

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Maria Clara Teixeira Lopes

Desvendando contos populares:
o revisionismo feminista de Vita Murrow e os contos ancestrais de Daniel
Munduruku

São José do Rio Preto
2025



Maria Clara Teixeira Lopes

Desvendando contos populares:

o revisionismo feminista de Vita Murrow e os contos ancestrais de Daniel

Munduruku

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Estudos literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2025

L864d

Lopes, Maria Clara Teixeira

Desvendando contos populares: : o revisionismo feminista de Vita Murrow e os contos ancestrais de Daniel Munduruku / Maria Clara Teixeira Lopes. -- São José do Rio Preto, 2025

124 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Contos de fadas. 2. Revisionismo. 3. Feminismo. 4. Literatura indígena. 5. Ancestralidade. I. Título.

Maria Clara Teixeira Lopes

Desvendando contos populares:

o revisionismo feminista de Vita Murrow e os contos ancestrais de Daniel
Munduruku

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Estudos literários

Data da defesa: 26/02/2025

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues de Mello
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis

Prof^a. Dr^a. Divanize Carbonieri
UFMT – Campus de Cuiabá

A todas as pessoas que são resistência.

AGRADECIMENTOS

Assim como Krenak (2020b) afirma a respeito dos povos originários, eu também não ando sozinha, estou sempre em constelação, por isso, agradeço:

Aos meus pais Maria Cristina Teixeira Lopes e Valdir Aparecido Lopes pelo apoio e pelo amor incondicional. Por sempre terem me incentivado em cada passo da minha jornada acadêmica e pessoal. Se pude me dedicar aos estudos devo isso a vocês. A minha mãe, em especial, por ter me ensinado o amor pela literatura sem o qual eu não seria a pessoa que sou hoje e nem teria me tornado professora e pesquisadora, muito obrigada por abrir meu caminho no mundo literário. Também agradeço à minha tia Vanderci Aparecida Antônia Teixeira Varanda e ao meu tio Alberto Scarpa Varanda por terem auxiliado nos momentos em que precisei acreditando no meu potencial e nos meus sonhos junto comigo e com meus pais, muito obrigada.

À professora Cláudia Maria Ceneviva Nigro não apenas pela orientação acadêmica em minhas pesquisas desde a graduação, mas também pelo afeto de amiga e, muitas vezes até de mãe. Todos aqueles que têm a sorte de cruzar o seu caminho e serem acolhidos por sua sabedoria, empatia, respeito e amor sabem o presente que é chamá-la de orientadora. Esse trabalho não existiria sem a sua confiança em mim e sem as inúmeras horas passadas em reuniões online ou em almoços, nos quais conversamos sobre questões literárias e sobre outras muito além da literatura. O meu amor, minha admiração e minha gratidão por você são eternos. Obrigada por todos os abraços e por me ajudar a caminhar como pesquisadora e como pessoa.

À minha amiga irmã Rafaela Tsunoda, a melhor do meu mundo. Obrigada pela amizade que me acompanha desde a infância, crescendo e amadurecendo com o decorrer dos anos, e que vai ao infinito e além. Seu apoio, sua torcida, sua presença e seu afeto são essenciais para minha caminhada. Obrigada por ser um lugar seguro para os meus desabafos e um consolo certo para as minhas inquietações.

Ao meu companheiro Bruno Garcia, pelo amor e pela parceria. Por escutar análises literárias e monólogos infinitos sobre este trabalho, por enxugar todas as lágrimas e tornar os momentos de estresse e ansiedade mais leves e divertidos. Você é calma na agitação da minha mente. Obrigada por todos os dias serem um “felizes para sempre” da vida real.

Às minhas amigas Patrícia Kyono Barradas, Cíntia Caldeira de Souza Ribeiro e Maria Eugênia Pereira Martins, que me fortalecem, me apoiam e me acolhem. Não há como expressar a alegria, a gratidão e o orgulho de estar cercada por mulheres inspiradoras e inteligentes como vocês. Obrigada por se fazerem presente mesmo à distância. Aos meus amigos André Elias

Leonardi e Guilherme Beppu de Souza agradeço por me ensinarem a ter leveza. Obrigada por todas as caronas, sorvetes e escutas sinceras.

Aos amigos feitos durante a graduação e que permaneceram, principalmente Rafaella de Souza Rocha e Gabriel Zafalon Rivalta. Ter dividido o período da graduação com vocês foi muito especial. Vocês tornaram minha experiência na universidade mais completa e agora continuam completando minha existência.

À Thais Samara Guilardi de Almeida, por sempre estar disposta a me dar afeto e cuidar de mim. Obrigada por ser uma certeza na minha vida e pela torcida mesmo de longe. Ao meu amigo Pedro Henrique da Costa Gil por quem tenho um carinho muito grande. Obrigada por ter estado comigo duas vezes por semana todas as semanas enquanto eu tentava conciliar a vida com a escrita deste trabalho.

Aos encontros em forma de grupo de estudos, não poderia deixar de dedicar um carinho especial ao Grupo de Pesquisa de Gênero e Raça do Ibilce me acolhe e me ensina diariamente. Muito obrigada a essas pessoas inteligentes com quem tenho diálogos enriquecedores: Amanda Salimon, Ana Carolina Biscolla de Freitas, Carolina Rodrigues Manzato, Frida Pascio Monteiro, Luiz Henrique Moreira Soares, Marco Aurelio Barsanelli de Almeida, Rafa de Carvalho Batista e Raul Leme Medeiros. Em especial ao Raul com quem pude dividir trabalhos acadêmicos, memes e pulseiras da amizade.

Aos que estiveram comigo na pós-graduação e fizeram o processo das disciplinas, congressos e da pesquisa acadêmica menos solitário, obrigada: Aline Guimarães Costa, Anne Veloso, Felipe Brum e Roberto Xavier.

A todas as professoras e todos os professores que tive desde a infância até a pós-graduação. Cada um me ensinou algo importante que me fez chegar ao mestrado. Guardo todos na memória com carinho e gratidão. Agradeço principalmente aos professores do Ibilce pelo suporte acadêmico e pela sabedoria compartilhada. Também agradeço às professoras Cleide Antonia Rapucci, Kátia Rodrigues Mello e Divanize Carnobieri por fazerem parte da minha banca examinadora e contribuírem para o meu trabalho.

À CAPES pelo financiamento do meu trabalho que permitiu dedicação integral à pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A todos os demais que de alguma forma cruzaram o meu caminho, muito obrigada.

“Somos filhos da mesma floresta, embora tenhamos histórias diferentes. Somos parte do mesmo rio, embora navegando por braços separados. Somos galhos da mesma árvore, embora apontando em outras direções”.

Daniel Munduruku (2016, p. 212)

RESUMO

A presente pesquisa analisa dois livros de literatura para as infâncias: *Lute como uma princesa* (2019) de Vita Murrow e *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001) de Daniel Munduruku. O principal objetivo do trabalho está em comparar os livros supracitados considerando as aproximações e os distanciamentos entre diferentes vertentes dos contos populares: os contos de fadas e os contos ancestrais dos povos originários brasileiros. A partir dessa comparação evidenciam-se os aspectos compartilhados pelas obras em especial a força da tradição, subvertida por Murrow e reforçada por Munduruku. De maneira mais específica, procura-se ressaltar a relevância do revisionismo (Rich, 1972; Martins, 2015) ao acrescentar perspectivas às histórias, inscrevendo nelas os aspectos culturais dos povos que as reproduzem, e destacar a representatividade desse tipo de narrativa. Para tanto, fundamentando-se nos Estudos Culturais e nos Estudos de Gênero (Butler, [1993] 2019; Curiel, 2020; Lugones, 2019; Crenshaw, 2002; Collins; Bilse, 2021), investiga-se o próprio gênero conto e os contos de fadas, mais especificamente, a fim de apreender a maneira como o revisionismo (tanto o revisionismo feminista quanto a reescritura da História feita pelos povos nativos) inscreve nas histórias aspectos de gênero e raça e outras questões culturais, principalmente nos contos de Murrow e Munduruku. Ademais, busca-se difundir a literatura indígena demonstrando sua potência e sua relevância no cenário brasileiro a partir de textos críticos e literários de autores indígenas (Munduruku, 2009, 2012, 2016, 2018; Krenak, 2020a, 2020b, 2018, 2022; Kambeba, 2018; Jekupé, 2018). Por fim, vale evidenciar a importância desta pesquisa ao retomar, por meio da literatura, a cultura dos povos originários tão cara à identidade brasileira, destacando discussões de gênero e de raça, utilizando-se para tal do revisionismo e de perspectivas decoloniais significantes para o avanço da nossa sociedade ainda patriarcal e racista.

Palavras-chave: contos de fadas; revisionismo; feminismo; literatura indígena; ancestralidade.

ABSTRACT

This research analyzes two literature books for children: *Lute como uma princesa* (2019) by Vita Murrow (*Fight Like a Girl* in English) and *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001) by Daniel Munduruku. The primary objective of this study is to compare the mentioned books, considering the similarities and differences between these strands of folk tales: fairytales and ancestral stories of Brazilian indigenous peoples. Through this comparison, the shared aspects of the works are highlighted, particularly the strength of tradition, which is subverted by Murrow and reinforced by Munduruku. More specifically, the study seeks to emphasize the relevance of revisionism (Martins, 2015; Rich, 1972;) by adding new perspectives to the stories, embedding people's cultural elements who reproduce them, and underscoring the representativity of such narratives. To this end, drawing on Cultural Studies and Gender Studies (Butler, [1993] 2019; Curiel, 2020; Lugones, 2019; Crenshaw, 2002; Collins; Bilse, 2021), the research investigates the genre of the fairytale, with a particular focus on how revisionism (both feminist revisionism and the rewriting of history by indigenous peoples) embeds gender, race, and other cultural issues within the stories, especially in the works of Murrow and Munduruku. Furthermore, the research aims to promote indigenous literature, demonstrating its power and relevance within the Brazilian literary landscape through critical and literary texts by indigenous authors (Munduruku, 2009, 2012, 2016, 2018; Krenak, 2020a, 2020b, 2018, 2022; Kambeba, 2018; Jekupé, 2018). Lastly, the importance of this study is emphasized by revisiting, through literature, the culture of Brazilian indigenous peoples, which is integral to the nation's identity, highlighting discussions of gender and race through revisionism and decolonial perspectives that are crucial for advancing a society still entrenched in patriarchy and racism.

Keywords: fairytales; revisionism; feminism; indigenous literature; ancestry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração do conto “A pequena sereia”.	47
Figura 2 – Ilustração do conto “Rapunzel”.	47
Figura 3 – Ilustração do conto “Origem dos Munuruku”.	81
Figura 4 – Ilustração do conto “O susto que veio da floresta”.	102
Figura 5 – Ilustração do conto “A morte da velha bruxa”.	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ERA UMA VEZ UM GÊNERO CHAMADO CONTO	22
2.1	“A HISTÓRIA DA ESTÓRIA”: BREVE TRAJETO DO GÊNERO CONTO	24
2.2	“AS FADAS ESTÃO DE VOLTA ...”: INDAGAÇÕES A RESPEITO DOS CONTOS DE FADAS	29
2.3	“O COMEÇO DE TUDO”: UM ESTUDO DO TERMO “FOLCLORE”	36
3	REINVENTANDO VELHAS HISTÓRIAS PARA A NOVA GERAÇÃO	42
3.1	“TALVEZ, COMO EU DISSE, VOCÊ RECONHEÇA UM POUCO DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA	44
	TAMBÉM!”: UM POUCO DA HISTÓRIA DE VITA MURROW	
3.2	“QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”: O REVISIONISMO FEMINISTA DE	51
	CONTOS DE FADAS	
3.3	“A NECESSIDADE DE MAGIA DA CRIANÇA”: A IMPORTÂNCIA DA FANTASIA	66
4	A MAGIA VEM DA FLORESTA	75
4.1	“NASCI ÍNDIO. FOI AOS POUCOS, NO ENTANTO, QUE ME ACEITEI ÍNDIO”: QUEM É	78
	DANIEL MUNDURUKU?	
4.2	“VAMOS BRINCAR DE ÍNDIO”: A ESTIGMATIZAÇÃO DOS POVOS ORIGINÁRIOS	87
4.3	“NOSSA LITERATURA É UM GRITO DE LIBERTAÇÃO”: A LITERATURA DA FLORESTA	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	114
	ANEXO A – Entrevista com Vita Murrow	121

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu de uma inquietação, advinda de outras pesquisas realizadas durante o período da graduação, a respeito dos contos de fadas e dos valores por eles reproduzidos. Grande parte dessas histórias consagradas pela tradição retratam personagens femininas e masculinas a partir de certos estereótipos associados aos papéis de gênero que quanto mais repetidos mais tornam-se naturalizados. Consideramos, também, como a cultura externa ao nosso país, em especial de lugares tidos como “centrais” (EUA e países europeus), foi e ainda é mais valorizada em relação a nossa própria cultura.

Apesar de serem narrativas antigas, presentes nos agrupamentos humanos desde as origens, os contos de fadas sobreviveram às transformações e à passagem do tempo, ocupando um papel considerável na contemporaneidade. Ao estudar essas produções literárias faz-se relevante situá-las como pertencentes à certa cultura e produzidas em determinada época, refletindo as crenças de uma sociedade distante da atual. São diversas hipóteses acerca da permanência dessas histórias no imaginário popular: a suposta capacidade de serem universais, no que concerne aos desejos e às inquietações humanas; a possibilidade de alterações conforme a mudança de público autorizada pela performance pautada na oralidade; a facilidade de reprodução de pessoa a pessoa em razão da base oral; a variedade de suportes desde o literário (na fala e na escrita) até o cinematográfico, para citar algumas.

Dessa maneira, ao permanecerem pertinentes, essas narrativas cristalizam ideais, concepções e valores na consciência coletiva. A fixação e repetição das temáticas foi expandida com a publicação de coletâneas escritas de contos maravilhosos e, ainda mais, quando Walt Disney resolve adaptá-los para o cinema. As animações da Disney são, hoje, as mais famosas referências de contos de fadas e “tem influenciado as visões populares sobre família, gênero, raça e meio ambiente ao longo do último século e continua a exercer uma influência poderosa sobre o público atual”¹ (Wills, 2017, p. 105, tradução nossa). Essa influência moldou não só a percepção de muitas crianças, mas também de vários adultos – em particular das meninas e mulheres – no tocante aos papéis que devem assumir em um relacionamento amoroso, no espaço de trabalho e perante a sociedade de forma geral, além de determinar as características e funções esperadas de um outro.

Meninas que crescem consumindo contos de fadas tradicionais e adaptações de Walt Disney podem criar em seu imaginário submissão e ingenuidade, como as protagonistas das

¹ No original: “[...] has influenced popular views of family, gender, race, and the environment over the past century and continues to exert a powerful hold over today’s audiences” (Wills, 2017, p. 105).

narrativas, a fim de despertar o interesse de um príncipe encantado capaz de salvá-las e de resolver todos os problemas em busca do “viveram felizes para sempre”:

As heroínas dos contos de fadas mais comuns nas antologias são tipicamente atraentes, virtuosas e passivas. No começo da história, a heroína está presa num transe ou feitiço maligno ou fora aprisionada. Inicialmente, o príncipe/salvador pode aparecer disfarçado, assumindo a forma de um sapo nojento ou um monstro repugnante. Assim, as mulheres são lembradas de que devem estar abertas a todos os pretendentes, independentemente de quão inapropriado eles possam parecer a princípio [...] o tema latente dos contos de fada é o despertar sexual da mulher pelo homem (Graham, 2021, p. 157).

Esse comportamento evidencia os relacionamentos amorosos, colocando o casamento como o medidor de sucesso e de realização pessoal. Ainda que sejam mais evidentes nas figuras femininas, tais questões recaem de modo similar sobre os meninos, ensinados a serem fortes, corajosos, provedores e a não demonstrarem sentimentos. Há, então, a necessidade de criar outras perspectivas favoráveis à desconstrução de estereótipos, como é o caso do revisionismo ao propor “a inscrição de *outros* sentidos, ao possibilitar nova(s) leitura(s), não apenas dos contos, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou” (Martins, 2015, p. 18, *grifo da autora*).

Um dos objetos estudados por nós, o livro *Lute como uma princesa* (2019), de Vita Murrow, insere-se nesse contexto revisionista aliando-se ao feminismo com o intuito de “contestar os estereótipos de papéis sexuais reforçados nos contos de fadas, as definições masculinas de um conceito fixo de identidade feminina e as noções convencionais da sexualidade e do desejo femininos” (Martins, 2015, p. 14).

No livro citado, Murrow reescreve quinze contos de fadas consagrados pela tradição – “Cinderela”, “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “A pequena sereia”, etc. – a partir de uma ótica feminista que subverte as concepções e as funções dadas às personagens femininas, concedendo a elas empoderamento, independência, liberdade e agenciamento de seus destinos. Desde o início da obra, fica claro ao leitor que a autora se fundamenta em uma noção de princesa divergente do senso comum, pautada na missão de ajudar as pessoas. A autora ainda modifica os finais felizes, que em seus contos associam-se às conquistas profissionais das personagens femininas e não ao casamento. Apesar de estar presente em algumas das histórias, não é o objetivo principal das protagonistas. Além disso, a diversidade é parte dos contos, sobretudo em relação às questões raciais, temática muito presente na vida de Murrow: uma mulher não-branca de descendência indiana vivendo nos Estados Unidos. Posto isso, para a análise desta coletânea utilizamos as descrições de Judith Butler ([1993] 2019), Lorde (2019), Lugones (2019), Curiel (2020), Scott (2019), Wittig (2019), Rich (2010), Collins e Bilge (2021)

para conceitos relevantes ao estudo, como o conceito de gênero, de interseccionalidade e das vertentes do feminismo; e, as proposições de Maria Cristina Martins (2015) em relação ao revisionismo.

Os contos de fadas são as mais famosas manifestações do folclore europeu, admitindo o *folklore* como a “ciência do povo”, isto é, “as poesias populares, as tradições, os contos, as lendas, as crenças, as superstições, os usos, as adivinhas, os provérbios, enfim tudo o que concerne às nações, seu passado, sua vida, suas opiniões” (Ramos, 1958, p. 21). Assim, os contos folclóricos possuem algumas características compartilhadas: a origem popular; a transmissão oral; a autoria anônima, por ser difícil determinar um autor para histórias frequentes na oralidade; e, a repetição dos contos até atingirem um *status* de tradição para certo povo.

Como é de conhecimento geral, quando os países europeus colonizaram outros lugares do mundo realizaram um processo violento causando o extermínio de diversas populações e de suas culturas ao impor modos de vida europeus sobre os povos conquistados. A literatura encontra-se como um dos fatos culturais trazidos ao continente americano e sobreposto à literatura, de matriz oral, dos povos originários que aqui habitavam. Embora os contos maravilhosos não fossem valorizados em seus países de origem, graças ao vínculo com o popular e com classes vistas como inferiores, as mulheres e as crianças, quando transpostos aos territórios colonizados, ao Brasil, por exemplo, ganharam certa relevância. Tornaram-se histórias muito difundidas oralmente entre a população, além de terem se misturado às narrativas tradicionais dos povos nativos brasileiros – como a história contada por Munduruku em *As serpentes que roubaram a noite* (2001), que remete ao conto de “João e Maria”.

A partir dessas proposições refletimos sobre quais as possíveis razões para pessoas de uma cultura plural, como os brasileiros – formados a partir de uma combinação de europeus, africanos e povos originários – consumirem os contos de fadas tradicionais, muitas vezes ignorando a produção dos povos africanos e dos povos originários. Não é incomum nos depararmos com crianças brasileiras que cresceram ouvindo histórias como a da Bela e a Fera ou da Chapeuzinho Vermelho em vez de histórias típicas da cultura indígena dos povos que aqui residiam bem antes dos portugueses cruzarem o oceano.

Pensando nessa questão, voltamo-nos para a literatura dos povos originários brasileiros buscando ampliar a sua divulgação, valorizar e resgatar a cultura indígena, normalmente inferiorizada e esquecida como parte da formação identitária de nosso país, porque

Todas as literaturas devem ser respeitadas em suas especificidades e diferenças, sendo que qualquer povo tem direito à literatura como forma de arte e fruição, além de expressividade da memória e a identidade de sua gente. No entanto, na prática, não é isso que ocorre com aquelas que destoam do cânone eurocentrado, fato que também

ocorre no Brasil, onde ainda se ensina e valoriza, de forma preponderante, aquela produzida dentro dos padrões da literatura escrita europeia, mesmo o povo brasileiro também apresentando em seu arcabouço de expressividades literárias aquelas tributárias do povo africano e dos povos nativos das américas (Oliveira e Lima, 2020, p. 2064).

Escolhemos, então, a obra *As serpentes que roubaram a noite*, escrita por Daniel Munduruku, para compor o *corpus* da pesquisa. O livro é constituído de cinco contos que retomam narrativas fundadoras do povo Munduruku intercalados com fragmentos textuais remetendo à contação dessas histórias de maneira oral. Há, ainda, paratextos ao final da obra contendo informações a respeito do povo Munduruku e de sua cultura. O autor acredita no poder da literatura de transformar visões de mundo ao acrescentar ou modificar perspectivas e, por isso, utiliza a escrita como arma política:

Eu defendo a ideia de que uma das características da literatura indígena é o fato de ser engajada. Isso supõe que ela traz em seu bojo um comprometimento com causas sociais, com defesa dos direitos humanos, com a denúncia de degradação ambiental ou a efetiva violação dos saberes indígenas (Martins, 2016, p. 22-23).

Daniel Munduruku demonstra esse comprometimento ao escrever suas obras, como o livro estudado: resistir às opressões e difundir sua cultura. Para analisar *As serpentes que roubaram a noite* (2001), utilizamos os trabalhos do próprio autor, Daniel Munduruku (2009; 2012; 2016; 2018), quando escreve a respeito da literatura dos povos originários, Ailton Krenak (2018; 2020a; 2020b; 2022), Márcia Kambéba (2018) e Olívio Jekupé (2018) – entre outros autores indígenas também produtores de crítica literária – a fim de entender as principais características da literatura indígena que a tornam singular em relação às outras produções literárias brasileiras: ser construída na oralidade, na tradição, na coletividade e na ancestralidade.

Considerando os fatores expostos, é possível aproximar os contos de fadas dos contos ancestrais indígenas baseando-se, para isso, em alguns elementos. Em primeiro lugar decidimos comparar os dois objetos de análise partindo das características comuns compartilhadas, aquelas que se relacionam às definições de folclore. Em seguida, reconhecemos as duas vertentes literárias como conectadas a grupos subalternizados: os contos de fadas – incluindo as perspectivas do revisionismo feminista – às mulheres e às crianças e os contos ancestrais aos indígenas. Logo, ao analisar a produção desses grupos, o fazer literário torna-se espaço de resistência, de afirmação identitária e de desconstrução de paradigmas, pois “a problemática da literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais confunde-se com a problemática político-

social desses grupos. É inegável que índios², negros e homossexuais são marginalizados em nossa sociedade” (Bonnici e Zolin, 2009, p. 350).

Além de serem retratados a partir de estereótipos, mulheres e indígenas sofrem preconceitos e violências em nossa sociedade – por exemplo, as mulheres ainda têm salários desiguais em relação aos homens e muitas ainda sofrem violência de seus parceiros; os povos originários têm suas terras ameaçadas diariamente e, hoje, lutam contra o marco temporal, os invasores, os garimpeiros, entre outros. Com o avanço do movimento feminista, as mulheres possuem mais direitos do que dispunham antes, apesar de ser necessário ainda lutarmos pela equidade entre os gêneros. Em relação aos povos originários, as conquistas são poucas e recentes quando comparadas a todo o tempo de opressão e silenciamento pelo qual passaram. Essas problemáticas podem ser observadas no meio literário tanto em relação aos autores presentes no mercado editorial, quanto às personagens parte das histórias. Assim, esses grupos buscam inserir-se cada vez mais no meio literário produzindo textos que subvertam estigmas e que ecoem as vozes por tanto tempo silenciadas. Mesmo tendo sido escrito a respeito do contexto de produção de pessoas negras nos Estados Unidos, a fala de bell hooks conversa com a temática exposta:

O poder dessa fala não é simplesmente o de possibilitar a resistência à supremacia branca, mas também o de forjar um espaço para a produção cultural alternativa e para epistemologias alternativas - diferentes maneiras de pensar e saber que foram cruciais para a criação de uma visão de mundo contra-hegemônica [sic] (hooks, 2017, p. 228).

Outro aspecto associado à inferiorização dos textos literários citados é a relação com as crianças, tidas como público-alvo dessas histórias. É comum utilizar a nomenclatura literatura infantil ou literatura infanto-juvenil para classificar as narrativas destinadas às crianças, todavia acreditamos que o termo literatura para as infâncias seja mais condizente com as propostas deste trabalho.

O termo literatura infantil foi consagrado pelos estudos na área como uma vertente de produção literária destinada às crianças, entretanto, também se fixaram certas características específicas de tal forma literária, por exemplo, livros com ilustrações, pouco texto, letras grandes e com funções didático-pedagógicas. Essas determinações cumprem o seu papel em descrever parte das produções da área, porém não englobam todas as possibilidades, principalmente considerando obras para as crianças escritas na contemporaneidade. Desse modo, Robledo (2012, n. p.) aponta

² Por tratar-se de uma citação direta, o termo “índio” foi mantido, apesar de ser considerado, atualmente, uma forma de manutenção de estigmas.

[...] a importância de considerar a literatura infantil como um produto que surge no universo da cultura e que, ainda, recria o que se chamou de cultura da infância e liberá-la de uma vez por todas da carga de cumprir com funções didáticas, moralistas, ecológicas que se reforçaram, sobretudo, através do discurso escolar.

Deve-se, então, considerar o contexto cultural de produção dos textos literários destinados ao público infantil relacionando-se com “a concepção que cada época e cada grupo social têm desta fase” (Robledo, 2012) porque “cada cultura tem seus próprios ideais de infância, que expressa em diferentes representações, em modelos cotidianos, na mídia, em princípios educacionais, na literatura escolar” (Entel, 2024, p.17). Sendo assim, o entendimento do que é a infância e, conseqüentemente, do papel da literatura a ela destinada modifica-se de acordo com a sociedade na qual está inserida e da época a ser considerada.

Como consequência dessa variação do conceito de literatura infantil e de infância percebemos que “Não é possível falar de infância e sim de ‘infâncias’. Os significados atribuídos à infância fazem parte de um processo de construção social e, a cada época, correspondem ao discurso dos modelos hegemônicos” (Ramos, 2024, p. 31). Se a aceção de infância é plural, a literatura também deve ser, assim, surge a denominação literatura para as infâncias com o intuito de abarcar a multiplicidade de seres e de produções literárias. Podemos fazer uma analogia entre o uso do termo “infâncias” e o uso de “mulheres”, já que uma das pautas do feminismo interseccional está em não unificar as diferentes vivências femininas em uma nomenclatura fixa e estável, portanto excludente. Da mesma maneira, tratar a infância como uma categoria única e determinada também restringe e exclui a diversidade dos modos de existir das crianças.

Por tratarmos do contexto brasileiro, mesmo quando analisamos o livro de Murrow, entendemos haver uma diversidade de situações para as infâncias, nem sempre ligadas a um cenário ideal no qual as crianças frequentam a escola e têm contato com a literatura. Além disso, utilizamos obras contemporâneas distantes das categorias fixas determinadas pelo termo literatura infantil acima descritas. Também consideramos importante demarcar a multiplicidade de existências humanas, em especial por lidarmos com produções de corpos subalternizados. Sendo assim, optamos por denominar os objetos analisados como parte da literatura para as infâncias em uma tentativa de marcar as diferenças existentes. Em alguns momentos, devido ao uso de referenciais teóricos/críticos que tratem de literatura infantil ou infanto-juvenil, manteremos a utilização desses termos.

A literatura para as infâncias é, por vezes, menosprezada e considerada uma vertente menor e menos complexa da literatura. Conseqüentemente, os seus autores são inferiorizados e tidos como menos capazes por escrever para as infâncias. Essa visão errônea desconsidera a

variedade estética e formal e não reconhece os diferentes tratamentos dados a temáticas importantes. Relacionada a esse fato está a atribuição da literatura indígena quase exclusivamente direcionada às infâncias, numa perspectiva de que, por ser inferior, a literatura indígena deveria ser apenas para as crianças, criando uma dupla camada de estigmas. Na verdade, é interessante pontuar que as narrativas escritas pelos povos originários não têm público-alvo específico, no interior da comunidade são disseminadas independentemente da faixa etária, desde os pequenos até os mais velhos.

Colocando os livros de Vita Murrow e de Daniel Munduruku em foco, objetivamos compreender os encontros e desencontros entre essas formas literárias. Inicialmente as aproximações entre as duas obras adivinham das características comuns fruto das origens folclóricas das narrativas, entretanto, o folclore tornou-se menos relevante quando comparado a outros aspectos: a mudança de perspectiva e o manejo da tradição.

A partir dessa comparação percebemos como destaque as diferentes perspectivas trazidas nas histórias, relevantes para a construção da identidade nos leitores, por meio de uma aproximação do público com as obras. Como afirma Adichie (2019), há a necessidade de outras perspectivas, pois, a história única é perigosa, fixando-se a uma visão, normalmente a do conquistador/dominador. Murrow adiciona uma perspectiva feminista aos contos de fadas tradicionais e Munduruku propaga o ponto de vista dos povos nativos a respeito das narrativas de origem, ambos mobilizando a importância da diversidade e da representatividade na criação dos textos.

A respeito da tradição, ela está presente nas duas coletâneas de contos, mesmo que de maneiras diferentes. Murrow utiliza-se dos aspectos consagrados dos contos de fadas para escrever suas histórias criticando e questionando a tradição formadora dessas narrativas, enquanto Munduruku retoma a tradição ancestral de seu povo como força motriz não só de sua escrita, mas também de sua vivência.

Os pontos acima evidenciam a relevância desta pesquisa, como fonte de retomada e de reforço de uma parte primordial da cultura brasileira. Ademais, as questões de gênero e raça mencionadas não só nas releituras de Murrow, mas também nos contos de Munduruku, são pertinentes para o contexto no qual vivemos, de retrocessos, mas também de avanços em direção à construção de um mundo menos patriarcal e racista.

No capítulo “Era uma vez um gênero chamado conto” discutimos alguns traços iniciais relevantes para o aprofundamento das análises realizadas posteriormente. Partimos de um estudo breve do conto, gênero literário dos objetos desta pesquisa, compreendendo desde as origens até o século XX de acordo com Lima (1967) e Gotlib (1998). Com esse percurso

histórico, buscamos perceber algumas das características do gênero, a sua diferenciação em relação ao romance e à novela e as transformações pelas quais passou. Em seguida, tratamos de modo específico do conto de fadas explorando o surgimento, a disseminação e as particularidades, importantes quando comparadas ao revisionismo, segundo os trabalhos de Coelho (1987; 2012) e Merege (2010). Por fim, examinamos o termo folclore com base em diferentes acepções da palavra, a começar pelo primeiro uso por William John Thoms em 1846 e passando pelas definições de Ramos (1958) e Cascudo (2006), aproximando as questões a respeito do folclore dos livros de Murrow e Munduruku – neste, problematizando o uso do termo em relação à literatura indígena como mais uma forma de estigmatização de uma escrita já muito inferiorizada.

O capítulo intitulado “Reinventando velhas histórias para a nova geração” é destinado ao aprofundamento das análises do livro *Lute como uma princesa* (2019) de Vita Murrow. Para isso abordamos alguns aspectos das vivências da autora relevantes para o entendimento da obra. A maior parte das informações foi retirada de uma entrevista realizada por nós com Murrow, via *email*, disponível na íntegra nos anexos deste trabalho no idioma original, inglês, e em uma tradução nossa para o português. Como a temática norteadora do livro é o revisionismo, nesse capítulo nos dedicamos a investigar o revisionismo feminista de contos de fadas, considerando as proposições de Martins (2015), e a maneira como ocorre na escrita de Murrow. Além disso, evidenciamos as problemáticas de gênero e raça presentes nas histórias utilizando um suporte interseccional e do feminismo decolonial para essas discussões. Terminamos o capítulo explorando a importância da fantasia para as crianças conforme a psicanálise, nas reflexões de Bettelheim ([1976] 2020) e Von Franz ([1999] 2020), e relacionando-a à permanência das histórias maravilhosas no imaginário coletivo das infâncias.

Em “A magia vem da floresta” enfatizamos os estudos do livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001) de Daniel Munduruku. Como no capítulo anterior, procuramos apontar elementos importantes da vivência do autor e do seu povo refletidos em sua obra. Essas informações foram retiradas de livros memorialistas ou autobiográficos escritos por Munduruku (2009; 2016) e de entrevistas concedidas (Cernicchiaro, 2017; Martins, 2016). Como o autor objetiva com a escrita “desentortar o pensamento” (Cernicchiaro, 2017) das pessoas em relação aos indígenas, destinamos um espaço nesse capítulo para tratar da estigmatização dos povos originários iniciada na colonização e difundida até a contemporaneidade, ressaltando o papel da literatura nesse processo como forma de perpetuar estereótipos ou de subvertê-los. Após descrevermos dois momentos da literatura associados à estigmatização (indianista e indigenista), alcançamos o terceiro momento: o da literatura

indígena. Detalhamos, então, as características da literatura indígena que a tornam particular e exploramos o modo como essas especificidades aparecem na escrita de Munduruku.

Concluimos o trabalho retomando os pontos mais importantes discutidos nos capítulos e evidenciando as aproximações entre as duas obras, em especial a capacidade de romper com as histórias únicas (Adichie, 2019), criando narrativas repletas de diversidade, representatividade, afeto e esperança. Essas outras possibilidades, outras perspectivas, são capazes de promover uma identificação dos leitores com as personagens e situações, além de auxiliarem na criação de um pensamento crítico sobre a sociedade.

2 ERA UMA VEZ UM GÊNERO CHAMADO CONTO

O gênero conto é uma das mais antigas formas de narrar, remontando os primeiros agrupamentos humanos e a necessidade de comunicação e de transmissão de conhecimento dos indivíduos vivendo em coletividade. Apesar de antigo, o conto transformou-se com o passar do tempo, modificando suas estruturas e adotando diferentes meios a fim de adaptar-se aos novos contextos sociais. Dessa forma, o gênero perdurou até a atualidade mantendo-se relevante e abrangendo tanto o público adulto quanto o infantil. Principalmente devido à origem popular e oral o conto é parte do cotidiano das pessoas, sendo essas características as que o fazem tão relevante a este trabalho. Em virtude disso, este capítulo é destinado à investigação do gênero conto, do qual fazem parte os livros objetos desta pesquisa: *Lute como uma princesa* (2019) e *As serpentes que roubaram a noite* (2001).

Tratamos das particularidades do gênero conto que o produzem como forma literária e as relacionamos às narrativas de Vita Murrow e Daniel Munduruku, autores em foco nesta pesquisa, com o intuito de, então, compreendermos de maneira mais aprofundada a produção dessas histórias. Para além da descrição das características do conto, é importante entendermos como as obras de Murrow e de Munduruku situam-se no eixo teórico da contística: a primeira como um revisionismo de contos de fadas e a segunda como contos folclóricos representantes da literatura indígena brasileira.

A partir da associação das narrativas, protagonistas neste trabalho, com os contos de fadas e com o folclore, faz-se necessário o exame dessas duas áreas para que se esclareça os aspectos e as temáticas envolvidas nessas esferas. Com isso, podemos reconhecer as questões relevantes aos livros de Murrow e de Munduruku responsáveis por aproximá-los tornando possível esta pesquisa de literatura comparada. Tomemos como exemplo o fato de os contos de fadas serem também narrativas folclóricas, entretanto, parte da cultura dos países europeus e asiáticos.

O interesse em refletir a respeito dos tópicos expostos está, com maior ênfase, em aflorar dois traços compartilhados pelas obras analisadas – fruto da origem comum no folclore – relevantes ao percurso desta pesquisa, influenciando as temáticas tratadas nos demais capítulos e, perpassando todo este trabalho. Esses traços são a oralidade e o teor popular, aquela encarregada de determinar um contexto diferente para a literatura (geralmente escrita), esta ocasionadora da presença, da manutenção e da transformação de certos conteúdos nas histórias. Ademais, o fato dessas narrativas terem a capacidade de transformar-se alcançando a atualidade

e mantendo-se pertinentes apesar de serem antigas, demonstra algumas questões a serem abordadas ainda neste capítulo.

