

A IRONIA E O HUMOR EM NARRATIVAS INFANTIS CONTEMPORÂNEAS: REVISITANDO OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO

IRONY AND HUMOR IN CONTEMPORARY CHILDREN'S NARRATIVES:
REVISITING GENDER STEREOTYPES

Valdinei José Arboleya¹

Resumo: este estudo busca analisar a ironia e o humor como ferramentas de questionamento acerca da representação da personagem feminina nas narrativas infantis contemporâneas *Até as Princesas Soltam Pum*, de Ilam Brenam (2008) e *A revolta das princesas*, de Céline Lamour-Crouchet (2013). Ambas são aqui tomadas como exemplos de histórias infantis que revisitam o ideário clássico de princesa e os estereótipos de gênero, questionando-os e, inclusive, ironizando-os. Trata-se de uma forma de atuar no processo de desconstrução do discurso patriarcal e de suas reduplicações ideológicas de papéis de gênero que deve ser incorporada pela literatura nacional, incluindo a infantil. O discurso colonial, calcado na cultura falocêntrica, definiu um estereótipo da mulher ideal que pode e deve ser questionado pela arte, enquanto produto da cultura. Neste segmento, a ironia e o humor são mobilizados como estratégias para atingir o público infantil, mas também, como ferramentas narrativas que podem levar a criança a entender e a questionar os padrões que a cerca, despertando o senso crítico, subvertendo situações já conhecidas e oferecendo perspectivas de leitura diferentes.

Palavras-chave: personagem feminina; ironia; cultura; papéis de gênero;

Abstract: This paper aims to analyze irony and humor as ways of questioning the female character representation in contemporary children's narratives *Até as Princesas soltam pum*, by Ilam Brenam (2008) and *A revolta das princesas*, by Céline Lamour-Crouchet (2013). These stories are analyzed as examples of children's narratives that redefine the classic ideal of princess and gender stereotypes, questioning them and even mocking them. There is, therefore, a process patriarchal discourse deconstruction and its ideological reduplications of gender roles that must be incorporated by national literature, including children's literature. The colonial discourse, based on phallogentric culture, defined a stereotype of the ideal woman that can and should be questioned by art, as a cultures product. Thus, irony and humor are mobilized

¹Mestre em Letras - Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Doutorando em Letras - Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0721-9702>. E-mail: vjarboleya@hotmail.com.

as strategies to touch children, but also as narrative tools that can lead children to question the social roles that surround them, awakening their critical sense, subverting situations already known and offering different reading perspectives.

Keywords: female character; irony; culture; gender roles.

1 INTRODUÇÃO

A linguagem literária, enquanto manifestação artística, não se configura como simples criação abstrata, mas como estratégia discursiva que, devido ao seu caráter simbólico, dá voz ao universal, permitindo que se encontre na ficção dramas, dilemas e questionamentos humanos. Essa voz, no entanto, não é simples nem objetiva, justamente porque se vale de elementos como o simbolismo, a conotação, a metáfora e a ironia para se constituir.

A capacidade de perceber o implícito remodelado pela metáfora e pelo simbolismo é, conforme Silva (2009, p. 71), a tarefa essencial do leitor: “ler as entrelinhas de um texto, desvendar suas intenções, descobrir o que está encoberto é tarefa instigante e prazerosa”. Essa habilidade não se circunscreve apenas à literatura adulta e a um ideal leitor crítico e perspicaz, mas também pode ser encontrada em histórias infantis, como se buscará demonstrar ao longo desse estudo.

Particularmente, volta-se aqui, à percepção dos implícitos em narrativas infantis contemporâneas nas quais a trama contribui, de forma bem-humorada e, recorrentemente irônica, para a revisão das reduplicações ideológicas de papéis de gênero que marcaram a formação cultural e social do brasileiro, sobretudo no que toca ao ideário cultural acerca da princesa, ressignificando-o de forma divertida e sofisticada. Busca-se analisar as narrativas contemporâneas *Até as Princesas Soltam Pum*, de Ilam Brenam (2008) e *A revolta das princesas*, de Céline Lamour-Crouchet (2013) como exemplos de histórias infantis que levam o leitor a tensionar elementos do discurso tradicional de definição da mulher ideal, reconstruindo-os no plano narrativo e na vida social. Importa ressaltar que tanto mais elaborado será esse exercício

quanto melhor for a qualidade estética do texto literário e é nesse ponto que a ironia e o humor se inserem: como ferramentas sofisticadas de questionamento do real e como formas e estruturas verbais, nos termos de Hutcheon (2000), que colocam em jogo muito mais do que se evidencia na superfície do texto.

