não: digo”; um ser conflituoso e contraditório capaz de transgredir também a moral tão defendida.

A moral ilibada, vigiada e defendida pela professora é posta em xeque, pois são recorrentes, nos monólogos proferidos, os questionamentos, as dúvidas, as incertezas e faz consigo uma reflexão se realmente compensou, ou se foi correto a sua postura, como: “É preciso ter couro de jacaré para aguentar tamanho impacto. E esta pobre pele tão fina apesar do tempo, ainda preservada nas partes cobertas” (TELLES, 2009, p. 21); e em outro ponto da narrativa menciona:

E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. Esse arfar espumante como o rio daquelas meninas, aquelas minhas alunas que eram como um rio [...] E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. (TELLES, 2009, p. 29).

O ser que subjaz a aparência é revelado no processo discursivo de negação e afirmação. Nega-se a liberação sexual, mas afirma com algo até positivo. Nelly Novaes Coelho (1993), em *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, destaca as personagens de Lygia Fagundes, “não somente no constante jogo do ser do parecer a que a sociedade obriga, mas a falência da razão ordenadora como mediadora entre o homem e seu possível/impossível conhecimento de verdade”. (COELHO, 1993, p. 237). Assim, conciliar o ser e o parecer, dificulta o ser narrativo em colocar lógica e coerência em seu percurso discursivo.

Percebe-se nos símbolos da narrativa o devir da personagem, o seu processo de mudança e transgressão. É evidente a urgência em proceder algo de extravagante no dia de seu aniversário. Deste modo, ela evita a comemoração em casa com os sobrinhos, mentindo tomar um chá com as amigas. Ao sair de casa coloca uma camélia na lapela do casaco, flor símbolo de volúpia e desejo latentes, no seu dizer: “Uma pequena extravagância, hoje é o meu aniversário [...] Uma senhora que se permitiu usar uma flor, posso?” (TELLES, 2009, p. 25). Desta feita, a senhora permite-se colocar em prática o desejo latente que ferve em si.

Na tela do cinema observa cenas insinuativas, como um homem barbudo espiando por entre a folhagem uma loura nua nadando na lagoa; na poltrona da frente um casal todo enrolado beijavam com fúria e som pegajoso; no lado, outro casal se atracava resfolegante, a mão dele procurando sob as roupas dela.

Ao terminar o filme, Maria Emília se encontra toda desalinhada, descomposta. Segura com força no assento e o couro da poltrona lhe pareceu viscoso como sêmen, calçou as luvas e juntou as pernas. Fechou depressa os braços para não roçar no homem na poltrona ao lado. Em monólogo diz, “coma com as asas fechadas, viva com as asas fechadas”, confirmando desse modo que usufruiu do momento e do ensejo.

Assim sendo, observa-se, na narrativa, a protagonista Maria Emília, em seu caminho conflituoso e sua tentativa de superação ao executar o desejo latente e reprimido, causado pela educação moralista em que fora submetida. No dia de seu aniversário transgredir a rotina de uma velha solteirona: foge dos sobrinhos e das amigas, vai ao cinema assistir a filmes eróticos, uma escolha exclusivamente sua como forma de comemorar mais um ano de vida. Desse modo, confirma-se, na personagem, um ser em processo de mudança, um vir-a-ser, em luta constante



consigo e com os outros, em busca de transformação e satisfação pessoal, mesmo diante dos traumas vividos e da idade que dificulta certas ações.

### 3 A ESTÉTICA DO FEIO

O presente capítulo tratará da estética do Feio, como valor artístico inovador. O uso desse estilo ficcional tem sido reiterado pelos escritores modernos para caracterizar melhor o homem em sua essência, miserabilidade, fraqueza, principalmente, ao descrever e realçar os aspectos negativos, no sentido de definir, não depreciar e, assim, contrapor-se com a idealização do homem clássico.

Já em Aristóteles, o Feio é assumido, também, como elemento possível e merecedor de imitação, ao conceituar a comédia como a representação de seres inferiores, caracterizados como risíveis, hilários e feios. Desde então, nesse sentido aristotélico, estende-se o ato ficcional àquelas coisas desagradáveis à vista, repelentes, ameaçadoras, feias e sem vida.

