



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS – CHAPECÓ/SC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS – PPGEL
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

NARA DALAGNOL

AS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM CONTOS DE IRENE LISBOA

CHAPECÓ

2017

NARA DALAGNOL

AS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM CONTOS DE IRENE LISBOA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos sob a orientação do Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra.

CHAPECÓ-SC
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Rua General Osório, 413D
CEP: 89802-210
Caixa Postal 181
Bairro Jardim Itália
Chapecó - SC
Brasil

PROGRAD/DBIB - Divisão de Bibliotecas

Dalagnol, Nara
As relações dialógicas em contos de Irene Lisboa/
Nara Dalagnol. -- 2017.
143 f.

Orientador: Fernando de Moraes Gebra.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos (PPGEL), Chapecó, SC, 2017.

1. Relações dialógicas. 2. Contos. 3. Irene Lisboa.
4. Personagens femininas. 5. Transformação. I. Gebra,
Fernando de Moraes, orient. II. Universidade Federal da
Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NARA DALAGNOL

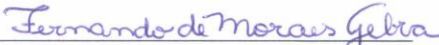
AS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM CONTOS DE IRENE LISBOA

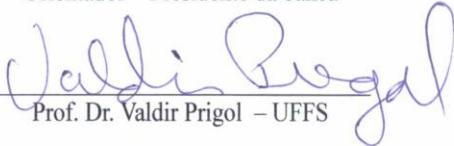
Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, defendido em banca examinadora em 22/02/2017.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra

Aprovada em: 22/02/2017

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra – UFFS
Orientador – Presidente da banca


Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS

Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins – UENP


Prof. Dra. Mary Neiva Surdi da Luz – UFFS

Chapecó/SC, fevereiro de 2017.

Dedico ao Rafael, meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Ao **Rafael** pelo incondicional apoio, incentivo, pelas palavras de carinho e de conforto durante o Curso de Mestrado e em toda a nossa vida, enfim, por tudo.

Ao professor Dr. **Fernando de Moraes Gebra**, orientador, pelo auxílio, pelas orientações, pela leitura atenta do trabalho, pelas contribuições e pelo constante diálogo.

Aos **familiares** que sempre me apoiaram.

A todos os **professores** membros do PPGEL/UFFS pelos ensinamentos.

A **banca de qualificação**, Professor Doutor Valdir Prigol e Professor Doutor Ricardo André Ferreira Martins, pelas contribuições, pelas sugestões.

A **banca de defesa**, Prof^ª. Dra. Mary Neiva Surdi da Luz e Professor Doutor Valdir Prigol, pelas considerações.

Ao **Programa de Pós-Graduação** em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul pela oportunidade de cursar o Mestrado.

A **CAPES** que por meio da Bolsa Demanda Social fomentou parte da pesquisa, possibilitou participar de eventos.

A **Deus**, por tudo.

“A palavra é uma espécie de ponte lançada
entre mim e os outros.”
(BAKHTIN, 2014a, p.117)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo verificar o funcionamento das relações dialógicas entre alguns contos da escritora portuguesa Irene Lisboa (1892-1958) com as narrativas tradicionais, observando como apresenta algumas de suas personagens femininas nos contos analisados. Para tanto, são acionados os postulados de Mikhail Bakhtin, especialmente o de dialogismo, compreendido como as diferentes vozes que permeiam a construção discursiva. A leitura das estruturas dos contos de fadas construída por Bruno Bettelheim também é mobilizada para pensar a manutenção ou ressignificação dos sentidos anteriores nas narrativas de Lisboa. Já a carga semântica dos elementos simbólicos presentes na narrativa de Irene Lisboa é esclarecida por meio do *Dicionário de Símbolos*. Destarte, a partir do *corpus* de pesquisa, formado por seis contos de Irene Lisboa – três da obra *Queres ouvir? Eu Conto* – História para maiores e mais pequenos se entreterem e três da obra *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma* – e da base teórica construímos um gesto interpretativo visando responder aos seguintes questionamentos: como as personagens femininas são construídas nos contos de Irene Lisboa? Quais vozes são acionadas a partir da leitura desses contos? A construção discursiva de Irene possui traços que remetem ao modelo de sociedade patriarcal? As personagens dos contos aderem ou não a esse modelo?. Com efeito, o exame da construção discursiva possibilita verificar que algumas personagens dos contos analisados rompem, em determinados momentos, com os modelos sociais do patriarcado de Portugal, a exemplo da protagonista de “Maria-a-Macha” e “A flauta mágica”. Todavia, acabam por aderir/retornar a esse parâmetro, exceto a protagonista do conto “Maria” que não adere ao modelo, e, por isso, é sancionada. Logo, a transformação em relação ao modelo patriarcal, geralmente, não é operada. Ainda, é possível observar que algumas personagens, além de passarem pelo processo de transformação em relação às fases da vida, são destituídas de beleza, diferenciando-se das protagonistas dos contos de fadas, descritas como exuberantes. Quanto às relações dialógicas, os contos estudados relacionam-se com os de fadas, em especial “Cinderela”.

Palavras-chave: Relações dialógicas. Contos. Irene Lisboa. Personagens femininas. Transformação.

ABSTRACT

The aims of this work is to verify the functioning of the dialogical relations connections among some short stories of the Portuguese writer Irene Lisboa (1892-1958) with the narratives traditional, observing how she presents some of her female characters in the analyzed short stories. For that, Mikhail Bakhtin's postulates are activated, especially the dialogism, understood as the different voices which intertwine the discursive construction. The reading of the structure of the fairy tales, built by Bruno Bettelheim, is also mobilized to think about the maintenance or resignification of the previous senses in the narrative of Lisboa. The semantic characterization of the symbolic elements, present in the narrative of Irene Lisboa, is clarified through the Dictionary of Symbols. Therefore, from the research corpus, formed from six short stories of Irene Lisboa – three stories from the work “Queres ouvir? Eu conto (Do you want to hear? I tell you)” – Stories for adults and children entertain each other and three stories from the work “A hand full of nothing, another one with nothing more” – and from the theoretical base we build up an interpretative gesture aiming to answer the following questionings: How are the characters built in the short stories of Irene Lisboa? Which voices are activated from the reading of her stories? Does her discursive construction present traits which refer to conceptions of patriarchal society model? Do the characters of the stories adhere or not to this model? Consequently, the examination of the discursive construction allows to conclude that some characters of the short stories analyzed break, in some moments, with the social models of the patriarchal Portugal, exemplified with the main character of “Maria-a-Macha” and “A flauta mágica”. However, they finally return to this parameter, with the exception of the main character of the story “Maria” who does not agree to the model, and, consequently, is accepted. The transformation related to the patriarchal model, generally, doesn't take place. It is possible to observe that some characters, besides going through the process of transformation in relation to the phases of their lives, they are destroyed of their beauty, differentiating from the main characters of the fairy tales, which are exuberantly described. Considering the dialogical relation, the short stories studied are related to fairy tales, in special “Cinderella”.