Essas histórias revisitam a tradição narrativa dos contos clássicos, conferindo um novo sentido ao termo princesa exatamente porque questionam estereótipos de gênero. Ao se valerem do humor e da ironia, ambas subvertem padrões e alternam a lógica dos clássicos finais, marcados pelo “felizes para sempre” como determinante da trajetória de uma princesa. Esse ponto de vista foi intensamente solidificado nos contos de fadas, reflexão apresentada a seguir, como base para a análise das obras.

2 OS CONTOS DE FADAS E A CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS

A publicação dos primeiros contos de fadas coletados da literatura oral por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm evidencia, no plano escrito, uma leitura de mundo e uma cultura de representação de papéis sociais que as narrativas orais já apontavam. Concebendo-as como uma reprodução da vida social dos camponeses ressignificada simbolicamente, assim como também suas versões escritas, Darnton (1981, p. 32) as considera como “pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime” (DARNTON, 1981 p. 32), o que reforça o papel da narrativa na transmissão de saberes e conhecimentos da vida cotidiana.

Embora revestidas simbolicamente de elementos do maravilhoso, essas narrativas evidenciam o sistema de organização social da França do século XVII, reforçando a relação entre ficção e realidade social:

Os contadores de histórias camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas à sua maneira, usando-as para compor um quadro de realidade, e mostrar o que esse quadro

significava às pessoas das camadas inferiores da ordem social. (DARNTON 1981. p. 92).

Assim entendido, inventário mítico e a tradição narrativa desvelam tanto as formas de organização social e política de um povo, quanto uma concepção de mundo intermitentemente marcada pela ideologia. A narrativa, sob essa perspectiva, ocupa a função essencial de recuperar o vivido e recompor a história sob o ponto de vista de quem a narra, desvelando uma domesticação da lembrança e um consenso ideológico pautado na coletividade. Esses elementos, lembranças e ideologias, são fundamentais para entender a relação entre literatura infantil e estereótipos e, conseqüentemente, a valor artístico dessa ruptura, foco deste estudo.

Para Ricoeur (1990) lembrar é um fenômeno ideológico socialmente construído e determinado que cumpre o papel de difundir uma ideia e converter todo um grupo a cultivá-la. Lembrar um fato seria “perpetuar sua energia inicial para além do período da efervescência.” (RICOEUR, 1990, p. 68)

O ato de lembrar, sob essa ótica, é marcado por uma intenção ideológica que pode reforçar uma voz narrativa e apagar outras ou, de forma ainda mais ampla, abarcar muitas vozes sob um mesmo foco narrativo, redesenhando a memória sob os interesses de grupos específicos. Considerando a ideologia sob essa chave de pensamento, Althusser (1980), apresenta o conceito de Aparelhos Repressivos de Estado como estruturas nas quais se difunde uma determinada ideologia como substituta de outra e se modela o exercício de lembrar. É o caso da escola, definida como aparelho ideológico burguês que se concretizou em oposição à Igreja e se definiu como espaço de captação e propagação de narrativas que servissem ao propósito de difusão de ideais que se desejavam perpetuamente lembradas:

Desde a pré-primária, a Escola toma a seu cargo todas as crianças de todas as classes sociais, e a partir da Pré-Primária, inculca-lhes durante anos, os anos que a criança está mais ‘vulnerável’, entalada

entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, ‘saberes práticos’ [...] envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia). (ALTHUSSER, 1980, p. 64).

A escola, assim entendida, nasceu e se solidificou como espaço de difusão e assentamento dos ideais da família burguesa e, para tanto, precisou mobilizar saberes que corroborassem seus interesses. É nesse contexto que a literatura infantil passa a desempenhar um papel fundamental: o de atuar no campo simbólico, reforçando “um quadro de realidade” (DARNTON, 1981) com base nos ideais de civilização e de delimitação de papéis sociais.