Antes de entrar de fato nas discussões relacionadas ao gênero conto e às suas vertentes, esclarecemos o uso de dois conceitos que perpassaram este trabalho: tradição e cultura. Não utilizamos o termo tradição como uma retomada do passado ou como uma fixação de ideias e dogmas, mas sim nos aproximamos da proposta de Cascudo (2006, p. 27, *grifos do autor*): “Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo”. Assim, quando nos referirmos à tradição estamos mobilizando a transmissão oral, ligada à memória, de histórias, ritos, costumes, crenças, entre outros.

No que concerne ao conceito de cultura, existem duas definições mais correntes do termo. A primeira delas, da qual nos afastamos, é a concepção de cultura

[...] em oposição à selvageria, à barbárie; cultura é então a própria marca da civilização. Ou ainda, a alta cultura surge como marca das camadas dominantes da população de uma sociedade; se opõe à falta de domínio da língua escrita, ou à falta de acesso à ciência, à arte e à religião daquelas camadas dominantes (Santos, 1987, p. 35).

Já a segunda, trata cultura como “conhecimento, às idéias [sic] e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social [...] a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social” (Santos, 1987, p. 24-25), sendo o que caracteriza um povo no interior da sociedade. Por essa razão, o conceito de cultura precisa “dar conta das características dos agrupamentos a que se refere, preocupando-se com a totalidade dessas características, digam elas respeito às maneiras de conceber e organizar a vida social ou seus aspectos materiais” (Santos, 1987, p. 24). Referimo-nos a essa segunda acepção quando utilizamos a palavra cultura. Além disso, vale ressaltar que, por sua relação intrínseca com a vida social, a cultura não é um processo estático e plenamente adquirido e definido, pelo contrário, é dinâmica e transforma-se de acordo com as mudanças sociais e individuais.

Para tratarmos os pontos propostos, optamos por dividir este capítulo em três subtópicos. A primeira seção é destinada ao gênero conto, investigando desde as origens até as características essenciais a fim de compreender o que o diferencia dos demais gêneros literários. Na segunda parte focamos nos contos de fadas, ou contos maravilhosos, buscando compreender suas particularidades, pois, ao analisar o livro de Vita Murrow, precisamos tê-las em mente para perceber as intenções do revisionismo e a maneira como essas histórias sobreviveram ao tempo, tornando-se importante para as crianças e também para os adultos. Por fim, exploramos o termo “folclore” – “*folk lore*”, “*folklore*” – partindo do primeiro uso e alcançando a criação de uma

área de estudo no interior da Antropologia, intencionando entender como os contos de fadas e a literatura indígena aproximam-se dessa acepção.

2.1. “A HISTÓRIA DA ESTÓRIA”³: BREVE TRAJETO DO GÊNERO CONTO

Desde o surgimento, o ser humano é uma espécie social, isto é, demonstram a tendência a agrupar-se – seja em famílias, tribos ou comunidades – e não em viver de maneira isolada uns dos outros. Devido a essa característica, nasce a necessidade de comunicação, pois, uma vez na presença de outros indivíduos há, segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 13), um impulso não apenas em ser compreendido pelos semelhantes, mas também em narrar os acontecimentos importantes e, dessa forma, compartilhar experiências com os demais. Essas narrativas fazem, então, parte do cotidiano, reunindo “pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias trocam idéias [sic] e ... contam casos” (Gotlib, 1998, p. 5). Assim, o ato de narrar aparece como uma das primeiras habilidades desenvolvidas pelos seres humanos, sendo expandida cada vez mais conforme os sujeitos e as relações sociais tornaram-se mais complexas.

Nas primeiras formas narrativas está a origem do conto. Por essa razão é custoso aos estudiosos de literatura determinarem o surgimento exato do gênero, mesmo porque nasceu como narrativa oral em um período anterior à aquisição da escrita; portanto, além de muito antigo, não apresenta registros físicos que possam ter sobrevivido ao tempo para serem examinados, em virtude da dinamicidade das histórias orais. Como não é possível afirmar com certeza o local onde o gênero se originou, nem qual foi o primeiro conto ou quem o narrou, essas informações tornaram-se inferiores, como afirma Ana Lúcia Merege (2010, p. 8),

[...] determinar a origem não é tão importante como estabelecer as formas de transmissão, difusão e transformação do conto e identificar os elementos compatíveis com o momento histórico. Nesse tipo de abordagem, portanto, cada conto pode ser apreendido como produto de uma cultura cujos usos, costumes e mentalidade se refletem na narrativa.

Na esteira do proposto na citação acima e dessa origem associada às narrativas orais populares, evidencia-se o modo como o conto depende do contexto no qual foi produzido, pois “sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do epos dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais” (Propp,

³ Título emprestado de um dos capítulos do livro *Teoria do conto* (1998) de Nádia Battella Gotlib.

[1928] 2010, p. 85⁴). Então, associa-se intrinsecamente às sociedades, refletindo nas temáticas e até mesmo na estrutura certos pensamentos típicos de um povo, de uma época e de uma visão de mundo. Sabemos não ser essa uma característica exclusiva desse gênero, uma vez que a literatura de modo geral estabelece conexões com a vida e, por isso, traz produções aproximadas de dados cenários econômicos, sociais, culturais, políticos, entre outros.

Acerca da questão da difusão dessas histórias, podemos afirmar ter se dado com maior facilidade graças à predominância – pelo menos na fase inicial – da oralidade na propagação de pessoa a pessoa, de comunidade a comunidade e de geração em geração. Essas narrativas orais eram carregadas pelos viajantes às mais diversas localidades vencendo as distâncias e difundindo os pensamentos de certo agrupamento humano, como não conheciam a escrita,

[...] a única forma de registro era a memorização e a única forma de transmissão era a oral [...] os mitos e as histórias populares foram sendo recontados ao longo de muitas gerações. Em muitas culturas, havia pessoas especialmente treinadas para passar adiante não apenas essas histórias, mas também ensinamentos, cantos sagrados, genealogias de reis e heróis, enfim, tudo que fizesse parte da memória de seu povo (Merege, 2010, p. 17).

Com base nas questões iniciais expostas, consideramos o fato de essas histórias terem uma função primordial: transmitir aos demais os costumes, os valores, as tradições, as crenças e os ensinamentos de certa comunidade, “mais do que *mero entretenimento*, eram valiosos *meios transmissores* dos valores de base dos grupos sociais, transmitidos de geração em geração, consolidando-se, assim, o sistema de comportamentos consagrados pelo grupo” (Coelho, 2012, p. 105, *grifos do autor*). O compartilhamento dos modos de vida entre os indivíduos faz-se, inclusive, essencial para os agrupamentos humanos continuarem unidos sob aspectos comuns. Além disso, as narrativas são as responsáveis por manter as questões culturais vivas na memória dos sujeitos, podendo, dessa maneira, também fazer parte do imaginário coletivo das novas gerações. Até o presente, somos capazes de observar essa função primeira da narrativa, ainda mais quando a literatura ganhou o meio escrito, porque a palavra escrita é mais duradoura do que a falada – mesmo o autor de certa história não estando mais vivo, o papel ou o livro continua disponível.

⁴ Como é sabido pelos especialistas nos contos maravilhosos e nos contos de fadas, Vladimir Propp é um dos expoentes no estudo. Apesar de reconhecermos a importância do autor e de apreciarmos sua obra, não a utilizamos nas análises posteriores dos objetos desta pesquisa. Isso porque, o livro citado neste texto, *Morfologia do conto maravilhoso* ([1928] 2010), possui descrições aproximadas do formalismo russo e, assim, privilegiam aspectos formais e morfológicos das histórias, o que não é o foco de nossas exposições. Já o livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* ([1946] 2019) traz concepções interessantes a respeito do surgimento e da disseminação dos contos maravilhosos, entretanto não o utilizamos neste trabalho por julgarmos serem ainda questões muito hegemônicas e, portanto, distante dos objetos aqui analisados. Além disso, o *corpus* utilizado pelo autor é composto por contos parte do imaginário folclórico russo, considerado por nós restrito e particular para servirem aos contos contemporâneos evidenciados neste trabalho.

Embora os contos ganharam espaço no suporte escrito, ainda continuaram existindo em manifestações orais. É fato ter a escrita trazido inúmeras vantagens para essas histórias, por exemplo em relação a permanência – como citado, a escrita dura por mais tempo –, entretanto, também ocasionou perdas: a espontaneidade e a possibilidade do contato direto com o receptor da narrativa (ouvinte ou leitor). Quando contadas de maneira oral, o contador exerce um papel importante, enquanto na versão escrita, não existe esse mediador entre o conto e o receptor. Sobre esse assunto, Herman Lima afirma ter o contador da narrativa oral a capacidade de observar as reações do público e alterar aspectos da história de acordo com elas, a

[...] observação do primitivo contador de casos, que, estudando as reações de seus ouvintes, modificaria com elas “o tom, a forma e o estilo do seu conto”. Mais tarde, porém, desde que o conto deixou de ser oral, passando à tradição escrita, as circunstâncias se modificaram, pois o contista já não podia espiar as reações do seu auditório, modificando como outrora a sua maneira de conduzir a história que contava. “Por isso, essa arte espontânea que é a arte do conto foi adquirindo a rigidez de tudo quanto perde, de certo modo, a sua função” (Lima, 1967, p. 38).

Tendo explorado o surgimento e a disseminação dos contos, ainda nos resta algumas questões importantes: o que é, afinal, um conto? Qual sua definição? Quais suas principais características? O que o diferencia dos demais gêneros literários? Busquemos, então, respostas.

Apesar de existirem diferentes acepções para a palavra “conto”, a maior parte delas se torna um sinônimo de narrativa, isto é, da narração de uma sucessão de acontecimentos, Nádia Battella Gotlib destaca três dessas definições: “1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las” (Gotlib, 1998, p. 11). Considerando os objetos analisados nesta pesquisa, entendemos serem a segunda e a terceira designações as mais relevantes: a segunda devido à literatura tratar de acontecimentos fictícios, ainda que muitos inspirem-se e relacionem-se com a realidade – considerando também a existência de uma impossibilidade em atestar a veracidade ou a falta dela, sobretudo quando nos atemos aos questionamentos pós-modernos do conceito de verdade –; e, a terceira, pelo fato dos objetos de análise lidarem com o público mais jovem, portanto, enquadrando-se na definição de fábulas contadas às crianças. Ainda assim, é necessário esclarecer que as coletâneas, *corpus* desta pesquisa, os contos de fadas, de maneira geral, não são histórias voltadas apenas para as infâncias, sendo consumidas por públicos de diferentes faixas etárias – visualizamos essa questão de forma mais expressiva em relação à literatura indígena, dirigida a todas as pessoas parte da comunidade sem restrições etárias.

A partir da definição de conto apresentada acima, atentamos às particularidades desse gênero em oposição aos outros, pois “A finalidade dessa forma de ficção literária é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro

caso a certas características próprias do gênero” (Júnior, 1972, p. 10). O critério da extensão do texto, foi por muito tempo o mais utilizado para diferenciar o conto dos demais gêneros narrativos em prosa – como a novela e o romance, por exemplo –, baseado nesse fundamento o conto seria a história mais curta, seguido da novela e, por fim, o romance como a mais longa das narrativas. Isso ocorre porque, de acordo com Júnior (1972, p. 261), o conto primitivo era breve, sucinto. Somado a isso, Edgar Allan Poe, conhecido como um dos maiores contistas e também tido como o precursor da teoria do conto, escreve o ensaio intitulado *The Philosophy of Composition*⁵ de 1846 no qual aponta três principais características para a produção de um bom conto literário, são elas: o comprimento, a unidade de efeito e o método lógico. Para Poe a extensão é importante, porque o leitor deve ser capaz de ler a narrativa de uma só vez criando um efeito único, por isso, o conto precisa ser curto.

Todavia, sabemos ser a extensão um critério subjetivo para pautar toda a teoria a respeito de um gênero literário, “A extensão é um elemento exterior e superficial” (Lima, 1967, p. 12), pois não há como estabelecer de maneira universal uma narrativa longa mesmo medindo-a em quantidade de páginas – por exemplo, cem páginas podem parecer muito para alguns, enquanto para outros, é pouco –, pois dependeria também da diagramação escolhida, do tamanho da fonte, do espaçamento e etc. Por essa razão, outras características devem ser mobilizadas a fim de melhor determinar o conto, vejamos algumas delas. Segundo Gotlib na obra *Teoria do conto* (1998), para uma narrativa pertencer a tal gênero necessita ter uma ação concentrada, uma tensão única, uma linguagem adequada e um aprofundamento do espaço e do modo; já para Júnior em *A arte do conto* (1972), o traço principal do conto é a presença de uma narrativa linear e horizontal não se aprofundando e, portanto, configurando-se como episódica.

Não é um problema exclusivo do gênero estudado a dificuldade de sistematização, definição ou delimitação, pois os gêneros literários não são parte de uma ciência exata, permitindo exceções capazes de deixar as fronteiras entre essas categorias nebulosas em vez de bem estabelecidas, por isso “é preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir ...” (Gotlib, 1998, p. 63). Esse fato é visível quando comparamos o conto à novela e ao romance.

Por muito tempo, o conto foi considerado um gênero menor, porque o romance dominava o cenário literário sendo apontado como o gênero nobre. Ademais, os contos eram considerados como apenas um romance reduzido e não um gênero próprio. Fez-se necessário,

⁵ Acessada por nós em: Poe, E.A. (1903). *The Works of Edgar Allan Poe*, The Raven Edition, Volume 5. New York: P. F. Collier and Son.

então, criar uma teoria para esse gênero literário que o diferenciasse do romance. Como dito, o primeiro critério pensado para estabelecer essa separação foi o da extensão, entretanto, apenas classificar as narrativas pelos tamanhos não foi suficiente, outros traços distintivos foram elaborados. Um dos principais indícios da divergência entre os dois gêneros está nas origens de cada um deles,

[...] o romance e o conto se opõem completamente pelas suas origens: “o romance, que primitivamente foi escrito em verso, é uma espécie de epopéia [sic] que conta as explorações e os sofrimentos de um herói, dirige-se à classe dos senhores e às damas de alta linhagem e constitui um gênero aristocrático. O conto é, ao contrário, muito mais modesto; nasce do povo e é feito para ele [sic]. Parece dêsse [sic] modo que a oposição entre o romance e o conto reflete uma estratificação social: a oposição de duas grandes classes feudais. São essas diferenças de origens ou de estado civil, caso se prefira, que explicam as diferenças estéticas dos dois gêneros literários (Lima, 1967, p. 13).

Outra característica que Herman Lima em *Variações sobre o conto* (1967, p. 11) afirma ser essencial na comparação entre o conto e o romance é a questão temporal. Para o autor o primeiro relaciona-se a um fato pretérito em uma direção considerada linear, enquanto o segundo à atualidade. Mesmo com recursos capazes de classificar as narrativas, essa tarefa ainda é árdua e pouco precisa, muitas vezes ficando mais a cargo do autor ou de escolhas editoriais. Os objetos desta pesquisa são apontados como contos, tanto por terem propriedades similares às descritas acima, quanto pela origem oral e popular tratada no início desta seção.

Já vimos ser o conto um gênero muito antigo e com um grande poder de disseminação, não só entre as diferentes comunidades, mas também no passar dos séculos em razão da origem na oralidade. Gotlib alega que o conto ainda manteve características advindas da matriz oral e popular mesmo após tornar-se um gênero literário escrito,

O conto literário consta dos mesmos elementos que o conto oral e é, como este, o relato de uma história bastante interessante e suficientemente breve para que absorva toda a nossa atenção. Justamente por isto o conto permanece. “E o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural, normal e insubstituível de contar” (Gotlib, 1998, p. 76).

Pensando nessa permanência temporal do gênero, questionamos a manutenção de sua estrutura. O desenvolvimento do conto acompanhou a própria transformação cultural, econômica e política da sociedade. Isso ocorre pela influência que a vida e a realidade social mantêm nas narrativas desde as origens, fazendo o conto ser também determinado pela época, pelo autor, pela fase literária entre outras questões. Dessa maneira, essas histórias sofrem variações na forma e no conteúdo viabilizando numerosas possibilidades de construção, “Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas

a determinadas leis. Todos esses processos criam uma tal diversidade de formas” (Propp, [1928] 2010, p. 85).

Também consideramos a existência de muitas maneiras divergentes para se contar uma mesma história, utilizando perspectivas, estilos, tons diversos. Na tentativa de manter-se fiel à narrativa original, dificilmente um conto será inalterado ao ser recontado por outra pessoa, na maioria das vezes há uma modificação por menor que seja – esse ponto será relevante a essa pesquisa quando focarmos o revisionismo dos contos de fadas no capítulo seguinte. Assim, o conto tido como clássico é detentor de início, meio e fim determinados, podendo ser sintetizado com facilidade, além de ter clareza na tensão dramática e ser centrado em um acontecimento (Gotlib, 1998). Esse modelo de conto passa por alterações até não ser mais construído ao redor de um acontecimento exterior, como é o caso dos contos de Clarice Lispector, ou atingir uma fragmentação típica de muitas narrativas contemporâneas,

[...] nem sempre o conto moderno foge totalmente dos princípios anteriores, ou que nem sempre há apenas adoção de novos procedimentos. Por vezes, a qualidade reside mesmo nesta forma de combinar recursos da tradição com os que vão surgindo nos novos tempos (Gotlib, 1998, p. 54).

Os autores estudados utilizam essa combinação para construir suas histórias: Murrow concilia características primordiais aos contos de fadas com recursos e perspectivas de pensamento modernas e/ou contemporâneas e Munduruku agrega às narrativas ancestrais de seu povo elementos típicos da forma escrita e da sociedade ocidental.

O conto, então, pode ser identificado como uma forma simples que permanece através do tempo sem perder a aparência primordial, apesar de muito ter se transformado. Os estudiosos do gênero costumam classificá-lo em: conto policial, conto moral, conto em verso, conto satírico, conto de terror, conto fantástico, conto maravilhoso, entre outros. A esse trabalho interessa-nos os contos maravilhosos, os contos de fadas e os contos folclóricos.

2.2. “AS FADAS ESTÃO DE VOLTA ...”⁶: INDAGAÇÕES A RESPEITO DOS CONTOS DE FADAS

Como descrito no primeiro tópico, os contos, de forma geral, possuem uma origem muito antiga, atrelada aos agrupamentos humanos anteriores a escrita. Muito provavelmente os contos de fadas foram uma das primeiras vertentes de histórias a serem contadas pelos seres humanos, “tendo se iniciado com as histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo” (Merege, 2010, p. 7). Assim, as asserções que valem para o conto, também

⁶ Referência ao título do primeiro capítulo do livro *O conto de fadas* (1987).

servem para os contos de fadas, ou seja, os contos maravilhosos dispõem de uma origem e uma cronologia indefinida, sendo o mais importante a transmissão e a permanência dessas histórias com o passar do tempo transformando-se conforme o mundo modificava-se.

Antes de entendermos como se caracterizam os contos de fadas e os contos maravilhosos, devemos esclarecer de maneira breve, já que não é o foco desta pesquisa, a diferenciação entre o fantástico e o maravilhoso. Apesar de não ser o primeiro a distinguir essas duas formas literárias, Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* ([1970] 2010), realizou a mais conhecida sistematização entre o maravilhoso, o estranho e o fantástico. Para esse autor, as três vertentes literárias são caracterizadas pela presença de eventos sobrenaturais, e o que as separa é a maneira como as personagens percebem tal situação: se entendem o fenômeno sobrenatural como normal/natural, estamos no terreno do maravilhoso; se há explicações racionais/lógicas para o sobrenatural, temos o estranho; e, se há uma hesitação entre aceitar e racionalizar aquilo que foge à normalidade, descrevemos o fantástico.

Buscando definições mais contemporâneas para o fantástico e para o maravilhoso, atemo-nos aos estudos de David Roas. No livro *A ameaça do fantástico* (2014), o autor tece uma crítica às acepções de Todorov, pois, segundo Roas, Todorov situa o fantástico na fronteira entre o maravilhoso e o estranho. Para David Roas tal descrição fronteiriça não seria suficiente para abranger os textos literários pertencentes ao fantástico. Desse modo, tece suas próprias considerações sobre o fantástico em oposição ao maravilhoso.

Inicialmente tratando do fantástico estabelece que “para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (Roas, 2014, p. 31). Isso significa que o fantástico parte de um mundo similar àquele conhecido pelo leitor e em dado momento da narrativa há um episódio capaz de causar estranheza e de romper com essa realidade tanto sob o ponto de vista das personagens quanto da perspectiva do leitor. Já o maravilhoso “é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível - encantamentos, milagres, metamorfoses - sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural” (Roas, 2014, p. 34). Aqui os eventos que causariam estranhamento considerando a realidade como base, são tomados como parte do mundo e, por isso, tratados como aspectos naturais e não sobrenaturais. Essa é, para Roas, a distinção entre as duas vertentes de narrativas. Nesta pesquisa utilizamos a perspectiva do autor para o maravilhoso, território dos contos por nós estudados.

Outra dúvida a ser resolvida antes de explorarmos os contos de fadas é: contos de fadas e contos maravilhosos são a mesma coisa? De modo geral, os dois termos são utilizados como sinônimos intercambiáveis não só pelo senso comum, mas também pela maioria dos estudos da área (pelo menos os consultados para este trabalho). Apesar disso, encontramos nas descrições de Nelly Novaes Coelho, crítica literária brasileira conhecida por suas investigações de assuntos relacionados à literatura para as infâncias, o apontamento de diferenças entre os contos maravilhosos e os contos de fadas.

Para a autora, os contos maravilhosos têm raízes orientais, em especial na Arábia – também reprodutora de machismos, como observamos na mais famosa história dessa localidade, “As mil e uma noites”. Essas narrativas tratam de problemáticas materiais, sociais ou sensoriais e buscam a realização do indivíduo, normalmente ligada à situação socioeconômica, são, dessa maneira, histórias desenvolvidas

[...] no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização [sic] do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca (Coelho, 1987, p. 14).

Em contrapartida, os contos de fadas têm origens celtas, abordam situações espirituais, existenciais ou éticas também à procura de uma realização – entretanto, associadas ao interior subjetivo e não à realidade social –

Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher (Coelho, 1987, p. 13).

Assim, a divergência entre as duas vertentes estaria na origem e na problemática tratada (situação conflituosa). Com base nessa diferenciação podemos entender o conto de fadas como um dos tipos de contos maravilhosos, dessa maneira, todos os contos de fadas são contos maravilhosos, mas nem todos os contos maravilhosos são contos de fadas. Tendo observado as divergências entre essas duas vertentes serem pouco expressivas e, pensando que em uma análise geral não terão uma aparição significativa, utilizamos as nomenclaturas “contos de fadas” e “contos maravilhosos” como correspondentes. Isso também ocorrerá em razão da variedade das histórias objetos desta pesquisa, algumas enquadrando-se nas descrições de contos maravilhosos e outras, nas de contos de fadas. Para não haver confusão e, para não

adicionar uma camada de complexidade desnecessária às análises neste trabalho nos atemos às perspectivas dos estudos culturais, de gênero e de raça para investigar as narrativas, tratando os contos estudados neste trabalho como parte de uma mesma categoria.

No século XVII, na França, Charles Perrault transcreve algumas das histórias orais famosas no país parte do imaginário popular. É publicada, então, a coletânea intitulada *Contos da mamãe gansa* (1697), considerada o marco inicial da literatura para as infâncias. A partir da publicação das coletâneas de contos desse autor

[...] as narrativas se fixam, se perpetuam e adquirem uma nova função junto ao público jovem, constituindo-se em peça fundadora de um corpus literário que, embora em alguns momentos tenha sido tratado como um gênero menor, conservou-se ao longo de 300 anos (Merege, 2010, p. 52).

Utilizamos o termo “transcrição” em razão de boa parte dos estudiosos da área – incluindo alguns citados neste trabalho – atribuírem a Perrault e aos Irmãos Grimm a responsabilidade de recolher as histórias orais tidas como parte da cultura de seus países e publicá-las de maneira escrita. Essas narrativas coletadas eram histórias já conhecidas pelo povo e dispunham, majoritariamente, de autores anônimos; essa anonimidade ocorre por causa da indeterminação advinda da oralidade e devido a muitas desses contos serem criações coletivas. Por essa razão, não podemos atribuir a autoria nem a Perrault nem aos Irmãos Grimm.

A respeito das coletâneas de Perrault e dos Irmãos Grimm, ressaltamos que, na época eram destinadas às crianças e às mulheres, portanto, mesmo não sendo os criadores das histórias, esses autores teriam as alterado, excluindo traços considerados inapropriados para o público mencionado por serem violentos ou fazerem alusões sexuais, “A violência e crueldade desses contos medievais, ao serem adaptados para crianças, por Perrault e pelos Grimm, foram ‘suavizadas’, isto é, expurgadas da grande carga de violência dos textos ancestrais” (Coelho, 2012, p. 45). Os Irmãos Grimm modificaram as narrativas também em razão da grande influência da religião em suas vidas. Apenas mais tarde, com Andersen por exemplo, são de fato escritos por autores que reclamavam a autoria das histórias, considerando apenas influências das narrativas populares em suas criações. Entretanto, essa visão exclui a participação feminina tanto na produção quanto na disseminação dos contos de fadas, valorizando e imortalizando apenas homens.

Sobretudo nas últimas décadas experimentamos o aumento do número de pesquisadoras/es dedicados a recuperar o papel feminino na autoria dos contos de fadas apagado da História, por exemplo Warner (1999) e Ventura e Leslie (2019), importantes referências para esta pesquisa. Essas autoras voltam-se para o momento próximo às publicações de Perrault – a

França dos séculos XVII e XVIII – a fim de investigar as mulheres contadoras de histórias do período, descrevendo a situação delas da seguinte maneira:

Por vezes, nos livros que falam sobre aqueles tempos, são mencionadas ‘as preciosas’, mulheres que lançaram a moda de contar, escrever e publicar esses contos. Quando isso acontece, em geral, é para afirmar que o que elas escreviam não era boa literatura e, por isso, suas obras ficaram esquecidas. Por terem suas identidades escondidas por essa ‘identidade de grupo’, que as transformou em ‘Condessa X’, ‘Mademoiselle Y’, ‘Baronesa Z’ e que acabou por desvalorizá-las, o resultado é que tanto a vida quanto o trabalho literário dessas mulheres ficaram quase esquecidos (Ventura e Leslie, 2019, p. 11).

No trecho acima podemos depreender que, além de terem sido apagadas, as autoras mulheres também sofreram estigmatizações em relação à qualidade do seu trabalho literário. Por consequência foram, por muito, chamadas de “as preciosas”, como forma de depreciação. Hoje sabemos os nomes de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen, citando os mais famosos, enquanto poucas dessas mulheres são lembradas e, quando são, recebem a “identidade de grupo”, como é o caso da Madame de Beaumont, autora de “A Bela e a Fera”. Além disso, também é importante salientar que a criação do título “contos de fadas” foi realizada por uma mulher. Segundo Ventura e Leslie (2019) Mari-Catherine Le Jumel Barneville, conhecida como Madame (ou Baronesa) d’Aulnoy, foi a responsável por utilizar pela primeira vez a expressão “contos de fadas” para classificar uma coletânea escrita e publicada por ela.

Buscando explicações para esse apagamento feminino, talvez possa surgir o argumento de que eram poucas autoras com produções não expressivas, a esse respeito Ventura e Leslie (2019, p. 13) esclarecem: “Entre 1690 e 1715, também na França, foram publicados 114 contos de fadas em livros individuais ou coletivos. Destes, 74 foram escritos por mulheres”. Dessa forma, assim como as narrativas dos contos de fadas veiculam ideais patriarcais e machistas, o próprio apagamento e silenciamento de mulheres contadoras de histórias evidencia de maneira ainda mais contundente as opressões femininas desde os séculos passados.

Os contos de fadas caracterizam-se como narrativas que refletem os modos de vida, os costumes, a religião, a economia, a cultura, as relações sociais de uma certa sociedade em determinada época. Em consequência disso, ao analisar os contos tradicionais – os dos Irmãos Grimm e de Perrault, por exemplo – é necessário dar importância ao contexto de produção e de propagação, os fatos históricos, a realidade social e as motivações dos narradores. Ademais, os contos maravilhosos eram narrativas anônimas produzidas em coletividade, “Produção que permanecia viva entre o povo e testemunhava, não só os valores mais originais da língua por ele falada, como também sua maneira mais verdadeira de ver e sentir a vida” (Coelho, 1987, p.

16). Dessa maneira, os contos de fadas também traduzem as experiências em comunidade dos indivíduos.

A principal característica dos contos maravilhosos é, então, a presença marcante da tradição oral, fazendo transparecer a memória popular e facilitando a transmissão dessas narrativas pelas comunidades através dos séculos. Por serem histórias tão singulares e por fazerem parte do inconsciente coletivo, apresentam alguns padrões que, quando repetidos, facilitam a identificação de uma narrativa como pertencente a esse tipo de conto,

[...] o conto de fadas torna-se, simplesmente, uma das estruturas narrativas mais antigas e fortemente marcadas, cuja interação com suas próprias tradições possui um grande número de exemplares para invocar e um conjunto igualmente amplo de leitores familiarizados com suas regras⁷ (Tiffin, 2009, p. 3, tradução nossa).

Mesmo os leitores mais jovens, grande parte do público-alvo dessas narrativas, conseguem identificar o necessário para construir um conto de fadas (Tiffin, 2009, p. 9, tradução nossa).

As estruturas repetidas nos contos de fadas são consideradas um clichê do gênero, sendo as responsáveis pela diferenciação e pela particularidade dessas histórias diante de outros tipos de contos, em especial quando aparecem em conjunto. A principal característica dos contos maravilhosos está na indeterminação do tempo, do espaço e das personagens (Gotlib, 1998, p. 18): a do tempo, utilizando o famoso “era uma vez”, situa a narrativa em um tempo indefinido do passado, seja ele um passado distante ou um passado recente; a do espaço, ao não trazer especificações sobre cidades, vilas, países ou regiões retratando cenários genéricos capazes de causar identificação no leitor com qualquer espaço conhecido por ele; a das personagens, nas escolhas em não nomear as personagens ou dar a elas nomes comuns, apresenta o intuito de fazer o leitor aproximar-se delas.

Em seu livro de contos, Vita Murrow utiliza esses clichês para deixar suas histórias parecidas com os contos de fadas. Assim, o narrador de todas as histórias mostra-se em terceira pessoa onisciente – com exceção da introdução do livro em formato de carta, em primeira pessoa e assinada pela autora. É também intruso, tecendo comentários e opiniões no decorrer da narrativa, por exemplo em “(Não era por acaso que o lugar se chamava Floresta Proibida, afinal.)” (Murrow, 2019, p. 6). A estrutura de indeterminação, o famoso “era uma vez”, aparece em onze das quinze histórias e, quando não está presente, é substituído por uma expressão semelhante como “Há muitos e muitos anos, em terras extremamente distantes” (Murrow, 2019,

⁷ No original: “[...] fairy tale becomes simply one of the oldest and most strongly marked of narratives structures, whose interaction with its own traditions has a large body of exemplars to invoke and an equally wide range of readers familiar with its rules” (Tiffin, 2009, p. 3).

p. 54). Todavia, as personagens de Murrow são nomeadas, principalmente as personagens femininas, subvertendo o clichê da falta de nome comum a muitos contos tradicionais. Diversas outras características serão subvertidas nas reescrituras da autora, tema do próximo capítulo deste trabalho.

Segundo Warner (1999) há ainda um outro traço estrutural importante do conto de fadas, a autoridade do narrador, que ocorre devido à grande maioria dos narradores desse tipo de história ser em terceira pessoa onisciente, ou seja, não fazerem parte da narrativa como personagem, funcionando como uma entidade superior conhecedora de todos os detalhes da história e dos pensamentos das personagens. Isso ocorre em virtude da origem oral dos contos que dava ao contador, que assumia o papel de narrar a história, autonomia para modificá-la, além de poder escolher a perspectiva e o tom mais adequados para determinado público ou para a história definida.

Os contos de Vita Murrow – como já explicitado – e as histórias de Daniel Munduruku possuem esse narrador em terceira pessoa detentor de uma autoridade não questionada refletindo o/a contador/a de histórias responsável por transmitir os contos de fadas e os anciãos e anciãs indígenas encarregados de propagar as tradições e a cultura do povo aos mais jovens. Esses dois tipos de contadores de histórias baseiam-se na oralidade e na performance, podendo modificar as histórias de acordo com as reações dos ouvintes. Mantendo esse traço, Murrow e Munduruku utilizam o narrador em terceira pessoa. Munduruku também traz o aspecto da contação de histórias para a maneira como organiza sua escrita – vemos como isso ocorre no capítulo quatro.

Adicionando às particularidades relacionadas à estrutura dos contos de fadas, há certo compartilhamento de temas comuns, normalmente associados à natureza humana. A literatura constitui-se, para as sociedades, como fonte de saber e de domínio sobre a vida. Desse modo, as pessoas usam de narrativas simbólicas como uma maneira de conectá-las à condição humana. Essa capacidade dos contos maravilhosos é uma das razões que fizeram essas histórias perdurarem, pois

Os contos de fadas são sempre atuais, muito embora estejam atrelados à realidade sócio-econômica [sic] da Europa medieval. Satisfazem porque mapeiam impulsos e temores conscientes e inconscientes e delineiam experiências reais. Lidam com problemas universais, atacam idéias [sic] preconcebidas e defendem causas perdidas (Caldin, 2002, s. p.).

A universalidade das temáticas abordadas pelos contos maravilhosos é questionável. Com as diversas modificações pelas quais a sociedade passou, o ser humano também foi atravessado por transformações referentes aos aspectos culturais e às questões identitárias e

subjetivas. Devemos entender quais são esses valores e essa condição humana tida como universal reproduzida e perpetuada pelos contos de fadas: queremos mesmo propagar histórias repletas de preconceitos, machismo e princípios patriarcais? Embora tenham nascido como narrativas para os adultos, os contos tornaram-se expoentes na literatura para as infâncias como instrumentos para o ensinamento de padrões morais a serem seguidos, em especial pelas meninas. Discorreremos com maior profundidade a respeito das colocações feministas em relação aos contos de fadas quando analisarmos o livro de Vita Murrow.

Por terem sido modificadas não apenas com o passar do tempo, mas também com a mudança de quem conta – como vimos, uma história dificilmente é narrada da mesma maneira por duas pessoas diferentes –, existem diversas versões de cada conto de fadas, “Hoje, são inúmeras as edições dos contos de fadas tradicionais, como também são inúmeros os autores que os revisitaram e recontaram, dando sua própria versão literária ou fazendo novas viagens por antigos caminhos” (Merege, 2010, p. 78). Na contemporaneidade, os contos tradicionais aliam-se, por exemplo, ao feminismo, sendo revisionados e ganhando múltiplas perspectivas, como é o caso do livro objeto desta pesquisa escrito por Vita Murrow e intitulado *Lute como uma princesa* (2019), o qual será analisado no capítulo seguinte.

2.3. “O COMEÇO DE TUDO”⁸: UM ESTUDO DO TERMO “FOLCLORE”

As aproximações entre os contos de fadas – presentes no livro de Vita Murrow – e os contos indígenas – por exemplo, os de Daniel Munduruku – são inúmeras, sobretudo ligadas às origens baseadas na oralidade. Isso se deve ao fato de as duas vertentes de contos literários relacionarem-se ao que conhecemos como folclore. Sendo assim, necessitamos compreender, de maneira mais aprofundada, o folclore e a sua relação com a literatura e com os objetos estudados.

O livro de Daniel Munduruku, *As serpentes que roubaram a noite* (2001) é uma coletânea de contos do povo originário brasileiro do qual o autor faz parte – o povo Munduruku – “Como quaisquer outras sociedades tradicionais, os povos indígenas do Brasil também possuíam uma riquíssima literatura oral, transmitida por meio de ritos, cantos e narrativas” (Merege, 2010, p. 62). Na atualidade, essas histórias são transmitidas também por meio de publicações escritas de obras literárias.

⁸ Título de um dos contos presentes no livro de Daniel Munduruku: *As serpentes que roubaram a noite* (2001).

A literatura indígena em sua forma escrita é uma concepção muito recente, por volta da década de 1980, e possui um forte teor de resistência e de utilização de um instrumento ocidental valorizado – a palavra escrita – a favor de uma comunidade ainda muito subalternizada. Esse fato ocorre em razão de os indígenas terem a necessidade, desde a colonização, de lutarem por sua terra, seus direitos, sua cultura e sua vida. Sabemos ter havido um extermínio de diversas etnias já no contato inicial com o colonizador, além disso, culturas, religiões, cantos, mitos, rituais e línguas foram perdidos no processo “civilizatório”.