Sendo importante destacar, de acordo com a orientação de Benedito Nunes (1999), “Não é que o Belo se torne feio. É que o Belo na arte não coincide com a beleza exterior dos objetos representados, mas sim com a maneira de apresentar as coisas ou ações, a natureza ou o homem”. (NUNES, 1999, p. 15). A tematização do Feio reverenciado na estética moderna, não anula a beleza do ato estético, pois ela é propriedade intrínseca da obra de arte.

Adorno (2008) menciona em seu livro *Teoria Estética* que na arte clássica e, em seguida, na arte tradicional, desde os faunos e os silenos do helenismo, abunda em representações cujo tema se considera feio, entretanto a importância deste elemento foi ampliada na arte moderna, daí surgiu uma nova qualidade. Esta arte classifica como o feio, o propriamente dito, o não totalmente organizado, o bruto e a dissonância, “termo técnico usado para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chama feio”. (ADORNO, 2008, p. 77).

Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da Lírica moderna*, indica o Feio como a categoria estética escolhida pelos poetas modernos: Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire etc. O uso do enfeamento é uma forma de ruptura da tradição, uma maneira de deformar o legitimado e ideal e um ataque ao mito; nas palavras de Friedrich:

O ataque dirige-se contra o próprio mito, contra a tradição em geral, contra a beleza; é um ataque movido pelo desafogo de uma tendência à deformação, que – e aqui está o mais curioso – possui, por outro lado, suficiente qualidade artística para imprimir nas fealdades o vigor de uma lógica estilística. (FRIEDRICH, 1978, p. 65).

A nova tendência rompe com o quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras e sugere novos modos de representação do ser, como pela: “angústia, degradação, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (FRIEDRICH, 1978, p. 21). Essas tematizações percorridas na ficção provocam uma dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre texto e leitor, no intuito de fazer com que este se sensibilize e o impulsiona à reflexão sobre a ação e estado do homem no mundo.

Desta maneira, nas análises a seguir dos contos de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles, observa-se que as escritoras privilegiam e intensificam o uso do Feio, da contradição, do negativo, enquanto elemento estético, com a finalidade de caracterizar e definir melhor as personagens idosas em suas angústias, desejos e conflitos interiores.

### **3.1 As Revelações do Feio em *A Partida do Trem***

No conto *A Partida do Trem*, de Clarice Lispector, como em várias de suas narrativas, mas nessa em destaque, a intensificação do feio é uma constante, principalmente ao caracterizar uma velha senhora em crise existencial. A protagonista, na narrativa, em seu estado de velhice é apresentada como o destoante, o grotesco, o lastimável, o desiludido e sem perspectiva de mudança de vida, opondo, dessa forma, com a idealização dos heróis nos textos clássicos.

Ao analisar narrativas claricianas, Ricardo Iannace (2001), em *A leitora Clarice Lispector*, mostra que as cenas grotescas transmitem simultaneamente a noção do cômico, do aterrorizante ou do repugnante. As personagens de Clarice visualizam imagens dissonantes, como um cego mascarando chicle, um aleijado de ferida exposta, imagens grotescas de fato as quais justificam que o feio, como declara Victor Hugo (2002), em *Do Grotesco e do Sublime* ser “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”.

Assim, na prosa clariciana, o feio, como o grotesco e o dissonante, funciona muitas vezes como elemento promotor da epifania. Ricardo Iannace segue o posicionamento de Olga de Sá (1978) que descreve a epifania do feio como elemento capaz de revelar o ser num dado momento excepcional; e salienta sobre o recurso do feio na narrativa:

Acresce que muitas dessas “revelações” (ou provas) advêm de um olhar repentino sobre seres e objetos estremados por feias pigmentações. Assim, o feio ganha corpo e espaço justamente numa trama que se reconhece como objeto ficcional, ou melhor, como ficção que outorga paradigmas, cravada no sublime e, portanto, com o Belo identificada. (IANNACE, 2001, p. 112)

Desse modo o feio será revelado pelo olhar de alguém sobre os seres e objetos. Na narrativa em estudo advém da ótica do narrador, de Angela Pralini, companheira de viagem, e pelo próprio ser observado, a senhora Dona Maria Rita, ao tomar consciência de si mesma.