Zilberman e Magalhães (1984, p. 4) ressaltam que o surgimento da família burguesa trouxe consigo um novo conceito de infância, “modificando o status da criança na sociedade e no âmbito doméstico e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar”, como é o caso da escola e da literatura infantil, naquele momento, posta a serviço do saber escolar institucionalizado. Esse modelo de família reforçou o papel da mulher como esposa e mãe, um estereótipo social já presente desde a antiguidade e fortemente consolidado nos contos clássicos como meio de distinção entre homens e mulheres.

Os contos de fadas, como criações artísticas do campo literário, não são, portanto, uma invenção em termos de estrutura narrativa, mas uma forma de representar no plano simbólico, aspectos da vida social já presentes nas narrativas orais e de eternizar na memória formas de relações sociais já conhecidas dos homens. Essas formas foram, de acordo com Duby (1997) particularmente reforçadas na Idade Média, quando se deu, efetivamente, uma “divisão entre homens e mulheres, entre o público para aqueles, o privado para estas” (DUBY, 1997, p. 114).

Essa divisão configurou um sistema de distribuição de poder e de autoridade dentro e fora do espaço doméstico, reforçando subjetivamente uma forma de organização social que transmitia os “valores e normas da sociedade que a gerou” (ZILBERMAN, MAGALHÃES, 1980, p. 20) e, em decorrência, os estereótipos dos atores sociais que atuam nessa organização social. Ao transportar essa organização social para os contos de fadas, perpetua-se o conceito de masculinidade e feminilidade culturalmente reforçado na Idade Média, promovendo uma domesticação da lembrança e um consenso ideológico que encontrou respaldo nos aparelhos de estado.

A construção de estereótipos se alastrou nos contos de fadas justamente porque há neles uma estrutura lógica que, conforme Propp (2002), ressalta um modo de organização social presente já nos contos populares: reminiscências de aspectos culturais e ciclos históricos e uma forma de produção e organização social pré-capitalista.

O estereótipo feminino que aparece nesses contos é fortemente marcado pela imagem arquetípica da grande mãe e da donzela como aspectos do inconsciente coletivo presentes em todo lugar. O arquétipo, configura-se pela “tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração inicial” (JUNG, 2016, p. 83).

A grande mãe é uma imagem feminina primordial e universal, que existe em todas as culturas desde o começo dos tempos, na qual se vincula feminilidade e maternidade como aspectos indissociáveis. Para Jung (2012, p. 88), a grande mãe abarca os atributos da sensibilidade, da instabilidade emocional, da bondade e da fertilidade: é “o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante

e fatal.” Trata-se da personificação de todas as tendências de representação feminina na psique do homem, da princesa à bruxa, as quais congregam aspectos benévolos e maléficos, daí a ideia de sedução, como uma das faces do arquétipo total da grande mãe.

Acentuar feminilidade como sinônimo de beleza e de fragilidade e como características da mulher ideal incidiu na configuração de outra face do arquétipo total da Grande Mãe, o arquétipo da donzela. Conforme Jung (2012), a beleza sempre foi um aspecto valorizado na imagem arquetípica primordial da mulher, bem como uma fonte de poder sobre os homens e a difusão cultural dessa visão levou à formação de estereótipos femininos bem delimitados, culturalmente compartilhados como uma crença inquestionável acerca da imagem mental da mulher ideal.

Enquanto adjetivo, o estereótipo denota algo que pode ser repetido mecanicamente “e tem sido utilizado para fazer referência à imagem por demais generalizada que se possui de um grupo ou dos indivíduos que pertencem a um grupo.” (PEREIRA, 2002, p. 43). No contexto das relações de gênero, constitui a base do discurso segundo o qual os homens são apresentados em papéis de controle social, com uma característica impositiva e dominadora, ao passo que as mulheres costumam ser apresentadas em papéis altruístas, dependentes e frágeis. O corpo e a sexualidade feminina também passam a serem vistos sob essa mesma ótica, culminando numa visão extremamente recatada, pudorosa e imaculada a partir da qual não poderiam se tornar objeto de derrisão, pois rir-se-ia, neste caso, do próprio corpo materno gerador.