Key words: Dialogical relations. Tales. Irene Lisboa. Female characters. Transformation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – “Maria A Macha” de <i>13 Contarelos</i> e “Maria-a-Macha” de <i>Queres ouvir? Eu conto</i>	34
Quadro 2 – “A flauta mágica” de <i>13 Contarelos</i> e “A flauta mágica” de <i>Queres ouvir? Eu conto</i>	35
Quadro 3 – “Valverde”, de <i>13 contarelos</i> , e “Ai... ai... ai...”, de <i>Queres ouvir? Eu conto</i>	36
Quadro 4 – Imagens femininas em “Maria-a-Macha”, “Bela Adormecida”, “Branca de Neve” e “Cinderela”.....	41
Quadro 5 – Atitudes de “Maria-a-Macha”, “Branca de Neve” e “Cinderela”.....	41
Quadro 6 – Ações das personagens Maria-a-Macha, Cinderela, Branca de Neve.....	42
Quadro 7 – Discurso do conto de Irene Lisboa e o bíblico acerca dos filhos.....	45
Quadro 8 – Comparativo entre as ações que Maria-a-Macha efetivamente realizava e as que diz realizar	46
Quadro 9 – Atividades realizadas pelas protagonistas de “Cinderela”, “Branca de Neve” e “A flauta mágica”.....	50
Quadro 10 – Os espaços familiares presentes no conto “A flauta mágica”.....	52
Quadro 11 – Elementos que indicam independência da personagem do conto “A flauta mágica”.....	53
Quadro 12 – Curiosidade das personagens Psique, das protagonistas de Barba-Azul e de “A flauta mágica”.....	56
Quadro 13 – Análise da presença do outro que realiza a atividade da figura masculina.....	57
Quadro 14 – Aspecto físico das personagens de “Bela Adormecida”, “Cinderela”, “Ai... Ai... Ai...”.....	61
Quadro 15 – Presença do elemento auxiliador nos contos “Cinderela” e “Ai... Ai... Ai...”... 61	61
Quadro 16 – Características do romance de formação presentes no conto “Ai...Ai...Ai...”... 66	66
Quadro 17 – Ações das protagonistas de “Cinderela” e “Ai... Ai... Ai...”.....	67
Quadro 18 – Ações de ascensão de Psique e da protagonista de “Ai... Ai... Ai...”.....	68
Quadro 19 – Despertar da curiosidade feminina de Psique, das protagonistas de “Barba-Azul” e de “Ai... Ai... Ai...”.....	68
Quadro 20 – Relação dialógica entre o conto “A sina” e o fragmento de <i>Voltar atrás para quê?</i>	73

Quadro 21 – Oferecimento em sacrifício de Isaque, Psique e a protagonista de “O caixão de cristal”	76
Quadro 22 – Personagens que podem auxiliar a protagonista de “Branca de Neve” e de “O caixão de cristal”	80
Quadro 23 – O caixão nos contos “Branca de Neve” e “O caixão de cristal”	81
Quadro 24 – O caixão como espaço para o amadurecimento de “Branca de Neve” e “O caixão de cristal”	81
Quadro 25 – Aparência física das personagens Cinderela e Maria.....	89
Quadro 26 – Atividades realizadas pelas personagens Cinderela e Maria.....	89
Quadro 27 – Ações praticadas no baile pelas personagens Cinderela e Maria.....	90
Quadro 28 – Afastamento de Chapeuzinho Vermelho e Rosalina do espaço familiar.....	95
Quadro 29 – Ações de Chapeuzinho Vermelho e de Rosalina.....	98
Quadro 30 - Traços que indicam ingenuidade das personagens Chapeuzinho Vermelho e Rosalina.....	100
Quadro 31 – Ligação de Chapeuzinho Vermelho e Rosalina com a figura masculina.....	102
Quadro 32 – Relação dialógica entre o mito “Ícaro” e o conto “As aventuras de Rosalina”	103
Quadro 33 – A figura materna em “Chapeuzinho Vermelho” e “As aventuras de Rosalina”.....	104
Quadro 34 – Processos de transformação e de quase transformação.....	111

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *A lição de Salazar - Deus, Pátria, Família: A trilogia da educação nacional..... 27*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 A PROJEÇÃO DE UMA IMAGEM IDEAL DE MULHER	20
3 “QUERES OUVIR EU CONTO”: A CONSTRUÇÃO DA OBRA DE IRENE LISBOA.....	32
3.1 “MARIA-A-MACHA: DESEJO E OBEDIÊNCIA.....	37
3.2 “A FLAUTA MÁGICA”: UM MODELO DE SOCIEDADE PATRIARCAL.....	49
3.3 “AI... AI... AI...”: O SONHO E A POSSIBILIDADE.....	60
4 “UMA MÃO CHEIA DE NADA OUTRA DE COISA NENHUMA”: CONTOS DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE IRENE LISBOA.....	71
4.1 “O CAIXÃO DE CRISTAL”: UM NOVO OLHAR SOBRE BRANCA DE NEVE.....	76
4.2 “MARIA”: A RELEITURA DE “CINDERELA”	84
4.3 “AS AVENTURAS DE ROSALINA”: RELEITURA DE CHAPEUZINHO VERMELHO	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXO A – Contos digitados da obra de Irene Lisboa <i>Queres Ouvir? Eu Conto</i> (2014): “Maria-a-Macha”, “A flauta Mágica” e “Ai... ai... ai...”	122
ANEXO B – Contos digitados da obra de Irene Lisboa <i>Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma</i> (2015): “O caixão de cristal”, “Maria” e “As aventuras de Rosalina”	134
ANEXO C – Cartas de José Régio a Irene Lisboa.....	140

1 INTRODUÇÃO

A dissertação que segue **propõe verificar**¹ o funcionamento das relações dialógicas entre alguns contos de Irene Lisboa (1892-1958) com as estórias tradicionais², observando como algumas personagens femininas são apresentadas em contos da escritora portuguesa. Assim, ao denominar uma personagem como “Maria-a-Macha”, pensamos que o conto pode produzir certo estranhamento no leitor acostumado às narrativas tradicionais, pois enquanto Maria-a-Macha briga e impõe-se pela força para obter o que deseja, Cinderela³ (versão de Charles Perrault) submete-se às ordens da madrasta.

Ao descrever que Maria-a-Macha “não gostava de coser nem de arrumar a casa” (LISBOA, 2014, p.65), desconstrói-se a projeção instituída pelos contos de fadas⁴, porquanto, por um determinado tempo, a protagonista de “Cinderela” foi obrigada a realizar tarefas domésticas, assim como Branca de Neve necessitou cuidar da casa (limpar, organizar) dos anões para que lá pudesse permanecer morando.

Destarte, ao compararmos as protagonistas de “Cinderela”, de “Branca de Neve” e de “Maria-a-Macha” verificamos como a voz de um discurso anterior (conto tradicional) é acionada e reformulada em uma nova produção, no caso as de Irene Lisboa. Dessa forma, damos prosseguimento à investigação voltada à análise das narrativas tradicionais, iniciada no trabalho de conclusão do curso da graduação, quando foi estudado e analisado o conto “Chapeuzinho Vermelho”, versões de Charles Perrault e Irmãos Grimm, o qual também ressoa em contos de Irene Lisboa.

Ademais, Irene Lisboa é autora de considerável **produção literária** voltada para a educação e para os públicos adulto, infantil e infanto-juvenil. Isso sem falarmos de que sua escrita é carregada de um sentimento que cativa, que emociona,

¹ Neste trabalho optamos por negritar um termo ou construção do parágrafo para destacar o aspecto que será abordado na construção que segue, alertando o leitor acerca do tema tratado.

² Ao longo do trabalho foram utilizados os termos “contos tradicionais”, “narrativas tradicionais”, “estórias tradicionais” e “contos de fadas”, todos com referência aos contos publicados por Charles Perrault e os Irmãos Grimm, como por exemplo, os contos “Cinderela”, “Bela Adormecida”.

³ A obra *Contos de Mamãe Gansa* foi traduzida por Ivone C. Benedetti a partir do original *Contes de ma Mère l'Oye*, de Charles Perrault. E um dos contos, “Cinderela”, foi traduzido como “Borracheira ou A Chinelinha de Cristal”. Contudo, utilizaremos, neste trabalho, a denominação “Cinderela”, porquanto, na versão original, que pode ser consultada em <<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Perrault-contes.pdf>>, o conto é denominado “Cendrillon”, cuja tradução é “Cinderela”.