Pensando especificamente nas manifestações artísticas, os povos originários sempre tiveram a sua literatura baseada na oralidade, “A esse material vieram se somar, a partir de 1500, as tradições europeias trazidas pelos colonizadores, como os romances medievais e contos maravilhosos que se encontram na gênese dos contos de fadas” (Merege, 2010, p. 62). A literatura oral europeia foi a primeira a chegar ao Brasil desembarcando dos navios em 1500 junto com os primeiros colonizadores que, além de doenças e violência, também trouxeram seus costumes, valores e tradições. Segundo Ana Lúcia Merege, na citação anterior, a literatura europeia veio “somar” à literatura indígena, entretanto, não acreditamos ter sido de fato um acréscimo, pois os valores europeus acabaram sendo impostos aos povos originários e, assim, sobrepuseram-se à cultura indígena, pois “o desprezo pela cultura autóctone foi geral” (Luyten, 1987, p. 33). Podemos perceber essa sobreposição quando pensamos nas crianças brasileiras, muitas das quais, desde cedo, dispõem do contato com os contos de fadas, mas desconhecem histórias da tradição indígena. Ou ainda ao identificar certas concepções e visões de mundo ocidentais incorporadas à cosmologia de muitas das etnias no momento do contato entre os povos originários e os colonizadores, permanecendo infiltradas nas culturas originárias.

Antes de dedicarmos-nos a outros comentários sobre o termo folclore, vale ressaltar que, apesar de aproximarmos os contos de fadas da Europa e os contos indígenas do Brasil, “os contos populares, assim como outros materiais folclóricos, raramente estão confinados a limites geográficos, históricos e culturais tão claramente definidos” (Dundes, 1996, p. 20-21). Mesmo podendo associar essas histórias a uma época, a uma cultura e a uma sociedade determinadas, as fronteiras responsáveis por esse enquadramento não são tão precisas.

Partindo de fato para o entendimento do folclore, a primeira questão a ser considerada é o surgimento do termo. O arqueólogo William John Thoms emprega pela primeira vez a palavra “*folk-lore*” em um artigo escrito para o jornal londrino *The Athenaeum* em 22 de agosto⁹ de 1846. Thoms cunha o termo como substituição a “*Antiquitates Vulgares*” ou “*Popular*

⁹ Inclusive, em razão dessa publicação determinou-se o dia 22 de agosto como o Dia do Folclore.

Antiquities”, conceitos referentes à descrição do conhecimento do povo. A partir dessa publicação, outros acadêmicos de fora da Inglaterra começaram a transpor a ideia do arqueólogo para suas culturas e seus estudos, fazendo com que o termo se espalhasse. Essa primeira aparição escrita do conceito de folclore não exclui a ideia de existirem noções similares à de folclore anteriores à 1846.

Desde a primeira utilização até os dias atuais, o termo não possui uma definição bem delimitada, sendo um conceito amplo e heterogêneo. Mesmo com essa dificuldade de estabelecer fronteiras, podemos considerar o folclore como parte da Antropologia Cultural, não descartando possíveis intersecções com outras áreas do conhecimento.

Partindo de uma análise morfológica da palavra, *folk* conecta-se ao popular e *lore* ao conhecimento, aprendizado. Dessa forma, o folclore seria: o conhecimento do povo, a ciência do povo, o aprendizado popular. Grande parte das acepções do termo voltam-se a esse significado inicial da palavra. Nessa definição, o folclore é compreendido do ponto de vista da cultura popular que, por sua vez,

[...] remete, na verdade, a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de “saber”, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe (Arantes, 1990, p. 7).

Dessa maneira, a cultura popular é tomada como um polo diametralmente oposto a uma cultura de classes tidas como elevadas, “A cultura popular abrange todos os setores da vida de um povo, mas geralmente indica uma certa oposição à cultura oficial, erudita” (Luyten, 1987, p. 8). Em relação à cultura erudita, a cultura popular pode ser vista como um outro, estigmatizada e esvaziada de saberes. O popular, para a cultura erudita, então, traz consigo o rótulo de menor, inferior, de segundo plano. Essas estigmatizações associadas à cultura popular também são estendidas a qualquer outra manifestação que traga em seu cerne o popular, como é o caso da literatura oral e do folclore.

Para Câmara Cascudo – um dos mais importantes folcloristas brasileiros – o folclore é “o conjunto de todas as regras, usos, costumes, predileções, mentalidade, o FOLK WAYS, estratificando-se em sensibilidade, no processo de ver, assimilar, compreender e produzir” (Cascudo, 2006, p. 23). Para o autor, uma produção é considerada folclórica se possuir quatro características: “a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade” (Cascudo, 2006, p. 22). Portanto, o folclore seria a cultura popular quando transformada em tradição, pois necessita de uma origem com tempo, espaço e autoria pouco precisos tornando-se parte da memória coletiva transmitida indistinta e continuamente (Cascudo, 2006) garantindo a sua

sobrevivência. Outra designação significativa e mais abrangente, extrapolando o contexto literário é a de Ramos, em *Estudos de folk-lore* (1958, p. 19), para o qual o folclore é a “ciência que estuda a expressão, nas crenças populares, instituições, práticas, literatura oral, e artes e passatempos da vida mental e espiritual do folk, do povo em geral”.

A definição dicionarizada resume as colocações acima. No Dicionário Michaelis leem-se as seguintes significações para o termo folclore:

- 1 Costumes tradicionais, crenças, superstições, cantos, festas, indumentárias, lendas, artes etc., conservados no seio de um povo; cultura popular, populário [...]
- 2 Parte da antropologia cultural que estuda esses elementos.
- 3 FIG Sequência de acontecimentos reais ou imaginários [...]
- 4 FIG Algo meramente criado pela imaginação; fantasia [...] (Folclore, 2024).

O mais interessante acrescentado pelo dicionário é a temática da fantasia, do mundo da imaginação, muito presente nos contos de fadas e também aparente nos contos indígenas. No entanto, mais importante do que encontrar uma definição certa para a palavra, é entender seu significado para a sociedade e para a cultura as quais se associa, sendo parte da diversidade cultural e da formação identitária. O folclore está intrinsecamente associado à cultura, se entendermos cultura como “a soma total das criações humanas. É tudo o que o homem faz ou produz, no sentido material ou não-material” (Ramos, 1958, p. 25), pois os fatos culturais transformam-se em fatos folclóricos quando tornam-se tradicionais. Os principais objetos de estudo da ciência do folclore são aspectos não materiais da cultura, aqueles de manifestações populares, podendo ser relacionados às crenças, costumes e tradições do povo. Por essa razão, da vinculação forte com a cultura de certa comunidade, o folclore é tido como uma respeitável forma de resistência, quando nos referimos às comunidades subalternizadas.

Depois de buscar a compreensão do folclore, analisamos suas principais características. Começamos, é claro, apenas explicitando a qualidade mais óbvia e já examinada: o teor popular, “As manifestações populares vão dar-se, em sua grande maioria, de forma oral. É que a comunicação a nível popular, na realidade, significa a troca de informações, experiências e fantasias” (Luyten, 1987, p. 20).

Com relação a essa questão vale pontuar que no interior das comunidades indígenas suas manifestações não são populares, pois, como vimos, o popular viria de uma oposição ao erudito – remetendo ao embate entre classes sociais, fato inexistente na organização social dos povos originários. Entretanto, quando saímos deste contexto e tomamos a sociedade capitalista ocidental como perspectiva, as produções e os aspectos culturais dos povos nativos são considerados populares, pensando até mesmo em toda a estigmatização relacionada ao termo. Dessa maneira, utilizamos a aproximação da literatura indígena com o popular intencionando

remeter a forte presença da comunidade, da coletividade, do povo, na sua criação e disseminação.

Em seguida, ressaltamos o folclore transmitido de pessoa a pessoa por meio da repetição de atos contínuos, tornando-se um fato tradicional de certo povo e persistindo na memória popular com o passar das gerações e, por essa razão, podemos apontar a tradição como um elemento primordial ao folclore. Essa transmissão acontece a partir da oralidade, outro importante fator referente ao folclore, isto é, não necessita de meios formais de ensino para ser reproduzido (Brandão, 1983).

A próxima característica a ser destacada é o anonimato dos fatos folclóricos tidos como “Ditos que as pessoas repetem, de uma sabedoria de autor sem nome” (Brandão, 1983, p. 15). Por serem parte da tradição e transmitidos oralmente, muitas vezes a autoria da expressão folclórica perde-se, ficando esquecida e tornando-se irrelevante, pois passam a ser propriedade do coletivo, de acordo com Brandão (1983, p. 34)

A criação do folclore é pessoal. Alguém fez, em um dia de algum lugar. Mas a sua reprodução ao longo do tempo tende a ser coletivizada, e a autoria cai no chamado ‘domínio público’ [...] O folclore vive da coletivização anônima do que se cria, conhece e reproduz, ainda que durante algum tempo os autores possam ser conhecidos [...] Mas justamente porque foram aceitas, coletivizadas, com o tempo a memória oral, que é o caminho por onde flui o saber do folclore, esqueceu autorias, modificou elementos de origens e retraduziu tudo como um conhecimento coletivo, popular.

O folclore não é estático, pelo contrário, é vivo e dinâmico permitindo transformações de acordo com as experiências do povo com o qual se relaciona. Além do mais, é importante na constituição da identidade de certa comunidade e, em maior escala, da identidade nacional responsável por manter a união de determinada nação.

Como uma questão relacionada ao popular, os estudos folclóricos sobre diversos povos e culturas também foram, por muito tempo, estigmatizados, ou seja, vistos na academia como menores e tidos como trabalhos a respeito de culturas exóticas. Isso devido ao próprio preconceito com o popular em oposição ao erudito e à valorização de certas culturas em detrimento de outras, como é o caso da cultura europeia. Assim, no início, o folclore destinava-se a investigar “a literatura não-escrita das sociedades adiantadas” (Ramos, 1958, p. 19): os contos de fadas europeus. Outras expressões folclóricas de culturas fora da Europa ou mesmo periféricas quando comparadas a cultura dominante eram tidas como primitivas e, por isso, não mereciam tanta atenção ou crédito. Vale lembrar que os contos de fadas foram incorporados aos saberes hegemônicos, mas, de fato, não pertenciam a esse espaço por serem criações relacionadas a grupos sociais inferiorizados: as mulheres e as crianças.

Com o passar do tempo essa noção eurocêntrica de superioridade cultural foi se perdendo, apesar de ainda existirem resquícios, e os povos relegados a posições marginais começaram a receber mais atenção. Dessa maneira, outros fatos folclóricos despontaram nos estudos acadêmicos. Entretanto, na atualidade, o termo passa por outra estigmatização. Quando nos referimos ao folclore, o senso comum associa o termo às expressões literárias subalternizadas com forte predominância dos indígenas. Apesar de tomando todo o percurso realizado a respeito da concepção do termo folclore, podermos aproximar Daniel Munduruku de um folclorista, o autor problematiza o termo. Em diversos textos e entrevistas concedidas – por exemplo a 2019 ao G1 a respeito do “Dia do Índio”¹⁰ (G1- BBC News, 2019) – Munduruku utiliza o termo folclore como uma forma de estigmatização dos povos originários, mais aproximada da ideia de folclorização, isto é, tratar a cultura nativa de maneira estereotipada e exótica. Por essa razão, ao tratar do livro de Daniel Munduruku optamos por utilizar uma classificação de “contos ancestrais” em lugar de “contos folclóricos”.

Ainda considerando a estigmatização podemos refletir sobre os motivos que fazem os brasileiros, por exemplo, valorizarem e terem conhecimento de histórias da cultura europeia – como é o caso dos contos de fadas, narrativas do imaginário coletivo – e não terem esse mesmo conhecimento de contos brasileiros, como os contos dos povos originários.

Tendo explorado as questões iniciais, pertinentes ao melhor desenvolvimento das análises realizadas nos capítulos seguintes, percebemos aproximações entre a literatura indígena e os contos maravilhosos representados pelo livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001) e *Lute como uma princesa* (2019), respectivamente. A relação entre esses dois diferentes modos de criar literatura acontece por meio do compartilhamento de características, por exemplo,

[...] narrativas curtas; autoria anônima; apresentam animais falantes; elementos mágicos e encantamentos surgem como meio para a resolução dos problemas que mesmo quando é de ordem pessoal tem relação com o social; a narrativa se desenvolve em torno de uma busca (Oliveira e Lima, 2020, p. 2066).

Assim, compartilham as características descritas e possuem como base a tradição, a oralidade, a matriz popular, a memória e a fantasia. Esse último, faz-se muito relevante a essas histórias e é um dos responsáveis pela sobrevivência das narrativas no decorrer dos anos e pela importância que as crianças dão a elas, fato a ser discutido no próximo capítulo.

¹⁰ Disponível no seguinte link: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escritor-indigena-daniel-munduruku.ghtml>.

3 REINVENTANDO VELHAS HISTÓRIAS PARA A NOVA GERAÇÃO

Se os contos de fadas são histórias com uma origem antiga, aparecendo já nos primeiros momentos da comunicação humana, como mantiveram-se parte do imaginário popular por tanto tempo? Como permaneceram relevantes mesmo com as diversas modificações pelas quais a sociedade passou no decorrer das décadas? Por que continuaram sendo transmitidos entre as gerações? Esses são alguns dos questionamentos norteadores dos estudos e análises desenvolvidos neste capítulo.

Os contos de fadas são, muitas vezes, as primeiras narrativas com as quais uma criança tem contato, sendo histórias muito difundidas nas infâncias. Assim, é necessário atentar ao conteúdo que essas narrativas estão transmitindo às crianças – vale ressaltar que na infância as pessoas ainda estão formando o caráter e o senso crítico, por essa razão são mais suscetíveis a internalizar aquilo a elas apresentado. Os contos tradicionais têm sido criticados por veicularem pensamentos sexistas e misóginos, inferiorizando as personagens femininas e ensinando às crianças a existência de uma disparidade entre os gêneros e de papéis determinados para o feminino e para o masculino, “Em vez de serem uma mera reflexão dos ideais sociais, esses contos de fadas perpetuam conceitos cristãos e patriarcais como uma estratégia para manter a hierarquia de gênero”¹¹ (Neikirk, 2009, p. 38, tradução nossa).

Nesse contexto, o revisionismo de contos de fadas aparece com grande relevância na contemporaneidade, ainda mais quando aliado ao feminismo. A partir dessa outra maneira de contar histórias, os contos de fadas transformam-se em narrativas únicas sob uma perspectiva que adiciona e muitas vezes altera a tradicional, sobretudo ao subverter os estereótipos de gênero perpetuados por essas histórias dando às protagonistas femininas espaço para serem quem quiserem e, para tornarem-se agentes de suas próprias histórias.

Utilizando-se da ótica do revisionismo feminista, Vita Murrow escreve seus contos com o intuito de mostrar aos jovens leitores “Que os estereótipos de gênero limitantes aprisionam todos nós. Como quando os esticamos e os quebramos, há mais espaço para que todos possam brilhar igualmente. Para que possamos nos acessar igualmente e para que todos nós alcancemos nosso pleno potencial, igualmente”¹² (Meet, 2019, tradução nossa).

¹¹ No original: “*Rather than being a mere reflection of societal ideals, these fairytales perpetuate Christian, patriarchal concepts as a means of maintaining the gender hierarchy*” (Neikirk, 2009, p. 38).

¹² No original: “*That limiting gender stereotypes hold all of us back. How when we stretch and break those apart, there is more room for everyone to shine equally. To access one another equally, and for all of us to achieve our full potential, equally*” (Meet, 2019).

A importância da literatura de Murrow está nessa capacidade de dialogar com as crianças mantendo os aspectos da fantasia importantes para o desenvolvimento infantil ao mesmo tempo em que mostra para as meninas e para os meninos diversas maneiras de construir sua identidade e de estar no mundo sem o crivo de estigmas limitadores. Além disso, ao investigar as histórias da autora por um viés pedagógico, como o fazem Cagnin e Spaziani (2022, p. 142), a adição de representatividade nos contos demonstra que as suas

[...] novas versões dos contos de fada apontam para a diversidade e possibilitam um trabalho educativo, fazendo com que as diferenças sejam celebradas e o respeito seja construído, ensejando reflexões que possibilitam uma educação crítica e emancipatória.

Considerando o exposto, neste capítulo analisamos, a partir de uma perspectiva dos Estudos de Gênero e Raça, o livro *Power to the Princess* (2018) de Vita Murrow e ilustrado por Julia Bereciartu. Utilizamos, em razão da democratização do acesso e da maior facilidade de compreensão a tradução para o português, *Lute como uma princesa* (2019), realizada por Daniela Gutfreund e publicada no Brasil pela editora Boitatá – selo jovem da editora Boitempo.

O livro conta com quinze histórias revisitando contos de fadas clássicos além de uma introdução em formato de carta da autora aos leitores. Nessa introdução Murrow evidencia, já no início da obra, dois dos elementos norteadores de sua escrita: a atmosfera do maravilhoso, ao afirmar ter conversado com as personagens e ouvido delas as histórias que seguem; e o aspecto feminista questionador ao subverter as ideias do senso comum a respeito da vivência e da aparência de uma princesa e determina “a concepção de princesa que será adotada: aquela que ajuda as pessoas, está aberta a aprender coisas novas e sempre busca dar mais sentido à própria vida e às das pessoas que a cercam” (Cagnin e Spaziani, 2022, p. 133).

São quinze os contos que integram o livro dispostos na seguinte ordem: “Belle, a corajosa”, “A pequena sereia”, “Rapunzel”, “A rainha da neve”, “Isabel e os cisnes selvagens”, “Cinderela”, “A pastorinha de gansos”, “Estrela e as doze crianças bailarinas”, “A princesa e a ervilha”, “Zade e as 1.001 ideias”, “Polegarzinha”, “Chapeuzinho vermelho”, “A bela adormecida”, “Branca de Neve” e “Evangalina e o príncipe sapo”. No decorrer deste capítulo tratamos de maneira particular algumas dessas histórias a fim de entender como o revisionismo feminista de Murrow pode ser percebido em suas narrativas. Analisar de maneira aprofundada quinze histórias tornaria o processo cansativo e, em dado aspecto, repetitivo, por essa razão selecionamos apenas os contos considerados por nós de maior impacto tanto por seu conteúdo quanto pelas estruturas narrativas.

Com as questões iniciais expostas, neste capítulo estudamos: (i) um pouco mais sobre a vida de Vita Murrow, sobre como surgiu o desejo de tornar-se escritora, sobre a importância da literatura em sua vida e sobre sua concepção de feminismo, relevante uma vez que escreve contos considerados feministas; (ii) o conceito de revisionismo e a maneira como Murrow o alia ao feminismo para escrever a obra analisada, apontando como isso ocorre em algumas das narrativas; (iii) a importância da fantasia para as crianças e, portanto, a razão dos contos de fadas serem tão consumidos. Antes de adentrarmos o primeiro tópico, esclarecemos que durante este capítulo utilizamos algumas das respostas dadas por Vita Murrow em uma entrevista concedida a nós via *email* no mês de junho de 2024 e que será disponibilizada de maneira integral nos anexos deste trabalho (Anexo – A).

3.1. “TALVEZ, COMO EU DISSE, VOCÊ RECONHEÇA UM POUCO DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA TAMBÉM!”¹³: UM POUCO DA HISTÓRIA DE VITA MURROW

Vita Murrow nasceu na Índia central e mudou-se para os Estados Unidos ainda pequena. Morou durante a infância em Minneapolis, Minnesota; na fase adulta, viveu em algumas cidades como Nova Iorque e Seattle. Atualmente, reside em Boston com o marido, o artista Ethan Murrow, e com os dois filhos. Além de compartilhar a casa e a vida com o marido, Vita e Ethan também são parceiros em um projeto cinematográfico e na coautoria de alguns livros.

No que concerne à formação acadêmica, Murrow graduou-se em artes pelo Cornish College of the Arts em Seattle e possui um mestrado em educação pelo Bank Street College of Education em Nova Iorque. Assim, a autora transita entre várias áreas do conhecimento já que é escritora, artista, educadora, produtora, cineasta, diretora, contadora de histórias e marionetista. Trabalhou por muito tempo como educadora infantil, nesse período foi responsável, inclusive, por dirigir um programa de alfabetização. Em razão do trabalho com as crianças como professora alfabetizadora e contadora de histórias, desenvolveu uma forte ligação com as infâncias tornando-se defensora das crianças e da literatura a elas destinada.

Foi durante esses anos como educadora que Murrow reviveu a paixão pela contação de histórias, fato influenciador da recuperação da vontade de tornar-se escritora. Desde criança demonstra interesse pela literatura e pela escrita, na oitava série inscreveu-se em um acampamento para escritores mirins e, apesar de ter sido recusada, não desistiu do sonho de ser

¹³ Citação extraída do livro *Lute como uma princesa* (Murrow, 2019, p. 3).

uma escritora de sucesso. Quando questionada por nós sobre a importância da escrita em sua vida e sobre o desejo já na infância em ser escritora, Murrow comenta:

Minha escrita com certeza impactou minha vida. Quando o meu primeiro livro ilustrado foi publicado, decidi deixar a carreira na educação para escrever em tempo integral. Minha pesquisa e meu conhecimento sobre feminismo dos livros “Princess”¹⁴ e “Heroes”¹⁵, agora colorem as lentes pelas quais entendo e critico todas as narrativas. Meu desejo como escritora tem raízes no meu amor profundo por contar histórias como uma forma de democracia e como uma forma de arte. Meu desejo de escrever para pessoas jovens tem raízes na minha crença na preservação e na celebração da infância, e é diretamente em resposta a partes da minha própria infância (Anexo – A, tradução nossa).¹⁶

Como afirma na resposta acima, Vita Murrow tem, hoje, na escrita a principal forma de expressão artística e de fonte de renda – pois deixou o trabalho na área da educação para focar totalmente no fazer literário. Também destacamos do excerto a preocupação de Murrow com as infâncias, colocando-as em evidência nas suas obras a fim de celebrá-las. Entre os diversos livros publicados pela autora até o momento ressaltamos: *Lute como uma princesa* (2019), no idioma original *Power to the Princess* (2018); *High-Five to the Hero* (2019), a versão de alguns heróis masculinos sem o crivo dos estereótipos de gênero; *Zero Local* (2020), escrito em coautoria com o marido Ethan; *Once Upon Our Planet* (2021), contos que possuem como foco a natureza; e, a série de livros com animais como protagonistas *Talala* (2021), *Sterling* (2021), *Onyx* (2021) e *Fluffles* (2021).

Na fala da autora, reproduzida acima, podemos perceber a maneira como sua escrita dialoga com suas vivências e tem forte influência da própria infância de Murrow. Sendo uma mulher de origem indiana vivendo nos Estados Unidos, desde muito criança aprendeu sobre diversidade, pois era vista a partir de um lugar de alteridade, sempre tida como um “outro”:

Questões de identidade e diversidade têm sido parte da minha vida desde sempre. Eu estou continuamente aprendendo como minha voz e minha identidade estão ao meu favor, e quais limites são importantes estabelecer, com o objetivo de abrir portas que antes pareciam fechadas e manter essas portas abertas para os outros¹⁷ (Anexo – A, tradução nossa).

¹⁴ Referência ao livro *Power to the princess*, em português, *Lute como uma princesa*.

¹⁵ Referência ao livro *High-Five to the Hero*, ainda não publicado em português no Brasil.

¹⁶ No original: “My writing has absolutely impacted my life. When my first picture book came out I made the decision to leave a career in education to write full time. My research and awareness around feminism from my “Princess” and “Heroes” books now colors the lens through which I understand and critique all storytelling. My desire as a writer stem from my deep love of storytelling as a form of democracy, and as an art form. My desire to write for young people stems from my belief in the preservation and celebration of childhood and is directly in response to parts of my own childhood” (Anexo – A).

¹⁷ No original: “Issues of identity and diversity have been a part of my life forever. I’m continually learning how my voice and identity serves me, and what boundaries are important for me to hold, in order to open gates that might have seemed previously closed, and to hold those gates open for others” (Anexo – A).

Dessa forma, Murrow enfatiza não apenas em sua fala, mas também em sua obra literária a importância para ela de questões identitárias – como as de gênero e raça. Com o objetivo de tomar os espaços antes negados, a escrita da autora também aponta para a possibilidade de outros também ocuparem esses espaços. Murrow afirma, ainda, a necessidade da adição de diversidade às histórias para as infâncias com o intuito de gerar o sentimento de pertencimento nas crianças, fruto da representatividade, e de auxiliar na formação de pessoas empáticas e respeitosas.

Por essas razões, a autora procura evidenciar a diversidade em suas obras, como é o caso de *Lute como uma princesa* (2019), no qual a maioria dos contos apresenta a inclusão de pessoas diversas. No livro citado, oito das quinze narrativas traz a presença de personagens não-brancas, inclusive entre as protagonistas, colorindo as princesas tradicionalmente representadas apenas como brancas. Essa questão merece destaque ao notarmos como os padrões de beleza em nossa sociedade, de modo geral, e nos contos de fadas, de maneira mais específica, estão muito atrelados às características de grupos dominantes, por exemplo, à raça e à classe. Não parece uma coincidência o fato de as mulheres consideradas mais belas nas mídias – cinema, literatura, internet, etc. – serem brancas, dos cabelos e olhos claros, do cabelo liso, magras e esbeltas. Os contos de fadas, como uma dessas mídias, também reproduzem e difundem tais padrões, assim, a “beleza passa a ser associada não apenas à bondade, mas também à branquitude e ao privilégio econômico¹⁸” (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 719, tradução nossa).

Interessa-nos a maneira como Murrow afasta-se desses padrões, ao escrever princesas diversas, com as mais variadas cores de pele, estilos de cabelo e tipos corporais, bonitas cada uma a seu modo. A preocupação da autora com a diversidade nas histórias também reflete nas ilustrações de Julia Bereciartu que compõem o livro, como nas imagens que seguem.

¹⁸ No original: “[...] beauty becomes associated not only with goodness but also with whiteness and economic privilege” (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 719).



Figura 1: Ilustração do conto “A pequena sereia”
Fonte: Murrow, 2019, p. 17.

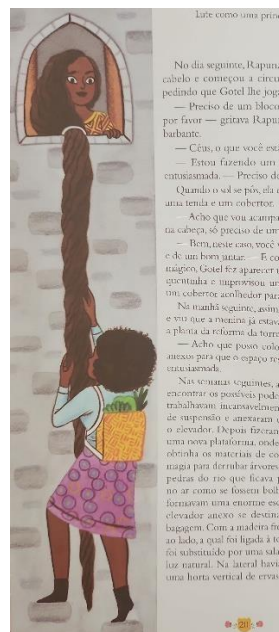


Figura 2: Ilustração do conto “Rapunzel”
Fonte: Murrow, 2019, p. 20.

Para além das questões raciais que permeiam o livro, outros aspectos relacionados à inclusão de diversidade também aparecem nos contos. A história da “Pequena Sereia” apresenta um casal que foge dos moldes da heterossexualidade compulsória (Rich, 2010), é uma história de amor entre duas garotas. O príncipe do conto “Rapunzel” tem deficiência visual desde o início da história, durante a narrativa é discutida a problemática da ausência de acessibilidade para pessoas com deficiência, “Por ser cego, há muitos edifícios em meu reino que eu adoro, mas que não funcionam para mim” (Murrow, 2019, p. 22). Em “A Bela Adormecida”, são tratados alguns distúrbios de saúde que, apesar de fictícios, relacionam-se a doenças reais as quais afetam as pessoas fora do mundo da fantasia.

Algumas outras camadas de problemáticas sociais também são acrescentadas às histórias, como na revisão da história “Cinderela”, na qual a autora trata da luta de classes, da opressão da classe trabalhadora e da necessidade de leis que assegurem seus direitos. A partir do exposto faz-se importante considerar a valorização e a celebração das diferenças ao realizar a leitura do livro *Lute como uma princesa* (2019), pois em todas as histórias da coletânea “havia espaço para cada uma e comemorava-se a diferença” (Murrow, 2019, p. 82) mostrando para as crianças leitoras que “não devemos esconder o que faz da gente diferente” (Murrow, 2019, p. 81).

Outro aspecto que perpassa a vivência e a escrita de Murrow e merecedor de atenção é a forte presença do feminismo. Já no título do livro podemos perceber essa aproximação: na

versão original, em inglês, *Power to the Princess* dispõe dos dizeres “15 favourite fairytales retold with girl power” (algo como “15 contos de fadas favoritos recontados com o poder feminino”) de subtítulo, no qual a menção ao “girl power” relaciona-se ao feminismo e à ideia de exaltar o poder, a força e o agenciamento feminino; enquanto a edição traduzida no Brasil, *Lute como uma princesa*, tem “Contos de fadas para crianças feministas” como subtítulo, evidenciando de maneira ainda mais clara a aproximação da escrita de Vita Murrow do movimento feminista.

A própria autora comenta a respeito dessa questão em uma entrevista fornecida ao website “Quarto”: “Eu tinha acabado de terminar de escrever ‘*Power to the Princess*’ e tinha gostado de reimaginar contos de fadas a partir de uma perspectiva inclusiva e feminista”¹⁹ (Meet, 2019). Também fala do assunto na resposta dada a nós sobre sua escrita quando afirma: “Minha pesquisa e meu conhecimento sobre feminismo dos livros ‘*Princess*’ e ‘*Heroes*’, agora colorem as lentes pelas quais eu entendo e critico todas as narrativas”²⁰ (Anexo – A, tradução nossa).

Dada a importância do feminismo para a autora acreditamos ser relevante compreender qual a relação pessoal de Murrow com o movimento antes de entender como isso reflete na criação de suas histórias. Dessa maneira, a questionamos a respeito de como ela entende o feminismo em sua vida e a autora afirmou acreditar

[...] na libertação de todas as pessoas dos sistemas de opressão que dividem e causam mal por meio da exploração, do apagamento, e/ou da difamação. Meu feminismo é sempre interseccional e respeita as maneiras nas quais o sistema opressor pode encontrar-se em diversas vertentes²¹ (Anexo – A, tradução nossa).

Vita Murrow estabelece seu feminismo como interseccional, fato também observado nos contos analisados por atentarem-se a outros aspectos além do gênero, como sexualidade, raça e classe.

De acordo com Morais (2020), o termo interseccionalidade foi cunhado por Kimberlé Crenshaw no texto “A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero” (2002a). Entretanto, Morais (2020) aponta ter sido apenas no artigo intitulado “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relacionado ao gênero” (2002b)

¹⁹ No original: “I had just finished writing ‘*Power to the Princess*’ and had enjoyed re-envisioning fairy tales from an inclusive and feminist point of view” (Meet, 2019).

²⁰ No original: “My research and awareness around feminism from my ‘*Princess*’ and ‘*Heroes*’ books now color the lens through which I understand and critique all storytelling” (Anexo – A).

²¹ No original: “[...] the liberation of all people from systems of oppressions that divide and cause harm through exploitation, erasure, and/or denigration. My feminism is always intersectional and honors the ways in which systemic oppression can meet at many vertices” (Anexo – A).

que a autora o definiu, sobretudo como uma maneira de abordar “diferenças dentro da diferença”. Apesar de valorizarmos os estudos de Crenshaw e a sua relevância, aproximamos mais da ideia de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge a respeito do conceito. No livro *Interseccionalidade* (2021), as autoras definem interseccionalidade da seguinte maneira:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária - entre outras - são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins e Bilge, 2021, p. 15-16).

A partir dessa definição podemos entender a interseccionalidade como a interrelação entre as opressões que uma pessoa pode sofrer, sendo que uma não exclui a outra e nem pode ser considerada de maneira isolada, pois “as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada” (Collins e Bilge, 2021, p. 16).

Então a teoria da interseccionalidade considera a situação individual de opressão, por exemplo, uma mulher negra e lésbica estaria em um lugar de intersecção das opressões de gênero, de raça e de sexualidade. O exemplo dado pode ser relacionado a Audre Lorde – importante figura no feminismo negro – mulher negra lésbica que enfatiza a impossibilidade de escolher apenas um critério identitário pois é perpassada por vários e oprimida por eles nesse cruzamento, quando diz:

[...] sei que não posso me dar ao luxo de lutar contra uma única forma de opressão. Não tenho como achar que estar livre da intolerância é direito de apenas um grupo específico. E não tenho como escolher em que frente vou lutar contra essas forças discriminatórias, independente de que lado elas estejam vindo para me derrubar (Lorde, 2019, p. 236).

Vita Murrow, como uma mulher não-branca, está também em uma situação de intersecção de gênero e raça. Essa pode ser uma das razões pelas quais a autora não se aproxime de uma ideia de feminismo que não contemple a ela ou as suas semelhantes. O feminismo, por muito tempo, foi um movimento majoritariamente composto por mulheres brancas, heterossexuais e de classe alta e, portanto, não tinha pautas que incluíssem as necessidades das pessoas femininas em sua diversidade – havia uma unificação de diferentes vivências, opressões e necessidades sob o rótulo de “ser mulher”. Assim, a realidade de várias mulheres era excluída

das reivindicações realizadas pelo movimento. Esse fato só é alterado na terceira onda do feminismo, conhecida como a onda interseccional e com o avanço do feminismo negro.

Além da vertente iniciada por mulheres negras nos Estados Unidos, o feminismo tornou-se cada vez mais um movimento inclusivo de mulheres (no plural) capaz de reconhecer a incapacidade de agrupar as vivências femininas em uma classe singular e abriu caminhos para novas fases do movimento, como o feminismo decolonial que

[...] nos oferece uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de “raça”, sexo, sexualidade, classe e geopolítica [...] questionando as formas como o feminismo hegemônico, branco, branco-mestiço e com privilégios de classe entende a subordinação das mulheres, a partir de suas próprias experiências situadas, reproduzindo o racismo, o classismo e o heterossexismo em suas teorias e práticas políticas (Curiel, 2020, p. 121).

O feminismo decolonial, como exposto no fragmento acima, aparece como uma tendência do feminismo que desenvolve e aprofunda questões tratadas pelas feministas negras e adiciona outras proposições com ênfase na interseccionalidade e na colonialidade para a investigação das subordinações às quais as mulheres são expostas. De acordo com Lugones, é necessário

[...] organizar uma maneira de entender a opressão das mulheres que foram subalternizadas por meio da combinação de processos de racialização, colonização, exploração capitalista e imposição da heterossexualidade [...] Eu chamo a análise dessa opressão racializada, capitalista e de gênero de “colonialidade dos gêneros”; a possibilidade de superar a colonialidade dos gêneros é o “feminismo decolonial” (Lugones, 2019, p. 363).

A interseccionalidade no feminismo decolonial é tomada para além das diferenças raciais, já propostas pelo feminismo negro, adicionando outras camadas de opressão, em especial as ligadas à classe social e à sexualidade. Essas hierarquias de opressão devem ser entendidas como produtos do sistema colonial e do capitalismo, “não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno” (Curiel, 2020, p. 133). O sistema criador de opressões para as vivências femininas seria, então, o cerne do capitalismo moderno ainda dependente de um esquema colonial – a manutenção de hierarquias e de subjugação de indivíduos considerados inferiores.

Dessa maneira, a perspectiva utilizada pelo feminismo decolonial, de “pensar no feminismo a partir de sua origem e da diferença colonial, com forte ênfase no seu solo, na sua intersubjetividade historicizada e encarnada” (Lugones, 2019, p. 363), com o intuito de encarar as opressões direcionadas às mulheres como classe plural, ajuda-nos a compreender de maneira

mais aprofundada as violências sofridas por certas vivências femininas, como as de algumas das personagens de Vita Murrow.

No próximo tópico deste capítulo analisamos como tal entendimento de feminismo da autora alia-se ao revisionismo para modificar os contos de fadas consagrados pela tradição promovendo alterações significativas nas personagens e nas narrativas.

3.2. “QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO”²²: O REVISIONISMO FEMINISTA DE CONTOS DE FADAS

Para que possamos compreender a maneira como Vita Murrow revisita os contos de fadas tradicionais é necessário retomar algumas questões a respeito desse gênero literário já discutidas no capítulo anterior. Os contos de fadas aparecem no cenário das narrativas como uma das primeiras formas de contar histórias utilizadas pelos seres humanos que, por serem orais e populares, foram transmitidas de gerações em gerações preservando-se à passagem do tempo e sobrevivendo às mudanças sociais até alcançarem a atualidade.