Vale lembrar, neste ponto, que o riso, conforme Bergson (1983), é avesso ao politicamente correto e pode levar à dessacralização da representação maternal feminina, ou seja, solapar essas “verdades” arquetípicas construídas em torno da princesa.

A superação desse cenário requer que se pense também a literatura infantil como espaço de criação e projeção de uma “contra-narrativa” no sentido que Spivak (2010) dá ao termo, entendendo a literatura como ferramenta capaz de servir de janela para compreender o mundo e as relações presentes na realidade à medida que “facilita a ordenação de experiências existenciais (ZILBERMAN, MAGALHÃES, 1984, p. 14). Isso implica uma revisão dos estereótipos acerca da mulher e de seu papel social no plano simbólico, aspecto que pode ser revisto já na produção escrita para crianças.

As histórias infantis deste ponto em diante analisadas parecem confluir com esse propósito à medida que apresentam princesas de um ponto de vista inovador e questionador, em especial porque se valem das estruturas narrativas tradicionais, reinventando-as no tempo presente, em que os autores escrevem a partir das discussões que os rodeiam. Trata-se de criações ficcionais que procuram rever o papel social das mulheres ao longo dos séculos, revisitando o estereótipo de princesa como modelo de doçura, bondade, beleza e passividade, características tomadas como marcas de feminilidade inquestionáveis.

Essa revisão aparece, nestas narrativas, como uma forma de parodiar o clássico, no sentido que Hutcheon (1989) dá ao termo, a partir de um distanciamento crítico e de uma imitação criativa que aponta para uma “transcontextualização” como estratégia de ressignificação distinta do pastiche ou da imitação: “é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

A paródia, assim, torna-se uma estratégia sofisticada de ressignificação do clássico e de questionamento dos padrões, ou seja, “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (HUTCHEON, 1989, p. 17). É essa recodificação que se busca

apreender nas narrativas estudadas a seguir, nas quais a ironia e o humor são empregados como estratégias sofisticadas para revisitar os estereótipos de gênero e subverter padrões sociais calcados em visões reducionistas.

3 UM CORPO DESMISTIFICADO: HUMOR, ESCÁRNIO E IRONIA EM ATÉ AS PRINCESAS SOLTAM PUM

“Até as princesas soltam pum” (2008), de Ilam Brenman, com ilustração de Ionit Zilberman é uma obra com inúmeras reedições e traduções. A narrativa apresenta a protagonista Laura que, depois de uma briga na escola, recorre ao pai para responder à questão que a aflige: as princesas soltam pum?

Essa pergunta gera o nó narrativo da história e para respondê-la, o pai pega na biblioteca o livro secreto das princesas, abrindo-o na seção de “problemas gastrointestinais e flatulências das mais encantadoras princesas do mundo” (BRENMAN, 2008 p. 14). O ato de pegar um livro que não existe e abordar um tema imaginário assume um duplo gatilho no texto: faz com que o pai – e por extensão, o leitor – atue no jogo da fantasia infantil, mas também, na quebra de estereótipos, já que sua conduta contribui para naturalizar o escatológico – do grego, skatos, excrementos – e, de modo bem-humorado, a clássica ideia do corpo imaculado da princesa como uma mulher quase sobre-humana que não sofreria com um problema tão humano.

Por extensão, a consulta ao “verbete” no livro secreto das princesas, retoma também a concepção de corpo, de mulher e de escatologia no sentido de aludir aos temas relacionados ao baixo ventre e, por isso mesmo, considerado indecoroso e até obsceno. Não se trata, contudo, de uma relação de zombaria em si mesma, mas de uma recriação em que o riso aparece como elemento catalisador, que coloca os “defeitos” das princesas como algo absolutamente humano, ou seja, que retoma o escatológico como elemento comum da humanidade.

Neste sentido, o emprego do conectivo “até” no título desempenha também uma dupla função: por um lado, atua como elemento de inclusão, inserindo as princesas no contexto do humano, do falível e da matéria. Por outro lado, contribui para a dessacralização da imagem clássica e quase etérea da princesa bondosa e eternamente bela ao lembrar que até mesmo ela solta pum, que isso é comum e que, como em muitos outros contextos, é objeto de derrisão.