⁴ Os contos de fadas, ou contos tradicionais, referem-se aos contos franco-germânicos, especificamente, os contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, visto que são as narrativas mais populares divulgadas e adaptadas, além de serem conhecidas de Irene Lisboa, como pode ser observado nos contos “Prá terra dos meus avós!” e “SONHOS”. Nesse último, a narradora cita o sonho que teve com a Gata Borracheira.

Não nascera em berço de ouro, como as princesas, mas fora *menina*, servida...e depois? tornara-se mais pobre que as rapariguinhas que andavam mais pobres ao pão-por-Deus. (LISBOA, [1956?], p.73. Grifo da autora)
 Uma vida é curta! E vazia, cheia de pouca coisa, no fim das contas. (LISBOA, [1956?], p.88)

além de ser simples, sucinta e agradável:

Lindalina vivia num castelo.
 Lindalinda fiava, tecia e seismava.
 Era ela muito linda, cara, esbelta e juvenil.
 Tinha os cabelos loiros e opulentos, falava e parecia cantar.
 A sua história não é rara, quem quere a conta. (LISBOA, 2013, p.35)

Ainda nesse sentido, José Régio, crítico literário e amigo de Irene Lisboa, registra, na carta de 29 de novembro de 1955 (Anexo C), sua apreciação crítica à produção literária da escritora portuguesa: “acontece que ainda não li todas as ‘historietas’ que nos oferece. As que li, porém, me bastam para estar encantado: A observação, a fantasia, a simplicidade, o mistério, a graça... – fazem delas pequeninas obras-primas.”

E ao analisar parte da produção de Irene Lisboa, também contribuimos para sua obra atracar neste outro país de língua portuguesa, alcançando leitores desta parte do globo, assim colaborando com a vontade testada em vida por Irene, cujo registro está anexo à obra *Apontamentos* (1998): de que amigos e leitores a divulgassem, uma vez que, á época de publicação dos contos, Irene Lisboa encontrou poucos leitores, conforme regista José Régio, em carta de 13 de novembro de 1958:

Pode o grande público não lhe ter vindo, ao menos por enquanto, porque o grande público – digam lá o que disserem os seus adutores! – é cego ou míope até para uma obra tão natural, tão acessível, como é a sua, Irene. Mas, se há um escol em Portugal, esse escol pertence-lhe. É o que eu vejo quando sai qualquer novo livro seu, como ainda não há muito. E, no fim e ao cabo, mais cedo ou mais tarde, até esse grande público hesitante ou neutro, só espontâneo devorador de banalidades sentimentais ou policiais, – não tem outro remédio senão aceitar o que lhe impõem alguns. Às vezes os aceita (ou, pelo menos, respeita) demasiado tarde.

Com relação à produção de Irene Lisboa, Rui Sousa ressalta que

Irene Lisboa foi uma das mais notáveis escritoras do século XX português, tendo mantido uma singular e multifacetada atividade de escrita enquanto forma de interação com o mundo e, ao mesmo tempo, de constituição de um espaço íntimo muito próprio a partir do qual organizará as suas observações sobre os mais variados aspectos do quotidiano. (SOUSA, 2014, p.387)

Do notável acervo literário produzido por Irene Lisboa, escolhemos duas obras que possibilitaram a seleção do *corpus* de pesquisa: uma voltada para a Literatura Infantil (*Queres ouvir? Eu conto*) e outra à Literatura Infanto-Juvenil (*Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*). E por que esses exemplares? Porque cativam, emocionam pela forma simples (frases curtas) e direta de apresentar as narrativas, cujo enredo apresenta personagens que por vezes podem romper expectativas preestabelecidas, como, por exemplo, em “A pata rainha”, protagonista que se autodenomina rainha, porém, é motivo de piada, por ser incapaz de realizar atividades (cantar, voar) exigidas pelos outros animais para provar que possui condições de ser a soberana.

Escolhidas as obras, operamos o **recorte** que possibilitou a seleção do *corpus* de pesquisa. Para tanto, após a leitura de todos os contos que compõem as obras escolhidas, realizamos a primeira triagem: narrativas que tivessem personagens femininas e que tivessem causado certo impacto durante a leitura (personagens que se diferenciaram). Desse conjunto, foram selecionados três contos de cada uma das obras, ato motivado a partir dos seguintes critérios: apresentar personagem feminina, indicar a possibilidade de ocorrer transformação ao longo do conto, apresentar indícios de que acionam a voz dos contos tradicionais.

Delimitado o *corpus* de trabalho, **questionamo-nos**: como as personagens femininas foram construídas nos contos de Irene Lisboa? Quais vozes são acionadas a partir da leitura dos contos de Irene Lisboa? A construção discursiva de Irene possui traços que remetem ao modelo de sociedade patriarcal? As personagens dos contos aderem ou não a esse modelo?

As indagações motivaram a pesquisa, que tem como **objetivo geral** verificar o funcionamento das relações dialógicas entre os contos de Irene Lisboa e as narrativas tradicionais, descrevendo a construção das personagens femininas em alguns dos contos da escritora portuguesa.

Ante isso, objetivamos, especificamente: 1) compreender como as personagens femininas foram construídas nos contos que compõem o *corpus* de pesquisa; 2) investigar as relações dialógicas presentes no discurso em análise; 3) verificar como o dialogismo é acionado na construção dos contos analisados; 4) identificar em quais contos há marcas discursivas que remetem ao modelo de sociedade patriarcal; 5) analisar como as personagens aderem ou renunciam aos parâmetros do patriarcado.

Com base na delimitação do *corpus* de pesquisa, da problematização e dos objetivos, delineamos como **hipótese geral** a presença de **relações dialógicas** entre os contos de Irene Lisboa e as narrativas tradicionais, em especial com o conto “Cinderela”, bem assim a adesão

das personagens de Irene ao modelo de sociedade patriarcal, apesar de haver indícios de tentativa de ruptura.

Ambicionando verificar como se produzem no interior desses discursos as relações dialógicas, acionamos os postulados de Mikhail Bakhtin, isso para melhor compreender como um discurso mobiliza outras vozes em sua construção, tanto para manter como para romper significados acionados.

Considerando que o **cerne da pesquisa** é pensar acerca das **relações dialógicas** presentes em alguns contos de Irene Lisboa, definimos dialogismo como as diferentes vozes que permeiam a construção de um discurso, ideia arrimada na seguinte afirmação: “o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada [...] se ouvimos nela a voz do outro” (BAKHTIN, 2015a, p.210).

No entanto, essa concepção não deve ser confundida com o conceito de polifonia, definida como a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (BAKHTIN, 2015a, p.4). A polifonia também se refere às diferentes vozes que compõem um discurso. Contudo, são apresentadas de modo a não haver a sobreposição de uma em relação à outra (são equivalentes). Construção que difere das relações dialógicas, visto que nesse caso há diferentes vozes que perpassam o discurso, com predominância de uma. Na polifonia, as “vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens” (BEZERRA, 2014, p.195). E é exatamente por isso que a pesquisa não se guiará pela visão da polifonia, porquanto, consoante comprovarão os diagnósticos vindouros, a voz do patriarcado geralmente preponderou nos discursos analisados.

E o diálogo com a teoria bakhtiniana prossegue. Segundo registra o filósofo russo, o dialogismo pode ser observado por meio do **dialogismo interno e do dialogismo composicional**. O **primeiro** indica que as relações dialógicas são inerentes ao discurso, pois todo enunciado é permeado pela voz do outro, visto que o discurso “[...] responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc” (BAKHTIN, 2014a, p.128). Portanto, mesmo que não marcadas no fio do discurso, a voz do outro se faz presente na enunciação, pois para refutar, concordar, complementar algo é necessário que haja uma voz anterior. Neste trabalho, o conceito de dialogismo interno será o mais acionado, uma vez que a voz do outro (dialogismo) nem sempre está marcada no fio do discurso. Assim, por meio da identificação das escolhas linguísticas, de apenas uma palavra, é possível perceber a mobilização de outras vozes, observando como ressoam no discurso, mantendo ou rompendo os sentidos instalados anteriormente.