Quando essas histórias chegam ao meio escrito, ocorre o apagamento das figuras femininas das Madames – responsáveis por criar diversos contos de fadas, “A Bela e a Fera”, por exemplo – e a consagração dos homens como os principais encarregados da compilação das narrativas orais em livros, destacando-se os nomes de Perrault e dos Irmãos Grimm. Entretanto, ao transpor os contos de fadas para a forma escrita, fizeram certas alterações importantes no teor dessas histórias. Perrault, transformando-as em narrativas para o público infantil, retirou o caráter erótico e adicionou a moral burguesa aos contos, fazendo com que adquirissem um caráter prescritivo de disseminar padrões preconcebidos de comportamento, em especial para as meninas. Os Irmãos Grimm, por outro lado, “removeram dos textos referências de conotação erótica e sexual consideradas ofensivas à moral da época e adicionaram inúmeras expressões e referências cristãs” (Martins, 2015, p. 23). Então, a partir dessas mudanças,

Os contos de fadas escritos durante os séculos XVIII e XIX tinham como objetivo ensinar às meninas e mulheres jovens como se tornar domesticadas, respeitáveis e atraentes para um parceiro matrimonial, além de transmitir aos meninos e meninas valores e atitudes adequados aos papéis de gênero²³ (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 714, tradução nossa).

²² Ditado popular brasileiro pertencente ao imaginário cultural do país e reproduzido com frequência pelo senso comum.

²³ No original: “*Fairy tales written during the eighteenth and nineteenth centuries were intended to teach girls and young women how to become domesticated, respectable, and attractive to a marriage partner and to teach boys and girls appropriate gendered values and attitudes*” (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 714).

Considerando essas questões podemos observar a forma como os contos de fadas refletem a época e a sociedade na qual são produzidos moldando-se de acordo com os princípios morais e difundindo a ideologia dominante do período. Assim, essas histórias ajudam a perpetuar concepções cristalizadas sobre família, casamento, gênero e raça – em especial os estereótipos relacionados aos papéis de gênero, como descrito na citação de Baker-Sperry e Grauerholz.

A partir da tomada de consciência da difusão pelos contos de fadas de ideais sexistas, misóginos e patriarcais, a crítica feminista vê a necessidade de revisitar tais histórias a fim de romper com essa perpetuação de opressões às mulheres. Considerando que “Ao longo do tempo, múltiplas versões da mesma história acabam surgindo” (Cagnin e Spaziani, 2022, p. 128) e que “em diferentes momentos e contextos, os ‘mesmos’ contos de fadas sustentam ideologias dominantes ou articulam um desejo de mudança”²⁴ (Bacchilega, 1997, p. 6, tradução nossa), o feminismo alia-se ao revisionismo com o objetivo de reescrever essas histórias tão conhecidas sob uma perspectiva de valorização do feminino.

O próprio modo como surgem os contos de fadas, na oralidade, favorece modificações, pois uma pessoa não seria capaz de reproduzir da mesma maneira uma história contada por outra pessoa e nem mesmo narrar uma mesma história de forma idêntica todas as vezes. Além disso,

[...] não existe um significado estável, imutável e eterno. À medida em que uma história persiste em sua forma original, ela, na verdade, altera seu significado conforme o contexto muda, e a revisão é uma maneira de criar nova vitalidade, urgência e significado para um conto. Ao mudar o significado e a forma de um conto dado, a revisão é, de fato, a única maneira de manter uma história como parte viva da cultura ao seu redor²⁵ (Schanoes, 2014, p. 63, tradução nossa).

Segundo Schanoes (2014), o revisionismo, seria, então, essencial para a manutenção da relevância dos contos de fadas ao tratar as temáticas presentes nas narrativas de modo mais próximo do pensamento atual. Sendo assim, dedicamos os próximos parágrafos a uma investigação a respeito do termo revisionismo sem, contudo, esgotarmos o assunto.

Uma das mais emblemáticas definições de revisão relacionada a revisitar textos de literatura a partir de outra perspectiva está no texto de Adrienne Rich “When we dead awaken: writing as re-vision”. Nesse texto a autora afirma:

²⁴ No original: “[...] at different times and in different contexts, the ‘same’ fairy tales support dominant ideologies or articulate a desire for change” (Bacchilega, 1997, p. 6).

²⁵ No original: “[...] there is no such thing as a stable, unchanging, eternal meaning. As a given story persists in its original form, it actually changes its meaning as its context changes, and revision is a way to create new vitality, immediacy, and meaning for a tale. Changing the meaning and form of a given tale, revision is in fact the only way to keep a story living part of the culture around it” (Schanoes, 2014, p. 63).

Revisão – o ato de olhar para trás, de ver com olhos renovados, de adentrar um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para nós mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos compreender as suposições nas quais estamos imersos, não podemos conhecer a nós mesmos. E esse impulso para o autoconhecimento, para a mulher, é mais do que uma busca por identidade: é parte de sua recusa à autodestruição imposta pela sociedade dominada pelos homens²⁶ (Rich, 1972, p.18).

Rich enfatiza a necessidade de “conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de uma forma diferente de como a conhecemos até agora; não para transmitir uma tradição, mas para romper seu domínio sobre nós”²⁷ (Rich, 1972, p. 19), em especial para as mulheres. De acordo com a autora, por meio da revisão as mulheres são capazes de refletir sobre o mundo que as rodeia e sobre elas mesmas, podendo, assim, romper com a dominação masculina. Além disso, a ideia da revisão como um ato de sobrevivência pode ser lida não apenas a partir da sobrevivência feminina – da resistência às opressões sofridas por elas –, mas também como sobrevivência das próprias histórias revisitadas que, por meio das versões, podem alcançar ainda mais pessoas.

Na acepção mais ampla e comum da palavra, revisão seria o “ato ou efeito de rever, ou seja, tornar a ver; ter novamente sob os olhos; ver com atenção; examinar cuidadosamente” (Martins, 2015, p. 38-39), entretanto, utilizamos o termo como uma outra perspectiva dada aos contos de fadas considerados tradicionais, algo no sentido de repensar, reavaliar tais histórias e modificá-las. Ao contrário do que se imagina,

[...] as visões naturalizadas nos contos de fadas não são imutáveis, ou seja, há outras formas de enxergarmos as diferentes situações apresentadas nas histórias e é possível transformar antigos e recorrentes enredos em outras narrativas, sem que isso signifique necessariamente algo negativo ou destrutivo (Martins, 2015, p. 92).

Então, o revisionismo tem por objetivo não destruir as histórias consagradas pela tradição e parte do imaginário popular, mas sim revivê-las tornando-as mais próximas dos contextos e pensamentos atuais, adicionando a elas camadas que não sejam excludentes ou limitadoras. Ao adicionar sentidos a essas histórias, faz-se possível não apenas a possibilidade de novas leituras dos contos de fadas “mas também da própria cultura que os gerou e consolidou” (Martins, 2015, p. 18).

²⁶ No original: “*Re-vision - the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal to the self-destructiveness of male-dominated society*” (Rich, 1972, p. 18).

²⁷ No original: “*We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us*” (Rich, 1972, p. 19).

Na esteira dessas formulações, o revisionismo “dirige nossa atenção para textos do passado de modo que possamos enxergá-los a partir de novos ângulos. Para que isso seja possível, a tônica do processo revisionista é repetir uma história original, porém de um jeito diferente” (Martins, 2006, p. 158), ou seja, é “um processo duplo de repetição e diferenciação” (Martins, 2015, p. 49). É necessário repetir para resgatar aspectos do conto tradicional a fim de ser possível ao leitor reconhecer a intertextualidade, ou seja, para o leitor reconhecer com qual conto a outra versão relaciona-se. Também é fundamental à narrativa diferenciar-se da história originária, “embora o reconhecimento das fontes seja não somente possível, como também desejável, cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais” (Martins, 2015, p. 40). Para isso, os autores mobilizam diversas ferramentas, como o deslocamento narrativo, a mudança de narradores, a alteração da linguagem utilizada, outra perspectiva de caracterização das personagens, uso de ironias e inversões, entre outros.

Para as autoras que se utilizam de uma perspectiva feminista,

[...] reescrever histórias de modo a expor e/ou transformar as misoginias subjacentes é uma das tarefas do revisionismo feminista. A revisão tem o potencial de expor as bases ideológicas das histórias que moldam nossas vidas, não para que nos entreguemos a elas, mas, por sua vez, para que possamos moldá-las²⁸ (Schanoes, 2014, p. 57, tradução nossa).

Tomando como base a proposta de compreender a maneira como os contos de fadas tradicionais mantêm e difundem os estereótipos de gênero ligados às mulheres, além de perceber como as releituras subvertem tais estereótipos, faz-se necessário elucidar alguns conceitos relevantes.

Partimos dos estudos de Judith Butler, em particular do livro *Corpos que importam* ([1993] 2019), no qual a autora define gênero como um processo performativo dependente do discurso e das relações sociais de poder, sendo que a performatividade

[...] não pode ser entendida fora de um processo de iterabilidade, uma repetição regulada e restritiva de normas. E essa repetição não é realizada por um sujeito; essa repetição é o que permite a um sujeito existir como tal e o que constitui sua condição temporal. Essa iterabilidade implica que ‘performance’ não seja um ‘ato’ nem um evento singular, mas uma produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio da restrição, sob e por meio da força da proibição e do tabu, com a ameaça do ostracismo e até mesmo da morte controlando e impondo sua forma da produção, embora, devo insistir, nunca determinando o sujeito totalmente de antemão (Butler, 2019, p. 168).

²⁸ No original: “[...] *rewriting stories so as to expose and/or transform underlying misogynies is one of the tasks of feminist revisionism. Revision has the potential to expose the ideological underpinnings of the stories that shape our lives, not in order that we surrender to them, but in order that we can shape them in turn*” (Schanoes, 2014, p. 57).

Dessa maneira, apesar de o gênero não ser algo que somos, mas sim algo que fazemos, Butler não o concebe como um ato do qual possuímos qualquer controle. A performatividade não é uma atitude ativa da pessoa, ninguém escolhe performar determinado gênero, esta performance é imposta, repetida e reiterada a fim de tornar-se uma categoria constitutiva do sujeito, tornando-se quase natural por ser legitimada pela sociedade. Por tratar-se de uma construção social, o gênero permeia as interações humanas pautando-se em relações de poder; essas relações entre os gêneros são assimétricas e desiguais.

Butler ainda evidencia a relação entre gênero e discurso. Para a autora não existe gênero fora do discurso, é o discurso que produz o gênero: retomando Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* ([1949] 2016), Butler afirma que “não se nasce mulher, se é chamada de mulher”. Então, na concepção da autora, é como se existisse um *script* responsável por pré-determinar as ações correspondentes a cada gênero. Esse *script* foi instituído na sociedade sobretudo pelo discurso e vem sendo replicado através das gerações; como foi construído, poderia ser modificado. É importante perceber os gêneros como criações sociais associadas às relações de poder, para a compreensão de que, conforme ocorrem mudanças nessas relações, as concepções no tangente aos gêneros também passam por alterações.

O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único (Scott, 2019, p. 48).

Relacionada a essa visão tem-se a ideia de estereótipos de gênero, na qual a predeterminação, que deve ser seguida, identifica quem pertence ou não a certo gênero, assim

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” - a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (Scott, 2019, p. 54).

São essas acepções a respeito dos papéis a serem desempenhados pelas mulheres e pelos homens que configuram os estereótipos de gênero. Por exemplo, surge a ideia de as mulheres serem mais sensíveis e os homens mais fortes ou das mulheres submissas e dos homens agentes, mulheres mais falantes e homens mais fechados, entre outras.

Baseando-se nas descrições sobre o conceito de gênero, conseguimos observar como os contos de fadas tradicionais ajudaram a difundir e a perpetuar estereótipos de gênero, as reescrituras feministas subvertem esses estereótipos, pois essas histórias ao serem passadas de

geração em geração também transmitiram ideologias que quanto mais repetidas, mais parecem naturais.

[...] a divisão criada pelos homens da qual as mulheres têm sido objeto é política e mostra que fomos reconstruídas ideologicamente como “grupo natural” [...] Nós fomos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós (Wittig, 2019, p. 83).

Na citação acima, Wittig demonstra a importância da naturalização para a manutenção das hierarquias de opressão. A autora trata especificamente da condição das mulheres, mas essas considerações poderiam ser estendidas a outras questões, como as de raça ou de sexualidade. Ao aproximar noções criadas socialmente de preposições dadas pela natureza, a relação de dominância sobre outras pessoas torna-se mais forte e duradoura, afinal seriam inquestionáveis. Dessa maneira, a naturalização em conjunto com a iteração (repetição) atua na elaboração e na permanência de relações assimétricas na nossa sociedade.

Pautando-se nos papéis de gênero e atuando como um reforço na disseminação de estereótipos, os contos de fadas tem padrões definidos para a caracterização de suas personagens. As personagens femininas, apesar de serem, muitas vezes, as protagonistas, não possuem controle dos seus destinos e são privadas de agenciamento, são aquelas figuras sempre à espera de uma presença masculina para “salvar o dia”. Por essa razão, são representadas como ingênuas, delicadas, amorosas e submissas sendo que qualquer personagem com traços diferentes desses – e, portanto, próxima das características atribuídas aos homens – é considerada vilã. A respeito desse assunto Warner (1999, p. 434-435) afirma que

[...] no processo de edição, as virtuosas calavam cada vez mais e as vilãs tornavam-se cada vez mais loquazes - bruxas e madrastas malvadas eram, de longe, mais articuladas do que as outras personagens do sexo feminino. A equação do silêncio com a virtude, da paciência com a feminilidade, não se limitava a apresentar um ideal encantador de auto-abnegação [sic], de harmonia e de sabedoria; segundo os contos de fadas transmitidos para crianças, o ideal também satisfazia certos requisitos socioculturais de equilíbrio familiar [...].

Assim, os contos de fadas determinavam padrões que, se atingidos, definiam um perfeito exemplo de feminilidade, em particular ligado à submissão, ao silenciamento e à restrição das mulheres ao espaço doméstico. Além disso, Warner comenta como as personagens femininas são retratadas a partir da visão masculina e como “O conhecimento transmitido é no mínimo duplo: sobre as experiências femininas e a percepção masculina dessas experiências, sobre as defesas femininas e também as retaliações masculinas” (Warner, 1999, p. 80-81).

Enquanto nos contos tradicionais as personagens masculinas são retratadas como as mais inteligentes, fortes, corajosas, as personagens femininas “são figuras quase sempre

domésticas, trabalhadeiras, resignadas e altruístas” (Martins, 2015, p. 31). Quando representadas como ativas e donas do seu destino, são as bruxas e vilãs vistas com maus olhos e tidas como malvadas e causadoras de todo o mal presente na história. As escritoras buscam, então, ao reescrever os contos de fadas, modificar esses papéis esperados dos gêneros e os estereótipos relacionados a eles, pois a

[...] reformulação da narrativa tradicional que propicia, entre outras coisas, a subversão de mitos culturais de feminilidade e masculinidade, a partir do próprio discurso da narrativa tradicional que, na opinião de muitos, tem funcionado como repositório de um forte sistema de interpretação disfarçado como representação (Martins, 2006, p. 159).

Vejamos como Vita Murrow utiliza-se desse processo ao escrever o livro *Lute como uma princesa* (2019). Logo no início, Murrow faz uma breve introdução ao livro em formato de carta ao público leitor. Nessa carta, a autora dirige-se às crianças já adentrando ao mundo fantástico das histórias ao afirmar que as princesas dos contos seguintes são reais e que a autora as encontrou em um “Jubileu das Nobres Monarcas”. O evento teria contado com palestras das princesas e “a programação estava excelente e colocou todos os holofotes no árduo trabalho dessas líderes da realeza, destacando a *personalidade divertida* e o *impressionante potencial* de cada uma” (Murrow, 2019, p. 2, *destaques nossos*). Destacamos na citação como a autora coloca ênfase no trabalho das princesas – ou seja, são inteligentes, competentes e ativas – e em aspectos da personalidade que ultrapassam os adjetivos como delicada colocando as princesas como comandantes, líderes competentes de seus reinos.

Essa questão pode remeter a uma proposição de Beauvoir em *O segundo sexo* ([1949] 2016) de que “as mulheres são enquanto os homens fazem”. Tal oposição proposta pela filósofa francesa diz respeito ao fato de as mulheres serem frequentemente descritas por aquilo que elas são – delicadas, belas, etc., até mesmo por serem esposas, filhas, irmãs de alguém – e os homens seriam majoritariamente caracterizados por suas ações, por aquilo que fazem. Murrow, ao colocar as personagens femininas como ativas, construtoras de seus destinos, independentes e líderes natas, muda o foco para aquilo que as mulheres fazem, subvertendo a lógica naturalizada exposta por Beauvoir. Naturalizações, como a entre ser e fazer, são perpetuadas em nossa sociedade e continuam exercendo seu papel controlador ainda na contemporaneidade, pois

[...] permanece subjacente aos conceitos correntes e inconscientes de feminino e masculino. Além da oposição entre ser e fazer, entre o mundo da natureza e o da cultura, podemos ainda apontar outras oposições naturalizadas: o masculino como rústico, duro, direto e dinâmico, ou seja, clássico; o feminino como macio, complicado, indefinido, irremediavelmente romântico (Funck, 2004, p. 160).

Murrow também relata, nesta carta, o incômodo das princesas com o determinado para elas nas versões tradicionais, e mais conhecidas, como na seguinte fala de Belle: “– É verdade, é tão irritante – reclamou Belle, a corajosa. – Todo mundo acha que a gente só sabe se casar com príncipes e viver feliz para sempre” (Murrow, 2019, p. 2).

Devido a esse incômodo das princesas em serem associadas exclusivamente ao casamento e às suas vidas amorosas, tendo suas ações como monarcas apagadas das narrativas, a autora decide escutar a “verdadeira” história dessas princesas e contá-las em um livro, cujo resultado possuímos em mãos. Murrow, então, subverte a ideia de princesa do imaginário comum e cria uma outra definição: “uma princesa é uma pessoa que procura ajudar as outras, que está aberta para aprender coisas novas e que sempre tenta dar mais sentido à própria vida e à daqueles que as cercam” (Murrow, 2019, p. 3). Também é interessante como a autora aproxima as personagens das leitoras gerando sentimentos de reconhecimento e de identificação, “cada princesa que conhecia me lembrava de alguém. Minhas amigas, minha família, pessoas com quem eu já trabalhei: atletas, professores e cientistas, mães e filhas” (Murrow, 2019, p. 3).

Na abertura do livro a autora critica as versões tradicionais dos contos de fadas que veiculam pensamentos sexistas e misóginos e dá pistas da perspectiva a ser utilizada para contar as histórias que virão nas próximas páginas do livro: o revisionismo feminista. Relacionando-se com essa proposta enfatizada no início da coletânea, o conto “A princesa e a ervilha” evidencia de maneira direta as críticas feitas nas entrelinhas por Murrow, apesar de essa história ter como protagonista um príncipe, Omar, e não uma princesa. Logo no início da narrativa, a narradora caracteriza o protagonista de maneira pouco usual quando tratamos do masculino: “Ele gostava de fazer longos passeios ao largo do rio, saltar gretas, trabalhar como voluntário na biblioteca do castelo, decifrar manuscritos e fazer sopas. Dispensava animais de estimação que soltam fogo, torneios (era exposição demais) e comidas apimentadas” (Murrow, 2019, p. 54). Diferente do esperado para um príncipe, Omar prefere atividades intelectuais a torneios, sabe cozinhar – atividade normalmente associada ao feminino – e não gosta de dragões ou qualquer animal perigoso.

Por viver uma pressão muito forte dos familiares para encontrar uma namorada, revelando a necessidade da sociedade em equiparar sucesso e felicidade a relacionamentos amorosos, Omar decide ter um perfil em um aplicativo de relacionamento. Essa adição de uma ferramenta comum na sociedade contemporânea aproxima mais a história dos leitores atuais e acrescenta certo tom de humor à narrativa. Um dos encontros amorosos do príncipe é com uma

“bruxa adorável”, outra caracterização interessante de Murrow, pois subverte a ideia comum dos contos de fadas de que as bruxas são más, feias, velhas e cruéis.

Mesmo tendo encontrado diversas pessoas interessantes no aplicativo de namoro, Omar não se conecta com nenhuma delas, ainda mais considerando que “as expectativas familiares eram altíssimas em relação a qualquer pessoa com quem ele saísse, sem contar as ideias *antiquadas* da família. Tinham encasquetado que ele precisava namorar uma princesa *delicada*” (Murrow, 2019, p. 54, *grifos nossos*). Como destacamos no fragmento, os pais apresentavam a típica ideia de uma princesa ideal baseada nas características valorizadas quando associadas ao feminino, como a delicadeza, entretanto o narrador em terceira pessoa intruso classifica tal opinião como “antiquada” – pensamento compartilhado por Omar.

Então, em uma tarde, Omar conhece uma princesa “que sofria de uma sina semelhante à dele” (Murrow, 2019, p. 54): Sevina. A princesa com espírito aventureiro gostaria de relacionar-se com uma pessoa que tivesse com ela interesses em comum, mas também experimentava uma grande pressão familiar para encontrar um namorado. Quando Omar encontra Sevina, uma princesa em nada semelhante ao ideal esperado, os pais irão resistir a qualquer aproximação entre os dois: “Você é mesmo uma princesa? – zombou o rei – Parece mais uma *mulamba*. Com certeza nunca vi uma princesa em tal estado!” (Murrow, 2019, p. 55, *grifos nossos*), “Aquele não era exatamente o tipo de princesa que tinham em mente para o filho. Ela não era *delicada* nem *recatada*. Não era *quieta* nem *caprichosa*. Simplesmente não daria certo” (Murrow, 2019, p. 57, *grifos nossos*). Percebemos, pelos adjetivos utilizados e evidenciados nos excertos, a maneira como o ideal de princesa aproxima-se da visão comum subvertida na carta inicial por Vita Murrow. Além disso, a caracterização de uma mulher perfeita para o filho passa pelo crivo dos estereótipos de gênero e determina papéis a serem desempenhados pelas mulheres, por exemplo não se expressar, ser “quieta”.

Ao final da história a lição dada por Sevina e Omar ao rei e à rainha pode ser estendida à crítica da autora em relação ao que a sociedade espera das mulheres e classifica como “feminilidade”: “A rainha e o rei, tendo aprendido a lição de que não havia um tipo ‘certo’ de princesa e de que não existe qualquer tipo de teste de compatibilidade afetiva, retiraram-se na torre abandonada para reavaliar suas *visões ultrapassadas*” (Murrow, 2019, p. 59).

Em “Belle, a corajosa”, primeiro conto do livro e releitura de “A Bela e a Fera”, a caracterização da personagem feminina também merece destaque. Os atributos de Belle são enfatizados a partir de adjetivos reforçando a personalidade da protagonista e não a sua beleza: “Era uma vez, em uma ensolarada província francesa, uma menina chamada Belle. Na verdade, podemos chamá-la de Belle, a corajosa, porque ela era destemida” (Murrow, 2019, p. 6);

“Exploradora, sagaz, ela rapidamente identificou uma rota” (Murrow, 2019, p. 7). A história tradicional, emblemática por realçar a beleza da protagonista em oposição à animalidade do par amoroso, explorada já no título “A Bela e a Fera”, é alterada, pois “Belle foi apelidada de ‘Bela’ por sua habilidade de ver beleza em tudo e em todos” (Murrow, 2019, p. 11) e não pela beleza da própria protagonista. Ademais, o título da narrativa realça outra qualidade da princesa, sua coragem, atributo normalmente masculino, e apaga o protagonismo da Fera ao excluí-lo. Além disso, em vez de transformar-se em um belo príncipe com atributos excepcionais, Fera “se transformou em (tchan-tchan-tchan-tchan!) um cara normal” (Murrow, 2019, p. 10).

Dessa maneira, todas as principais ações da história relacionam-se à personagem de Belle, que inclusive vai atrás do pai desaparecido e enfrenta a Fera: “Não fique parado aí, ajude-me!” (Murrow, 2019, p. 8), “Não ouse me ameaçar! – disparou Belle – Coloque meu pai no chão já!” (Murrow, 2019, p. 8). No final da história Belle ganha o emprego dos sonhos como policial encarregada de desvendar mistérios devido a sua inteligência, com isso, Murrow mantém um final feliz para a história, mas o desvincula do casamento.

“A rainha da neve” é uma história focada na princesa Ceci, descrita como uma grande atleta que, ao final do conto, se torna recordista na sua modalidade. Além disso, a história trata da importância da amizade entre a protagonista e Alena, valorizando os laços afetivos femininos capazes de auxiliar no “futuro brilhante e ensolarado” (Murrow, 2019, p. 28) das duas. “Isabel e os cisnes selvagens” traz caracterizações positivas da protagonista valorizando sua personalidade curiosa, habilidosa, inteligente e talentosa, como em: “Mas sou habilidosa e aprendo rápido” (Murrow, 2019, p. 32) ou “[...] a reputação e a habilidade da princesa aumentaram imensamente, até que ela se tornou a mais talentosa e requisitada” (Murrow, 2019, p. 34). Nessas duas histórias Murrow, mais uma vez, subverte o senso comum dos contos de fadas adjetivando as protagonistas com termos nunca relacionados às personagens femininas nos contos tradicionais: corajosas, fortes, persistentes, focadas, determinadas, perspicazes, entre outros.

Outro conto emblemático e também relacionado à questão da caracterização das personagens femininas é “Branca de Neve”. Nessa versão, após a ausência do rei, é a rainha – a madrasta – quem fica responsável pelo reino. Conforme participa dos eventos, a rainha percebe as pessoas estarem mais interessadas na sua aparência do que nas suas palavras e nos seus atos, conforme vemos na seguinte passagem:

As manchetes incluíam títulos como “Lista dos melhores vestidos: nossa rainha foi escolhida?” e outros bem menos delicados, do tipo “O desastre dos trajes da rainha: o que ela pretendia? Esmeralda é a cor para jovens”. Assim, o tempo que ela normalmente usava para preparar os discursos passou a ser gasto com revistas de

moda. O tempo que costumava aproveitar pesquisando causas importantes passou a servir para que ela experimentasse poções e loções com rótulos como “Sérum antienvelhecimento”, “Evaporador de rugas”, “Pele Perfeita” e “Eliminador de manchas”. E, em vez de chegar cedo a um evento, a rainha usava cada minuto que sobrava para falar consigo mesma ao espelho. Ou melhor: falar mal de si mesma. Tanto que o espelho acabou por se quebrar de desgosto (Murrow, 2019, p. 84).

A mídia, representada no conto pelas revistas, é um agravante da pressão estética sobre a rainha, que desenvolve uma preocupação muito grande com a própria aparência. A partir desse momento a madrasta busca atingir o ideal de beleza, “a noção socialmente construída da atração física como um dos bens mais importantes das mulheres, e algo que todas as mulheres devem se esforçar para alcançar e manter”²⁹ (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 711, tradução nossa). Para a rainha, é enquadrando-se no padrão de beleza imposto pela sociedade que ela se tornará uma governante respeitada e amada pelo povo, “Você acha que maquiagem e cabelo e todas essas coisas são diversão? É sobrevivência, minha querida [...] Uma rainha precisa ter uma aparência perfeita” (Murrow, 2019, p. 85).

Enquanto a madrasta faz procedimentos estéticos e passa muitas horas pensando em ter as roupas e o cabelo perfeitos, Neige busca maneiras de expressar-se por meio do seu visual utilizando maquiagens artísticas, tatuagens de hena, entre outros apetrechos. Os procedimentos estéticos realizados pela rainha – como o “Sérum antienvelhecimento” ou o “Evaporador de rugas” – demonstram o medo do envelhecimento. Isso ocorre porque é comum nos contos de fadas a associação entre velhice e feiura, talvez em razão da aversão à própria morte

Os contos de fadas com frequência associam a mulher velha à morte e ao mal [...] velhice sempre foi estereotipada e estigmatizada [...] a rejeição ao idoso é a rejeição à ideia da própria morte. Dessa forma, a velhice, quando descrita esteticamente, apresenta imagens negativas e repulsivas (Rapucci, 2024, p. 4).

Além disso, as personagens consideradas más são feias, fazendo com que seja possível “deduzir o caráter moral de cada personagem com base em sua aparência física. A atratividade é o atributo mais importante que uma mulher pode possuir, sendo frequentemente um indicador das chances de felicidade futura”³⁰ (Neikirk, 2009, p. 38, tradução nossa), determinando recompensas para aquelas personagens belas e punições para as desprovidas de tal atributo.

A boa mulher é, em geral, submissa e aceita passivamente o seu destino enquanto aguarda a aparição do príncipe que tomará o controle de sua vida. De várias maneiras, algumas das histórias mais populares podem ser interpretadas como elaborados

²⁹ No original: “[...] the socially constructed notion that physical attractiveness is one of women’s most important assets, and something all women should strive to achieve and maintain” (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 711).

³⁰ No original: “[...] it is often able to deduce each character’s moral character based on their physical appearance. Attractiveness is the most important attribute that a woman can possess, and is often an indicator of chances of future happiness” (Neikirk, 2009, p. 38).

“concursos de beleza”, enfatizando a mensagem de que a aparência juvenil de uma mulher, especialmente quando acompanhada de um comportamento adequadamente submisso, é seu bem mais importante [...] mulheres não belas são vistas como fontes de suspeita³¹ (Neikirk, 2009, p. 38, tradução nossa).

Na versão de Murrow ambas as protagonistas, Neige e a madrasta, são descritas como belas. A rainha por pressão estética, busca cada vez mais uma perfeição inalcançável, enquanto a enteada vê a própria aparência como um reflexo de sua personalidade e de sua autenticidade, aquilo que a torna única, assim, não se prende a padrões estabelecidos socialmente.

A figura do espelho mágico é simbólica tanto na versão tradicional da história quanto na releitura de Murrow, pois representa a voz do patriarcado agindo sobre as mulheres a fim de se tornarem inseguras e insatisfeitas com seus corpos e as colocando uma contra as outras em uma disputa por quem se adequa melhor ao padrão.

A competição sentida pelas mulheres em relação a outras quanto à aparência física pode limitar sua capacidade de se mobilizar como um grupo. Dessa forma, o foco e a glorificação da beleza feminina nos contos de fadas infantis podem representar um meio pelo qual a desigualdade de gênero é reproduzida por meio de produtos culturais³² (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 723, tradução nossa).

É de interesse do patriarcado manter as mulheres afastadas uma das outras em vez de formando grupos, pois mulheres isoladas tornam-se mais fracas e mais fáceis de dominar. Contos como a versão tradicional de “Branca de Neve” enviam “uma mensagem às meninas de que elas não podem confiar umas nas outras”³³ (Neikirk, 2009, p. 39, tradução nossa). Murrow inverte essa proposição em sua história, enfatizando a importância da criação de relações positivas de aliança entre as mulheres. A autora preza pela sororidade em lugar da rivalidade. Inclusive, ao final da história Neige luta por banir a criação de espelhos mágicos no reino, ou seja, contra a voz patriarcal.

A madrasta percebe o quanto a relação de Neige com sua imagem é saudável e o quanto ela consegue expressar-se por meio das maquiagens, roupas e estilos de cabelo que usa, nota o equívoco cometido ao deixar a pressão e os padrões de beleza a contaminarem. Então, vai atrás da enteada que está passando uns dias na floresta com os sete gnomos – aqui ao contrário da

³¹ No original: “The good female is generally submissively accepting of her lot in life while waiting for the prince to appear and take control of her destiny. In many ways, some of the more popular stories can be interpreted as elaborate “beauty contests”, emphasizing the message that a woman’s youthful appearance, especially when paired with the appropriately meek demeanor, is her most important asset [...] women that are not beautiful are a source of suspicion” (Neikirk, 2009, p. 38).

³² No original: “The competition women may feel toward other women over physical appearance may limit their ability to mobilize as a group. In these ways, the focus on and glorification of feminine beauty in children’s fairy tales may represent a means by which gender inequality is reproduced via cultural products” (Baker-Sperry e Grauerholz, 2003, p. 723).

³³ No original: “[...] sends a message to girls that they cannot trust one another” (Neikirk, 2009, p. 39).

narrativa tradicional, a princesa não faz as tarefas domésticas para os anões, mas sim é uma hóspede com todas as regalias da posição. O “final feliz” da narrativa dá-se na valorização da beleza interior e na solidariedade entre mulheres – sororidade:

Com sua segurança, com o modo como celebra sua beleza interior e com seu estilo divertido, você me mostrou que não há perfeição. Eu deveria dar visibilidade e causas importantes, não a mim mesma, mas estive preocupada demais com o que as outras pessoas pensam – continuou a rainha – A pressão me venceu (Murrow, 2019, p. 88).

Somado à caracterização das personagens femininas e à limitação de suas ações, os contos de fadas também auxiliam a promoção da ideia do amor romântico como a resolução de todos os conflitos e o casamento como um ideal essencial para alcançar o desejado “e viveram felizes para sempre”. As adaptações dessas histórias para as telas também ajudam nesse processo, considerando as animações de Walt Disney como as mais relevantes adaptações, nelas há ainda mais o enfoque amoroso e a promoção da busca por um “amor verdadeiro” capaz de desfazer qualquer mal. Evidenciamos que o casamento retratado nessas histórias segue os moldes da heterossexualidade compulsória de Adrienne Rich (2010), apresentando sempre a união de uma pessoa masculina (dominante) com uma pessoa feminina (dominada), a heterossexualidade vista como a norma, como o natural.

No conto intitulado “A pequena sereia”, a protagonista é retratada como uma mulher negra, questão por si só subversiva aos moldes dos contos tradicionais, como discutido na seção anterior, compostos por personagens brancas, em sua maioria. Somado a isso, a princesa é caracterizada como atrevida, além de ser “uma líder nata. Nada de pérolas para esta princesa: ela gostava de usar uma bela casaca (um smoking)” (Murrow, 2019, p. 12). Essa caracterização quebra a expectativa dos estereótipos de gênero e de uma visão ideal de princesa, para os quais uma mulher deve ser delicada e usar vestido e pérolas e não um smoking, tipicamente masculino.

Murrow também adiciona uma camada à história inexistente na versão tradicional: a poluição dos mares. Na versão tradicional mais conhecida da história da “Pequena Sereia” o fundo do mar é retratado como um lugar cheio de maravilhas, tão belo que parece estranho e até mesmo loucura Ariel sonhar em deixá-lo. No conto aqui analisado a situação é diferente, “De tempos em tempos, lixo, destroços e relíquias do mundo de cima eram arrastados para o reino dos mares” (Murrow, 2019, p. 12). Assim, a ambientação da narrativa não traz a beleza exuberante do meio aquático e aproxima-se da realidade, pois sabemos que os seres humanos têm pouco cuidado com a natureza poluindo-a, em especial jogando lixo e dejetos nos corpos de água. Como princesas do reino do mar, a protagonista, Marisha, e suas irmãs “se

responsabilizaram por manter a vegetação e as plantas saudáveis e livres dos dejetos que a população do mundo de cima despejava sobre eles” (Murrow, 2019, p. 12).

Mesmo com os esforços das princesas para manter o fundo do mar limpo e livre dos entulhos depositados no reino do mar pelos humanos que viviam na superfície, “Muitas plantas murchavam, e a vida marinha lutava a tal ponto para sobreviver que alguns habitantes do mundo submerso optaram por usar máscaras especiais” (Murrow, 2019, p. 12). Essa é uma das grandes questões da história, a crítica à falta de cuidado dos humanos com o meio ambiente. Parte do final feliz da narrativa está na resolução desse conflito, no qual Marisha e Melodia (uma princesa da superfície) criam um mecanismo capaz de limpar os oceanos e de impedir que mais lixo seja neles despejado.

Além disso, outra diferença em relação à versão tradicional e relevante em nossa análise é o fato de a sereia não mudar por amor. Marisha procura uma feiticeira com o intuito de conseguir uma maneira para visitar a superfície – e investigar o local de onde vem o lixo jogado no oceano – e encontrar com sua amada:

Embora a feiticeira tenha se mostrado acolhedora, ela era, digamos peculiar. Disse que havia um feitiço antigo que poderia transformar a cauda da sereia em pernas ou torná-la mulher por uns dias. Infelizmente, esses feitiços pediam grandes sacrifícios, como a perda da voz ou viver aprisionada feito craca em uma concha. Seria impossível (Murrow, 2019, p. 15).