Por meio das características físicas e emocionais da protagonista observa-se o feio da condição humana, o ser imerso em insegurança e recalques, descrito assim pelo narrador:

Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível. Mas que importa. Chega-se a um certo ponto - e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se. Recebeu o beijo gelado de sua filha que foi embora antes do trem partir. (LISPECTOR, 1999, p. 19)

Nota-se o feio na caracterização da personagem pelas imagens dissonantes como: “forma pura de um nariz perdido na idade”, “boca que outrora devia ter sido cheia e sensível”, “o beijo gelado de sua filha”. Este jogo linguístico do positivo com o negativo descortina e mostra a intimidade angustiante da velha Maria Rita.

Na sequência da narrativa, seguem outras referências ao feio, enfatizando o grotesco e o jocoso, como refere o fragmento abaixo:

A situação era muito triste. Com imensa piedade, Ângela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pêlo preto e espetado. Mas Ângela lhe tirara a tranquilidade. Via-se que sorria a qualquer momento: Ângela pusera a velha nas pontas dos pés. Agora ela era uma dessas velhinhas que parecem pensar que estão sempre atrasadas, que passaram da hora. Daí a um segundo não se conteve, ergueu-se e espiou pela sua janela, como se fosse impossível manter-se sentada. (LISPECTOR, 1999, p. 20)

Percebe-se a protagonista dona Maria Rita num misto de feio de causar dor, compaixão, de ridículo e risível. Enquanto que a jovem companheira de viagem figura-se como o contraponto ao simbolizar juventude, vida, mudança constante, o vir-a-ser, a beleza e a imensa vontade de viver, e sua presença é dar choque de vida na companheira, mostrar a importância e a beleza da vida, e que, nas situações complexas, há sempre uma solução.

Outras simbolizações do feio, unindo o ridículo com imagens dissonantes, destacam no texto como: “Porque a velha, quase a ponto de perder a atitude de que vivia, quase a ponto de perder certa amargura, tremia como música de cravo entre o sorriso e o extremo encanto”, (p. 20); “A velha ficou sorrindo sem tirar os olhos profundos e vazios dos olhos da moça”. (p. 22); “Mas não podia enganar a ninguém: seu rosto tinha uma tal esperança que perturbava os olhos que a viam”. (p. 22); “Cheirava a água de rosas murchas e maceradas, era o seu perfume idoso e mofado”. (p. 24); “Dona Maria Rita era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho”. (p. 25).

As marcas da velhice se manifestam no corpo caracterizando o feio, o pejorativo e impulsiona a exclusão do ser do convívio social. De acordo com Elódia Xavier (2007), a sociedade industrial marginaliza o idoso em geral, mas as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude; e reforça esse posicionamento ao dizer que:

O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração. Ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial, (XAVIER, 2007, p. 85)

Em síntese, ao representar a figura da personagem, em seu estado de senescência, a autora, não suaviza no discurso, usa cinquenta e duas vezes a palavra “velha”, evita o recurso do eufemismo, e exagera nas imagens dissonantes e grotescas, como forma de demonstrar o feio. Esta técnica de descrição permite visualizar, além do exterior, a interiorização do ser fictício, pois descortina e revela o seu conflito existencial, marcado pelo isolamento e exclusão.

### 3.2 O Feio em *Senhor Diretor*

O conto de Lygia Fagundes Teles, *Senhor Diretor*, enfoca a estetização do feio para caracterizar seres, qualificar e condenar certas atitudes consideradas pervertidas pela protagonista sexagenária, Maria Emília, que vivencia um conflito existencial, causado pelo desejo e pelo preconceito em relação à liberação sexual.

Ao descrever a personagem sexagenária, a temática da velhice evidencia-se na narrativa, sendo tratado como o feio, o destoante, como se percebe no fragmento:

Tanto medo, Senhor Diretor. Tanto medo. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço. Mas e o orgulho? Apertou a bolsa contra o peito e lançou um olhar em redor, meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que – era voz corrente – foram sempre o eu tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enveludas. Ainda bem que estão enveludas. (TELLES, 2009, p. 17)

A velhice amedronta e transforma o ser, deixa-o com aspecto disforme, por isso a velha usa as luvas. O feio no velho designa na narrativa como o seco, contraponto com o belo da juventude, o úmido. Assim descrito: “ela riu e seu olhar ficou úmido como se ainda fosse jovem, juventude é umidade. Os poros fechados retendo a água da carne sumorosa, que fruta lembra, pêssigo? Que a gente morde e o sumo escorre cálido, a gente?” (TELLES, 2009, p. 30). E a velhice:

Nada grave, menina, você tem *flores-brancas*, às vezes as virgens padecem disso. Flores-brancas. Secaram. Senhor Diretor, também elas foram secando. Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada. (TELLES 2009, p. 29)

Esta representação coaduna com o posicionamento de Mircea Eliade (2008) ao designar a mulher jovem, arquétipo da fecundidade, pois ela imita a Terra Mater. Diferentemente, da mulher de idade avançada que perde o poder de fecundação, a umidade, a capacidade gerativa, torna-se seca. Dessa forma, o prestígio e a valorização ligam-se somente à mulher procriadora.

A protagonista condena as atitudes consideradas “feias e imorais” de suas amigas, também sexagenárias, como “tingir as mechas de louro-acinzentado; ter três maridos sem falar nos amantes; namorar o amigo do marido, fazer cirurgias plásticas, etc.”. Entretanto, coloca em dúvida sua posição, assumindo sentir inveja da “vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão” de suas amigas.

Ela deseja tão quanto as amigas permanecer viva e continuar com a força de atração, próprio do ser mulher. Simone Beauvoir destaca em seu famoso livro *A Velhice*, a marginalização da idosa, ao perder sua beleza: “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo” (BEAUVOIR, 1990, p. 152).

Sob os olhos da protagonista-narradora a imoralidade e a libertinagem sexual - descritas em várias cenas do texto: “em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumecendo no céu de fogo” (TELLES, 2009 p. 21); “o biquíni tão ajustado entre as pernas que se via nitidamente o montículo de pelos aplacados sob o cetim” (TELLES, 2009, p. 23) - representam o feio, o negativo, por isso sendo condenadas e motivo principal de denúncia em sua possível carta ao Diretor do jornal.

No entanto, ela se diz vítima do apelo midiático, pois no final da narrativa, de acordo com os índices discursivos, numa das leituras possíveis do texto, ela se deixa influenciar pelo apelo sexual projetado na tela do cinema, e se descreve toda desalinhada e descomposta, com a blusa desabotoada, desejosa que o filme prolongasse um pouco mais.

Em suma, da mesma maneira do conto *A Partida do trem*, a figura da mulher idosa distingue da idealização do belo, representa o feio, o destoante, o não convencional, mas ocupa posição de destaque, de novidade, na narrativa moderna, ao descortinar o interior do ser, colocando em evidência: desejo, sexualidade, solidão, tabus, repressão, etc. As escritoras dos contos em estudo dão espaço e voz a essa classe social marginalizada para expressar os sentimentos, os desejos e conflitos internos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo concentrou em analisar a figura da mulher idosa na literatura, especificamente nos contos de fadas: *Branca de Neve e João e Maria*, dos Irmãos Grimm; nas narrativas lobatianas: *Histórias de Tia Nastácia* e *Serões de Dona Benta*, e nos contos modernos: *A Partida do Trem*, de Clarice Lispector e *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Teles.

O foco de análise compreendeu-se estritamente na representação da personagem feminina na senescência, descritas e suscitadas por meio dos textos literários.

A temática da mulher velha em discussões literárias contemporâneas define-se como *voz marginal*, a voz do divergente, uma vez que a velhice idealizada e prestigiada é representada na maioria das vezes pela imagem do homem idoso, enquanto que a imagem da velhice feminina é identificada inúmeras vezes com o lado negativo e sombrio da vida.

Importante salientar o posicionamento de Nelly Novaes Coelho (1993) a respeito sobre o interesse por esse tipo de estudo intitulado de “voz marginal” arraiga em fenômeno cultural pela inegável emergência do *diferente* e pela descoberta da alteridade ou do Outro, via de regra, sufocado ou oprimido pelo sistema de valores dominantes.

O trabalho apresentou dois modos de figurativização da mulher idosa em textos literários, dividindo, dessa forma, a dissertação em duas partes. A primeira parte, intitulada de “O Poder Simbólico”, indica a fase clássica, o período aurático, onde a personagem possui uma representação definida e fixa, ou melhor, um valor de culto. A segunda, nomeada de “A Perda da Aura”, a fase moderna, nela o ser fictício, em conflito existencial, busca constantemente uma saída, é um ser em processo de mudança, um *vir-a-ser*, havendo assim, o valor de exposição.