O **segundo** modo de verificar como ocorrem relações dialógicas é, também, por meio do **dialogismo composicional**. Destarte, ao fazer uso do discurso citado (discurso direto, indireto, indireto livre), da estilização, da paródia, introduz-se a voz do outro na enunciação. No decorrer das análises, observaremos como o discurso citado, por exemplo, o direto, compõe a construção das narrativas e os efeitos de sentido que gera, porquanto o narrador concede a palavra à personagem para que manifeste seu posicionamento.

Assim como um discurso é construído em relação ao outro, o sujeito também se constitui na relação dialógica com o outro. Logo, o conceito de **alteridade** também é mobilizado na construção do gesto interpretativo. Noção fundamental para compreender o processo de construção de uma das personagens, pois é por meio da palavra que o sujeito se define “em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade” (BAKHTIN, 2014a, p.117).

Ainda, com o escopo de colaborar com a construção das análises e dos sentidos projetados pelas narrativas, em alguns momentos faremos referência à obra *Psicanálise dos contos de fadas* (1980), de Bruno Bettelheim, e ao *Dicionário de Símbolos* (2015), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, pois Bruno Bettelheim fez uma leitura dos conteúdos simbólicos presentes nas narrativas tradicionais, base para compreender a construção dos contos de fadas. Ademais, sem querer sobrepujar, cremos que isso enriquece o trabalho, pois a pesquisa examina como os contos de fadas ressoam na construção das narrativas de Irene Lisboa, de modo que a leitura de Bruno Bettelheim naturalmente aflora nesse contexto, pois auxilia a compreender como alguns elementos significam nos contos tradicionais, bem como se estão presentes nos de Irene Lisboa, mantendo ou rompendo sentidos anteriormente projetados.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant construíram uma obra que analisa diferentes **símbolos** por diferentes perspectivas, verificando como se manifestam nos vários sistemas culturais. Partindo da definição simbólica, da leitura do conto de Irene Lisboa, do contexto de produção e da construção narrativa, acionamos a simbologia para compreender como os elementos significam no interior do conto e como produzem sentidos. Afinal, como seria o conto se os sentidos estivessem explicitados e detalhados? Que espaço restaria à imaginação?

Nesse sentido, não podemos deixar de registrar e nem de considerar que a escolha de um símbolo produz sentidos, revelando ações/intenções de modo velado, logo, a importância de considerá-los nas análises. Ademais, as narrativas significam, apresentam construções que são compreendidas pelo leitor produzindo imagens que são armazenadas na memória. Quanto a este aspecto, destaca Bettelheim que “os contos de fadas transmitem importantes mensagens

à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento” (BETTELHEIM, 1980, p.14). Logo, conhecer e entender a significação presente nos contos e a imagem construída acerca das personagens possibilita confrontar se essa projeção é desconstruída nos contos objetos dessa análise.

Ante o exposto, entendemos que a pesquisa pode contribuir com os estudos do discurso, pois voltada a analisar a construção discursiva de parte da produção literária da escritora portuguesa Irene Lisboa, além de colaborar com a crítica literária construída sobre alguns de seus contos.

E para isso ser possível, **dividimos o trabalho em cinco partes**. Passada esta primeira parte introdutória, no segundo capítulo “A projeção de uma imagem ideal de mulher”, discutimos acerca do patriarcado, modelo presente na sociedade portuguesa à época de produção literária de Irene Lisboa e que pode ressoar na construção das obras, oportunidade em que delimitamos as ações esperadas/pretendidas para as mulheres inseridas no contexto de sociedade patriarcal.

“‘Queres ouvir? Eu conto’: a construção da obra de Irene Lisboa” é um capítulo destinado à apresentação dessa obra, da qual foram selecionados três contos para o desenvolvimento desse trabalho: “Maria-a-Macha”; “A flauta mágica” e “Ai... Ai... Ai...”. Na sequência constam três subcapítulos, nos quais os contos serão analisados. “‘Maria-a-Macha’: desejo e obediência”; “‘A flauta mágica’: um modelo de sociedade patriarcal” e “‘Ai... Ai... Ai...’: o sonho e a possibilidade”.

No quarto capítulo, “‘Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma’: contos da Literatura Infanto-Juvenil de Irene Lisboa”, apresentamos a segunda obra de Irene Lisboa, da qual selecionamos três contos para compor o *corpus* de pesquisa. Na sequência, construímos um gesto interpretativo, descrito nos subcapítulos “‘O caixão de cristal’: um novo olhar sobre Branca de Neve”, “‘Maria’: a releitura de Cinderela” e “‘As aventuras de Rosalina’: releitura de Chapeuzinho Vermelho”.

Ao analisarmos as narrativas que compõem o *corpus* de pesquisa, verificamos a construção das personagens – menina, mulher, se houve processo de transformação –, quando atingimos o primeiro alvo do trabalho. Ao examinar como os discursos permeiam a construção dos contos de Irene Lisboa, bem como se esse acionamento mantém ou rompe com os sentidos instalados em construções anteriores, alvejamos os objetivos dois e três. Ao identificar se há marcas linguísticas correspondentes ao modelo de sociedade patriarcal, percebemos como os elementos do contexto externo podem compor os elementos internos de

uma obra, satisfazendo o objetivo quatro. Já o quinto objetivo é cumprido quando verificamos as ações e atitudes da personagem frente ao modelo patriarcal que lhe é apresentado.

No quinto capítulo apresentamos as considerações finais, retomando a construção das personagens femininas nos contos de Irene Lisboa, as relações dialógicas entre essas construções e a dos contos tradicionais, a transformação ou quase transformação das personagens em relação à passagem para a vida adulta ou permanência na fase que estavam e quanto ao modelo patriarcal imposto a elas, o que remete às considerações de Eduardo Viveiro de Castro acerca do processo de quase transformação a partir da análise do conto “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Assim, neste trabalho, muito embora por vias e *corpus* de pesquisa diferenciados, também pensamos a transformação ou a quase transformação das personagens dos contos de Irene Lisboa.

Ainda, esta dissertação contém três anexos. No primeiro (Anexo A) encontram-se digitados os três contos da obra *Queres ouvir? Eu conto* – Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem (2014) analisados neste trabalho: “Maria-a-Macha”, “A flauta mágica” e “Ai... Ai... Ai...”. No segundo (Anexo B) há os contos “O caixão de cristal”, “Maria” e “As aventuras de Rosalina”, da obra *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma* (2015), também examinados nesta pesquisa. No terceiro (Anexo C) constam cartas⁵ que José Régio escreveu a Irene acerca, também, da produção dela.

Isto posto, apresentamos o que se **encontrará doravante: a construção de um gesto interpretativo** a partir de contos que arrebatam o leitor e que pensamos ter força para desconstruir certas imagens arraigadas em sua memória. Somamos a isso a construção dos sentidos projetados nas narrativas, **sem**, contudo, **exaurir a possibilidade de novas leituras**, de outros gestos interpretativos.

⁵ Estas cartas foram obtidas pelo professor orientador Doutor Fernando de Moraes Gebrá em sua investigação no espólio de Irene Lisboa, armazenado na Biblioteca Nacional de Portugal, e disponibilizadas à orientanda.