No excerto acima destacamos duas situações. Em primeiro lugar, ao contrário do que é esperado, a feiticeira não é descrita de forma depreciativa ou negativa, mas sim como uma pessoa acolhedora. A outra situação encontra-se na decisão da sereia que não vale a pena modificar o seu corpo, abrindo mão de sua cauda e correndo o risco de ficar muda e até mesmo aprisionada, por qualquer razão que seja. Dessa maneira, as duas princesas e a feiticeira terão de encontrar outra saída para o problema de Marisha.

Como nenhuma das alternativas era suficientemente boa, as três se juntaram para pensar e chegaram a uma invenção sensacional. Marisha resgatou sua coleção de destroços do mundo da superfície e Anteia usou sua magia para criar um grande aquário ambulante a céu aberto. Com isso, Marisha poderia ficar com sua cauda submersa enquanto explorava o mundo dos humanos (Murrow, 2019, p. 16).

As três mulheres muito inteligentes e trabalhando em equipe, criam, então, um dispositivo – como um aquário – com o qual Marisha pode locomover-se pela superfície e manter-se imersa na água ao mesmo tempo. Elas também desenvolvem uma roupa de mergulho para Melodia, a princesa da superfície, para que ela consiga visitar o reino aquático. Apesar de o conto trazer outras soluções à problemática, que não a abdicação de parte do corpo e, portanto, de um pedaço da sua identidade, pela sereia – como ocorre na versão tradicional – ainda há a

necessidade de, de alguma forma, fazer acréscimos aos corpos das protagonistas para que possam se relacionar.

Vale ressaltar, ainda, a importância de trazer um par amoroso para a sereia Marisha que rompe com a heterossexualidade compulsória (Rich, 2010): “O olhar de Marisha cruzou com o da outra princesa (Murrow, 2019, p. 14)” e “elas se casaram em uma cerimônia cheia de amor e alegria, em uma lagoa em que tanto a população dos mares como a da terra puderam se divertir. Depois disso, o céu se coloriu com fogos de artifício fabulosos” (Murrow, 2019, p. 17). As duas princesas casam-se e a autora faz questão de evidenciar a felicidade, o amor, a união e a sensação de pertencimento nesse momento da narrativa, o chamado “final feliz”. Marisha visita “regularmente escolas para falar sobre a superação de preconceitos” (Murrow, 2019, p. 17), mais uma maneira encontrada pela autora da história de evidenciar a importância do respeito à diversidade.

Podemos compreender a maneira como as protagonistas das histórias de Vita Murrow rompem com os estereótipos destinados ao gênero feminino e tornam-se empoderadas, autossuficientes, autênticas, autônomas e livres – dispendo de profissões e sonhos. Murrow mostra “que há outras alternativas para as narrativas de princesas, destacando a figura feminina não como inferior à figura masculina, mas igual, podendo realizar os mesmos e/ou até mais feitos” (Mota; Martins; Amorin, 2021, p. 420).

Nos contos de Murrow, as personagens femininas ganham destaque e são representadas de maneira a romper com os estereótipos de gênero. Apesar das modificações, a autora mantém alguns traços característicos dos contos de fadas, como a permanência do final feliz – discutimos mais a respeito disso no próximo tópico – e da indeterminação temporal e espacial representada pelo “era uma vez” – presente em onze dos quinze contos.

Assim, nas histórias criadas por Vita Murrow as personagens femininas têm atitudes e ocupam posições divergentes das dos contos tradicionais e da expectativa da sociedade: princesas sonhando com profissões em vez de com casamentos, valorização de características como a coragem e a curiosidade das personagens femininas, empoderamento e sororidade entre as mulheres. As releituras detêm um importante papel ao ajudarem a reescrever e a modificar aqueles *scripts* de gênero e, por essa razão, podem contribuir com a educação de meninas e meninos a fim de transformar as tradições sociais direcionando-se para uma sociedade com equidade entre os gêneros. Veremos como essas histórias influenciam as crianças e como são importantes para elas.

3.3. “A NECESSIDADE DE MAGIA DA CRIANÇA”³⁴: A IMPORTÂNCIA DA FANTASIA

Após termos observado as raízes dos contos de fadas e a disseminação dessas histórias, ainda resta compreender o porquê são narrativas tão importantes para a humanidade, em especial para as crianças. Esse tópico, então, traz nossas considerações a respeito da permanência dos contos de fadas pelas gerações e da relevância do revisionismo ao acrescentar diferentes perspectivas aos contos tradicionais.

No capítulo intitulado “A língua”, da obra *Ensinando a transgredir* ([1994] 2017), bell hooks comenta o poder da linguagem em ser ao mesmo tempo um espaço de opressão, utilizada por vezes como instrumento de dominação, e um lugar de resistência, responsável por reforçar identidades e empoderar sujeitos. Como é uma expressão da linguagem, os textos literários – orais ou escritos – podem desconstruir ou reafirmar os padrões da sociedade, pois a literatura está diretamente conectada à cultura e à época na qual é produzida, sendo capaz de refletir a sociedade e seus dilemas. Além disso, “A literatura, como uma forma importante de comunicação, transmite conhecimento, autoconceitos, percepções interpessoais e paradigmas normativos” (Eberhardt, 2018, p. 97, tradução nossa)³⁵, isso acontece de maneira geral, mas é relevante, em especial, no que concerne aos escritos para as infâncias.

Quando pensamos de maneira mais específica, percebemos a importância não só como fonte de conhecimento de mundo, mas também como auxiliadora no processo de autoconhecimento das crianças e dos jovens. Como assinala Murrow quando questionada a respeito da importância da literatura para as infâncias, “Literatura para crianças é uma maneira pela qual nós podemos mostrar às crianças que elas têm valor; que suas experiências, curiosidades e necessidades são prioridades e merecem melhorias e inclusão”³⁶ (Anexo – A).

Também pelos textos literários, as crianças adquirem informações a respeito do mundo no qual vivem, das regras da sociedade e do próprio interior. Segundo Verena Eberhardt, a literatura ajuda com os processos de enculturação e de socialização, tão importantes para o desenvolvimento infantil:

A enculturação é um processo de “crescer na cultura”; ela compreende habilidades culturais básicas como linguagem, comunicação e alfabetização. Em comparação com a enculturação, a socialização inclui o desenvolvimento da personalidade, do

³⁴ Nome dado por Bruno Bettelheim a um dos capítulos do livro *Psicanálise dos contos de fadas* ([1976] 2020).

³⁵ No original: “Literature, as an important form of communication, conveys knowledge, self-concepts, interpersonal perceptions and normative paradigms” (Eberhardt, 2018, p. 97)

³⁶ No original: “Children's literature is one way we show children they have value. That their lived experiences, curiosity and needs are priorities that deserve uplift and inclusion” (Anexo – A).

conhecimento e de valores, que capacitam os indivíduos a agir na sociedade (Eberhardt, 2018, p. 97, tradução nossa).³⁷

A criança, por estar em fase de desenvolvimento, necessita conhecer o funcionamento das estruturas sociais e das questões responsáveis por construir a identidade e a subjetividade. Como as identidades apenas adquirem sentido por meio dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas (Silva, 2014) e a literatura atua como um desses sistemas, “Quando as crianças são pequenas, é a literatura que canaliza melhor esse tipo de informação” (Bettelheim, 2020, p. 10). Ademais, é necessário às crianças construírem sua identidade para desenvolverem o sentimento de pertencimento, pois, de acordo com Verena Eberhardt, “As construções das próprias identidades e das identidades estrangeiras são processos imaginados de demarcação que categorizam indivíduos e grupos como pertencentes ou não pertencentes a sistemas sociais” (Eberhardt, 2018, p. 82, tradução nossa)³⁸.

Apesar disso, consideramos a identidade de uma pessoa como não plenamente constituída na infância, aliás, o processo de construção identitária nunca é finalizado, porque as identidades não são fixas e nem unificadas, transformando-se com base em certos fatores, inclusive no aspecto cultural (Silva, 2014). Também atentamos ao fato de as crianças não terem a capacidade crítica completamente formada e, assim, serem mais suscetíveis à influência daquilo que veem, ouvem ou leem – essa é a importância da escolha consciente, por parte da família, dos professores e dos educadores, de modo geral, das histórias as quais serão oferecidas a esse público.

É clara, então, a relevância do contato com a literatura desde a infância. Sabemos serem os contos maravilhosos, a primeira interação das crianças com textos literários, “Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância” (Coelho, 1987, s. p.). Entretanto, há ainda uma questão a ser esclarecida: por que contos de fadas? Qual a pertinência desse tipo de história para as infâncias? Com o intuito de responder a esse questionamento, nos aproximamos de uma abordagem psicanalítica para melhor compreender o impacto dos contos de fadas e da fantasia, de maneira mais ampla, no desenvolvimento infantil.

³⁷ No original: “*Enculturation is a process of ‘growing into culture’; it comprises basic cultural skills such as language, communication and lettering. In comparison to enculturation, socialization includes the development of personality, knowledge and values, which enable individuals to act in society*” (Eberhardt, 2018, p. 97)

³⁸ No original: “*Constructions of own identities and foreign identities are imagined processes of demarcation that categorize individuals and groups as belonging to or not belonging to social systems*” (Eberhardt, 2018, p. 82).

Marina Warner resume bem a capacidade dos contos maravilhosos de misturar o prazer da fantasia com a curiosidade do real, além de ajudar os leitores mirins a transpor distâncias, em especial entre o mundo interior e o mundo real – exterior. Segundo a autora,

O verbo “to wonder” [encantar-se, perguntar-se] comunica o estado receptivo de maravilhar-se, bem como o desejo ativo de desejar saber, de indagar, e, portanto, define muito bem no mínimo duas características do conto de fadas tradicional: sentir prazer no fantástico e curiosidade pelo real. A dimensão do maravilhoso cria um imenso teatro de possibilidades nas histórias: tudo pode acontecer. Essa ausência mesma de fronteiras serve ao propósito moral dos contos, que é precisamente ensinar onde se encontram os limites. O sonhar proporciona prazer por si mesmo, mas também representa uma dimensão prática da imaginação, um aspecto da faculdade do raciocínio, e pode abrir possibilidades sociais e públicas (Warner, 1999, p. 18).

Adicionada à importância histórica dos contos de fadas – já discutida – e da combinação de fantasia com realidade proporcionada por eles, Zipes ressalta como essas histórias são construídas de modos mais condizentes com a forma de pensar das crianças:

[...] o conteúdo e a forma dos contos de fada ‘clássicos’ (Perrault, Grimm e Andersen) correspondem à maneira como as crianças dessa idade concebem o mundo de acordo com Piaget [...] a concepção de mundo das crianças é geralmente afirmada pelos contos de fada, mesmo que o conto não tenha sido criado para coincidir totalmente com a necessidade das crianças (Zipes, 1982, p. 311-312, tradução nossa).³⁹

Assim, pela leitura dos contos maravilhosos, as crianças conseguem extrair maiores significados a respeito dos conflitos humanos do que obteriam com outros gêneros literários. As histórias de fadas transmitem ao público infantil os problemas humanos utilizando, para isso, imagens simbólicas implícitas. A linguagem simbólica dos contos é a encarregada de transformar os processos psíquicos interiores da criança em imagens visuais capazes de serem apreendidas, por essa razão, os

[...] contos de fada ensinam as crianças a lidar com conflitos humanos básicos, desejos e relacionamentos de uma maneira saudável; adquirir essas habilidades pode, em última análise, impactar a saúde da criança, sua qualidade de vida ou até influenciar seus valores e crenças no futuro (Visikoknox-Johnson, 2016, p. 77, tradução nossa).⁴⁰

Lendo os contos maravilhosos os pequenos conseguem organizar seu pensamento e transformar os problemas apresentados na fantasia em questões da própria realidade. O conto de fadas é mais facilmente compreendido pelas crianças porque não causa confusão, já que

³⁹ No original: “[...] the content and form of the ‘classical’ fairy tales (Perrault, Grimm, and Andersen) correspond to the way a child of this age conceives the world according to Piaget [...] child’s conception of the world is generally affirmed by the fairy tale, even though the tale may not have been created precisely to meet the needs of children” (Zipes, 1982, p. 311-312).

⁴⁰ No original: “[...] fairy tales teach children how to deal with basic human conflicts, desires, and relationships in a healthy way; acquiring these skills can ultimately impact a child’s health, quality of life, or even influence its values and beliefs in the future” (Visikoknox-Johnson, 2016, p. 77).

“simplifica todas as situações” (Bettelheim, 2020, p. 13), ou seja, apresenta os conflitos de maneira essencial e direta. Apesar de os contos maravilhosos simplificarem as situações narradas, os temas não são facilitados e, assim, criam imagens que ajudam os leitores a entender de forma acessível a psique humana, reconhecendo de maneira mais clara os desejos, a estrutura das personalidades e o contexto social no qual estão inseridos. Vale salientar que essa simplificação não possui qualquer relação com uma inferioridade das narrativas, ou com uma falta de habilidade de seus escritores.

Outro fator que torna os contos de fadas tão relevantes na infância é a facilidade de identificação das crianças com as personagens das histórias e com as situações retratadas, “Quando se contam histórias de fada para as crianças, elas se identificam ingênua e imediatamente e captam toda a atmosfera e sentimento que a história contém” (Von Franz, 2020, p. 74). É essa identificação a responsável pelo “prazer interior ou a sensação de autorrealização que os contos de fadas ou contos maravilhosos transmitem” (Coelho, 2012, p. 120).

De acordo com Jack Zipes (1982, p. 309), os contos maravilhosos realçam sentimentos assustadores e reconfortantes na criança ao deslocá-la da própria conjuntura para a da personagem com a qual se identifica. É importante considerar o fato de que os pequenos leitores irão apegar-se a personagens e conflitos mais próximos das próprias experiências, medos e ansiedades (Visikoknox-Johnson, 2016, p. 78). Por essa razão, quando uma criança cria um vínculo com um conto maravilhoso, pode desbloquear os sentimentos de culpa ou de inadequação e os anseios carregados no inconsciente.

Dessa maneira, a fantasia faz-se tão necessária na infância porque ao mesmo tempo em que traz respostas para as dificuldades encontradas pela criança em compreender a si mesma e ao mundo ao redor, também possibilita a existência de perguntas tão importantes no desenvolvimento infantil, deixando

[...] para a própria fantasia da criança a decisão de se e como aplicar a si própria aquilo que a história revela sobre a vida e a natureza humanas. O conto de fadas procede de um modo conforme àquele segundo o qual a criança pensa e experimenta o mundo; é por isso que ele é tão convincente para ela. A criança pode obter um conforto muito maior de um conto de fadas do que de um esforço para confortá-la baseado em raciocínios e ponto de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fadas diz porque a visão de mundo aí apresentada está de acordo com a sua (Bettelheim, 2020, p. 67).

Os contos maravilhosos são significativos para o desenvolvimento psíquico infantil, “As crianças geralmente não sabem lidar com conflitos humanos básicos, desejos e relacionamentos. Os contos de fadas oferecem uma forma saudável de lidar com esses conflitos

e encontrar uma resolução para eles” (Visikoknox-Johnson, 2016, p. 80, tradução nossa)⁴¹. Especialmente por serem histórias catárticas, ao lê-las, as crianças enfrentam as suas angústias existenciais e encontram soluções para os próprios problemas por meio do modo como as personagens das narrativas agem. Assim, essas histórias auxiliam o público infantil na compreensão de si e do mundo. Ao perceber-se criança é capaz de assimilar o outro e, portanto, de relacionar-se melhor. Por auxiliarem no desenvolvimento infantil, essas histórias ainda

[...] têm grande potencial para retratar a passagem da criança do interior da família para a vida adulta, na qual encontrará abrigo nos braços de outro tipo de amor. Constatamos também que os contos de fadas são uma boa fonte para equacionar o tema da construção da identidade masculina e feminina, da identificação com os pais e das dificuldades próprias da época da juventude (Corso e Corso, 2006, p. 171).

Além de todas as características citadas, a importância dos contos de fadas também está na demonstração do poder da mente em transformar as circunstâncias da realidade. Ao entrar em contato com essas histórias a criança desenvolve-se de forma plena e é incentivada a resolver os próprios conflitos de forma independente, por isso, “Contos de fadas ajudam as crianças a passar de um estado de falta de poder para uma condição, que pode não ser emancipação, mas que marca o início de algum tipo de agência” (Tatar, 2010, p. 63, tradução nossa)⁴².

O maior problema com os contos de fadas está na visão que se tem deles na sociedade. Muito se discute a respeito da ausência de verdade nessas histórias e como isso teria um potencial prejudicial às crianças. Entretanto, essas pessoas não levam em consideração serem os contos maravilhosos semelhantes à vida e capazes de transmitir aos leitores uma verdade, a verdade da imaginação, também relevante para ressaltar a inexistência de verdades únicas e absolutas. Desse modo, não retratar fielmente a realidade, impossível à literatura mesmo em sua vertente mais realista, não significa afastar-se completamente dela. Sobre isso, Bruno Bettelheim (2020, p. 169) comenta:

Algumas pessoas afirmam que os contos de fadas não apresentam imagens ‘verdadeiras’ da vida tal como é, e que, por conseguinte, são pouco saudáveis. Não lhes ocorre que a ‘verdade’ na vida de uma criança pode ser diferente da dos adultos. Não percebem que os contos de fadas não tentam descrever o mundo exterior e a ‘realidade’.

⁴¹ No original: “Children usually don’t know how to deal with basic human conflicts, desires, and relationships. Fairy tales offer a healthy way of dealing with these conflicts and finding a resolution to them” (Visikoknox-Johnson, 2016, p. 80)

⁴² No original: “Fairy tales help children move from that disempowered state to a condition that may not be emancipation but that marks the beginnings of some form of agency” (Tatar, 2010, p. 63).

Em seu livro, Bettelheim⁴³ ainda propõe quatro características essenciais aos contos de fadas para exercerem o papel de importância, explicitado até o momento, para o público infantil: fantasia, recuperação, escape e consolo. A necessidade da fantasia já foi descrita, mas pode ser resumida no fato de que a criança em “sua vida tem necessidade de fantasia para apoiar suas brincadeiras e seu pensamento mutante” (Corso e Corso, 2006, p. 162). A recuperação estaria no enfrentamento dos conflitos realizado não só pelas personagens, mas também pelo leitor. O escape associa-se à capacidade da fantasia de transportar os leitores para outro mundo, diferente do mundo exterior e “real”. A criança, ao consumir a história, desfruta de um consolo de que o esforço psíquico e emocional da fase de desenvolvimento na qual se encontra será recompensado, esse consolo é expresso no final feliz das narrativas maravilhosas. Talvez essa seja uma das razões pelas quais mesmo reescrevendo as histórias tradicionais e modificando-as, Vita Murrow opte, pelo menos em *Lute como uma princesa* (2019), por manter os finais felizes tão relevantes ao público-alvo de suas narrativas, apesar de também subvertê-los de certa maneira.

Os finais felizes de Murrow não se relacionam ao casamento e ao enlace amoroso, como é comum nos contos de fadas tradicionais, mas sim ao alcance de sonhos profissionais e pessoais e à criação de comunidades de respeito e empatia: atingir o trabalho dos sonhos como detetives, arquitetas, estilistas, esportistas, comediantes, dançarinas, empresárias, produtoras musicais, pesquisadoras, zoologistas, primeiras-ministras; ou, ajudar a reestabelecer o equilíbrio ambiental cuidando dos resíduos jogados no mar ou dos lobos famintos.

Os contos de fadas cristalizam pensamentos e valores comuns à época na qual são criados. Muitas das temáticas, consolidadas por essas histórias, fixam no imaginário popular e na nossa sociedade de maneira geral: pensamentos machistas, racistas, estereótipos de gênero, entre outros. Como exposto, as narrativas maravilhosas têm grande importância para a constituição da identidade infantil e influenciam uma pessoa até a fase adulta, todavia, essas histórias perpetuam estereótipos, os quais ao serem transmitidos às crianças fazem com que elas cresçam tentando adequar-se a eles e os tendo como modelos (Soriano, 2009, p. 48).

Segundo bell hooks (2017), um assunto não pode e nem deve ser abordado apenas de uma maneira, sempre há múltiplas possibilidades e referências, por isso há a necessidade das

⁴³ Apesar da relevância do autor e do auxílio dado por sua obra na discussão da relevância da fantasia para as crianças, não utilizamos as interpretações feitas por ele dos contos de fadas em nossas análises, pois as temáticas tratadas pelo autor não condizem com o objetivo principal desta pesquisa além de serem reflexões feitas em 1976, quando foi lançada a primeira edição do livro. Assim, mesmo sendo uma leitura muito importante para o tema, muitas outras teorias e perspectivas apareceram neste cenário desde então. Ademais, a posição do autor de que os contos de fadas não devem e nem podem ser alterados para cumprirem sua função e para serem benéficos às crianças é oposta à perspectiva adotada nesta pesquisa.

reescrituras como alternativa para dar uma perspectiva diferente para os contos de fadas tradicionais, quebrando a transmissão de valores preconceituosos e reescrevendo as histórias tão importantes, “alterações e criações são mais que bem-vindas, serão sempre uma oportunidade de movimentar as fantasias que fazem sofrer as crianças e suas famílias” (Corso e Corso, 2006, p. 164). A existência de diversas versões de uma mesma narrativa, de uma mesma personagem em escritos dos mais diversos autores abre inúmeras possibilidades de reflexão sobre os temas apresentados nos contos. Esse fato permite às crianças compreenderem e posicionarem-se frente às realidades distintas, sabendo olhar para elas a partir de outros pontos de vista, confrontando-as e analisando-as, a fim de construir os próprios argumentos. Além disso, a oportunidade de entrar em contato com várias versões dos contos de fadas instiga a criatividade, a curiosidade e a capacidade de observação, possibilitando um processo de desenvolvimento pessoal e cognitivo mais eficaz. As releituras, ainda, podem aproximar-se de um dos pontos relevantes ao tratarmos da literatura contemporânea, a democratização do texto literário, ao permitir maior acesso da população às histórias nas quais se baseiam.

Portanto, percebe-se a relevância em apresentar os contos de fadas e as releituras para as crianças, pois não renunciamos à fantasia dos contos maravilhosos tão importante no desenvolvimento infantil e, ao mesmo tempo, não perpetuamos em mais uma geração atitudes e pensamentos prejudiciais. Ao utilizar releituras feministas com as crianças, por exemplo, estaríamos reforçando a identidade de gênero dos pequenos e combatendo estereótipos ainda tão comuns em nossa sociedade, pois, como nos responde Vita Murrow quando questionada a respeito da razão do enfoque nos contos de fadas dado por sua escrita:

Os contos de fadas são histórias compartilhadas de maneira universal. Eles dizem muito sobre poder e ilustram as dinâmicas que sustentam os sistemas de opressão. Os contos de fadas são algumas das primeiras histórias às quais somos expostos e ajudam a formar o nosso-sentido de nós mesmos, nossa bússola moral e nossa consciência do contexto. Como escritora, gosto de trabalhar com formas e em lugares nos quais possa questionar, expandir ou me rebelar⁴⁴ (Anexo – A).

Da mesma maneira, para as crianças, entrar em contato com os contos indígenas é muito benéfico. Além da presença do elemento da fantasia necessária ao desenvolvimento infantil, os contos dos povos originários trazem a possibilidade de descobrir mais a respeito da cultura do país, pois os povos nativos são parte fundamental da formação do Brasil. Se os contos de fadas auxiliam as crianças na construção de sua identidade, os contos dos povos indígenas deveriam

⁴⁴ No original: “*Fairytales are a universal shared history. They tell us a lot about power, and illustrate the dynamics that uphold systems of oppression. Fairy tales are some of the first stories we are exposed to and they help shape our sense of self, our moral compass and awareness of context. As a writer, I like working in ways and places where I can interrogate, expand or rebel*” (Anexo – A).

sobressair-se nessa missão por estarem mais próximos da realidade de uma criança brasileira e por fazerem parte da constituição de uma identidade nacional. Não podemos deixar de considerar, também, que ensinar história e cultura – incluindo a literatura como aspecto cultural – dos povos originários é obrigatório de acordo com a lei 11.645 de 2008:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras (Brasil, 2008).

Veremos com maior destaque as contribuições da literatura indígena no estudo detalhado do livro de Daniel Munduruku no capítulo seguinte.

Com base no exposto, podemos compreender não só a relevância dos contos maravilhosos para as infâncias, mas também a importância para literatura de modo geral. Vinculado a essa discussão encontra-se o próprio papel da educação realizada pela família, porém, sobretudo veiculada pela escola. Acreditamos ser interessante destinar os últimos momentos deste tópico para o comentário acerca da educação referente ao ensino de literatura e ao papel dos educadores.

A instituição escolar é uma das formadoras de identidade das pessoas, em conjunto com a família e com a religião, sendo atravessada pelos marcadores sociais que influenciam a constituição pessoal perante a sociedade: o gênero, a classe, a sexualidade, a aparência física, a idade, a nacionalidade, a etnia, dentre outros aspectos. Dessa maneira, a escola não está isenta das relações de poder, pelo contrário, é um dos espaços capazes de reforçá-las, sendo um lugar de afirmação e de criação dessas próprias relações. Além disso, a escola também pode modificá-las, desconstruindo estereótipos a respeito das pessoas. Uma das maneiras de realizar essa desconstrução é por meio da literatura.

Contudo, para as aulas de literatura cumprirem esse papel, é necessário professores com práticas de ensino libertadoras, pois “A educação como prática da liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender [...] nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos” (hooks, 2017, p. 25), isto é, criar salas de aula nas quais alunas/os e professoras/es tenham um papel ativo na construção do conhecimento. Nesse contexto de ensino, há “a presença do

professor como alguém que tem efeito total sobre o desenvolvimento do aluno, não somente um efeito intelectual, mas um efeito sobre como esse aluno percebe a realidade fora da sala de aula” (hooks, 2017, p. 183), devido à pessoa do professor o ajudar a desenvolver o senso crítico por meio dos textos literários, discutindo e fazendo refletir sobre importantes temáticas. Dentre essas temáticas estão as questões de gênero e sexualidade.

Concluimos, então, que ensinar literatura possui sua importância centrada no entendimento das/os alunas/os a respeito do mundo e de si mesmas/os. Assim, a literatura na escola é tratada partindo de uma pedagogia crítica e libertadora – de acordo com Paulo Freire em *Educação como prática da liberdade* ([1967] 2021), retomada por bell hooks em *Ensinando a transgredir* (2017) – sendo importante se objetivarmos proporcionar às estudantes e aos estudantes reflexões relevantes para seu desenvolvimento como cidadãos e cidadãs, em especial no que diz respeito ao pensamento crítico.

4 A MAGIA VEM DA FLORESTA

Por ser uma das manifestações artísticas humanas muito ligada à subjetividade, e, portanto, à cultura e à sociedade na qual está inserida, a literatura é também espaço para afirmação de identidades e desconstrução de discursos. O fazer literário realiza-se das mais diversas formas, muitas vezes tendo ligações com o engajamento político dos autores, sobretudo se forem parte de um dos grupos marginalizados socialmente. É comum que os grupos subalternizados tenham na produção literária um lugar de crítica, de luta e de resistência, assim, “Todas as literaturas devem ser respeitadas em suas especificidades e diferenças, sendo que qualquer povo tem direito à literatura como forma de arte e fruição, além de expressividade da memória e a identidade de sua gente” (Oliveira e Lima, 2020, p. 2064). Considerando essa questão, neste capítulo tratamos da literatura indígena.

Os povos originários são uma das minorias étnicas brasileiras e foram silenciados e colocados em uma posição de inferioridade já na colonização de nosso país. Em razão dos aspectos raciais – diferenças biológicas e fenotípicas – e pelo julgamento da cultura do outro tomando a própria condição cultural como a ideal, os indígenas foram rotulados como selvagens, não civilizados e ingênuos, precisando da tutela do colonizador para “evoluir” e “encontrar a salvação”. Desde então foram excluídos das mais diversas esferas sociais, direito, educação e, da literatura. Só recentemente, no século XX, autores pertencentes aos povos nativos ganharam espaço de publicação no mercado editorial nacional e reconhecimento como produtores de literatura. A partir desse momento, esses povos têm, então, um lugar de reivindicação, de denúncia, de acolhimento, de valorização e de difusão cultural.

Vários são os escritores que se destacam nessa esfera literária, entretanto um dos mais relevantes, devido à expressividade da produção, é Daniel Monteiro da Costa, conhecido por Daniel Munduruku. Ganha o nome por fazer parte da etnia indígena Munduruku, marcando seu pertencimento e sua identidade. Neste capítulo, tratamos do livro escrito por esse autor.

A obra *As serpentes que roubaram a noite* foi escrita por Daniel Munduruku e publicada no ano de 2001 pela editora Peirópolis – como parte da coleção “Memórias ancestrais”. Neste trabalho fazem-se relevantes questões presentes nas histórias, em especial relacionadas aos aspectos raciais e de gênero. No tocante ao conteúdo, traz contos – cinco histórias: “Origem dos Munduruku”, “Quando mandavam as mulheres”, “Como surgiram os cães”, “As serpentes que roubaram a noite”, “A morte da velha bruxa” – destinados ao público jovem, sobre os mitos criadores presentes na cultura do povo Munduruku. Antes de analisar tais contos, vejamos, brevemente, do que trata cada um deles.

Em “Origem dos Munduruku” o autor narra o mito criador da etnia: a história de Karu Sakaibê e de seu filho Karu Taru. Os homens habitavam a terra e dentre eles Karu Sakaibê, conhecido como o Grande Ser, o responsável por ensinar aos povos a arte da caça. Um dia, após ter dificuldade na caçada, manda seu filho – Karu Taru – até a aldeia mais próxima para pedir uma parte da fatura obtida na caça daquele dia. Os homens da aldeia negaram a Karu Taru qualquer porção de carne. Então, como uma forma de puni-los por sua ingratidão, Karu Sakaibê transforma todos eles em porcos.

A narrativa intitulada “Quando mandavam as mulheres” discorre a respeito do momento no qual uma sociedade passa de matriarcal para patriarcal. Nessa história as mulheres comandavam a aldeia e tinham o domínio sobre os homens, que deveriam fazer tudo para a manutenção da comunidade ou seriam severamente punidos. Certa vez, os peixes do rio próximo à aldeia dão flautas para as mulheres. Essas flautas deveriam ser tocadas sem nunca serem ouvidas pelos homens. Cansados do trabalho árduo, os homens resolvem seguir as mulheres até o rio e escutam-nas tocando as flautas. E, assim, as mulheres perdem o seu domínio.

“Como surgiram os cães” é uma narrativa mais curta, descreve o mito criador dos cães a partir do nascimento de uma criança na aldeia em tempos ancestrais. Os homens da aldeia foram para uma grande caçada deixando as mulheres e as crianças sozinhas. Nesse momento Karu Pitubê aparece nas redondezas. Uma das mulheres, Iraxeru, escuta-o tocando flauta e apaixona-se por ele. Do amor dos dois nascem dois cães. Como os homens da aldeia queriam matar seus filhos, Iraxeru foge com os cães para a floresta. Passado um tempo, quando ela decide retornar, é recepcionada com festas e acolhimento dos seus filhos.

A história de “As serpentes que roubaram a noite”, que dá título ao livro, traz explicações a respeito do surgimento do dia e da noite. Na narrativa, havia na Terra apenas o dia. Os seres humanos e os animais incomodavam-se com a ausência da noite, pois não conseguiam descansar. Os indígenas descobriram que as serpentes tinham escondido a noite e decidiram recuperá-la. Karu Bempô foi o escolhido para negociar com Surucucu, a chefe das serpentes. Tentou trocar a noite por diversos itens, como arco e flecha ou uma matraca, mas não obteve mais do que uma noite breve. As serpentes queriam um jarro de veneno em troca da noite longa e assim se deu. Entretanto, Karu Bempô soltou a noite antes do prometido e, assim, Surucucu não conseguiu distribuir o veneno, fazendo com que algumas serpentes tivessem veneno demais e se tornassem perigosas.

Por fim, “A morte da velha bruxa” trata da história de um casal que tinha filhos demais e por isso não conseguia alimentá-los. Decidiram abandonar dois de seus filhos, um menino e

uma menina, acreditando que a floresta cuidaria melhor deles. O pai levou as crianças para longe e as deixou, mas elas tinham feito uma trilha de milho e conseguiram encontrar o caminho de volta para casa. Na segunda tentativa, as crianças foram deixadas mais longe e o milho não foi suficiente. Depois de uma noite assustadora sozinhos, encontraram a maloca de uma velha, conhecida como bruxa. Apesar de ser cega, a velha percebeu a presença das crianças e as acolheu. Um dia um pássaro trouxe o recado de que a velha os mataria, então, os dois a mataram e criaram sua própria aldeia.

Posto isto, como citado, neste capítulo atentamos à literatura de Daniel Munduruku ao estudar o livro de contos intitulado *As serpentes que roubaram a noite* (2001) evidenciamos certos aspectos da escrita do autor e das temáticas por ele tratadas. Em um primeiro momento, desenvolvemos uma breve biografia do autor a fim de elucidar as origens e a ligação com a ancestralidade do povo Munduruku. Isso ocorrerá por compreendermos que a vida do autor reflete, de alguma maneira, na sua escrita, não podendo separar a vivência da produção literária – em especial no caso do escritor que tem uma literatura política e engajada. Ademais, entender as experiências de Munduruku é um fator importante para aproximar um leitor não familiarizado com o autor. Para essa parte também acreditamos ser essencial esclarecer o despertar de Munduruku para a literatura e a maneira como a profissão de educador transparece em sua escrita.

Em seguida, discorreremos a respeito dos estereótipos e dos estigmas criados sobre os povos originários. Esses discursos foram fundados na colonização e encontraram meios para difundirem-se e manterem-se até os dias atuais, um desses meios é a literatura. Por essa razão também examinamos as representações dos indígenas na literatura brasileira.

Por fim, investigamos a literatura indígena e, de maneira mais específica, as suas relações com a obra de Daniel Munduruku, focando na importância da oralidade, da tradição e da coletividade para os povos nativos. Somado a isso buscamos evidenciar a importância da literatura dos povos originários não só no contexto literário, mas também na vida social e na luta política.

4.1. “NASCI ÍNDIO. FOI AOS POUCOS, NO ENTANTO, QUE ME ACEITEI ÍNDIO”⁴⁵: QUEM É DANIEL MUNDURUKU?

Daniel Monteiro da Costa, Derpó Munduruku, nasceu em 28 de fevereiro de 1964 em Belém - *Kabia'ip*⁴⁶ na língua Munduruku -, no estado do Pará. Além de escritor, é também professor, ativista político em favor dos povos originários e, ator – recentemente fez uma participação em uma das novelas da Rede Globo.

Morou em Belém por grande parte da infância e da adolescência, vivendo entre a cidade e a aldeia indígena no interior. Realizou os estudos em uma escola religiosa de missionários salesianos, o que influenciou Munduruku a ter o desejo de tornar-se também padre salesiano e, assim, ajudar as pessoas mais carentes. Acabou não conseguindo juntar-se aos salesianos, então aproximou-se dos missionários diocesanos (ou seculares), tendo frequentado por anos tal ordem religiosa. Foi em razão dos seminários diocesanos que teve a oportunidade de conhecer o Estado do Amazonas e o Estado de São Paulo. Deixou a vida religiosa ainda jovem e mudou-se para o interior de São Paulo, para a cidade de Lorena, na qual reside até os dias atuais e onde é Diretor-Presidente do Instituto Uka e do selo Uka Editorial, além de membro-fundador da Academia de Letras de Lorena. Foi, também, no interior de São Paulo onde conheceu sua esposa, casou-se e teve filhos.

No que concerne à formação, Daniel Munduruku graduou-se em Filosofia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL) e licenciou-se em História e Psicologia na mesma instituição de ensino. Prosseguiu os estudos na pós-graduação realizando Mestrado em Antropologia Social – o qual acabou não concluindo - e Doutorado em Educação, os dois títulos pela Universidade de São Paulo (USP), ainda, fez Pós-Doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)⁴⁷.

“Meu nome é Daniel, sou do povo Munduruku, um povo que está no estado do Pará, Amazonas e Mato Grosso. Nós somos uma população de aproximadamente 15 mil pessoas⁴⁸,

⁴⁵ Fala de Daniel Munduruku presente no livro *O Banquete dos Deuses* (2009) publicado pela Global Editora.

⁴⁶ Informação retirada da Carta dos Munduruku ao Governo (2013) que pode ser acessada no seguinte link: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/munduruku/carta_lugares_munduruku.pdf.