Desse modo, na primeira parte do trabalho mostrou a configuração da personagem nos textos de mimese clássica, contos de fadas e narrativas lobatianas. Neles foram observados uma designação impositiva à imagem do ser, um culto, um reverenciamento ao sagrado ou ao profano, uma vez que a personagem é tida como um modelo mimético.



Como a estética clássica prima pelo ideal de beleza na figura do jovem, a personagem velha distancia desta acepção, sendo concebida, então, como o feio, como a força negativa, atuando nas narrativas sempre no papel da bruxa ou da feiticeira no conto de fadas.

No conto de fadas, *Branca de Neve*, a velha é a personagem-intriga, a força negativa na história, definida, também, como a feiticeira invejosa, o ser malévolo que encanta e tenta desencaminhar com seus feitiços a jovem Branca de Neve.

Em *João e Maria*, na luta maniqueísta do Bem x Mal, próprio desse gênero textual, a velha, outra vez, assume a posição malévola. Ela é bruxa, magra, enrugada, feia, ser risível e cômico, que vive a procura de crianças para fazer maldades. Nas duas narrativas a velha inscreve-se no modelo mimético clássico, representa a categoria profana, ao designar o feio, num texto que valoriza o Belo.

A mesma perspectiva de representação fixa visualiza, também, nas personagens lobatianas, Tia Nastácia e Dona Benta, porém o culto a elas é sagrado, pois ambas desempenham as funções nobres de contadoras de histórias e educadoras. Ao exercerem atividades de narradora e professora, as velhas senhoras, simbolizam fonte de experiência, conhecimento e sabedoria.

Tia Nastácia designa a velha negra, representante do povo e da classe trabalhadora, que domina o saber da tradição oral; e Dona Benta, a figura da velha avó, proprietária de terra, letrada, conhece a cultura clássica. Desse modo simbolizam a idealização da mulher idosa, atenciosa, trabalhadora, dedicada às crianças, em suma, incorpora a imagem de Maria, a mulher santificada e imaculada.

No conto de fadas e nas histórias de Lobato de funcionalidade pedagógico-moralista, nota-se que o ser fictício manifesta cultuações profanas ou sagradas como forma de propagar o ideal mimético de arte.

Na segunda parte tratou-se da figura da mulher em produções modernas, em contos de escrita e autoria feminina, onde a mulher é representada por si mesma, diferenciando da primeira parte, que foi descrita pelo olhar do outro, conforme a vontade e interesse do gênero masculino.

Nesta fase da análise retratou o ser fictício consciente de si, capaz de perceber suas fraquezas, suas limitações e contradições, mas com desejos e vontade de superar os obstáculos. É um ser em processo de mudança e transformação que se opõe a personagem tradicional, modelo, idealizada, de personalidade fixa e imutável.

Em *A Partida do Trem* mostra a velha Maria Rita em crise existencial advindo de seu estado de velhice, provocando, no ser, angústia, solidão e afastamento social. No conto *Senhor Diretor*, a personagem Maria Emília, vivencia também um conflito interior, ao colocar em confronto o desejo sexual reprimido com a sua educação rígida e moralista de professora aposentada.

Mesmo diante da problemática existencial, cada uma das personagens procura uma solução para o caos vivenciado. As duas estão fora de casa, num espaço público e social na narrativa, Maria Rita em um trem partindo para a fazenda de seu filho; Maria Emília caminhando pelas ruas de São Paulo, no dia de seu aniversário. Suas posturas e atitudes simbolizam desejo de mudança. Apesar do esforço e vontade Maria Rita, torna-se impossibilitada de promover a mudança desejada, pois que se encontra presa no seu estado de velhice. Maria Emília consegue fazer a travessia, a velhice não a impossibilita de realizar seu desejo sexual.

Assim, a imagem de ambas diverge do valor de culto e da idealização tradicional, uma vez que elas expõem suas intimidades, seus fracassos, suas atitudes e comportamentos tidos como dessacralizados distanciam de um modelo para o ser na sociedade, porém aproximam e caracterizam melhor o ser humano moderno.