2 A PROJEÇÃO DE UMA IMAGEM IDEAL DE MULHER

*“A mulher esperava o seu homem [...] Abre-se a porta com fragor e uma voz brada:
Haja paz nesta casa! Aqui está quem manda! (LISBOA, 2015, p.26).*

Na obra *Esta cidade!*, publicada originalmente em 1942, Irene Lisboa apresenta a crônica “A Adelina, etc...”, em que a narradora/personagem descreve cenas do cotidiano, em específico, as conversas que teve com Adelina, que veio a ser contratada para trabalhar na casa da narradora/personagem, posto que enfrentava dificuldades financeiras e precisava de dinheiro para sustentar-se, pois enviudara, e a única renda que possuía, resultante da locação de dois dos quartos de sua casa, não era suficiente para fazer frente as suas necessidades.

O seu segundo homem morrerá-lhe havia poucos meses e a vida não lhe oferecia nenhuma segurança; ia a andar para trás, como ela dizia. A Adelina não era mulher que poupasse nem desbaratasse – também não tinha quê... mas o comer certo começava-lhe a faltar e não podia comprar nem um fio de roupa. Para o enterro do seu Arnaldo juntaram-se os companheiros da oficina, e o restozito do dinheiro que lhe ficou foi-o gastando. O vizinho da tenda deixou de lhe fiar e as dívidas da doença do homem ficaram como se costuma dizer insolúveis. Ela é que tinha a mania simplória, espécie de elegância da pobreza, de ainda as querer pagar um dia. No meio disto tudo a Adelina não era nenhuma mazomba nem se carpia, não tinha alma para a tragédia. Era alegre e como tinha vivido sempre em sua casa, nunca tinha servido, não demonstrava vício de convivência e era natural. (LISBOA, 1995, p.19)

Enquanto o marido de Adelina estava vivo, ela não se preocupava com o sustento familiar. Contudo, com a morte do cônjuge, viu-se obrigada a tanto.

Bate-me a Efigénia à porta, como ia dizendo, e eu pergunto-lhe se sabia de alguém que quisesse vir para minha casa aos dias. A Efigénia pensou e disse-me que só se fosse a dona da casa dela, que estava agora muito precisada e era viúva. (LISBOA, 1995, p.18)

E nesse mesmo dia à tarde me aparece em casa a Efigénia com a Adelina. Entrámos em contratos e a Adelina serviu-me durante um ano. Sem exagerar posso dizer que ficámos amigas. (p.19)

Durante a jornada de trabalho, Adelina dialoga com a narradora/personagem, inclusive sobre a possibilidade de voltar a namorar.

Parece que um amigo do seu Arnaldo lhe tinha proposto juntarem-se mas ela tinha medo. [...] Agora já estava junto com outra! Também era um homem doente. Mas era um homem de *travalho*, minha senhora. A minha sorte não estava ali! De outra vez era um velho que lhe tinha saído uma porção de vezes ao caminho; até a esperava à esquina quando ela saía da minha casa. Mas a senhora sabe o que eles querem, não sabem? Nada, não sou dessas. Quero é um homem que olhe por mim;

sim, para que é que eu ainda hei-de querer um homem? (LISBOA, 1995, p.26. Grifo da autora)
 Eu sou uma mulher doente, rematou ela, preciso é de um homem que me ajude. (p.33).

Por esse último fragmento resta nítido a importância que a personagem atribui ao homem. Implicitamente, marca a submissão em relação a ele, porquanto responsável pelos cuidados, proteção e sustento da mulher, e essa de cumprir obrigações restritas ao lar. A concretização do modelo patriarcal – presente à época de publicação dos contos previa a submissão da mulher em relação ao homem, o qual é o provedor do lar – representa o desejo da personagem.

Em outro momento do conto, a narradora/personagem e Adelina conversam sobre Efigénia, viúva e locatária de um dos quartos da casa de Adelina. A condição de viúva também causou uma série de dificuldades a Efigénia que, para minimizar os problemas em relação ao autossustento, vendia frutas⁶ e também, diferente de Adelina, recebia “esmolas”⁷ de senhoras ricas. Porém, ao ser vista com um novo namorado, Efigénia perde a quantia que recebia mensalmente.

A senhora não quer saber?, diz-me a Adelina num outro dia. A governanta das senhoras que dava a esmola à Efigénia já a viu com o velhote ao lado.
 E daí?
 Então, parece que lhe disse qualquer coisa: vossemecê agora já não precisa... Ela ia para a praça e a Efigénia ia de giga à cabeça pela rua acima. O pior de tudo é que dali a dois dias como era o fim do mês a Efigénia estava à espera daquele dinheirinho e a governanta foi mesmo a casa da irmã dizer que não esperasse mais, que as senhoras sabiam que já ela estava arrumada. (LISBOA, 1995, p.24)

Depreendemos desses recortes discursivos que Efigénia somente recebeu algum valor durante o período em que estava viúva e desacompanhada, pois ao ser vista com um namorado as senhoras suspenderam a ajuda, posto que, doravante, o companheiro deveria garantir-lhe o sustento, tal como ocorria com Adelina antes de ficar viúva, em que o homem era o responsável pelo sustento familiar. Ora, se Adelina, agora, deseja estar na companhia de um homem que também lhe auxilie e se Efigénia, ao lado do novo namorado, não precisa mais do auxílio financeiro das senhoras ricas, é possível inferir que a voz social do contexto

⁶ “Tinha acabado ela de sair quando me bate à porta a Efigénia. Era uma vendedeira de frutas que ia lá muito, velhota, seca, vestida de luto, com os olhos vermelhos e chorosos encaroados” (LISBOA, 1995, p.18).

⁷ “Quando o homem da Efigénia morreu, esta ficou por mês com uma esmolinha que umas senhoras ricas lhe davam para o leite” (LISBOA, 1995, p.22).

de produção discursiva foi mobilizada e o modelo patriarcal da época de publicação do conto ressoa na crônica. Ademais, consoante esclarece a própria Irene Lisboa na introdução à obra:

Recolho neste volume umas tantas observações sobre casos que conheci, que me pus a desfiar e a reconsiderar tranquilamente. Tirei de novelas? Creio que não. Fiz deles histórias pitorescas ou até morais? Também não o creio. Pu-los simplesmente em letra redonda, contei-os. Contar ainda é um meio de dar corpo, um esboço de estrutura se não estrutura completa aos assuntos. (LISBOA, 1995, p.15)

O relato da escritora refere-se às observações que presenciou. Logo, considerando que a publicação ocorreu quando já em curso boa parte do período salazarista, é possível perceber que nas cenas descritas na crônica ressoam marcas do momento social-econômico-jurídico de ditadura salazarista, em que um dos vieses era espalhar e implantar no seio da comunidade portuguesa o papel de submissão da mulher ao marido, tal como ligeiramente proposto pela crônica acima.

Portanto, entendemos que o contexto social não pode ser ignorado no processo de construção do gesto interpretativo, tanto acerca dessa crônica quanto dos contos que compõem o *corpus* de pesquisa deste trabalho, visto que os elementos externos à obra (contexto) podem ser internalizados na obra, como preconiza Antonio Candido, no texto “Crítica e Sociologia”: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2010, p.14. Grifo do autor). Ou seja, Candido opõe-se as análises literárias que pensam a obra a partir de apenas um viés – entendendo-a como determinada por elementos sociais, políticos e econômicos ou considerando apenas os elementos formais do texto. Logo, as perspectivas que propõem que a obra literária é determinada pelo contexto (crítica determinista) ou que o sentido estaria apenas no texto (crítica formalista) não exploram toda a construção literária em sua amplitude. Portanto, há uma necessidade de aliar um trabalho que pense a construção da obra (interno) com o acionamento de outros elementos (externo: contexto, autor), tal como pensamos que deva ser.