Tornar o escatológico objeto de derrisão é entender o riso como “defesa contra a morte por parte do homem consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo, cujo funcionamento regular lembra o automatismo da máquina e por isso é muitas vezes risível, principalmente se apresenta defeitos” (DUARTE, 2006, p. 52). Nessa mesma perspectiva, o riso aponta para uma proximidade com o humano, distanciando-o do divino e do sobre humano, neste caso, da figura divinal da princesa. Ao satirizá-la, o narrador projeta uma visão de mundo distinta do cenário de convenções do qual emergiu, aquele cenário ideológico que se pretendia incorporado e lembrado.

Ao ser contemporaneamente reinterpretada, a imagem da princesa é revisitada articulando ironia e humor de forma parodiada:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis — um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. E este carácter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto--reflexividade na literatura. (HUTCHEON, 1989, p. 51).

A narrativa de Brenman (2008) retoma os clássicos *Cinderela*, *Branca de Neve* e *Pequena sereia*, incorporando a essas narrativas um discurso cômico, mas também irônico da visão idealizada de mulher. Embora a abordagem desses contos não modifique a trama das muitas versões existentes, acaba por inserir um novo elemento, fazendo com que haja um choque de valores e

ampliando o nível de significação. Trata-se da releitura do estereótipo da princesa, do arquétipo da donzela e, por extensão, da mulher na sociedade.

No caso da Cinderela, a princesa idealizada é a mesma mulher humana que sofre de problemas gastrointestinais tão comuns à contemporaneidade:

Naquela noite, ela estava muito nervosa. Antes de ir para o baile, ela comeu duas barras de chocolate que a madrasta havia escondido na despensa. Na hora da dança, o príncipe apertou muito a cintura da Cinderela, ela não aguentou e soltou um pum bem no instante em que o relógio avisou que era meia-noite.

- Ufa, pai! Quer dizer que o príncipe nem percebeu?

- Não filha (BRENMAN, 2008, p. 16).

Ao mostrar ao leitor as inquietações da personagem, o narrador onisciente do livro secreto oferece uma perspectiva que rompe com a ideia de perfeição das princesas, o que aponta, uma vez mais, para a transcontextualização da narrativa, para uma inversão irônica que aproxima a história da contemporaneidade e subverte o arquétipo da donzela.

Apresentar os “defeitos” das princesas passa a funcionar na narrativa como elemento de derrisão do escatológico, mas também, como elemento de aproximação com o humano, o que afasta as personagens de arquétipos acerca dos quais as necessidades fisiológicas parecem dissociadas. É o que se percebe, também no trecho a seguir:

A comida dos anões era muito gordurosa, eles gostavam de torresmo, repolho refogado, queijo de todos os tipos, bolos de abricó... A Branca de Neve já estava estufada com toda aquela comida cheia de colesterol. Quando a madrasta deu a maçã envenenada para ela, não houve nem tempo de experimentá-la. Branca soltou um pum tão fedorento, que chegava a ser tóxico. Ela desmaiou por causa disso.

- Por isso os anões a colocaram num caixão de vidro, para ninguém sentir o cheiro?

- É evidente, minha filha.

- E como o príncipe teve coragem de chegar perto dela?

- Aqui no meu livro diz que, no dia em que o príncipe passou e viu o caixão de vidro, ele estava com uma gripe danada, o nariz todo entupido.

- Ufa, se não fosse isso, a Branca de Neve estaria morta.

-Pode ter certeza – disse o pai convicto (BRENMAN, 2008, p. 19-21).

Importa ressaltar a importância da ilustração como forma de dar unidade ao texto literário. O trabalho de Ionit Zilberman é, assim como o texto, cheio de sugestões conotativas que ampliam as oportunidades de imaginar e recriar ao mesmo tempo em que são pontualmente cômicas. É o caso, na obra em análise, da relação texto imagem quando a história da Pequena Sereia é que passa a ser objeto de derrisão. A imagem parece ampliar o sentido pretendido no texto, ao mesmo tempo em que o retoma de forma tão conotativa quanto a que o autor sugere ao dizer que: “ela é a princesa que mais conseguia disfarçar seus problemas gástricos. Quando dava aquela vontadezinha... Era só pular na água, e quando apareciam as bolhas... Ela dizia que eram as algas que estavam arrotando.” (BRENMAN, 2008, p. 23).