⁴⁷ Grande parte desses dados e de demais questões biográficas utilizadas neste tópico foram retiradas de um blog criado pelo próprio autor disponível no seguinte link: <https://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html>.

⁴⁸ Segundo o Censo de 2010 esse número seria de aproximadamente 13 mil indivíduos. O Censo pode ser acessado no seguinte link: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14262-asi-censo-2010-populacao-indigena-e-de-8969-mil-tem-305-etnias-e-fala-274-idiomas#:~:text=Censo%202010%20contou%20305%20etnias,afinidades%20lingu%C3%ADsticas%2C%20cultura%20e%20sociais>.

tivemos contato com o Brasil há aproximadamente 300 anos” (Cernicchiaro, 2017, p. 16). Por meio do excerto anterior, parte de uma entrevista realizada pela Profa. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro, é fácil depreender a importância que o autor dá ao seu povo, pois fala dos Munduruku como principal aspecto da sua identidade, fazendo sempre questão de marcar na fala e na escrita a cultura e a vivência dos povos originários brasileiros. Assim, consideramos relevante fazer uma digressão a fim de entender algumas questões relacionadas ao povo Munduruku e, portanto, compreender de maneira mais profunda não só a existência de Daniel Munduruku, mas também a sua produção literária. Em *As serpentes que roubaram a noite* (2001) há um conto intitulado “Origem dos Munduruku” no qual o autor explora a narrativa de origem do seu povo. Recorremos a esse conto a fim de compreender alguns aspectos relacionados aos Munduruku.

A história inicia-se da seguinte maneira: “Um dia, os homens apareceram sobre a terra. Os primeiros homens que os animais da floresta viram nas selvas e nas savanas foram aqueles que fundaram a maloca de Acupary. Certo dia, entre os homens da maloca de Acupary, surgiu Karu Sakaibê, o Grande Ser” (Munduruku, 2001, p. 11). Com base nesse fragmento é possível depreender certos fatores importantes tanto para o entendimento do conto quanto para conhecer parte da cultura dos Munduruku. Essa narrativa de origem aproxima-se dos contos de fadas tidos como tradicionais em razão das escolhas narrativas, como: o narrador e a indeterminação temporal. O narrador é onisciente em terceira pessoa, apesar de em certos momentos flutuar para a primeira pessoa colocando-se como parte da história do povo, “É por isso que ninguém ousa entrar nessa caverna, pois ela esconde o mistério da *nossa* origem” (Munduruku, 2001, p. 15, *grifos nossos*). A utilização de termos como “Um dia” – muito similar ao famoso “Era uma vez” –, “Certo dia” e “muitas e muitas luas” ajudam a criar a sensação de indeterminação, colocando a história em um tempo passado distante.

No que concerne ao espaço da narrativa, há a determinação de uma localidade, Decodemo, às margens do rio Tapajós: “Por muitas e muitas luas nossos ancestrais foram os senhores absolutos de toda a região do rio Tapajós” (Munduruku, 2001, p. 16). Nessa localidade, os indígenas pertencentes à etnia Munduruku, em sua maioria, ainda habitam. A região do Vale do Rio Tapajós intercepta os estados do Pará, do Mato Grosso e do Amazonas. Desde 2001, quando a demarcação física das terras foi finalizada, grande parte da população Munduruku concentrou-se na bacia do rio Madeira na reserva indígena Coatá-Laranjal, uma vez que a maioria dos territórios foram e ainda estão sendo ameaçados por práticas como o garimpo de ouro e a construção de hidrelétricas.

No conto, Karu Sakaibê percebendo que os homens tinham dificuldade de conseguir alimento “ensinou a todos a arte da caça, a arte de unir-se aos animais a serem caçados de modo que aprendessem quais deles já estariam preparados para servir de alimento” (Munduruku, 2001, p. 11). É interessante a maneira como a caça é tratada pelos indígenas, como uma arte na qual conectam-se com os animais e matam apenas aqueles suficientes para a alimentação da aldeia, tratando com respeito e responsabilidade a floresta e os animais que nela habitam. A natureza é vista pelos povos originários como uma fonte de vida e de espiritualidade e, por isso, deve ser sempre cuidada e protegida.

Percebendo os homens tomados pela ganância e pelo egoísmo, caçando em excesso e não dividindo sua fartura, Karu Sakaibê decide puni-los, transformando toda a aldeia em porcos: “E com um gesto brusco, acompanhado de três palavras encantadas, Karu transformou em porcos bravos todos os habitantes de Acupary – não só os homens que se tinham mostrado cruéis, mas também as mulheres e as crianças” (Munduruku, 2001, p. 14). Nesse trecho a metamorfose, outro aspecto comum aos contos maravilhosos, das pessoas em porcos aparece como elemento central. Na cena seguinte o narrador coloca-se na história com o intuito de conectar a narrativa ancestral ao presente do povo ao afirmar

Ainda hoje os Munduruku acreditam piamente que às vezes escutam, da entrada dessa gruta além da qual ninguém se arrisca penetrar, gemidos humanos que se confundem com grunhidos de porcos. É por isso que ninguém ousa entrar nessa caverna, pois ela esconde o mistério da nossa origem (Munduruku, 2001, p. 15).

O excerto acima enfatiza a maneira como as narrativas são transmitidas oralmente pelas gerações, além disso, ressalta a importância dos ancestrais para os povos originários e esclarece questões do cotidiano na aldeia, como a razão de ninguém entrar na caverna das redondezas.

Após transformar toda a aldeia em animais, Karu Sakaibê cria a humanidade pela segunda vez. Ele dá vida aos seres humanos e entre eles a um casal de indígenas Munduruku que se estabelecem na região e constroem ali sua aldeia.

O quarto casal – o Munduruku – ficou em Decodemo. Os Munduruku de Decodemo não tardaram a tornar-se tão numerosos que, sempre que se punham a caminho para a guerra, a terra tremia, sacudida até as entranhas. Em virtude disso nossos antepassados receberam o nome Munduruku – que significa “formigas gigantes” (Munduruku, 2001, p. 16).

Embora esse povo originário autodenomine-se *wuyjugu* – também grafado *wuyjuyu* ou ainda *wuy jugu* – cujo significado é “gente verdadeira”, a denominação Munduruku foi dada por uma tribo de outra etnia e quer dizer algo como “formigas vermelhas” ou “formigas

gigantes”. A figura da formiga relaciona-se, então, ao guerreiro indígena, uma vez que grande parte da tradição Munduruku é pautada na arte da guerra⁴⁹,

Nos tempos passados, nós, Munduruku, éramos temidos devido à fama da arte de guerrear em bandos e usávamos estratégias para atacar os nossos inimigos. Não desistíamos tão facilmente de perseguir os nossos inimigos e os nossos troféus eram a cabeça humana, que simbolizava o poder. Dificilmente, nós, Munduruku, em uma expedição de guerra perdíamos um guerreiro sequer na batalha. Atacávamos os inimigos de surpresa, assim vencíamos os nossos rivais e não deixávamos ninguém com vida, somente as crianças que quiséssemos levar para a aldeia, que adotávamos e incluíamos em nosso clã para mantermos a relação de parentesco (Lideranças Munduruku, 2013, n. p.).

Da carta dos Munduruku podemos depreender a importância dada às atividades guerreiras, relacionadas com as expressões culturais mais importantes desse povo, sendo inclusive uma atribuição simbólica de constituição do ser masculino na aldeia. Em “Um pouco de informação sobre os Munduruku” parte dos paratextos presentes no final de *As serpentes que roubaram a noite* (2001), Daniel Munduruku atribui à colonização certo amansamento do povo antes guerreiro, “foram ‘pacificados’ pelos ‘brancos’ e se renderam aos encantos do mundo não-indígena” (Munduruku, 2001, p. 44). No conto “Origem dos Munduruku” há diversas ilustrações de formigas (como abaixo) que representam justamente a denominação pela qual a etnia ficou mais conhecida.



Figura 3: Ilustração do conto “Origem dos Munduruku”.

Fonte: Munduruku, 2001, p. 14-15.

A cerâmica, a tecelagem e a produção de cestarias e de trançados também são destaques culturais dos Munduruku e ocupam papel relevante em sua comunidade. Em outro dos paratextos da obra analisada, “Quem são os Munduruku hoje?”, o autor ressalta a importância da cultura para esse povo, “Os Munduruku têm mantido parte considerável de sua cultura

⁴⁹ Algumas das informações a respeito do povo Munduruku que aparecem neste trabalho foram retiradas do site Povos Indígenas no Brasil, acesso pelo link: <https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku>.

nativa, apesar de mais de dois séculos de contato com a sociedade brasileira” (Munduruku, 2001, p. 46). A manutenção cultural ocorre principalmente ao preservarem a língua nativa, o Munduruku – pertencente ao tronco linguístico Tupi –, estabelecendo agrupamentos bilíngues.

No que diz respeito à organização social, o povo Munduruku divide-se em dois principais grupos, denominados “branco” e “vermelho”, e cada uma dessas metades formam diversos clãs – são conhecidos mais de trinta e oito diferentes clãs no território dos Munduruku, sendo esses agrupamentos nomeados de acordo com os elementos da natureza, parte da cosmogonia de tal povo originário. Toda a descendência é baseada no pai, ou seja, é o filho quem herda a liderança do clã do pai e os casamentos devem ser realizados entre representantes das duas metades (branca e vermelha). Como principais tarefas a serem realizadas por todos para a sobrevivência

da comunidade estão a roça, a pesca – realizada durante o verão e a qual estão relacionados diversos rituais –, a caça, a extração e a coleta nos seringais e castanhais ou qualquer outra atividade que envolva a manutenção da aldeia.

Interessando-se pela religiosidade, essa etnia indígena realiza práticas religiosas focadas na figura do pajé, responsável pela cura e pela comunicação com o mundo espiritual. Mesmo com o contato com outras culturas, resultado do processo de colonização, os Munduruku não abandonaram seus ritos religiosos que seguem indispensáveis desde as atividades mais simples até a relação com a natureza – elemento de extrema importância para esse povo.

Tendo entendido alguns aspectos envolvendo a existência e a cultura do povo Munduruku, podemos então retornar ao autor. Como dito, o autor faz questão de destacar a sua ascendência indígena, entretanto, nem sempre viu com tanto orgulho tal aspecto identitário. Por não ter residido apenas na comunidade originária, já que morou grande parte da vida com os pais na cidade de Belém, – apesar de não ter se afastado nem da aldeia e nem da cultura Munduruku, mantendo tradições e costumes do seu povo – o autor relata ter tido problemas em aceitar sua identidade e sua ancestralidade, em especial durante a juventude:

Nasci índio. Foi aos poucos, no entanto, que me aceitei índio. Relutei muitas vezes em aceitar essa condição. Tinha vergonha, pois o fato de ser índio estava ligado a uma série de chavões com que muitas pessoas me insultavam [...] E tive de conviver com o que a civilização ocidental tem de pior, que é ignorar quem traz em si o diferente (Munduruku, 2009, p. 13).

Segundo o autor no excerto acima, a dificuldade em aceitar sua identidade estava relacionada aos discursos preconceituosos e aos estereótipos – os “chavões” para usar as palavras de Daniel Munduruku – que fazem parte do imaginário popular quando ligados aos povos indígenas. Retornamos à estigmatização dos povos originários no próximo tópico deste capítulo. Como a identidade é dependente da diferença (Silva, 2014), isto é, precisamos entrar

em contato com o diferente para então entendermos nossa própria identidade, foi no ambiente escolar, em contato com outras crianças de fora da família e da aldeia que Daniel Munduruku foi rotulado como “índio”⁵⁰ e, portanto, como diferente:

Nasci com cara de índio, dizem. Mas só soube disso depois. Colegas de escola assim me definiram tão logo me viram chegando [...] Foi uma experiência muito estranha para mim e me deixou meio traumatizado. É que eu cresci em uma pequena comunidade no interior do Pará. Era uma aldeia, mas lá ninguém se apelidava de índio. Todos tínhamos nome, sobrenome, parentesco, amigos e animais de estimação (Munduruku, 2016, p. 19).

Nesse período escolar, o autor teve muitos problemas devido à ascendência indígena, tendo sido isolado, menosprezado e sofrido com diversas piadas. O escritor tinha dificuldade em entender o porquê as pessoas o viam como tão diferente e o lugar de onde vinham os discursos preconceituosos a respeito de sua ancestralidade indígena, “O engraçado é que eles se pareciam comigo: tinham cara igual à minha, cabelos lisos como os meus, maçãs do rosto salientes e até pé chato alguns tinham. Por que eles zombavam de mim?” (Munduruku, 2016, p. 21-22). Essa vivência fez com que, muitas vezes, tivesse vontade de negar e esconder sua identidade

Nunca esqueci quem sou. Na infância e na juventude, tive vontade de negar a origem de minha família. Algumas vezes, esforcei-me para esquecer. [...] Vejam isso como um balanço que faço. Sou um indígena. Trago em meu corpo os traços de minha origem e, apesar do esforço que fiz em negar, foi por causa deles que não pude esquecer quem sou e de onde vim (Munduruku, 2016, p. 151).

Somente mais tarde em sua vida, muito em razão do convívio e das trocas com o avô Apolinário, que o autor começa a “fazer as pazes” com a ancestralidade indígena Munduruku. Ter encontrado na escola crianças de outras etnias indígenas, pretas ou marginalizadas por qualquer outro motivo, também foi importante para Munduruku fortalecer seu senso de pertencimento e orgulhar-se da sua diferença

[...] todo mundo dizia que a gente tinha de abandonar essa história de ser “índio” e assumir que éramos “brasileiros”, apenas brasileiros. Apesar da pouca idade, a gente tinha coragem. Era uma coragem que vinha de nossa origem comunitária. Sozinhos éramos frágeis. Juntos, temidos. Foi uma época importante para mim, pois fez com que eu tivesse orgulho de minha origem ancestral e me sentisse parte de um grupo (Munduruku, 2016, p. 71).

Além disso, outro fator de relevância na afirmação identitária de Daniel Munduruku foi a aproximação com a educação, com a literatura e com a escrita. Levando em consideração a

⁵⁰ O termo só será utilizado como uma crítica, uma vez que sabemos ser uma palavra pejorativa e, portanto, não reproduzimos tal discurso neste trabalho, preferindo vocábulos como “indígena” ou “povo originário” ou ainda “povo tradicional” para nos referirmos à população nativa brasileira.

carreira como escritor, publicou mais de 50 livros, nacional e internacionalmente. Grande parte de sua obra é classificada como pertencente à literatura para as infâncias, entretanto, também escreveu livros memorialistas, não-ficcionais e voltados ao público adulto. A temática da diversidade cultural indígena está presente em seus livros, apesar de a maioria das histórias focar a tradição do povo Munduruku. O autor busca também trazer aspectos culturais de outras etnias. Sua produção literária além de abrangente – se pensarmos na questão numérica, na quantidade de publicações – também se mostra expressiva quando o autor é agraciado com diversos prêmios como o Prêmio Jabuti, o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio da Fundação Bunge, para citar alguns, sem contar o fato de muitos de seus livros terem sido designados como Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)⁵¹.

Entre as publicações mais famosas de Daniel Munduruku estão: *Histórias de índio* (1997), *As serpentes que roubaram a noite* (2001), *Meu avô Apolinário* (2001), *Coisas de índio* (2000) e *Histórias que vivi e gosto de contar* (2006). A literatura ocupa papel importante em sua vida. O autor está envolvido em diversos projetos relacionados ao mundo editorial, tem-se como exemplo a participação como cofundador da primeira livraria online especializada em livros de autores indígenas e como um dos possibilitadores do Encontro de Escritores e Artistas Indígenas no Rio de Janeiro – evento com apoio da FNLIJ, que se repete há duas décadas. Fica clara, então, a importância do autor no contexto literário brasileiro. Resta-nos entender como o autor aproximou-se da escrita e como ele vê sua literatura.

Como citado, o autor vive na juventude – consideramos aqui a infância e a adolescência – um período de incertezas quanto a sua identidade. Em razão do falecimento do Vô Apolinário, quando o escritor tem apenas 12 anos, há a necessidade de retornar à aldeia Munduruku a fim de realizar os rituais mortuários. Nesse momento de tristeza e de luto, Daniel Munduruku percebe e valoriza a ancestralidade indígena, mesmo que naquela ocasião, devido a juventude, não consiga entender a real importância disso. Relembrando as histórias contadas a ele pelo avô, narrativas orais pautadas na tradição Munduruku e repassadas às novas gerações, Munduruku desperta não só para o fazer literário, mas também para sua identidade, pois

[...] foi o primeiro passo para compreender a mim mesmo no universo. E isso me dá um alibi para usar as narrativas míticas para falar às pessoas com a mesma paixão com que o velho falava comigo. Acho que foi assim que surgiu em mim o interesse de narrar histórias para ajudar as pessoas a olharem para dentro de si mesmas,

⁵¹ Inclusive o livro estudado nesta pesquisa, *As serpentes que roubaram a noite* (2001), aparece nas listas como recomendado.

compreenderem sua própria história e aceitá-la amorosamente (Munduruku, 2009, p. 15-16).

Anos mais tarde, o autor descobre seu desejo de tornar-se um educador. Essa profissão dá espaço para mais uma vez confrontar-se com as narrativas ancestrais de seu povo. Então,

[...] passei a contar histórias para as crianças. Foi nesse processo de contar histórias que a literatura entrou na minha vida, porque eu descobri que as histórias que contava ainda não tinham sido escritas. Eram histórias que eu havia ouvido quando era criança, histórias que moravam dentro de mim, e eu as contava de maneira oral para as crianças (Cernicchiaro, 2017, p. 17).

Ao transmitir oralmente a cultura do povo Munduruku para as crianças a quem ensinava, o autor remonta a infância e, por meio de memórias, mantêm-se conectado com a ancestralidade indígena.

Grande parte das histórias transmitidas são narrativas de origem responsáveis por explicar aos mais jovens as tradições, os costumes do povo. Como o conto “Como surgiram os cães” que se utiliza da estrutura dos contos maravilhosos a fim de desvendar como os cães passaram a ser animais tão importantes para as pessoas a ponto de fazerem parte do dia a dia na aldeia e acompanharem as crianças por onde vão. A história de Iraxeru, que deu à luz a um casal de cães, demonstra serem esses animais tão parte do povo quanto as pessoas, pois compartilham a mesma ancestralidade dos Munduruku. Devem ser bem tratados e acolhidos, por essa razão

[...] o nosso povo trata o cão como um verdadeiro filho. As mulheres, quando necessário, não hesitam em dar aos cães seu próprio leite e deixam-nos dormirem na mesma rede dos recém-nascidos. É como se os cachorrinhos e os pequenos Munduruku fossem realmente irmãos. Os cães que vivem nas aldeias Munduruku são tratados com esse sentimento de fraternidade durante toda a vida e, quando morrem, enterrados com piedade e quase tão cerimoniosamente como uma criança ou uma mulher (Munduruku, 2001, p. 26).

A partir da vivência como educador e como contador de histórias, percebe a ausência de livros nos quais essas narrativas estivessem escritas e, assim, pudessem ser ainda mais difundidas. Ademais, essa lacuna de livros contemplando a cultura indígena também criou uma falta de histórias nas quais as crianças dos povos nativos poderiam sentir-se representadas, em especial nas obras consumidas em ambiente escolar. Esse foi o ponto chave para Munduruku começar sua jornada na escrita, transpondo para o papel, à sua maneira, as histórias que ouvia e que são aspectos culturais importantes para os povos indígenas.

Além da dimensão de Daniel Munduruku no campo literário, seu nome também aparece com grande relevância quando pensamos em figuras ativas na luta pelos direitos dos povos originários. A literatura de Munduruku é, inclusive, parte da sua militância, pois, a partir de

suas histórias, atinge o maior número de pessoas promovendo a importância das culturas indígenas. O próprio Munduruku, em algumas das entrevistas concedidas, fala sobre a ligação existente entre a escrita literária e a luta no interior do movimento indígena, como no seguinte excerto:

Antes disso eu já estava militando no movimento indígena, é claro, mas a minha entrada no mundo da literatura foi como uma porta que se abriu porque, como educador, eu sempre procurei fazer algo que pudesse ultrapassar, que fizesse um diferencial na nossa luta política, na reivindicação, na busca pela demarcação, na questão da saúde. [...] Basicamente, hoje, a minha atuação no movimento indígena se dá por intermédio da literatura. Com qual objetivo? Eu gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a desentortar seu pensamento. Gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos, sem a venda da ignorância, porque isso ajudaria todos nós a termos uma ideia mais objetiva do nosso processo histórico, colocando os povos indígenas nos lugares onde eles escolhem, ou seja, como seres humanos (Cernicchiaro, 2017, p. 18).

Fica evidente, então, o quanto a escrita é significativa para Daniel Munduruku, pois ocupa não só um lugar de militância e de resistência, mas também de difusão de conhecimento, principalmente aquele da tradição cultural do povo Munduruku. No livro em foco nesta pesquisa, *As serpentes que roubaram a noite* (2001), há a presença de alguns paratextos informativos a respeito do povo Munduruku intitulados: “Um pouco de informação sobre os Munduruku”, “Quem são os Munduruku hoje?”, “Vida nas aldeias”, “Jogos e brincadeiras”, “A narrativa oral” e “As brigas”. Essas partes da obra são tão importantes quanto os contos, não aparecendo de maneira separada ou em menos evidência do que as demais histórias. Considerando os objetivos do autor com sua escrita – disseminar a cultura Munduruku, reforçar a identidade indígena e atuar como militante em favor de seu povo –, as informações sobre o modo de vida na aldeia, as brincadeiras favoritas das crianças, as especificidades do povo são relevantes para o consumo do livro por pessoas fora da comunidade indígena, pois elas podem conhecer um pouco mais a respeito dessa cultura ainda pouco explorada e, assim, quem sabe, diminuir o preconceito e os estereótipos comumente direcionados aos indígenas, provenientes, na maior parte das vezes, de um desconhecimento por parte da população colonizadora e colonizada.

Dessa maneira, além de ser uma literatura engajada, com objetivos políticos, a literatura de Daniel Munduruku também é espaço de reafirmação de identidade:

Alguns desses escritos aconteceram na floresta por mim habitada e outros são da floresta que me habita [...] Gosto de pensar que a minha escrita eu invento antes para mim mesmo, para não esquecer o que fui, para não negar o que eu sou e para não me arrepender do que serei um dia (Munduruku, 2016, p. 10-11).

O excerto acima mostra mais uma vez a importância das narrativas – sejam elas nas formas orais ou escritas – para manter viva a tradição de um povo e para trazer a quem as ouve/lê uma maior compreensão sobre si mesmo. Independentemente de uma pessoa reconhecer-se⁵² ou não como pertencente aos diversos povos originários brasileiros, ao consumir a literatura indígena poderá compreender melhor a formação do Brasil e a própria identidade cultural, pois vivemos em um país fruto de uma grande miscigenação de povos (indígenas, europeus, africanos, entre outros) e parte da cultura indígena está presente no cotidiano das pessoas – seja na culinária, nos costumes, nas palavras que nomeiam certas cidades e bairros, para citar alguns contextos – mesmo que não percebam.

A literatura de Daniel Munduruku e a literatura indígena de forma geral trazem a ancestralidade e a cultura dos povos originários de maneira a afastar a representação dos indígenas dos estereótipos difundidos até então na literatura.

4.2. “VAMOS BRINCAR DE ÍNDIO”⁵³: A ESTIGMATIZAÇÃO DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Ao deparar-se com a palavra “índio”⁵⁴, a maioria das pessoas criará em sua mente uma imagem relacionada aos diversos estereótipos veiculados pelo termo: ingenuidade, selvageria, primitivismo, inferioridade, canibalismo, retrocesso, entre outros. Daniel Munduruku, no livro memorialista *Memórias de índio* (2016), conta um episódio da juventude no qual ao se declarar para uma garota da sua turma recebe a seguinte resposta: “E tu achas que eu, Linda, vou namorar contigo, um índio? Índio é feio, preguiçoso, selvagem, sujo, canibal, ignorante, burro, fedido, pobre ...” (Munduruku, 2016, p. 59). Conforme vimos no tópico anterior, essa não foi a única ocasião na qual a identidade indígena do autor foi inferiorizada, os estigmas relacionados aos povos originários o acompanharam durante toda vida.

Relacionado a essas ideias negativas a respeito dos indígenas, Bessa Freire (2020), no texto “Cinco ideias equivocadas sobre os índios”, aponta, como o próprio título diz, os cinco

⁵² Utilizamos aqui o verbo “reconhecer”, pois, quando examinada, grande parte, senão a maioria, do povo brasileiro possui em algum ponto da árvore genealógica um ancestral pertencente a algum dos povos originários. Isso acontece pelo próprio processo de colonização do país, no qual houve uma mistura muito grande de etnias.

⁵³ Referência e crítica à música da Xuxa “Brincar de índio”, uma canção famosa destinada ao público infantil e que ajudou a disseminar estereótipos sobre os povos originários.

⁵⁴ “[...] até o final da década de 1950, o termo índio era desprezado pelos povos indígenas brasileiros. Esse desprezo era provocado pela visão distorcida que a sociedade brasileira tinha a respeito do ‘índio’. Para ela, os povos originários eram um estorvo ao desenvolvimento do país [...]” (Munduruku, 2012, p. 44-45), entretanto com a maior visibilidade do Movimento Indígena nas décadas de 1970 e 1980 o termo foi ressignificado como uma forma de afirmação de identidade, mais ou menos o que aconteceu com a palavra “*queer*” no Estados Unidos.

maiores equívocos sobre os povos originários, são eles: (1) “o índio genérico”, a homogeneização dos povos nativos como se fossem todos iguais, desconsiderando a diversidade de etnias e rotulando-as todas como “índios”; (2) “culturas atrasadas”, isto é, a cultura dos povos originários é vista como ultrapassada, não civilizada e como um impedimento ao progresso e ao desenvolvimento da sociedade capitalista tida como mais evoluída; (3) “culturas congeladas”, o imaginário popular carrega uma imagem do indígena sem roupa, pintado, sem tecnologia e vivendo no meio da floresta, assim, muitas pessoas têm dificuldade de entender que como toda cultura é dinâmica e se transforma, existem indígenas hoje vivendo na cidade e frequentando universidades sem perder a ancestralidade e os traços culturais; (4) “os índios pertencem ao passado”, outra afirmação comum é dizer que não existem mais indígenas, todos teriam sido “aculturados” ou pelo menos “tocados pelo homem branco” e, portanto, perderam sua identidade e sua cultura, as quais ficaram no passado; (5) “o brasileiro não é índio”, alegação que carrega em si um apagamento de uma das matrizes culturais responsáveis por compor a sociedade e a identidade nacional em conjunto com os europeus e com os africanos.

Essa estigmatização e esses discursos preconceituosos são uma das heranças deixadas pela colonização e que ainda afetam os povos originários, “Tal estereótipo persistiu até os dias atuais e é o que faz com que muitos ainda tenham uma visão negativa a respeito dos indígenas [...] que todo índio deve nascer em uma aldeia e que são selvagens, feios, sujos, preguiçosos” (Oliveira; Laverde; Carbonieri, 2018, p. 6).

Desde a chegada dos europeus no continente americano e a consequente invasão e tomada de posse de uma terra já ocupada, criou-se uma relação de poder entre colonizador e colonizado, baseada sobretudo na concepção de raça. Portugueses e espanhóis, nações responsáveis por grande parte do processo de colonização da América Latina, denominaram-se “brancos” em oposição à população que encontraram vivendo no continente americano, segundo Aníbal Quijano (2005, p. 118)

Na América, a idéia [sic] de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. [...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais.

Apesar de Quijano tratar mais profundamente as relações entre os espanhóis e os povos por eles conquistados, o mesmo tipo de contato se estende à situação entre a população que habitava a região hoje conhecida como Brasil e os portugueses. Fundamentados pela diferença na cor de pele, no formato dos olhos, na textura e cor dos cabelos, na maneira de vestir – ou na

ausência de qualquer vestimenta – e nos modos de vida, os portugueses consideraram-se naturalmente superiores aos povos originários, vistos como selvagens que necessitavam serem civilizados. A respeito disso, Krenak (2020a, p. 11) afirma:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

É preciso destacar ter o processo de colonização se pautado em diversas questões citadas, mas uma das principais e que mais deixou vestígios na atualidade foi a racial. A raça foi um critério definidor relevante para os europeus não só na escravização dos povos africanos, mas também no genocídio das populações nativas da América.

Hoje, a pauta racial tem cada vez mais espaço em nossa sociedade, entretanto aparece geralmente relacionada aos grupos afro-brasileiros, assim, os povos originários ainda têm pouco lugar nessa discussão. A invisibilidade do racismo contra os povos nativos estabelece-se em diversos âmbitos, inclusive no acadêmico e no legal. Silva, Lima e Silva (2024), no texto “Racismo e povos indígenas no Brasil: uma revisão de escopo”, fazem um levantamento bibliográfico a respeito da ausência de um número expressivo de pesquisas abordando a temática nas diversas áreas do conhecimento. Apoiando-nos nessas considerações, podemos depreender que, mesmo com a violência contra os indígenas sendo cada vez mais escancarada, há a resistência por parte da população e do próprio Estado em classificar tais atos como racistas, pois o racismo contra os povos originários também é institucional.

[...] são comuns os casos de violência aberta contra comunidades e indivíduos indígenas, os casos de racismo institucional, e as mais diversas formas de desrespeito aos povos indígenas, tanto diretas como nas entrelinhas das palavras e ações dos agressores, continuam a ser poucos os trabalhos nos campos da história, a antropologia ou o direito que se refiram ao racismo contra indígenas enquanto racismo (Milanez *et al*, 2019, p. 2169).

Com o intuito de mapear, quantificar e denunciar as várias situações de violência pelas quais os povos nativos passam no contexto brasileiro, o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) publica relatórios anuais⁵⁵. Nesse documento é feita a diferenciação das situações de racismo em relação às demais formas de violência. No relatório mais recente, com dados de 2023 (Cimi, 2024), registraram-se 38 casos de racismo contra os povos originários, número

⁵⁵ Para uma análise detalhada de alguns desses relatórios com enfoque nos casos de racismo, recomendamos o texto “O racismo contra os povos indígenas: panorama dos casos nas cidades brasileiras entre 2003 e 2019” (2022) de Rodrigo Barbosa Ribeiro.

provavelmente pouco expressivo quando comparado à quantidade real de ocorrências considerando muitas delas não denunciadas ou relatadas. A importância do relatório desenvolvido pelo Cimi encontra-se não apenas na possibilidade de difundir a informação sobre a discriminação sofrida por esses povos, mas também de auxiliar nas lutas pelos direitos e pela punição dos atos de violência em todas as instâncias.

A partir do contato entre os europeus e os residentes em terras americanas, deu-se o extermínio de grande parte dos povos indígenas e a imensa violência contra essa população pautados numa ideia de que por serem desprovidos de “civilização” – não terem uma organização social, religião, literatura e formas de linguagem aos moldes europeus – também não possuíam alma e, portanto, poderiam ser escravizados, torturados e mortos. Daniel Munduruku (2012, p. 28) lembra: “Essa foi, portanto, uma época em que os indígenas eram violentamente assassinados por aqueles que chegaram por aqui. O propósito disso era o completo domínio do território e sua expansão conforme desejo de Portugal”.

Não podemos esquecer que os indígenas foram os primeiros escravizados no processo da colonização do nosso país, por muito chamados de os “negros da terra”, e que até os dias atuais sofrem com a impossibilidade de serem livres para habitar as suas terras e expressar sua cultura. Desse modo, “falar de racismo contra povos indígenas significa adentrar em uma amálgama de práticas e discursos cujo elemento comum tem sido a violência estrutural que marca os cotidianos indígenas de Norte a Sul do Brasil” (Milanez *et al*, 2019, p. 2176).

Além da violência física empregada contra os povos nativos, também houve uma tentativa dos colonizadores de extinguir as culturas indígenas, utilizando-se para isso de um processo de aculturação realizado pelos colonizadores portugueses e pela Igreja Católica. Para que esse modelo de exploração colonial funcionasse, era preciso criar justificativas e, assim, os europeus começaram a atrelar imagens negativas à figura dos povos originários, pois

[...] a visão equivocada - e propositadamente estereotipada - sobre nossos povos foi perversamente orquestrada, retirando deles - em muitas circunstâncias - a humanidade de sua visão de mundo e colocando-os como empecilho para o desenvolvimento proposto pelo Estado brasileiro e que passava pelo extermínio - depois assimilação e integração - das suas diferenças culturais e espirituais (Munduruku, 2012, p. 16).

Na esteira dessa história de violências, a imagem do indígena, desde o início, passou a ser atrelada aos estereótipos até hoje difundidos: como um ser mal, selvagem e violento, como a figura do ingênuo, coitadinho, digno de pena, e ainda como um preguiçoso. Ademais, toda a diversidade cultural existente entre os inúmeros povos originários brasileiros foi apagada em nome de uma unificação inexistente, pois, apesar de compartilharem certos aspectos culturais, cada etnia possui particularidades e, na maioria das vezes, língua própria. Essas línguas sofrem

para manterem-se vivas no contexto brasileiro – no qual a língua oficial e mais difundida é o português, não por acaso, a língua do colonizador.

Esses paradigmas relacionados à figura do indígena foram difundidos e perpetuados no imaginário popular por meio das mais diversas formas, inclusive utilizando-se das manifestações artísticas humanas, como a literatura. Já no primeiro documento escrito em terras brasileiras, a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, os povos originários são estigmatizados e menosprezados, podemos perceber esse fato, por exemplo, no seguinte trecho

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. [...] Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém. [...] Bastará dizer-vos que até aqui, como quer que eles um pouco se amansassem, logo duma mão para outra se esquivavam, como pardais, do cevadoiro. Homem não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais; e tudo se passa como eles querem, para os bem amansar [...] que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação (Brasil, s.d, n.p.).

Nesse breve excerto podemos identificar o teor que perpassa toda a carta. Em primeiro lugar a questão racial aparece marcada logo de início e o choque cultural imediato da falta de vestimenta dos povos originários também se destaca, além disso, a escolha de palavras – como “barbaria” e “amansassem” – ou a comparação com pardais, ou ainda a necessidade de trazer a fé católica aos nativos para que fossem salvos, deixa claro a visão dos colonizadores em relação aos povos aqui encontrados: pessoas selvagens, primitivas, mais próxima dos animais do que dos seres humanos e, portanto, necessitadas da intervenção dos europeus para alcançar uma vivência mais evoluída e civilizada.

A carta de Caminha, e a literatura produzida pelos europeus em território brasileiro, faz parte das chamadas “crônicas de viagens” ou “literatura de viagens”: o marco inicial da literatura no Brasil. Os indígenas permaneceram nas produções literárias, a maioria sendo representados por autores de fora da cultura dos povos originários, mas alguns também assumindo o protagonismo na escrita e representando seus semelhantes.

Romero (2010), no texto “*La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional*”, define três momentos da literatura mexicana em relação aos povos nativos: indianista, indigenista e indígena. Apesar do autor tratar do contexto mexicano, acreditamos, em consonância com o apontado por Dorrico (2018) em “Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária”, que os mesmos períodos podem ser reconhecidos na literatura brasileira. Assim sendo, passamos a investigar cada um desses estágios da representação dos povos originários na produção literária do Brasil.

Na literatura indianista os autores representam os povos originários pelo ponto de vista do colonizador e, dessa forma, estão pautados em estereótipos. O auge dessa literatura está no movimento conhecido como romantismo e seu principal expoente é José de Alencar.

O movimento indianista foi um dos responsáveis por romantizar o processo de colonização, pois os autores desse período buscavam retomar a formação da identidade nacional brasileira – ou a “busca do específico brasileiro” como coloca Antonio Candido (2023, p. 340) – e para isso voltavam-se para os povos originários idealizando-os e colocando-os em um papel de herói nacional aos moldes europeus, “idealizara heróis míticos no coração da floresta” (Bosi, 2017, p. 146). É o caso de um dos mais famosos romances da época, *Iracema* (1865) de José de Alencar, que traz a seguinte descrição da protagonista: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (Alencar, s.d., p. 12). Na obra de Alencar, não só as personagens indígenas são idealizadas como os cavaleiros medievais europeus tratados nos romances de cavalaria, mas também são submissos aos colonizadores representados como salvadores. Além disso, em *Iracema* (1865) o processo de miscigenação para a construção do povo brasileiro é representado como uma história de amor e não de violência, apesar de ela aparecer em determinados momentos do romance e estar marcada no nome de Moacir, “filho da dor”.