Também nesse sentido, ressalta Bakhtin (2015b, p.49) que o

enunciado vivo, que surgiu de modo consciente num determinado **momento histórico** em um **meio social determinado**, não pode deixar de **trocar milhares de linhas dialógicas vivas** envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. (Grifamos)

Destarte, conquanto não se justifique a **construção dos contos** (crônica) **exclusivamente** pelo contexto de ditadura salazarista (elemento externo à obra), não é possível deixar de visualizar que os **enunciados vivos** (contos de Irene Lisboa e a crônica citada) são projetados em um **determinado momento histórico** (ditadura salazarista e de divulgação do modelo patriarcal), que podem ressoar na construção discursiva analisada (Efigénia recebe auxílio enquanto era viúva, mas ao iniciar um novo relacionamento suspende-se a contribuição; Adelina, viúva, deseja estar ao lado de um homem que garanta sua estabilidade).

Ainda, conforme Bakhtin (2015b), o discurso aparece em um determinado momento, ou seja, manifesta-se em um contexto. No conto “Maria-a-Macha” é possível observar que o momento de publicação do conto – sociedade patriarcal – ressoa na construção da narrativa, porquanto, apesar de inicialmente Maria-a-Macha não gostar de cozinhar, costurar, cuidar da casa (marcas que a sociedade patriarcal espera/deseja que a mulher realize) ela passa a realizar tais atividades, visto que “ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014, p.70).

Não bastasse, a construção “tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014, p.70) pode remeter à obra *O Segundo Sexo* (2009), em que Simone de Beauvoir destaca que

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 2009, p.361)

Portanto, segundo Simone de Beauvoir, a figura feminina torna-se mulher por uma construção da sociedade, pois os traços que a caracterizam são construídos na sua interação com o meio. Logo, no conto “Maria-a-Macha” a protagonista transforma-se em uma mulher igual as outras porque foi forçada a abandonar suas características (forte, independente) para adequar-se aos postulados da sociedade patriarcal, ou seja, “incitada a tornar-se, como as mais velhas, uma serva” (BEAUVOIR, 2009, p.377), no caso, Maria-a-Macha, transforma-se em uma serva do marido, visto que passa a seguir seus ditames, correspondentes aos da sociedade patriarcal.

No conto “A flauta mágica”, também encontramos marcas da sociedade patriarcal presentes no momento de publicação dos contos, pois a protagonista está incumbida de cuidar da casa e do marido – “trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101); “arrumo esta casa” (p.106), “faço umas papas” (p.106) – tal como desejado pelo patriarcado da época.

Outros elementos do modelo patriarcal também são acionados na crônica “Rapariga da rua”, da obra *Esta cidade!*, porquanto Maria José, ainda criança, já estava doutrinada a segui-lo: uma menina que sabe cuidar da casa e, apesar de observar as mazelas que a cerca (mãe estava com câncer), sorria (conformismo). A

rapariguinha ia festejar os seus dez anos a casa da tia e nada disto impressionava. Já conversava como mulher e uma mulher dali se estava a fazer para cumprir resolutamente qualquer pobre destino.

Pois sim! Mas por ora ainda era uma criança. Dizia que esfregava a casa e lavava roupa, falava do *câncaro*, mas não sabia estar triste. Tudo o que ela me fazia pensar de si acabava também num sorriso. (LISBOA, 1995, p.175. Grifo da autora)

Também a isso somamos o conto “Os três encontros”, de *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* (2015), em que o discurso social do patriarcado é igualmente acionado, pois a mulher desempenha todas as atividades esperadas por esse parâmetro. Ainda, a construção da narrativa indica que a personagem feminina demonstra maior competência para compreender fatos que circundam o espaço social.

Já tinha escurecido. A mulher esperava o seu homem e volta, meia volta ia ao postigo. Como ele tarda! – dizia então. Atiçou as brasas, acendeu a luz da candeia com um graveto que chegou ao fogo, tojou um mocho e sentou-se. Puxou para si a cesta da costura, mas não teve tempo de enfiar a agulha. Abre-se a porta com fragor e uma voz brada:

Haja paz nesta casa! Aqui está quem manda! [...]

[...] Credo, homem! Já cuidava que me não aparecias...

Cala-te aí, cala-te, atalha-a o homem [...]

[...]com a ceia tanto tempo à tua espera e o tempo a passar...

Cala-te, anda, e põe-me a jeito... (LISBOA, 2015, p.26. Grifamos)

O modelo patriarcal pode ser reconstruído pela construção do conto acima a partir das seguintes marcas discursivas: “mulher esperava o seu homem”; “puxou [...] a cesta da costura”; “ceia [...] a tua espera”. A mulher, em casa, aguarda o retorno do marido, cozinha e costura, devendo submeter-se aos mandos do varão, porquanto a mulher deve obedecer ao marido: “**Haja paz nesta casa! Aqui está quem manda!**” (LISBOA, 2015, p.26. Grifamos).

Ante o exposto, verificamos que o discurso social do patriarcado ressoa na construção discursiva de Irene Lisboa, arquitetada no contexto de ditadura salazarista. Quanto a Salazar, nos informa a história que ele ingressou no governo português em 1928 a convite dos militares. Segundo marcos históricos, a Ditadura Militar em Portugal iniciou em 28 de maio

de 1926, quando o general Gomes da Costa e suas tropas dissolveram o parlamento e iniciaram um novo governo, por eles denominados de ditadura militar⁸ (SARAIVA, 1988).

Em 1928, Portugal passava por graves problemas econômicos. Então, é chamado a presidir a pasta de finanças o Senhor António de Oliveira Salazar (doravante Salazar), “um catedrático da Universidade de Coimbra, que ali gozava de grande prestígio como professor de finanças” (SARAIVA, 1988, p.114).

Em 1932, Salazar foi nomeado presidente do Conselho de Ministros. No cargo, elaborou um projeto de constituição, a qual foi plebiscitada⁹, passando a vigorar a partir de 11 de abril de 1933¹⁰. Quando iniciou o período denominado “Estado Novo”, o qual perdurou até 1974, derrubado pela Revolução de 25 de Abril. Salazar é considerado o principal ator desse período, pois durante “quarenta anos [orientou a] vida política portuguesa sob todos os aspectos” (SARAIVA, 1988, p.115).

Na Constituição portuguesa de 1933 são encontrados traços do patriarcado difundidos no período, que inclui a publicação dos contos adiante analisados, porquanto, muito embora enuncie a “igualdade perante a lei” e a “negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social” ressalva “quanto à mulher, as diferenças resultantes de sua natureza e do bem da família” (art.5º, § único)¹¹. Portanto, a própria norma máxima da sociedade portuguesa negava a igualdade entre homens e mulheres. Assim o era porque, face à *natureza feminina*, a mulher deveria permanecer em casa para educar os filhos e cuidar do espaço doméstico, consoante depreendemos da sétima lição de Salazar, doravante analisada.

Nesse sentido, registram Ane e António que “A mulher foi concebida para ser mãe, foi a ‘natureza’ que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do ‘governo doméstico’” (COVOA; PINTO, 1997, p.72). Logo, todas as pessoas eram iguais, exceto as mulheres, devido à sua natureza que as relegava à inferioridade.

⁸ “O medo do bolchevismo, que por essa época aterrava a Europa, levava a desejar um governo autoritário e não dependente dos partidos. A *ditadura* era, em 1926, aspiração generalizada.” (SARAIVA, 1988, p.113. Grifo do autor). “Em 28 de maio desse ano, o general Gomes da Costa sublevou algumas tropas da guarnição de Braga, dirigiu-se ao Porto sem qualquer resistência e continuou depois [...] até entrar em Lisboa. O Parlamento foi dissolvido, e o novo governo chamou-se a si mesmo de *ditadura militar*” (SARAIVA, 1988, p.113-114. Grifo do autor)

⁹ O Estado Novo. Disponível em: <<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx>>. Acesso em 23 out. 2016.