Ao tematizar a mulher em sua velhice as autoras modernas dão ênfase no exercício estético-literário a categoria do feio, o feio significando o diferente, o não idealizado, o não modelo, o feio como o modo esteticamente positivo, pois aprofunda e descortina o véu que encobre o ser e o mostra todo o interior, frágil e incompleto, característica própria do ser humano.

Portanto, confirmam-se no estudo duas imagens da mulher idosa nos textos literários escolhidos para análise, a primeira com o valor de culto, um modelo definido e fixo na narrativa e na segunda com a perda da aura, há o culto de exposição e o ser fictício está em constante vir-a-ser.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Revisão e tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, LDA., 2008.
- AGUIAR E SILVA. V. M. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1969.
- AGUIAR E SILVA. V. M. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- ARCURI, Irene Gaeta. MERCADANTE, Elisabeth Frohlich, CÔRTE, Beltrina. *Velhice, Envelhecimento: complexidade*. São Paulo: Vetor, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 3. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BEAUVOIR, Simone. *A velhice: realidade incômoda*. 2ª ed. São Paulo: DIFEL, 1976.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e Histórias da Cultura – Obras escolhidas*. Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução Eduardo Guimarães, 2ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21ª ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. Série Princípios. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memórias e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- CEIA, Carlos. S. V. "Mímesis ou Mimese", *E - Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 25-03-2012.

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Conto de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. 3ª Ed. São Paulo: Edições Quíron, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria, Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DUARTE, Lia Cupertino. *Serões: verdades científicas ou comichões lobatianas?* In: Ceccantini, João Luís. LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: UNESP, 2008.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FERNANDES, José. *A Partida do trem: uma narrativa contrapontística*. In: Verbo de Minas: Letras. Juiz de Fora, v. 7, p. 139-164, n.13, jan./jun. 2008.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana*. In: Revista Arte filosofia, Ouro Preto, nº 2, p. 71 – 76; Jan. 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 5ª Ed. Curitiba, PR: Positivo, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *O Feminino nos contos de fadas*. Tradução Regina Grisse de Agostino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GRIMM, Jacob. *Contos dos Irmãos Grimm*. Organizado, editado e prefaciado pela Dra. Clarissa Pinkola Estés. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- HORÁCIO. *Arte poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1995.

- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berretini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da Literatura Infanto-Juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAJOLO, M., ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- LEMOS, Carolina Teles. *Equidade de gênero: Uma questão de justiça social e de combate à violência – Ideias religiosas como ângulo de análise*. In: Revista Mandrágora, ano 7, n. 7/8, 2001/2002. São Bernardo do Campo: UMESP.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. Ilustrações Cláudio Martins. São Paulo: Globo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Serões de Dona Benta*. Ilustrações Manoel Victor. 22ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Reinações de Narizinho*. Volume 1. 2ª Ed. Ilustrações Paulo Borges. São Paulo: Globo, 2008.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 1990.
- MACHADO, Lacy Guaraciaba. PINTO, Divino José. *Faces da Personagem – Teoria – Goiânia: Kelps/PUC-Goiás, 2011.*
- MACHADO, Irene A. *Literatura e Redação: os gêneros literários e a tradição oral*. São Paulo: Scipione, 1994.
- MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.
- MASCARO, Sonia de Amorim. *O que é velhice*. Coleção Primeiros Passos. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*. 4ª Ed. São Paulo, Editora Ática, 1999.

- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- RABELO, Sebastião Augusto. *O narrador: do tradicional ao moderno*. In: *Revista Eletrônica Via Litterae*, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 240–255, jul./dez. 2009.
- ROSA, Maria Cecília Amaral. *Contadores de histórias*. In: *Revista Conhecimento Prático: Literatura*. Edição nº 34. São Paulo: Escala Educacional – Janeiro/2011.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SILVA, J. C. *Cadernos da PUC/RJ*. Rio de Janeiro: Série Letras, 1982.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para os estudos históricos? *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, dez. 1990.
- \_\_\_\_\_. *A Cidadã Paradoxal: As Feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Mulheres, 2002.
- SCHOLZE, Lia. “A mulher na Literatura: Gênero e Representação”. *Revista Niterói*, v. 3, p 27-33, 2. Sem. 2002.
- SILVA, Raquel Afonso. *Histórias de Tia Nastácia: serões sobre o folclore brasileiro*. In: Ceccantini, João Luís. LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: UNESP, 2008.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.