Expor a verdade de um corpo que é matéria, que está sujeito à ação dos skatos, é, como bem postula Bergson (1983), compreender a própria humanidade como objeto de derrisão, pois

não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. (BERGSON, 1983, p. 7).

Entender as coisas sobre esse ponto de vista é, no caso em tela, entender a figura da princesa como algo absolutamente risível porque é humano. Há assim, um questionamento muito perspicaz da visão séria da Idade Média em que a princesa aparece como uma figura colocada no centro de uma cultura de

estereótipos como ícone da beleza e da verdade. Ao propor uma inversão dessa imagem, a obra solapa verdades construídas em torno da figura da princesa e, ao mesmo tempo, as questiona por meio de uma paródia cômica da vida privada, revelando o alto grau de subversão do riso.

É importante entender que o diálogo final entre pai e filha, longe de se configurar como uma tentativa de atenuar as verdades solapadas ao longo da narrativa, parece, ao contrário, reforçar de modo irônico, e por isso mesmo altamente subversivo, a necessidade de rever o arquétipo disciplinar da princesa:

_ Mas, mesmo soltando pum, elas continuam sendo lindas princesas, não é, pai?

_ Claro minha filha. Elas são as princesas mais lindas do mundo, mas até as princesas soltam pum. O importante é você não espalhar esse segredo por aí. (BRENMAN, 2008, p. 24-25).

O atenuante “não espalhar esse segredo” funciona, do ponto de vista cultural, à revelia do que pretende garantir: é exatamente uma motivação para difundir a ideia, o que aponta para um final muito bem construído, que utiliza a ironia em seu mais alto grau de elaboração “ela pode vir a existir através do jogo sem ântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito.” (HUTCHEON, p. 63).

Esse tom mais irônico, no sentido de uma elaboração linguística dúbia e multifacetada é mais recorrente na narrativa estudada a seguir que, sem deixar de lado uma versão bastante cômica dos contos clássicos parodiados, parece encontrar na subversão dos finais clássicos uma forma de fazer protesto.

4 UM TOQUE DE IRONIA: A RECONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DE FRAGILIDADE E RESIGNAÇÃO EM A REVOLTA DAS PRINCESAS

O papel fossilizado da personagem feminina como frágil e dependente, comum nos contos de fada clássicos, é completamente subvertido na história infantil “A revolta das princesas” (2013), de Céline Lamour-Crochet, ilustrada por Lisbeth Renardy. A obra foi traduzida por Clara Colotto e integrou, no ano de 2017, a lista de obras distribuídas pelo Ministério da Educação às escolas públicas por meio do Programa Nacional do livro Didático para Alfabetização na Idade Certa.

A circulação de um livro cujo título traz a palavra “revolta” – histórica e discursivamente dissociada da figura feminina – com o carimbo “para uso nas salas de aula do 1º ao 3º ano” já é em si, uma forma de subverter o discurso de perpetuação do estereótipo feminino, pois aponta para um comportamento social oposto às características que passaram a ser naturalizadas como tipicamente femininas, como “dedicação, abnegação, docilidade, quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma boa mãe, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade e maternidade” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 41)

Revoltar-se é justamente o que põe em xeque a figura tradicional da princesa compassiva e resignada nessa trama: um narrador onisciente, mas de forma alguma neutro, abre a trama chamando a atenção do leitor para a situação histórica das princesas: “Chega, as princesas não aguentam mais! Cansaram de precisar aguentar as bruxas malvadas, os feitiços e os maus-tratos. Os príncipes sempre ganham a parte boa as histórias. Você ainda não percebeu isso?” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O desabafo inicial retoma a contexto de todas as narrativas clássicas – bruxas, feitiços, maus-tratos e resignação – como forma de conclamar o leitor a perceber a história e a necessidade de revisão delas. A pergunta “você ainda não percebeu isso?” funciona, nesse movimento inicial, com um disparador que tem

um duplo sentido: de um lado, convida o leitor à reflexão, rememorando a história e as histórias infantis em que há princesas, de outro, opera como uma ironia que parece apontar para o óbvio: como você ainda não percebeu isso? Neste caso, a ironia, “busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19). Para Hutcheon (2000, p. 27) a ironia é uma:

Uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual). Essa escolha de *discurso* como o escopo e o local de discussão tem também o propósito de levar em conta as dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia, quer a situação seja uma conversa, quer a leitura de um romance.