¹⁰ Constituição de 1933. Disponível em: <<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>>. Acesso em 23 out. 2016.

¹¹ Constituição de 1933. Disponível em: <<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>>. Acesso em 23 out.2016.

Esses aspectos assumem particular relevância, pois a Constituição Federal reflete “o modo de ser de uma comunidade, sociedade ou Estado” (FERNANDES, 2015, p. 30), ou seja, reflete a cultura existente dentro de determinado contexto histórico, em uma determinada sociedade, para o caso, o patriarcado de Portugal. Ainda na legislação, o Código Civil de Portugal, vigente à época, dispunha no artigo 1.185 que “Ao marido incumbe, especialmente, a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da mulher; e a **esta a de prestar obediência ao marido**”¹² (grifamos).

Ainda, nesse sentido, em “O retrato da mulher durante o Estado Novo”¹³, lê-se que

a Lei atribuía à mulher casada uma função específica: o governo doméstico, o que se traduzia pela imposição dos trabalhos domésticos como obrigação. E os poderes especiais do pai e da mãe em relação ao filho resultavam na sobrevalorização do pai e subalternidade da mãe, que, como recomendava a lei, apenas devia ser ‘ouvida’.

Isso comprova que a legislação¹⁴ portuguesa vigente à época objetivava sustentar o viés do patriarcado, conservando a mulher no posto de mãe, dona de casa, submissa ao marido, portanto, relegada a um plano secundário tanto na família quanto na sociedade de um modo geral, conforme observado no fragmento do conto “Os três encontros”, de Irene Lisboa, anteriormente referido.

Em 1938, Salazar divulgou cartazes propagandeando as conquistas governamentais. Uma série de 7 (sete) cartazes, definidos como *A Lição de Salazar* foram

distribuídos por todas as escolas primárias portuguesas a fim de serem comentados pelos professores, fazendo parte de uma estratégia de manipulação de ideais levada a cabo pelo Estado Novo. A sua ideia central era glorificar a obra feita por Salazar, desde o campo económico-financeiro às obras públicas, bem como transmitir a superioridade de um Estado forte e autoritário sobre os regimes democráticos e liberais. (PEREIRA et al., 2011, p.5)

E, justamente, no sétimo cartaz, denominado *A lição de Salazar – Deus, Pátria, Família: A trilogia da educação nacional*, o aspecto familiar foi ressaltado.

O cartaz:

¹² Código Civil Portuguez. Disponível em: <<http://www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Codigo-Civil-Portugues-de-1867.pdf>>. Acesso em 24 out.2016. Este código foi revogado em 1966 pelo ainda vigente Código Civil.

¹³ O retrato da mulher durante o Estado Novo. Disponível em: <<https://jpn.up.pt/2005/04/26/o-retrato-da-mulher-durante-o-estado-novo/>>. Acesso em 23 out. 2016.

¹⁴ Não queremos adentrar na questão jurídica acerca do papel feminino, mas apenas usar como argumento explicativo de que a submissão feminina encontrou sustentação legal na própria Constituição Federal, como se a cultura do patriarcado estivesse legalizada.

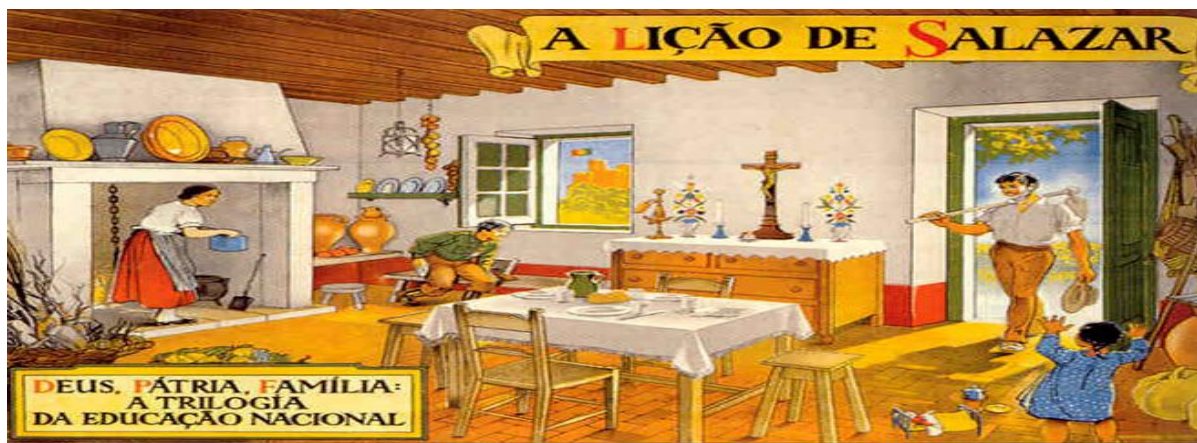


Figura 1 – *A lição de Salazar – Deus, Pátria, Família: A trilogia da educação nacional*
Fonte: PEREIRA et al., 2011, p.8.

Analisando-o, depreendemos que **a religiosidade** está presente no altar, representado pelo crucifixo, velas e pão, elementos relacionados à Igreja Católica, religião seguida por Salazar. “A **Pátria** distingue-se, através da janela, no castelo que ostenta a bandeira nacional e na própria farda da Mocidade Portuguesa vestida pelo rapaz. O Estado Novo perfilhou um nacionalismo exacerbado” (PEREIRA et al., 2011, p.20). Quanto ao aspecto **familiar**, verificamos que o **pai**, trabalhador do campo, é recebido pelos **filhos** que o aguardavam em casa. A **esposa**, também, espera-o com a casa limpa, mesa posta para servir a refeição, a indicar que o sustento familiar é garantido pelo homem, restringindo-se a mulher às tarefas do lar (vide conto “A flauta mágica”), tal como preconizado pelo ordenamento jurídico acima referido. Além do mais,

enquanto o rapaz segura um caderno, demonstrando interesse pelos estudos, a rapariga brinca às donas de casa, o que espelha por um lado que apenas os homens tinham acesso à formação escolar e intelectual e, por outro o futuro que lhes está pré-destinado. (PEREIRA et al., 2011, p.20)

Outrossim, embora não tenham provas de que a escolha da numeração dos cartazes tenha sido intencionalmente pensada, verificamos curiosa conexão entre o número do cartaz (sétimo) e a simbologia do número 7 (sete), em que o “setenário resume a totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.826). A fé é representada pelos elementos do catolicismo. A esperança, pela possibilidade de construção e reprodução do desenhado modelo familiar. A prudência está relacionada em delimitar, por meio da imagem, os papéis sociais que cada membro da família deve executar, evitando, assim, a ascensão da mulher, confinando-a no

espaço doméstico. Já a força diz respeito à exigência do governo para que o modelo se propague (força/poder governamental), além de a figura masculina representar possuir a força necessária para defender, fazer-se respeitar e prover o sustento familiar.