A literatura indigenista relaciona-se àqueles autores que, apesar de não serem indígenas –retratando esses povos de maneira exterior – tentam adentrar à cosmologia nativa e aproximar-se dela. Há diversos representantes dessa vertente literária, entre eles autores de ficção, historiadores, antropólogos, folcloristas etc., destacamos nessa pesquisa Mário de Andrade e o movimento modernista. O modernismo brasileiro teve início na Semana de Arte Moderna de 1922 e teve como uma das propostas voltar-se para o Brasil, diminuindo as influências estrangeiras. Como já tratado em outro capítulo deste trabalho, Mário de Andrade foi um folclorista de destaque em seu período e, em razão disso, entra em contato e conhece diversas culturas, fato refletido em sua escrita. Um emblemático exemplo a ser citado é o livro *Macunaíma* ([1928] 2017), no qual o autor utiliza-se de mitos indígenas misturados com mitos africanos e europeus, além de diversas narrativas de origem mantendo na história uma aproximação muito grande com a oralidade – veremos mais adiante como esse traço é importante na cultura dos povos originários – para compor a história do herói sem caráter. Apesar de nessa obra a cosmologia indígena ser mais considerada e a diversidade de etnias também estar de alguma forma incorporada à narrativa, ainda percebemos a manutenção de

estereótipos – afinal Macunaíma é conhecido por ser preguiçoso – e a folclorização das culturas originárias.

Desse modo, os indígenas foram sendo silenciados e impedidos de ocupar espaços de destaque e de representatividade, como no âmbito literário no qual foram representados pelo “homem branco”, “Por isso quero dizer sempre que a literatura nativa precisa ser mais valorizada, a fim de que possamos ter voz para dizer o que pensamos, o que queremos, e não ficarem mostrando uma realidade só exótica, romântica” (Jekupé, 2018, p. 49).

Esse silenciamento não acontece apenas na literatura, mas também em grande parte das esferas da vida em sociedade, inclusive, no direito em que, além de escassas, as legislações defensoras dos povos originários são pouco cumpridas; vê-se, por exemplo, o caso da demarcação das terras previsto desde a promulgação da Constituição Federal em 1988 e até hoje gerador de conflitos sem de fato se concretizar plenamente ou a questão do Marco Temporal muito relevante na atualidade. Assim, a luta indígena por território rompe as barreiras de espaço físico e concreto refletindo-se também no espaço artístico, como afirma Cunha (2014, p. 72), “A reivindicação de voz e espaço literário ecoa, muitas vezes, a própria luta pelo espaço físico que habitam, e que é fundamental para a definição de sentido e pertencimento identitário e cultural”.

Com as discussões frequentes a respeito de identidades, sobretudo aquelas dos grupos designados subalternos – indígenas, mulheres, comunidade LGBTQIA+, afro-brasileiros, entre outros –, essa população, por muito tempo relegada às margens numa situação de silenciamento e de violência, agora tem espaço para veicular suas falas⁵⁶

[...] as vozes indígenas, enunciadas desde a Colonização, foram postas de modo periférico por não adentrarem o sistema de produção de conhecimento ocidental. Percebendo tal lógica, os intelectuais indígenas passaram a adotar os domínios técnicos do Ocidente, a fim de que sua enunciação lhes desse visibilidade política e estética: aprenderam códigos e leis, a escrita alfabética, os meios de produção e publicação para sua palavra, como usar as mídias e a linguagem acadêmica para defender seus povos (Dorrigo, 2018, p. 239).

Nesse contexto, a literatura torna-se espaço também para os povos originários e a literatura indígena, escrita pelos nativos a respeito de suas culturas e vivências, e desponta no cenário nacional contemporâneo – é recente e só se destaca a partir dos anos 1990. Essa literatura mostra-se, assim, como um lugar de luta e de resistência ao romper com os estereótipos até então perpetuados, configurando-se como uma literatura engajada com objetivos políticos e ideológicos, como o autor aqui estudado que

⁵⁶ Utilizamos o termo “fala” como uma referência ao famoso texto de Spivak, “Pode o subalterno falar?” (2010), parte importante dos Estudos Subalternos.

Em primeiro plano, no caso de Daniel Munduruku, a sua escrita evidencia um movimento de ruptura da identidade literária indígena com o passado colonial brasileiro - origem da identidade de índio fixa e errônea, fonte de todo preconceito e estereotipia - no intuito de instauração de uma nova ordem, buscando estabelecer um novo ponto de partida marcado por um começo radical com referência a um padrão de memórias sociais (Santos, 2014, p. 7).

Ademais, a literatura dos povos originários também objetiva difundir a diversidade das culturas indígenas, considerando parte do estranhamento e do preconceito das pessoas em relação aos povos nativos advinda de um desconhecimento, em razão de não existir no imaginário popular uma aproximação clara entre as diversas culturas, importantes partes da formação do Brasil, como coloca Daniel Munduruku (2009, p. 66-67), “É preciso acabar o distanciamento que existe entre o povo brasileiro e os povos indígenas. O indígena é brasileiro, o brasileiro é também indígena [...] A sociedade indígena é um contraponto importante para a compreensão do Brasil como nação, como povo”. A literatura, então, pode ser o elo entre esses mundos aparentemente tão distintos, funcionando como porta de entrada para a compreensão da rica gama de culturas por trás das etnias indígenas presentes em nosso país, “O Brasil necessita se conhecer, é impossível pensar em nossa história sem levar em consideração os povos aqui existentes, sem louvar a ancestralidade” (Hakiy, 2018, p. 37).

Vários autores, parte destes diversos grupos étnicos nativos, destacam-se na produção literária - Ailton Krenak, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Graça Graúna, Kaká Werá, Daniel Munduruku, Márcia Kambeba, entre outros – e, portanto, suas obras também ganham cada vez mais espaço no campo acadêmico dos estudos em literatura e da crítica literária. Veremos mais a respeito da literatura indígena e do livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001). Para isso devemos ter em mente que a literatura escrita pelos povos originários visa

[...] um olhar contrário ao estereótipo constituído ao longo do processo histórico nacional. Estas imagens que empobreciam as experiências dos povos indígenas - o índio era sempre visto como atrasado, selvagem, canibal, pobre e, também, como empecilho para o progresso nacional - foram sendo paulatinamente “arrancadas” do imaginário brasileiro para dar lugar a outras imagens mais próximas da verdadeira humanidade indígena (Munduruku, 2012, p. 223).

4.3. “NOSSA LITERATURA É UM GRITO DE LIBERTAÇÃO”⁵⁷: A LITERATURA DA FLORESTA

Tratamos no tópico anterior a respeito da representação dos povos originários no cenário literário nacional, culminando no momento da literatura indígena. Esta seção destina-se a uma investigação das características e das especificidades dessa expressão literária.

⁵⁷ Trecho presente no livro *Memórias de índio* (2016, p. 204).

Antes de adentrarmos a essas questões é necessário esclarecer a utilização do termo “literatura indígena” ou “literatura da floresta” ou ainda “literatura nativa” – esse último cunhado por Olívio Jekupé (2018) em oposição a uma literatura dita indígena, mas escrita por aqueles não pertencentes aos povos originários (seriam as vertentes indigenistas e indianistas do item anterior). Optamos por utilizar a denominação de literatura indígena e não literatura brasileira de autoria indígena, ou mesmo literatura brasileira de modo geral, porque acreditamos ser a nomeação um ato de resistência e de empoderamento desses povos por muito silenciados e com pouco espaço no cenário da literatura brasileira, ainda muito hegemônica. Além disso, as produções dos povos originários compartilham certos elementos que as tornam singulares quando comparadas a outros textos e que se relacionam aos modos de ver o mundo por uma perspectiva diferente daquela do capitalismo ocidental.

Desde o início, aproximadamente na década de 1990, a literatura indígena mostra-se a partir de uma perspectiva diversa da comumente tida pela cultura ocidental. As particularidades dessa forma literária, muito relacionadas às próprias maneiras de viver dos povos originários, a tornam um valioso espaço de reafirmação de identidades e de culturas

Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como sábios e guardiões de saberes e repassados aos seus pela oralidade (Kambebe, 2018, p. 40).

A literatura de maneira geral detém um papel muito importante como humanizadora⁵⁸. Essa missão do fazer literário pode mudar pensamentos e, até mesmo, criar empatia e identificação ao permitir que as pessoas tomem o ponto de vista de “um outro”. Segundo Daniel Munduruku (2016, p. 189):

A literatura é mesmo uma invenção incrível. Ela é uma espécie de evolução da própria escrita alfabética. Não sei explicar direito. O que sei é que ela vira um instrumento que orienta, igual à bússola num navio. Nem mesmo sei se ela é capaz de mudar o mundo. Sei, com certeza, que ela é capaz de mudar pensamentos errados, estereótipos, preconceitos. Ela aproxima mundos, constrói pontes, gera elos, amarra sonhos. Faz despontar horizontes. Ela é mágica.

Quando pensamos na literatura escrita pelos povos originários, vemos como essa habilidade literária de traspor o leitor para uma realidade diferente auxilia na quebra de estigmas. Talvez seja por essa razão que a literatura indígena seja tão engajada – não podendo ser separada da função política – e tenha “um comprometimento com causas sociais, com defesa

⁵⁸ Segundo Antonio Candido (2011) em “O direito à literatura”.

dos direitos humanos, com a denúncia de degradação ambiental ou a efetiva violação dos saberes indígenas” (Martins, 2016, p. 22-23).

Tendo essas questões em mente e considerando os aspectos já tratados a respeito de Daniel Munduruku e de sua produção literária, analisamos mais alguns contos pertencentes ao livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001). Nessa obra três importantes características se fazem presentes e merecem destaque por serem compartilhadas não só pelas escritas dos povos nativos, mas também por suas culturas: a oralidade, a tradição e a coletividade.

Começamos nossa investigação pela compreensão do papel da oralidade na cultura indígena, pois grande parte do “conhecimento desenvolvido pelos povos indígenas ao longo de sua trajetória histórica tem a ver com a transmissão através das narrativas orais” (Munduruku, 2012, p. 67). É preciso ressaltar que as comunidades dos povos originários se pautaram desde as origens no poder das palavras faladas, isso porque não conheciam a escrita – pelo menos não da maneira como vivenciamos hoje; tinham domínio de sua expressão linguística por meio de símbolos e desenhos feitos na pele, na cerâmica, nas paredes, etc. Utilizavam-se, então, da oralidade porque necessitavam transmitir o conhecimento, guardado na memória dos mais velhos da aldeia, para que as novas gerações não só conseguissem sobreviver e realizar os ritos cotidianos, como também fossem capazes de manter viva a tradição de seu povo, assim

A sociedade indígena, como já dissemos anteriormente, é de tradição oral. Oralidade não é apenas a palavra que sai da boca das pessoas. É uma coreografia que faz o corpo dançar. O corpo é a reverberação do som das palavras. A oralidade é a divindade que se torna carne. O narrador é o mestre da palavra. A palavra não volta sem cumprir sua missão (Munduruku 2009, p. 72).

Podemos inferir, portanto, que a tradição oral desempenha até mesmo um papel mítico e espiritual para os povos originários. O ouvir torna-se então algo a ser valorizado e que prevalece sobre as demais formas, como o ver e o sentir. Da mesma maneira, o ato de contar histórias também ganha destaque caracterizando-se como um dos principais momentos no cotidiano das aldeias e funcionando como um ritual, um ritual de passagem de conhecimento, fazendo do narrador uma figura importante e respeitada entre os seus. Essa questão mítica envolvendo o escutar e o contar histórias aparece logo no início do livro *As serpentes que roubaram a noite* (2001), em “O começo de tudo”. Nesse primeiro momento, o leitor é apresentado ao fio condutor da narrativa: as crianças da aldeia como ouvintes das histórias de uma figura mais velha detentora de sabedoria, um avô. O sentimento de empolgação das crianças é transmitido pelo narrador parte desse grupo e em primeira pessoa, “Tínhamos vontade de aprender a sabedoria deles, pois percebíamos que eles guardavam muitos segredos, e alguns deles eram muito misteriosos” (Munduruku, 2001, p. 9).

Antes de começar a contar algumas das histórias importantes para a cultura daquele povo, o avô pede às crianças que voltem em um determinado horário – “na hora de o sol dormir” – trazendo uma pena de mutum. Quando é chegada a hora de ouvirem a sabedoria ancestral de seu povo as crianças deparam-se com o avô realizando uma espécie de ritual:

[...] o nosso avô pegou uma esteira bem-surrada, estendeu-a e colocou em cima dela um cesto, *ictiu*. Pediu que colocássemos as penas no cesto e disse apenas: “Foi assim o começo de tudo...”. Todos nós arregalamos os olhos quando o velho começou a mexer com um pau as penas que estavam no cesto e vimos sair dele uma fumaça que foi nos envolvendo lentamente e nos enchendo de uma estranha sonolência, que não nos permitia enxergar nada ao nosso redor - apenas ouvíamos a sua voz (Munduruku, 2001, p. 10).

Podemos observar que o ritual realizado pelo avô tem como consequência o fato de as crianças não conseguirem enxergar ao seu redor, devido à fumaça, podendo apenas concentrar-se na voz do ancião. Isso potencializa a ideia de o mais importante ser a escuta, ser ouvir as narrativas formadoras das crenças de seu povo para manter viva essa tradição.

Por essa relevância, ao utilizar-se da escrita para transmitir o que antes era realizado de forma oral, a literatura indígena busca não perder os principais traços da oralidade, mantendo os “grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade” (Hakiy, 2018, p. 38). Assim, a própria configuração do livro de Munduruku procura valorizar a oralidade – mesmo através do suporte escrito – ao alternar os contos com pequenos textos responsáveis por reforçar o caráter de contação de histórias: “O começo de tudo”, “Um som diferente”, “Um amigo para sempre”, “A história da escuridão”, “O susto que veio da floresta” e “O fim da conversa”. Nessas espécies de interlúdios o leitor é apresentado à figura de um velho ancião Munduruku que está repassando as narrativas – aquelas dos contos presentes no livro – para as crianças da aldeia, curiosas em entender mais a respeito de seu povo.

É interessante a maneira como tal alternância realiza-se em questões de estrutura narrativa, já que observamos a presença de três narradores: dois em primeira pessoa e o outro em terceira. Um dos narradores em primeira pessoa aparece nos textos entre os contos como se estivéssemos tendo contato com uma das crianças ali presentes no momento da narração das histórias: “Quando o velho acabou de narrar a história de Decodemo a noite já estava adiantada e todos *nós*, muito cansados, porém felizes. Na verdade, parecia que *nós* não *tínhamos* ouvido a história, mas vivido tudo o que ele *nos* havia contado” (Munduruku, 2001, p. 17, *grifos nossos*).

O narrador em terceira pessoa é o responsável por, majoritariamente, narrar os contos em si, aqueles ouvidos pelas crianças. Essa voz narrativa aproxima-se, inclusive, daquela utilizada nos contos de fadas tradicionalmente conhecidos ao manter certo distanciamento da

história a fim de enfatizar uma indeterminação temporal e espacial como no trecho: “Um dia, os homens apareceram sobre a terra. Os primeiros homens que os animais das florestas viram nas selvas e nas savanas foram aqueles que fundaram a maloca de Acupary” (Munduruku, 2001, p. 11). O outro narrador em primeira pessoa relaciona-se ao de terceira, pois aparece em breves momentos de quebra da linearidade dos contos nas quais o contador, a figura do avô, coloca-se na narrativa com o intuito de aproximar aqueles relatos das crianças que os estão ouvindo, afinal são as narrativas míticas do seu povo, são parte da sua cultura: “É por isso que ninguém ousa entrar nessa caverna, pois ela esconde o mistério da *nossa* origem” (Munduruku, 2001, p. 15, *grifo nosso*).

Intrinsecamente ligada à oralidade está a memória, pensando que “A palavra é, para os povos indígenas, um objeto de arte, pois ela representa a imagem guardada na memória de saberes” (Kambebe, 2018, p. 43). Para as narrativas serem transmitidas de geração em geração é necessário que elas sejam guardadas na memória para então serem lembradas e recontadas, fazendo a cultura daquele povo perdurar, por essa razão

As sociedades tradicionais são filhas da memória e a memória é a base do equilíbrio das tradições. A memória liga os fatos entre si e proporciona a compreensão do todo. Para compreender a sociedade tradicional indígena é preciso entender o papel da memória na organização da trama da vida (Munduruku, 2009, p. 28).

A memória e a potência da ancestralidade são muito valorizadas nas culturas indígenas e, por isso, Daniel Munduruku também procurar acentuar a relevância de tais aspectos durante toda a construção da narrativa de seu livro. Por exemplo no interlúdio anterior ao conto que dá nome à obra, “As serpentes que roubaram a noite”: “Vou contar uma história que os nossos avós nos deixaram na memória. Essa história se passou há muito tempo” (Munduruku, 2001, p. 27). Esse conto destaca-se não apenas por ser título do livro, mas também por trazer uma das narrativas de origem do povo Munduruku: o surgimento da noite. O início da história remete, mais uma vez, às aberturas dos contos de fadas colocando o cenário temporal e espacial da narrativa em um tempo muito distante, “Fazia pouco tempo que o mundo era mundo e que as garras da onça ainda não haviam crescido e já reinava a insatisfação. E isso porque a noite nunca chegava – ela, que iria permitir que as pessoas e animais repousassem um pouco” (Munduruku, 2001, p. 28).

Além de explicar a partir das crenças desse povo originário como ocorreu a origem da noite, a narrativa também ensina muito a respeito das serpentes. Primeiramente, conta porque algumas espécies possuem um chocalho que faz barulho, esse chocalho seria uma matraca (instrumento típico do povo Munduruku) dado a esses répteis em troca de uma noite curta

Mas que aconteceu? Ou a matraca tinha perdido a voz ou a cauda da serpente não era suficientemente forte para balançá-la. Quando ela tentou chacoalhar sozinha, ouviu-se apenas um ch-ch-ch-ch parecido com o ruído que as folhas secas fazem quando se espelham pelo chão (Munduruku, 2001, p. 31).

O excerto acima trata justamente do momento no qual as serpentes recebem a matraca e as colocam em suas caudas que, por serem menos fortes em comparação a um braço chacoalhando os instrumentos, fazem um barulho mais baixo e abafado. Vinculando-se com a oralidade, sempre relevante para as narrativas nativas, e com o próprio momento de contação da história, o autor busca incorporar aspectos sonoros e rítmicos em sua escrita, como a onomatopeia do barulho da matraca – ch-ch-ch-ch.

Em segundo lugar, o conto procura elucidar o momento em que as serpentes se tornam venenosas e, portanto, perigosas. O veneno também foi presente dos Munduruku, dessa vez em troca da noite longa

[...] as serpentes tinham-se tornado inimigas poderosas e audaciosas quem com suas presas envenenadas, matavam todos aqueles de quem se aproximavam. Apensa o povo das Jiboias não foi atingido, e sempre avisava os índios com a sua matraca. Depois desse episódio, as serpentes nunca mais foram amigas – cada uma procura viver sua vida, sem se preocupar com a dos outros (Munduruku, 2001, p. 34).

O conto encerra-se no fragmento acima cumprindo um papel, literário, cultural e informativo, pois deixa como recado aos mais jovens a importância de tomar cuidado com esses animais peçonhentos, mantendo distância e respeitando o espaço deles na floresta.

A importância da memória também pode ser observada no momento em que o velho termina de contar o conjunto de narrativas daquela noite e diz:

“Agora, vocês já sabem um pouquinho mais dos nossos antepassados. Podem ir aproveitar esta noite de lua clara para sonhar com os avós e ouvir o que eles têm a dizer-nos. Amanhã será um novo dia e poderemos voltar a conversar ainda mais sobre as histórias que estão em nossa memória” (Munduruku, 2001, p. 43).

Sendo a oralidade a responsável por transmitir as histórias guardadas, ela também é aspecto importante na manutenção da tradição dos povos originários, como diz Krenak (2022, p. 37) “eu sou produto da tradição. Eu sou produto da oralidade”. Manter a tradição é uma questão das mais relevantes para os indígenas, pois a partir dela continuam ligados à herança, à cultura e à identidade nativa; sobre a permanência da tradição, Krenak (2018, p. 29) ainda afirma:

Acredito que a maioria das comunidades indígenas continua mantendo o seu propósito de guardar suas tradições, de guardar seu caminho, de reverenciar a herança de nossos antepassados, não no sentido boboca de ficar imitando o passado, mas no sentido de nos dar o respeito e a honra de continuarmos sendo os guardiões da memória do nosso povo, e isto se justifica obviamente não apenas fazendo uma imitação da história

antiga, mas interagindo, nos habilitando, nos capacitando a cuidar da nossa vida sem fazer uma imitação exagerada da vida moderna e ocidental, em que estaríamos abandonando o que temos como riqueza e como base fundamental para a construção do nosso caminho futuro.

É em especial a partir do contato entre diferentes gerações, os mais jovens e os mais velhos, que a transmissão da tradição ocorre, mantendo a cultura de tal povo viva e, assim, tornando aquela comunidade mais forte e unida, como nos afirma Daniel Munduruku em “A narrativa oral” (um dos paratextos do livro aqui analisado):

O conhecimento das tradições é passado por meio dos mitos - histórias das realizações dos heróis indígenas. São essas histórias que ajudam a comunidade a se manter unida e forte contra as pessoas que querem as riquezas dos índios [...] As crianças e os adultos ouvem as histórias dos mais velhos, a quem respeitam muito por sua sabedoria e conhecimento das coisas da vida (Munduruku, 2001, p. 52).

Os mais velhos não são apenas os avós e anciões das aldeias, mas também todos os ancestrais formadores daquele povo. Nas culturas indígenas as pessoas de idade mais avançada são muito valorizadas e vistas como detentoras de grande sabedoria, “íamos espiar as coisas que os velhos faziam. Tínhamos vontade de aprender a sabedoria deles” (Munduruku, 2001, p. 9), portanto, devendo ser respeitados.

Nos pequenos textos que aparecem intercalados com os contos no livro analisado nesta pesquisa podemos perceber de maneira bastante evidente a admiração das crianças pelo avô

Enquanto o velho falava, nós ficávamos extasiados com a sabedoria com que ele narrava as histórias. Parecia-nos que ele tinha todo o conhecimento gravado na memória e não deixava escapar nenhum detalhe na hora de contar-nos o que aconteceu nos tempos imemoriais do nosso povo (Munduruku, 2001, p. 35).

Daniel Munduruku deixa claro a importância dos mais velhos já na dedicatória do livro – oferecido a um ancião do povo Munduruku – e, também, no prefácio quando afirma para os leitores que

Os velhos são as pessoas que dominam a tradição oral e sabem como ninguém contar essas histórias que nos remetem a um tempo muito distante de nossos dias. Essas histórias – batizadas de mitos – quase sempre contam a origem de tudo e são sempre transmitidas de forma oral, ou seja, não há livros que guardem essas narrativas – elas são carregadas na memória do povo inteiro e são sempre recontadas de forma a despertar no povo um amor pela própria história, pelas lutas, pelas vitórias e derrotas (Munduruku, 2001, p. 7).

Como a oralidade é a grande protagonista na transmissão da tradição por meio das narrativas míticas, surgem na comunidade pessoas responsáveis por propagar o conhecimento adquirido pelos mais velhos e pelos ancestrais: os contadores de histórias. Foram os contadores de histórias, os detentores do conhecimento, que fizeram o legado ancestral chegar até as novas

gerações fortalecendo nelas o sentimento de pertencimento e as suas identidades indígenas. Para Daniel Munduruku (2012, p. 71) os contadores de histórias

São os que trazem para o presente o passado memorial. São aquelas pessoas, homens e mulheres, que assumiram o papel relevante “manter o céu suspenso”, conforme compreensão Guarani. São os que leem e releem o tempo tornando-o circular. São os responsáveis pela educação da mente. Quase sempre são velhos que já sentiram a passagem do tempo pelos seus corpos. São os guardiões da memória. Para muitos dos povos originários, estes velhos são “as bibliotecas” em que estão guardadas a memória ancestral. Daí sua importância para a manutenção da vida e do sentido [...] o privilégio de manter a memória viva através das histórias que carregam consigo, contadas, elas também, por outros antepassados, numa teia sem fim que se une ao princípio de tudo. Morrer velho é a garantia de que nosso povo não morrerá.

O último dos três aspectos citados como importantes na literatura indígena – sendo os outros dois a oralidade e a tradição – é a coletividade porque

[...] a experiência narrativa da literatura indígena, ela não é individual, ela não acontece sozinha, mas com a participação de toda a comunidade, que envolve o narrador, os que vivem no presente momento, envolvidos com a experiência social da narração, mas não só; nela se envolvem todos os que viveram, que tiveram experiências, que já morreram, mas que deixaram memórias, aprendizados e lembranças (Giacomolli, 2020, p. 50).

Essa característica associa-se à própria organização social indígena, para a qual “o poder não está concentrado em uma pessoa, por mais sábia que ela seja. O poder pertence sobretudo à comunidade” (Munduruku, 2009, p. 50). Embora as sociedades dos povos originários possuam uma espécie de líder, essa figura não concentra o poder, na verdade, a autoridade da tomada das decisões importantes encontra-se diluída entre a população. Assim, o poder está na união e na cooperação entre as pessoas, ou seja, no sentimento de comunidade, “Tudo é duplo, triplo, quádruplo, múltiplo, sem deixar de ser uma unidade. Comum unidade. Comunidade” (Munduruku, 2016, p. 26-27).

Dada essa forma organizacional de valorização do todo, os indivíduos crescem com um senso coletivo muito mais forte do que o individual e esse sentimento de coletividade perpassará todas as ações e decisões dos indivíduos, “Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica [...] Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação [...]” (Krenak, 2020b, p. 39).

Esse senso de coletividade aparece nas obras dos autores indígenas de modo geral e, mais especificamente nos livros de Daniel Munduruku. No livro de contos aqui investigado, o autor reconhece as histórias como pertencentes não a ele, mas à memória de seu povo, à ancestralidade Munduruku. Além disso, a edição, que possui cerca de 50 páginas, dispõe de

diversas ilustrações – algumas delas preenchendo todo o espaço da página – feitas por crianças Munduruku da aldeia Katõ.

Os jovens, assim como o próprio autor, ouviram essas histórias contadas pelos anciões da aldeia, agora as transformam em ilustrações – quem melhor para esse trabalho do que as crianças para as quais essas histórias são parte do cotidiano – e, então, também participam da disseminação da cultura de seu povo, um dos principais objetivos da literatura de Munduruku.

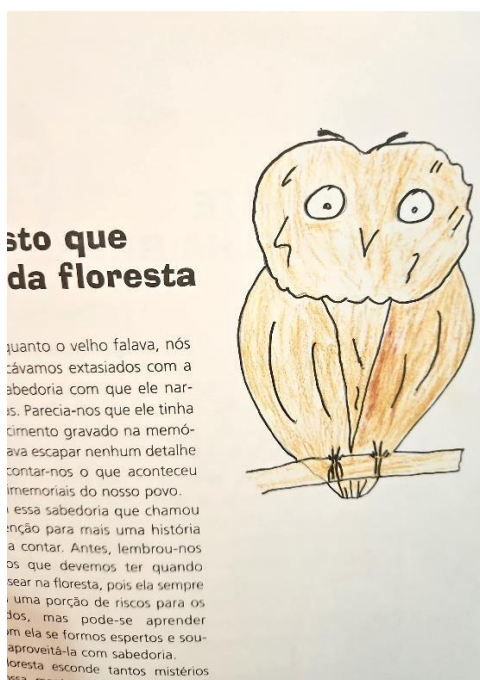


Figura 4: Ilustração do conto “O susto que veio da floresta”.

Fonte: Munduruku, 2001, p. 35.

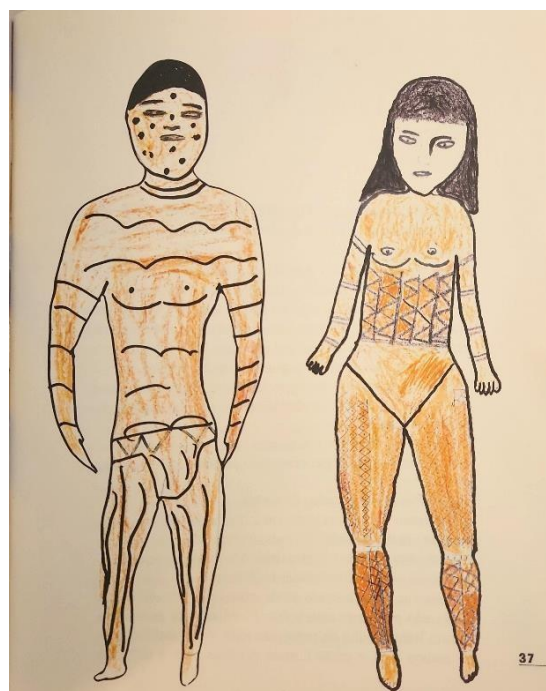


Figura 5: Ilustração do conto “A morte da velha bruxa”.

Fonte: Munduruku, 2001, p. 37.

A consciência coletiva criada nas vivências nas comunidades dos povos originários também pode ser o motivo pelo qual a maioria – senão todos – dos indígenas adotam como “sobrenome” o nome da etnia de seu povo quando se tornam escritores. É o caso de figuras como Ailton pertencente ao povo Krenak, Daniel da etnia Munduruku, Eliane indígena Potiguara, para citar alguns exemplos. Adotar a etnia como parte do nome representa a ligação com a tradição, a permanência da comunidade no indivíduo e, pensando na escrita em si, significa que aquelas histórias não pertencem apenas a quem as escreve – remontando à ancestralidade indígena. Ademais, ter o traço de um povo originário em seu nome, também representa uma afirmação de identidade, pois

[...] para a representação identitária dos indígenas se torna vital a recorrência à voz da ancestralidade, das tradições que marcam a oposição em relação ao outro não-indígena; que retratam sofrimentos do passado de sujeição; que tentam marcar uma

identidade étnica; ou ainda que buscam referendar práticas culturais e linguísticas do presente (Barros e Souza, 2013, p. 76).

Para além da retratação da coletividade do próprio povo, o Munduruku, o autor também “visa à coletividade, descortinando o universo pluricultural dos povos originais sem, no entanto, deixar de marcar a existência de especificidades dentre os povos” (Santos, 2014, p. 3), isto é, ao mesmo tempo em que busca tratar da coletividade do ser indígena, também não perde de vista a necessidade de marcar a pluralidade e as diversidades desses povos. O autor ainda relaciona diretamente a transmissão das narrativas ancestrais com a sobrevivência da cultura de seu povo já na introdução da obra:

[...] essas histórias são reais. Elas aconteceram de verdade e marcaram profundamente o modo de ser do meu povo. Aliás, é por causa delas que o povo Munduruku mantém-se vivo. É por causa da repetição constante dessas histórias que esse povo relembra seu sentido de existir e permanece atuante e lutando pelo direito de viver. É assim que damos valor à nossa existência (Munduruku, 2001, p. 8).

O conto intitulado “A morte da velha bruxa” dialoga não apenas com as características aqui descritas, mas também com o livro de Vita Murrow analisado no capítulo anterior. Essa história é uma releitura, assim como os contos de Murrow, da história de “João e Maria”. Nessa narrativa percebemos de maneira mais evidenciada a influência da cultura ocidental capitalista nas comunidades nativas, fruto da imposição dos valores dominantes sobre os indígenas no momento da colonização. Apesar de tratarmos da literatura indígena a partir das crenças, costumes e da visão de mundo dos povos originários, precisamos considerar as possíveis transformações e cruzamentos com outras perspectivas pelas quais essas culturas passaram.

Sendo uma reescritura, o conto mantém aspectos em comum com a história tradicional dos irmãos, criando uma intertextualidade que faz o leitor reconhecê-la. “Naquele tempo, havia um casal de Munduruku que tinha muitos filhos – tantos, que os pais não conseguiam dar comida a todos eles, pois não era tempo de fartura de alimentos” (Munduruku, 2001, p. 36) é a sentença inicial da história, marcando a indeterminação, já comentada, com a locução “naquele tempo”. Além disso, nesse fragmento o leitor consegue reconhecer o aspecto primordial do conto tradicional “João e Maria” no qual dois irmãos são abandonados na floresta pelos pais, em um primeiro momento conseguem retornar ao seio familiar por terem marcado o caminho, mas em uma tentativa posterior acabam perdidos de vez. Na narrativa de Munduruku, diferentemente da história tradicional dos irmãos, os pais abandonam os filhos na floresta não esperando que morram, mas sim contando com o fato de que a floresta cuidará bem deles e, assim, estarão melhor: “Aquela mãe acreditava que a floresta poderia tomar conta delas e assim elas seriam mais felizes” (Munduruku, 2001, p. 36).

Dessa maneira podemos perceber que apesar das similaridades, a narrativa de Munduruku também modifica itens acrescentando a perspectiva cultural indígena à história, tornando-a única, principalmente a respeito dos espíritos da floresta, importantes na cosmogonia dos povos originários. Essas mudanças de aspectos culturais podem ser observadas, por exemplo, no seguinte excerto:

De madrugada ouviram um latido bastante forte vindo de algum lugar e ficaram muito assustados. Então, resolveram esconder-se debaixo da árvore, pois pensavam que poderia ser um espírito maligno da noite. Assim que amanheceu, começaram a caminhar pela mata e toparam com uma casa estranha, que reconheceram ser a maloca de uma velha a quem todos chamavam Bruxa e de quem o vô já havia falado (Munduruku, 2001, p. 39).

A casa da velha bruxa aparece como uma maloca típica do cenário cultural dos povos originários, não como uma casa feita de doces, e a própria velha é descrita como uma anciã que, por viver sozinha e reclusa, é conhecida como bruxa pelos demais. Mais uma vez há a semelhança com “João e Maria” pois nas duas histórias os irmãos andam sem rumo pela floresta até encontrarem uma casa na qual mora uma bruxa meio cega, essa mulher irá acolhê-los até certo momento, quando tentará devorá-los e será derrotada pelas crianças.

Outro momento marcante com relação à exposição da cultura nativa é o primeiro contato das crianças com a velha, no qual os irmãos mostram-se muito habilidosos e familiarizados com o uso de instrumentos como a flecha, importante para diversas atividades na aldeia, “O valente garoto aproximou-se da maloca bem devagarinho. Espiou pela janela e viu a velha cozinhando uma deliciosa carne de tatu. Percebendo que ela era cega, o jovem guerreiro arremessou a flecha e beliscou a carne” (Munduruku, 2001, p. 39).

É emblemática a maneira como as crianças descobrem as verdadeiras intenções da velha no conto de Munduruku, um pássaro (tik’ã) avisa os irmãos o plano da bruxa para que se preparem e ajam em sua própria defesa na situação. É isso que os dois jovens fazem, aproveitam o instante no qual a velha acende o fogo e os chama para dançar e a empurram para a morte, então,

Os olhos dela – que eram dois cães ferozes – saltaram do rosto e foram para cima dos dois jovens índios, que rapidamente pegaram uma vasilha de água e jogaram-na sobre eles, que espocaram e ficaram mansinhos. Foi dessa maneira que os jovens venceram a velha e ganharam dois cães valentes que os defendiam contra tudo. Depois, eles fizeram uma nova aldeia bem forte e muito poderosa no lugar da maloca daquela bruxa (Munduruku, 2001, p. 42).

Essas características de manutenção e de subversão são as questões mais importantes relacionadas ao revisionismo, mesmo que aqui funcionem de maneira diferente das expostas quando discorremos sobre o revisionismo feminista dos contos de fadas no capítulo anterior,

porque o enfoque da subversão não está na perspectiva do gênero, mas sim na questão étnica de transpor uma história de matriz europeia para uma tradição brasileira decolonizando-a.

O conto “Quando mandavam as mulheres” também se associa, de certa maneira, às histórias de Vita Murrow, pois trata de aspectos de gênero. A história inicia-se num “tempo em que as mulheres eram as senhoras de tudo” (Munduruku, 2001, p. 18) e narra a passagem de uma sociedade matriarcal para uma sociedade patriarcal⁵⁹.

Assim como os demais contos, esse também começa com a atmosfera similar aos contos de fadas tradicionais indeterminando o tempo da narrativa, “Em tempos que vão longe, as mulheres habitavam o *ekçá* – a casa dos homens – e os homens alojavam-se numa vasta casa coletiva” (Munduruku, 2001, p. 19). No início da narrativa a construção da comunidade indígena ocorre a partir do poder dado às mulheres, responsáveis por controlar a aldeia e por exercer domínio sobre os homens que “tinham de fazer todo o trabalho para as mulheres: caçar, buscar lenha, tirar mandioca, espremer e fornecer a farinha. Essas eram as tarefas dos homens. E, como se isso não bastasse, iam buscar água no rio” (Munduruku, 2001, p. 19).