Há, portanto, uma relação entre ironia e sagacidade e essa relação que se desenha nesta passagem, quando o autor convoca o leitor a ser participante do texto, abdicando de sua autoridade e equilibrando “o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente esse outro pode tornar real a existência de sua obra e, afinal, a sua própria existência.” (DUARTE, 2006, p. 18).

Essa capacidade de percepção será acionada ao longo das páginas seguintes, quando o narrador começa a elencar os dissabores de cada uma das princesas das histórias clássicas, cuja narrativa original pode ser recuperada à medida em que se estabelece um jogo de ironias com o destino que a personagem teve na história clássica e o fim que se quer evitar deste ponto em diante, no qual se estabeleceu um basta ao tradicional fim resignado.

O texto articula humor e ironia na narrativa, como se percebe no trecho a seguir:

para começar, há a *Bela Adormecida*. A pobre menina, por causa da praga de uma feiticeira, fura o dedo num fuso e, em seguida, dorme por cem anos. Você imagina a dor que ela sentiu nas costas ao

acordar! E seu hálito horrível, depois de tanto tempo sem escovar os dentes. (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

Observa-se aqui, um jogo irônico e debochado com o destino da Bela Adormecida e com sua condição humana e biológica: sentir dores e ter mau hálito. Trata-se de uma forma sagaz de questionar a ideia de beleza indelével da princesa – pautada na imagem arquetípica da donzela – a qual é dependente de um príncipe que lhe desperte do sono eterno, bem como uma piada com essa mesma imagem intocada de beleza ao levar o leitor a ponderar o que a falta de higienização bucal pode causar mau-hálito inclusive a uma princesa.

A ironia opera aqui, como uma forma de provocar as bases do conservadorismo e da autoridade (HUTCHEON, 2000) e de acionar atitudes ou pensamentos (DUARTE, 2006). Essas tarefas serão requeridas do leitor durante toda a narrativa, à medida que o narrador segue questionando, de modo semelhante ao que fez com a Bela Adormecida, a incoerência que há nas histórias *A princesa e o grão de ervilha*, *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Pequena Sereia*, *Rapunzel*, *Sherezade*, *A Bela e a Fera* e *Pele de Asno*. Importa ressaltar em todas elas a forma com que o leitor infantil é levado a questionar o papel tirânico e explorador do homem, como o trecho a seguir deixa explícito:

Sherezade foi obrigada a quebrar a cabeça durante 1001 noites para continuar viva. Que dificuldade inventar toda noite uma história cativante e diferente! Quanto ao príncipe, apenas o mais fácil: só fazia escutar os contos que ela narrava. Francamente, nada cansativo!" (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O mesmo tom de desabafo aparece na passagem de Rapunzel “que precisou aguentar o peso do príncipe quando ele subiu por sua trança... Depois a infeliz teve dores de cabeça durante semanas” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O movimento de provocação do riso e do humor que se desenha como forma de questionamento dos padrões ou das imagens sacralizadas é também

reforçado neste conjunto pela paródia como confrontação cultural e estilística, por isso mesmo, discursiva, que recodifica o clássico na modernidade. Para Hutechon (1989, p. 21) a paródia é um modo de “questionar o próprio acto de produção estética” e de acentuar, nesse processo de criação, uma aproximação com a diferença, com o não canônico.