No trecho anterior, são descritas as tarefas destinadas aos homens e o narrador em terceira pessoa parece fazer um julgamento da situação imposta pelas mulheres quando diz “como se isso não bastasse”, levando o leitor a entender que como se não bastasse todos os serviços realizados pelos homens visando o bem estar da comunidade, ainda tinham mais afazeres. Em certo momento da história o narrador também irá informar ao leitor o medo que os homens tinham de desobedecer a lei estabelecida pelas mulheres prevendo possíveis sanções caso desobedecessem, “ficavam sempre com muito medo de desobedecer à lei que foi imposta pelas mulheres” (Munduruku, 2001, p. 20). É interessante entrar em contato com essa história quando comparamos com a situação da sociedade ocidental capitalista atual, na qual parte das leis foram criadas por homens para os homens e são as mulheres quem temem a violência e as sanções impostas a ela pelo sistema patriarcal.

Mesmo tendo partido de um sistema completamente oposto ao da nossa sociedade, de uma comunidade baseada no poder das mulheres, a narrativa transforma-se no sentido de passar o poder pleno das mulheres para os homens. Na história, as mulheres são descuidadas e, assim, os homens tomam o poder

As mulheres ficaram muito tristes porque já não dispunham das flautas e haviam perdido o poder sobre os homens; assim, teriam de fazer todo o trabalho que até então era realizado por eles. Ficaram tristes também porque seria dos homens o domínio da

⁵⁹ Utilizamos os termos patriarcal e matriarcal para definir a comunidade nos diferentes momentos da narrativa apesar de sabermos serem conceitos e classificações ocidentais e que, por essa razão, não cabem exatamente a maneira de viver e de organizar-se em grupo dos povos originários.

aldeia. Desse modo, os homens transformaram a casa coletiva no *ekçá*, local em que as mulheres nunca mais poderiam entrar [...] nunca mais recuperaram o poder sobre a aldeia (Munduruku, 2001, p. 22).

As tarefas responsáveis pelo bem estar da aldeia passaram a ser obrigação das mulheres e as flautas – objetos místicos dado a elas e que foi o motivo da perda do poder – tornam-se propriedade dos homens, só podendo ser manuseadas e tocadas por eles, fazendo com que as mulheres perdessem até mesmo esse pedaço cultural do qual eram destaque.

Além de ter uma importância cultural, dando sentido para a existência das flautas muito especiais para os Munduruku, esse conto também possui relevância para análises de gênero, por trazer, de uma forma compreensível a uma criança, os aspectos de dominação do patriarcado – que, apesar de ser um conceito da sociedade capitalista ocidental, relaciona-se com o mito originário.

Utilizando-se da coletividade, da tradição e da oralidade aliadas à escrita, a literatura indígena desponta no cenário das produções literárias brasileiras: “Com a escrita nasce a ‘literatura indígena’, uma escrita que envolve sentimento, memória, identidade, história e resistência” (Kambebe, 2018, p. 39). Houve a necessidade de recorrer à escrita por diversas razões, mas sobretudo

[...] como uma grande arma e nós indígenas devemos usar essa arma do branco em nosso favor [...] Através dela podemos mostrar ao mundo nossos problemas que acontecem no Brasil diariamente: terras sendo roubadas, rios sendo destruídos, índios assassinados, índias estupradas, e tantas outras coisas mais. E poucos sabem disso. Por isso eu via a escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo (Jekupé, 2018, p. 47).

Entre os outros motivos centrais da importância dos povos indígenas alcançarem a escrita literária estão: a maior facilidade de um livro alcançar pessoas fora da aldeia indígena para que possam consumir e compreender parte da cultura dos povos originários; a dificuldade, com a morte dos anciões das comunidades, em manter as tradições vivas, sem a perda de certas histórias com o tempo; a possibilidade, trazida pela escrita, de eternizar certos aspectos culturais dos povos indígenas, pois o papel é mais duradouro; a utilização dos livros de literatura indígena nas escolas em todo o Brasil com o intuito de promover um importante resgate de parte da cultura que ajudou a formar o nosso país e ainda é relegada a uma situação de esquecimento e desconhecimento. Daniel Munduruku reafirma o papel da escrita e da literatura indígena em nossa sociedade atual no seguinte excerto

É preciso escrever – mesmo com tintas do sangue – a história que foi tantas vezes negada. A escrita é uma técnica. É preciso dominar essa técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário, é afirmação de competência. É demonstração de capacidade de transformar

a memória em identidade, pois ela reafirma o ser na medida em que precisa adentrar ao universo mítico para dar-se a conhecer ao outro. O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral (Munduruku, 2018, p. 82-83).

Em função disso, os autores indígenas utilizam-se do mecanismo da escrita e produzem os diversos livros que circulam pelo mercado editorial na atualidade, como o livro de contos escrito por Munduruku – *As serpentes que roubaram a noite* (2001).

A literatura indígena tem hoje muito mais espaço no mercado editorial, nas escolas e na academia, entretanto, ainda há uma estigmatização dessa forma literária associando-a sempre ao infantil ou juvenil – “só para crianças”. Quando pensamos nesse aspecto da literatura indígena atrelada à literatura para as infâncias é importante lembrar que no seio das comunidades indígenas não existe uma diferenciação clara entre os sujeitos e nem restrições baseadas nas faixas etárias, assim, uma mesma história é contada para crianças, jovens, adultos e anciãos fazendo com que a classificação do “homem branco” para a literatura indígena seja, de certa maneira, incoerente com a prática.

Ademais, essa questão demonstra também o próprio preconceito em relação à literatura para as infâncias, tida como menor, como se fosse mais fácil de produzir, tivesse menos importância, e o estigma no tangente aos povos originários, vistos como inferiores e, portanto, incapazes de produzir uma literatura com profundidade estética. O descrédito voltado à literatura para crianças esquece a complexidade de tais textos em trazer temáticas importantes de maneiras lúdicas e simbólicas passíveis de compreensão pelas crianças. Além do mais, escrever para os jovens é de extrema relevância quando se pensa na sociedade que desejamos formar, pois elas serão os adultos do futuro, “Minha principal preocupação é libertar as crianças das cidades da visão preconceituosa” (Munduruku, 2009, p. 7).

Os autores indígenas apresentam uma vasta produção no que diz respeito aos gêneros literários – poesia, teatro, romance, cordel, contos, crônicas, entre outros – e pretendem atingir todos os públicos com sua literatura, adultos e crianças, indígenas e não-indígenas. Obras escritas por povos originários têm importância para seus semelhantes principalmente na manutenção da tradição, na representatividade e no reforço identitário. Já para os não-indígenas, conhecer a literatura desses povos é uma maneira de compreender a diversidade brasileira, a formação da nossa nação e de afastar-se dos estereótipos difundidos pelo senso comum a respeito dos povos da floresta.

[...] tenho um olhar esperançoso sobre a literatura e a vejo como estimuladora de um processo de “despertar” das pessoas. Espero que a literatura indígena desencadeie esse processo de despertar social diante das causas destes povos. Na condição de um

educador que escreve, penso que a literatura desempenha uma função importante, principalmente para as novas gerações, que poderão crescer com um outro olhar. Creio que o mundo só não está pior porque existe a literatura. A literatura indígena é uma das mais importantes expressões literárias no Brasil nos últimos anos, principalmente por se tratar de um estilo literário dotado de originalidade, fazendo com que os leitores se sintam provocados à condição de pertencimento a este local chamado Brasil (Cabral; Feltrin; Magalhães, 2022, p. 185)

A literatura indígena merece cada vez mais espaço e reconhecimento, depois de todos os anos de silenciamento e de opressão causados pela colonização e perpetuados pelo sistema de exploração e de marginalização no qual vivemos: o mínimo que podemos fazer é ouvir o grito de libertação dos povos originários.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O dia de hoje se confundia com o dia de ontem, mas o amanhã teria que ser diferente (Evaristo, 2017, p. 60).

A literatura não é um espaço isento das relações de poder, assim, é determinada por elas. Por muito tempo funcionou como reforço e disseminação do discurso dominante, como os contos de fadas utilizados para ensinar às crianças, sobretudo meninas, padrões de comportamento aceitáveis ao feminino. Por terem alcançado a contemporaneidade ainda mostrando-se relevantes na sociedade, os contos de fadas reproduzem e reforçam esses papéis de gênero cristalizados. Dessa maneira, como aponta Conceição Evaristo no trecho utilizado como epígrafe, a perspectiva do passado muitas vezes confunde-se com a do presente. Para construirmos um amanhã diferente, nos valem da reescritura. Considerando esse aspecto, decidimos estudar autores comprometidos com a “subversão” das relações de poder estabelecidas, escrevendo a partir das perspectivas dos excluídos do processo de dominação.

A escolha dos objetos de análise realizou-se, então, por algumas razões. *Lute como uma princesa* (2019) é uma publicação mais recente que, apesar de ter feito certo sucesso nos Estados Unidos (onde foi publicado pela primeira vez) e de ter sido traduzido para alcançar o público de outros países, causou controvérsias. Basta acessarmos um *site* de compras, como a *Amazon*, para encontrarmos avaliações negativas a respeito dos contos de Murrow utilizando como justificativas a mudança das histórias, a alteração étnica de algumas protagonistas ou a relação lésbica entre duas das princesas, questões vistas por muitos como inadequadas às infâncias. Percebemos, mesmo com a maior visibilidade das discussões acerca de gênero e raça na contemporaneidade, que ainda há um longo caminho a percorrer.

Esse caminho parece ainda maior quando pensamos nas demandas dos povos originários. Daniel Munduruku apresenta-se no cenário literário como um expoente da literatura indígena brasileira com mais de cinquenta livros publicados, entre eles textos teóricos/críticos sobre o movimento indígena e sobre a produção literária dos povos nativos, obras memorialistas com traços autobiográficos, reuniões de narrativas de origens do seu povo – *As serpentes que roubaram a noite* (2001) – ou as de outras etnias. Além disso, a obra em foco dispõe de um conto, “A morte da velha bruxa”, relacionado com a temática do revisionismo de contos de fadas exposta na coletânea de Murrow, que evidencia uma influência da cultura ocidental

capitalista nas comunidades originárias brasileiras – resquícios da colonização responsável por sobrepor valores europeus aos dos nativos.

No segundo capítulo, partindo dos estudos acerca do gênero conto e do conto de fadas, compreendemos as características responsáveis por diferenciá-los das outras formas literárias e por aproximar os contos maravilhosos do folclore. Em seguida, investigamos a maneira como se realizam, no interior da Antropologia Cultural, os trabalhos relativos ao folclore e como o *corpus* desta pesquisa associa-se a essa área do conhecimento. Tendo constatado as similaridades entre as obras de Murrow e Munduruku, um dos objetivos propostos, focamos nas especificidades de cada uma delas: o revisionismo feminista (tratado no terceiro capítulo) e a literatura indígena (examinada no capítulo quatro), respectivamente.

O objetivo geral ao comparar os dois livros resumia-se aos seguintes pontos: a classificação como parte do folclore e a estigmatização dessas produções. Com o decorrer da pesquisa, esses propósitos transformaram-se a partir do mergulho nos textos literários e novas questões surgiram, como a importância da tradição, da coletividade e da reescritura.

No tocante ao folclore, pudemos compreender que essa categorização não se restringe aos elementos literários, mas conta com as crenças, os modos de vida, os costumes, as danças, as festas, os ritos, a literatura, a música, etc. Para determinado fato cultural tornar-se folclórico é necessário ter bases populares, dispor de um vínculo com os saberes transmitidos pela oralidade, ser criação de autoria desconhecida e repetir-se até fazer parte da tradição. Tanto os contos de fadas quanto os contos dos povos originários cumprem os requisitos esperados de um fato folclórico, diferenciando-se quando se trata do cenário cultural ao qual se referem, o europeu e o brasileiro. Apesar de considerarmos essas proposições, preferimos não utilizar a nomenclatura “folclore” para nos referirmos às narrativas de origem dos povos nativos, isso porque, nesse contexto, o termo pode adquirir um teor pejorativo de “folclorização” nivelando-se a uma ideia estereotipada da cultura indígena. Como nosso compromisso com este trabalho está na valorização e celebração das vivências dos povos originários alteramos o enfoque comparativo entre as coletâneas de contos do folclore para a temática da tradição.

É comum aos dois objetos de análise desta pesquisa o papel da tradição. Mesmo o aspecto tradicional permeando a construção dos dois livros, cada um dos autores relaciona-se com tal questão de uma maneira diferente: Murrow retoma a tradição dos contos de fadas com o intuito de criticá-la, questionando concepções estáticas preestabelecidas que produzem estereótipos; enquanto Munduruku utiliza-se da tradição como a força motriz não só da sua escrita, mas também da sua vivência, colocando a tradição dos povos originários ancestrais como uma fonte de energia e sabedoria a ser resgatada, valorizada e reconhecida.

Outro aspecto que perpassa as duas obras é a coletividade. Munduruku parte da coletividade, essencial para a vivência na comunidade indígena, a fim de alcançar o indivíduo. O autor escreve retomando o “andar em constelações” (Krenak, 2020b) típico dos povos originários, que acreditam estarem sempre conectados uns com os outros e com os seus ancestrais, e busca atingir as pessoas, fruto de uma cultura ocidental centrada no indivíduo, com a perspectiva dos povos da floresta. Murrow, por outro lado, faz o caminho contrário: fundamenta-se no indivíduo com o intuito de encontrar o coletivo. A escrita da autora utiliza de sua experiência individual como mulher para construir uma coletividade feminina, tão difícil de ser materializada em uma sociedade que incentiva as mulheres a serem rivais umas das outras. Dessa maneira, Vita Murrow escreve para que as meninas não caiam nas armadilhas do patriarcado e fortaleçam umas as outras e para que os meninos não produzam ou reforcem a assimetria entre os gêneros.

Ao considerar os contos de fadas e a literatura indígena como produções estigmatizadas, pensamos na relação desses textos com grupos subalternizados: o primeiro sendo destinado às crianças, geralmente, associado às mulheres, e o segundo sustentando-se em criações de um grupo oprimido e silenciado desde a colonização. A distinção entre eles assenta-se no fato de os contos maravilhosos terem sido inferiorizados em seus países de origem, mas serem detentores de prestígio nas terras colonizadas, enquanto a literatura dos povos originários sofre com o preconceito e com a invisibilidade ainda hoje.

Analisando *Lute como uma princesa* (2019) e *As serpentes que roubaram a noite* (2001) descobrimos que a maior aproximação entre eles está em serem reescrituras. Se reescrever é escrever novamente de uma maneira diferente, então: Murrow reescreve os contos de fadas adicionando uma perspectiva feminista que modifica os papéis designados às personagens femininas e masculinas; e Munduruku reescreve, ao mostrar a sua cultura, preconceitos criados a partir da visão do colonizador cristalizados na sociedade a respeito dos povos originários.

Conceição Evaristo trata dessa necessidade de revisitar a história sob outras óticas: “O seu povo, os oprimidos, os miseráveis; em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito” (Evaristo, 2017, p. 63). Embora a autora escreva sobre os afro-brasileiros, mais uma das classes subalternizadas, podemos relacionar esse excerto a todos aqueles corpos dissidentes que são subjugados e silenciados. Essas outras perspectivas valorizadas nos livros de Murrow e Munduruku tornam-se relevantes ao romper com a história única (Adichie, 2019) contada pelos grupos dominantes, os homens e os colonizadores.

Desse modo, a escrita desses autores inscreve as vivências e o engajamento político de Vita Murrow e de Daniel Munduruku em suas obras. A literatura, para eles, é capaz “de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos” (Evaristo, 2017, p. 177). As diferentes perspectivas adicionadas às histórias são importantes ao possibilitar múltiplas representações, subvertendo o machismo, o racismo e quaisquer outros preconceitos. Um dos objetivos atingidos neste trabalho encontra-se na exposição dessa relevância, tida como abertura de espaço a ser ocupado por pessoas diversas, capazes de gerar representatividade e identificação nos leitores.

Logo, escrever e publicar os livros estudados é uma forma de resistir, assim como este trabalho. Esperamos somar às lutas de Murrow e Munduruku auxiliando a difundir sua literatura. Em especial, desejamos incentivar a valorização de um olhar para o que temos em nosso país, para produções brasileiras ricas culturalmente como a literatura indígena, que merece mais reconhecimento no campo literário. A qualidade estética dos textos literários produzidos pelos povos originários é inegável, suas produções estendem-se desde contos e romances até poesia, rap e cordel, como o do trecho a seguir produzido por Tabajara, a primeira cordelista indígena do Brasil:

Sempre neles a pensar
E sentindo comoção,
Os costumes do meu povo
Estão no meu coração.
E com a literatura
Falo da minha cultura,
Riqueza de uma nação (Tabajara, 2018, p. 39).

Ademais, as versões de Murrow são importantes para repensarmos certas ações do cotidiano e naturalizadas, por exemplo os papéis das princesas nas histórias que consumimos, rompendo com a cadeia de iteração dessas noções machistas enraizadas em nossa sociedade. Assim como a personagem guerreira Conhori, de outra obra de literatura indígena, também “alimento a esperança de um futuro em que mulheres fortes, guerreiras, nascidas no mundo todo, indígenas, pretas, brancas e de todas as raças possam ter voz, palavra e comando” (Potiguara, 2024, p. 31).

Por acreditamos no poder da literatura de transformar realidades e de criar empatia, permitindo vivenciar experiências que não nos pertencem, ao estudar os livros *Lute como uma princesa* (2019) e *As serpentes que roubaram a noite* (2001) esperamos informar nossos leitores da existência de diferentes perspectivas da História, não apenas daquela ensinada, intencionando, com isso, nos tornarmos não só pessoas melhores, mas também educadoras/es, acadêmicas/os e pesquisadoras/es mais conscientes.

Especialmente tendo em consideração as pessoas responsáveis pela educação de crianças e jovens, seja ela a formal institucionalizada ou a informal no seio familiar, desejamos que este trabalho sirva como um aliado na escolha de como tratar a literatura para as infâncias procurando auxiliar na seleção das narrativas apresentadas às crianças para as estimularem e expandirem suas perspectivas – lembrando-nos do período da infância no qual formamos a nossa identidade e nosso senso crítico. Por isso, os mais jovens podem ser facilmente influenciados por aquilo que consomem. Retomando a epígrafe deste capítulo, finalizamos este trabalho construindo, agora, um amanhã diferente.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALENCAR, J. de. **Iracema**. São Paulo: Edigraf, s.d.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**. Barueri: Novo Século, 2017.
- ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. 14ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- BACCHILEGA, C. **Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BAKER-SPERRY, L.; GRAUERHOLZ, L. The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales. **Gender and Society**, v. 17, n. 5, p. 711-726, out. 2003.
- BARROS, I. de L.; SOUZA, C. M. de. O desejo de navegar e as âncoras na tradição: memória e identidade em Daniel Munduruku. In: SALES, G. *et al.* (Org.). **Anais do IV Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários** [recurso eletrônico]. Belém: Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, 2013.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BESSA FREIRE, J. R. Cinco ideias equivocadas sobre os índios. In: DORRICO, J.; DANNER, F.; DANNER, L. F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, Editora Fi, 2020, p. 181-203.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. 40ª ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRANDÃO, C. R. **O que é folclore**. Coleção Primeiros Passo, vol.60. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Brasília, DF, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Último acesso em: 10 de jan. 2025.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasília: MEC, [s.d]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Último acesso em: 10 de jan. 2025.
- BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019.
- CABRAL, R; FELTRIN, D.; MAGALHÃES, J. A. dos S. Vida sustentável, ancestralidades, representação midiática e o apagamento histórico de povos originários na visão de Daniel Munduruku. **Revista Comunicação Midiática**. v.17, n.2, p. 181-188, jul-dez, 2022.

CAGNIN, A. C.; SPAZIANI, R. B. “Lute como uma princesa”: pedagogias feministas na educação das infâncias. **Revista Diversidade e Educação**, v.10, n.2, 2022, p. 124-143.

CALDIN, C. F. A oralidade e a escritura na literatura infantil: referencial teórico para a hora do conto. **Encontros Bibli**: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14701304>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 2ªed. São Paulo: Global, 2006.

CERNICCHIARO, A. C. Daniel Munduruku, literatura para desentortar o Brasil. **Crítica Cultural**, v.12, n. 1, jan./jun., 2017, p. 15-17.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**: símbolos - mitos - arquétipos. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 4ªed. rev. São Paulo: Ática, 1991.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade**. 1ªed. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO. **Violência contra os povos indígenas no Brasil**. Relatório 2024. Brasília: CIMI, 2024.

CORSO, D. L.; CORSO, M. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CRENSHAW, K. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: Cruzamento: raça e gênero, **painel 1**, 2002a, p. 7-16. Disponível em: <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, 1º semestre, 2002b, p. 171-188.

CUNHA, R. da. O arco em palavra: a reinvenção do presente nas crônicas de Daniel Munduruku. **Pontos de interrogação**, v.4, n. 2, jul./dez., 2014, p. 71-84.

CURIEL, O. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 120-138.

DORRICO, J. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 227-255.

DUNDES, A. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz, Francisco Teixeira e Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EBERHARDT, V. Representations of Religion and Culture in Children's Literature: an Analysis of Othering Processes in Texts and Illustrations. **Religion, Film & Media**. 4/1, 2018, p. 81–99.

ENTEL, A. Culturas da infância. Crescendo juntos. In: MOREIRA, T. K. (Org.). **Cultura da infância**: um arcabouço de saberes e concepções para a compreensão da criança e da infância. São Paulo: Instituto Arcor Brasil, 2024, p. 17-21.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. 3ªed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FOLCLORE. In: **Dicionário Michaelis Online**. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=folclore>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FUNCK, S. B. Anjos e feras no espaço doméstico: decoração para meninas e meninos. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

G1 – BBC NEWS. **Dia do Índio é data 'folclórica e preconceituosa', diz escritor indígena Daniel Munduruku**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escriptor-indigena-daniel-munduruku.ghtml>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

GIACOMOLLI, D. H. S. da S. **Literatura indígena e a narrativa da memória**: Eliane Potiguara, Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé. 2020. Tese (Dourado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2020.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 8ªed. São Paulo: Ática, 1998.

GRAHAM, D. L. R. **Amar para sobreviver**: mulheres e a síndrome de Estocolmo social. Tradução de Mariana Coimbra. 1ªed. São Paulo: Editora Cassandra, 2021.

HAKIY, T. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 37-38.

HOOKS, b. **Ensinado a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010**: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas. Rio de Janeiro, 2012.

JEKUPÉ, O. Literatura nativa. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 45-50.

JÚNIOR, R. M. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

KAMBEBA, M. W. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 39-44.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

KRENAK, A. Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta. In: DORRICO, J.; DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 27-35.

KRENAK, A.; CAMPOS, Y. **Lugares de origem**. São Paulo: Jandaíra, 2022.

LIDERANÇAS MUNDURUKU. **Carta dos Munduruku ao governo explicita conhecimentos milenares e reafirma demandas**, 2013. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/munduruku/carta_lugares_munduruku.pdf. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

LIMA, H. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 234-236.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 356-377.

LUYTEN, J. M. **O que é literatura popular**. 4ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MARTINS, A. Literatura de temática indígena – múltiplas vozes e olhares. **Literartés**, nº. 5, 2016, p. 11-35.

MARTINS, M. C. **(Re)Escrituras**: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MARTINS, M. C. Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas. **Revista em Tese**, v.10, dez, 2006, p. 157-163.

MEET the Author: Vita Murrow. **Quarto**, 2019. Disponível em: <https://www.quartoknows.com/campaign/quartokids/meet-the-author-vita-murrow>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

MEREGE, A. L. **Os contos de fadas**: origens, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

MILANEZ, F. *et al.* Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas. **Revista Direito e Práxis**, v. 10, p. 2161-2181, 2019.

MORAIS, F. L. de. **Analítica Quare**: como ler o humano. 1ªed. Salvador: Editora Devires, 2020.

MOTA, A. P. M. S. da; MARTINS, R. de M.; AMORIM, F. L. A. de. Desvelando a princesa: outras possibilidades da figura feminina na literatura a partir de A Bela e a Fera. **Anais da XII Mostra Científica da Faculdade Estácio de Vitória**, n.12, v.1, dez, 2021, p. 400-423.

MUNDURUKU, D. **As serpentes que roubaram a noite** e outros mitos. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MUNDURUKU, D. Daniel Munduruku – Currículo resumido. **Daniel Munduruku**, s. d. Disponível em: <https://danielmunduruku.blogspot.com/>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

MUNDURUKU, D. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, J. DANNER, L. F.; CORREIA, H. H. S.; DANNER, F. (Org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. [recurso eletrônico] Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 81-83.

MUNDURUKU, D. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. 1ª ed. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

MUNDURUKU, D. **O banquete dos deuses**: conversa sobre a origem e a cultura brasileira. 2ª ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, D. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970 – 1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

MURROW, V. **Power to the Princess**: 15 Favourites Fairytales Retold with Girl Power. London: Lincoln Children's Books, 2018.

MURROW, V. **High-Five to the Hero**: 15 favorite fairytales retold with boy power. London: Lincoln Children's Books, 2019.

MURROW, V. **Lute como uma princesa**: contos de fadas para crianças feministas. Tradução de Daniela Gutfreund. São Paulo: Boitatá, 2019.

NEIKIRK, A. ... Happily Ever After (or What Fairytales Teach Girls About Being Women). **Hohonu: A Journal of Academic Writing**, v. 7, p. 38-42, 2009.

OLIVEIRA, T. S.; LIMA, L. C. B. de. Literatura indígena: descrição das características dos contos de etnias brasileiras organizados por Daniel Munduruku. **Revista Philogus**, ano 26, n.78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez., 2020.

OLIVEIRA, V. B.; LAVERDE, S. D. da S.; CARBONIERI, D. Autodescolonização e hibridismo em *Meu avô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* de Daniel Munduruku. **Igarapé**, v. 11, n. 1, 2018, p. 1-19.

POE, E.A. **The Works of Edgar Allan Poe**, The Raven Edition, Volume 5. New York: P. F. Collier and Son, 1903.

POTIGUARA, E. **Conhori e as Icamiabas**: guerreiras da Amazônia. São Paulo: Editora do Brasil, 2024.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

RAMOS, A. **Estudos de folk-lore**: definição e limites, teorias de interpretação. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1958.

RAMOS, A. Munduruku. **Povos Indígenas no Brasil**, novembro. 2003. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

RAMOS, K. Infâncias plurais. In: MOREIRA, T. K. (Org.). **Cultura da infância: um arcabouço de saberes e concepções para a compreensão da criança e da infância**. São Paulo: Instituto Arcor Brasil, 2024, p. 31-33.

RAPUCCI, C. A. Bruxas carterianas: a sabedoria, o riso e o poder. **Letras & Letras**, v. 40, p. 1-16, 2024.

RIBEIRO, R. B. O racismo contra os povos indígenas: panorama dos casos nas cidades brasileiras entre 2003 e 2019. **Revista MANA**, 28 (2), 2022.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**, n.5, 2010, p. 17-44.

RICH, A. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. **College English**, v. 34, n. 1, p. 18-30, out. 1972.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROBLEDO, B. H. A literatura infantil ou a cultura da infância. **Revista Emília**, 2012. Disponível em: <https://emilia.org.br/a-literatura-infantil-ou-a-cultura-da-infancia/>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

ROMERO, F. J. La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional. In: **XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Independencias: Memoria y Futuro**, 9 a 12 de junio de 2010, Georgetown University, con colaboración de George Washington University y University of Maryland, College Park. Disponível em: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Romero.pdf>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. 6ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SANTOS, W. J. **Daniel Munduruku: contador de histórias, guardião de memórias, construtor de identidades**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

SCHANOES, V. L. **Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale**. Burlington: Ashgate, 2014.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 48-80.

SILVA, K. K. R.; LIMA, M. E. O.; SILVA, P. da. Racismo e povos indígenas no Brasil: uma revisão de escopo. **Psicologia: Teoria e Prática**, 26 (1), São Paulo, 2024.

SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SORIANO, M. E. A. **Contos de fadas e identidade infantil**. Monografia (Licenciatura em Pedagogia) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2009.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- TABAJARA, A. **Coração na aldeia, pés no mundo**. 1ªed. Lorena: UK'A Editorial, 2018.
- TATAR, M. Why Fairy Tales Matter: the Performative and the Transformative. *Western Folklore*, vol. 69, no. 1, **Western States Folklore Society**, 2010, p. 55–64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25735284>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.
- TIFFIN, J. **Marvelous Geometry**: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VENTURA, S; LESLIE, C. **Na companhia de Bela**: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII. 1ªed. Londrina: Florear Livros, 2019.
- VISIKOKNOX-JOHNSON, L. The Positive Impacts of Fairy Tales for Children. **University of Hawai'i at Hilo**, vol.14, Hohonu, 2016, p. 77-81.
- VON FRANZ, M.-L. **A interpretação dos contos de fadas**. 12ªreimpressão. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 2020.
- WARNER, M. **De fera à loira**: sobre os contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WILLS, J. **Disney Culture**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.
- WITTIG, M. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 82-92.
- XUXA MENEGHEL, M. da G. **Brincar de índio**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. CD, LP, K7 (4min22s).
- ZIPES, J. The Potential of Liberating Fairy Tales for Children. **New Literary History**, vol. 13, no. 2, Johns Hopkins University Press, 1982, p. 309–325. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468914>. Último acesso em: 10 de jan. 2025.

ANEXO A - Entrevista com Vita Murrow

Entrevista original transcrita na íntegra:

Q: *Do you consider yourself a feminist? If so, could you speak briefly about it?*

A: *Yes, I believe in the liberation of all people from systems of oppressions that divide and cause harm through exploitation, erasure, and/or denigration. My feminism is always intersectional and honors the ways in which systemic oppression can meet at many vertices.*

Q: *How has your writing impacted your life? Where did the desire to become a writer come from?*

A: *My writing has absolutely impacted my life. When my first picture book came out I made the decision to leave a career in education to write full time. My research and awareness around feminism from my "Princess" and "Heroes" books now colors the lens through which I understand and critique all storytelling. My desire as a writer stems from my deep love of storytelling as a form of democracy, and as an art form. My desire to write for young people stems from my belief in the preservation and celebration of childhood, and is directly in response to parts of my own childhood.*

Q: *Why focus on fairy tales?*

A: *Fairytales are a universal shared history. They tell us a lot about power, and illustrate the dynamics that uphold systems of oppression. Fairy tales are some of the first stories we are exposed to and they help shape our sense of self, our moral compass and awareness of context. As a writer, I like working in ways and places where I can interrogate, expand or rebel.*

Q: *How have issues of identity and diversity been a part of your life?*

A: *Issues of identity and diversity have been a part of my life forever. I'm continually learning how my voice and identity serves me, and what boundaries are important for me to hold, in order to open gates that might have seemed previously closed, and to hold those gates open for others.*

Q: *What is your view on the importance of children's literature?*

A: *Children's literature is one way we show children they have value. That their lived experiences, curiosity and needs are priorities that deserve uplift and inclusion.*

Tradução nossa:

P: Você se considera feminista? Se sim, poderia falar um pouco a respeito disso?

R: Sim, eu acredito na libertação de todas as pessoas dos sistemas de opressão que dividem e causam mal por meio da exploração, do apagamento, e/ou da difamação. Meu feminismo é sempre interseccional e respeita as maneiras nas quais o sistema opressor pode encontrar-se em diversas vertentes.

P: Como a escrita impactou sua vida? De onde veio o desejo de tornar-se escritora?

R: Minha escrita com certeza impactou em minha vida. Quando o meu primeiro livro ilustrado foi publicado, decidi deixar a carreira na educação para escrever em tempo integral. Minha pesquisa e meu conhecimento sobre feminismo dos livros “Princess” e “Heroes”, agora colorem as lentes pelas quais eu entendo e critico todas as narrativas. Meu desejo como escritora tem raízes no meu amor profundo por contar histórias como uma forma de democracia e como uma forma de arte. Meu desejo de escrever para pessoas jovens tem raízes na minha crença na preservação e na celebração da infância, e é diretamente em resposta a partes da minha própria infância.

P: Por que o foco em contos de fadas?

R: Os contos de fadas são histórias compartilhadas de maneira universal. Eles nos dizem muito sobre poder e ilustram as dinâmicas que sustentam os sistemas de opressão. Os contos de fadas são algumas das primeiras histórias as quais somos expostos e eles ajudam a formar o nosso sentido de nós mesmos, nossa bússola moral e nossa consciência do contexto. Como escritora, gosto de trabalhar em formas e em lugares nos quais eu possa questionar, expandir ou me rebelar.

P: Como as questões de identidade e diversidade fizeram parte de sua vida?

R: Questões de identidade e diversidade tem sido parte da minha vida desde sempre. Eu estou continuamente aprendendo como minha voz e minha identidade estão ao meu favor, e quais limites são importantes estabelecer, com o objetivo de abrir portas que antes pareciam fechadas e manter essas portas abertas para os outros.

P: Qual é a importância da literatura para crianças na sua perspectiva?

R: Literatura para crianças é uma maneira pela qual nós podemos mostrar às crianças que elas têm valor; que suas experiências, curiosidades e necessidades são prioridades e merecem melhorias e inclusão.

Arquivo original:

E-mail de Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Vita Murrow, Author/Artist



Maria Clara Teixeira Lopes <clara.teixeira@unesp.br>

Vita Murrow, Author/Artist

1 mensagem

Vita and Ethan Murrow
 Para: clara.teixeira@unesp.br

21 de junho de 2024 às 16:21

Clara,

Lovely that you reached out. Your studies sound wonderful, and I'm delighted that you are enjoying my book as a part of your academic work and analysis.

I'll do my best to answer your questions below:

- Do you consider yourself a feminist? If so, could you speak briefly about it?

Yes, I believe in the liberation of all people from systems of oppressions that divide and cause harm through exploitation, erasure, and/or denigration. My feminism is always intersectional and honors the ways in which systemic oppression can meet at many vertices.

- How has your writing impacted your life? Where did the desire to become a writer come from?

My writing has absolutely impacted my life. When my first picture book came out I made the decision to leave a career in education to write full time. My research and awareness around feminism from my "Princess" and "Heroes" books now colors the lens through which I understand and critique all storytelling.

My desire as a writer stems from my deep love of storytelling as a form of democracy, and as an art form.

My desire to write for young people stems from my belief in the preservation and celebration of childhood, and is directly in response to parts of my own childhood.

- Why focus on fairy tales?

Fairytales are a universal shared history. They tell us a lot about power, and illustrate the dynamics that uphold systems of oppression. Fairy tales are some of the first stories we are exposed to and they help shape our sense of self, our moral compass and awareness of context.

As a writer, I like working in ways and places where I can interrogate, expand or rebel.

- How have issues of identity and diversity been a part of your life?

Issues of identity and diversity have been a part of my life forever. I'm continually learning how my voice and identity serves me, and what boundaries are important for me to hold, in order to open gates that might have seemed previously closed, and to hold those gates open for others.

- What is your view on the importance of children's literature?

Children's literature is one way we show children they have value. That their lived experiences, curiosity and needs are priorities that deserve uplift and inclusion.

Thank you for your outreach, and your time with my work, as a part your work.

Have a lovely weekend, Vita Murrow

> On Jun 17, 2024, at 11:49 AM, [REDACTED] wrote:

>

> From: clara.teixeira@unesp.br

>

> Message:

> Dear Mrs. Murrow,

>

> My name is Maria Clara Teixeira Lopes, and I am a graduate student pursuing a master's degree in literature at São Paulo State University (Unesp) in Brazil under the guidance of Professor Claudia Maria Ceneviva Nigro. I study literature from a gender and race perspective. In my master's research, I'm using your book Power to the Princess as the subject of my analysis. I would like to know if I could count on your assistance for my research answering a few questions:

> - Do you consider yourself a feminist? If so, could you speak briefly about it?

> - How has your writing impacted your life? Where did the desire to become a writer come from?

> - Why focus on fairy tales?

> - How have issues of identity and diversity been a part of your life?

> - What is your view on the importance of children's literature?

> Thanking you in advance.

> Sincerely,



E-mail de Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Vita Murrow, Author/Artist

> Maria Clara Teixeira Lopes

>

> --