O ato de ironizar retira o romantismo do encontro entre príncipe e princesa e desvela a crueldade de condutas tomadas como certas e inquestionáveis. A ironia assim, passa a operar como “suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática.” (DUARTE, 2006, p. 33)

Há nesse jogo de questionamentos um apurado exercício de interpretação que requer do leitor a compreensão dos sentidos evocados no questionamento e os motivos desse questionamento: “atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente, é verdade”. (HUTCHEON, 2000, p. 29). Essa capacidade de avaliar, no sentido estrito de perceber e atribuir valor, é reforçada por Duarte (2006, p. 29-30), ao enfatizar que a comunicação irônica obedece a um código particular:

não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento real ou supostamente presente ao ato da palavra irônica - o leitor [...] Esse elemento é assim valorizado, pois visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, mas se transforma em vítima da ironia se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso.

Vale destacar aqui, que o jogo de percepção da ironia que essa narrativa requer ao longo do questionamento da situação de cada uma das princesas converge, ao final, num movimento objetivo de busca por direitos iguais: “por isso as princesas se reuniram e disseram: Chega! Queremos igualdade! Os príncipes também devem passar por maus bocados nos contos de fadas.”

(LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p). As princesas passam a se encontrar regularmente para debater sobre suas condições e, no desfecho, o leitor encontra uma página com uma porta entreaberta em que se vê afixado um cartaz com os dizeres: “Grande reunião das princesas – sexta-feira, 27 de agosto às 13 horas.” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p). Ao não definir o ano, nem o local, esse cartaz convida o leitor a adentrar essa sala e a fazer parte desse debate de revisão da condição e do papel da princesa nas narrativas.

Nesse movimento, o implícito funciona como um jogo que pode ser jogado pelo leitor e do qual ele deve se apropriar, pois “a literatura, precisamente, é um dos instrumentos humanos que melhor ensina “a se perceber” que há mais do que se diz explicitamente.” (COLOMER, 2007, p. 70). Entender os ditos e os não ditos do texto é um exercício essencial para que se adquira a competência leitora e esses implícitos estão presentes em qualquer texto, contudo, o texto literário potencializa a capacidade de suscitar significados implícitos, aspecto que essa narrativa infantil parece desempenhar com maestria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, o texto literário infantil não se configura mais como um repositório de saberes, moralidades e virtudes que se deseja inculcar na criança, aspecto que marcou sua gênese e concepção, como se discutiu aqui. Essa mudança se deve a fatores de ordens diversas, dentre os quais, o que parece mais importante destacar é o de que a literatura infantil é arte e como tal, não se destina à métricas e rigores ideológicos, mas à fruição do trabalho estético com a linguagem e do caráter ficcional do texto, que são, em essência, suas características mais marcantes.

Os efeitos de humor e ironia que esses textos destinados a crianças carregam tampouco precisam ficar limitados ao explícito, justamente porque o

trabalho estético com a linguagem requer uma elaboração que o leitor deve aprender a construir por meio da leitura exatamente porque seu progresso se dá “a partir de uma leitura baseada nos elementos internos do enunciado, em direção a uma leitura mais interpretativa que utiliza sua capacidade de raciocinar para suscitar significados implícitos, segundos sentidos ou símbolos que o leitor deve fazer emergir” (COLOMER, 2007, p. 70).

Elaborar textos infantis empregando efeitos de humor e ironia é, antes de tudo, criar caminhos para que o leitor infantil possa se desenvolver. Trata-se, como discutido até aqui, de estratégias sofisticadas de explicitar novas compreensões de mundo e novas formas de estar e se perceber nesse mundo. Esses aspectos parecem ser muito bem elaborados nas narrativas de Brenman (2008) e Lamour-crouchet (2013), que carregam altas doses de humor e ironia sem deixar de se constituírem como leituras para um público infantil. A ironia neste caso, é um andaime que o leitor precisa aprender a galgar para que, mais que interpretar o texto literário, consiga perceber seu pertencimento social, o lugar de que fala e a contemporaneidade dessa discussão.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1980.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BRENNAN, Ilan. *Até as princesas soltam pum*. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Graal: Rio de Janeiro, 1981.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HÉRITIER, Françoise. *Masculino Feminino II: dissolver a hierarquia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 3. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016

LAMOUR-CROUCHET, Céline. *A revolta das princesas*. Trad. Clara Colotto. Campinas- SP: Saber e Ler, 2013.

PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary C. Abílio, Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Vera Maria Tistzmann. *Leitura literária outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor*: Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1984.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.