Portanto, o contexto de publicação das obras de Irene Lisboa é marcado por divulgação de um modelo familiar ideal, de uma legislação vigente reforçando o papel submisso da mulher. A tudo acrescemos, ainda, o fato de o governo português utilizar o instrumento da censura prévia às publicações. E também o fez de forma expressa, legalizada. Sem aprofundar estudos em relação a essa temática, constatamos que o instituto também está previsto na Constituição de 1933, pois ao mesmo tempo em que assegura liberdade de expressão, restringe-lhe, consoante prevê o §2º do art.8º¹⁵:

Leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão do pensamento, de ensino, de reunião e de associação, devendo, quanto à primeira, impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião públicas na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos. (Grifamos)

E esse controle não deixou de atingir as obras da escritora portuguesa, consoante nos informa Inês Gouveia, afiliada de Irene: “A Censura perseguia-a. Chegou a cortar-lhe artigos inteiros” (GOUVEIA, 1992, p.12). Ainda, no texto “Irene, minha madrinha”, Inês Gouveia relata o sentimento da madrinha acerca do que a censura operou em uma das suas produções. E o faz mediante a reprodução de um fragmento de uma das cartas que recebera de Irene Lisboa: ““Olha, o meu artigo sobre o Ferreirinha foi horrivelmente mutilado pela censura. Até me envergonha o que dele ficou”” (GOUVEIA, 1992, p.12). Gouveia continua informando que também “Várias conferências [...] foram proibidas (os terríveis temas, tão temidos, eram *educação infantil*). Até a correspondência mostrava, às vezes, ter sido violada. Mas na serra era pior. Tudo ia à revista” (GOUVEIA, 1992, p.12. Grifo da autora). Quanto a isso, cita outro fragmento de carta de Irene Lisboa, em que Irene expõe toda a sua indignação e a (cons)ciência que tinha de que estava sofrendo *censura política*: ““Recebi duas cartas tuas com o costumado atraso de 4 dias; já fiz duas queixas [...] mas como a irregularidade persiste convenço-me que é *censura política*. As terras pequenas são nisso piores que as grandes.”” (GOUVEIA, 1992, p.12).

No que tange à censura prévia, informa Saraiva (1988, p.117) “que começou em 1926, manteve-se até 1974”. Quer dizer, embora tenham sido produzidas, na época, obras literárias,

¹⁵ Constituição de 1933. Disponível em: <<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>>. Acesso em 13 out.2016.

muitas sofreram cortes, outras sequer chegaram a circular tais como pensadas, pois foram censuradas, a exemplo do ocorrido com as produções de Irene Lisboa. E no que interessa à pesquisa acerca deste controle governamental, depreendemos que Irene Lisboa implicitamente apresenta mulheres determinadas e capazes de construir o próprio destino. Também registra o desejo de mudança por parte delas, mas que não se concretiza muito devido, suspeitamos, às coerções da época. Talvez, desse modo, demonstrando a submissão feminina, em um primeiro plano, não sofresse tanta censura. Mesmo assim, a construção discursiva pode ser lida como uma forma de oposição ao discurso social do patriarcado vigente e difundido à época da publicação dos contos, pois em alguns momentos as personagens apresentadas rompem com o modelo patriarcal.

Quanto à imagem da mulher na literatura portuguesa do século XX, Urbano Tavares Rodrigues (1970) descreve diferentes projeções de diferentes mulheres, entre elas: 1) a apresentação da idealização da mulher, que se desloca de uma posição a outra (escrava à rainha), perspectiva vista na produção de Antero de Quental e Gomes Leal; 2) a duplicação da mulher em duas figuras: esposa e amante – construção presente na obra de Cesário Verde e Eça de Queiroz; 3) a descrição da mulher das camadas baixas, “a mulher só, na velhice e na prostituição” (RODRIGUES, 1970, p.192), imagem exposta por Raul Brandão; 4) a representação da mulher que vende sua força laboral para prover seu sustento, como descrito em Manuel da Fonseca. Quanto a Irene Lisboa, informa que ela

nos mostra bem a frustração social da mulher num mundo ‘masculino’, isto é, organizado pelos homens para os homens, é Irene Lisboa, que foi professora primária, que não se casou, que viveu sempre em conflito com o espírito possessivo e balofo do homem convencido do seu papel directivo. (RODRIGUES, 1970, p.191)

Ademais, inserida em um “mundo ‘masculino’” (RODRIGUES, 1970, p.191), Irene assinou algumas de suas obras com os pseudônimos João Falco e Manuel Soares. De acordo com Paula Morão (1986), a utilização do pseudônimo masculino Manuel Soares visava “evitar os problemas (que nem por isso deixou de ter) que as suas concepções, neste domínio, incômodas para o sistema vigente, lhe poderiam acarretar” (1986, p. 22/23).

Ainda com relação ao masculino e feminino, Ana Colling (2004), ressalta que a história das mulheres é recente, posto que os homens foram, por muito tempo, os que a escreviam, marginalizando a história delas. Assim, a representação da mulher “louvada e santificada” (COLLING, 2004, p.15), opõe-se à representação de Eva, “debochada, sensual” (p.15), que caracteriza a “vergonha da sociedade” (p.15). Para mais,

o feminino caracterizado como natureza, emoção, amor, intuição, é destinado ao espaço privado; ao masculino – cultura, política, razão, justiça, poder, o público. Essa dicotomia constitui uma oposição desigual entre homens e mulheres, caracterizando a sujeição destas aos homens dentro de uma ordem aparentemente universal e igualitária (COLLING, 2004, p.22).

Logo, a mulher destinava-se ao espaço privado, posto que se liga à emoção, enquanto ao homem o espaço público, pois conectado com a razão. A escritora também explica que o papel desempenhado pelo sexo feminino visava evitar disputas por espaços com o gênero oposto, visto que, livres, as mulheres poderiam vir a desempenhar atividades com igual capacidade/eficiência/competência que o homem. Ainda, **afirma que o patriarcado, conforme os “três modelos”¹⁶, “é um sistema de dominação e subordinação das mulheres que tem perdurado através das culturas e das épocas históricas, convivendo com os diferentes modos de produção”** (p.37. Grifamos), o que instala no espaço social a concepção de inferioridade da mulher em relação ao homem, tal como verificamos em algumas das produções de Irene Lisboa.

Ante o contextualizado, é possível perceber que os mais variados extratos sociais e culturais projetaram diferentes imagens, entre elas a de mulher como mulher/mãe submissa, dedicada ao lar e ao marido. Destarte, fazendo um resumo das diferentes fontes apresentadas acima acerca da questão da projeção do feminino, das marcas de proximidade entre os discursos e a imagem da mulher projetada nos contos de fadas¹⁷, traçamos, principalmente pela visão divulgada à época de Salazar, a seguinte perspectiva para a mulher inserida no espaço da sociedade patriarcal portuguesa: **mulher dedicada às atividades domésticas, que cuida tanto do lar (espaço privado) quanto do marido e da prole, de poucas iniciativas, permanecendo à sombra do cônjuge varão (projeção de uma imagem ideal de mulher)**. Marcas que podem ser visualizadas nas crônicas de Irene Lisboa: homem como o provedor do sustento, a exemplo da crônica, em que Efigénia ao lado de um novo namorado não necessitaria mais de ajuda de custo (esmolas) para manter seu sustento; mulher incumbida dos cuidados da casa e do marido, como no conto “Os três encontros”, em que a protagonista representa o exemplo de dona-de-casa.

¹⁶ Os três modelos que pensam a questão do patriarcado são: gênero, diferença e igualdade. O primeiro refere-se à diferença entre os sexos, questionando os papéis sociais destinados para homens e mulheres. Com relação à diferença, pensa-se o feminino e o masculino não pela sua oposição, mas pela pluralidade. Projetam-se as diferenças entre homens e mulheres e entre mulheres. Já a concepção prevista para a igualdade volta-se a projetar uma relação de equivalência com o outro (masculino).

¹⁷ A figura feminina, nos contos de Perrault, representa o modelo de mulher desejada pela sociedade patriarcal, qual seja: submissa. “Em *Cinderela* permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal: a criança e a mulher devem ser submissas, o poder deve ser divino e masculino” (MENDES, 2000, p.45).

Tudo isso também é para registrar que o gesto interpretativo construído a partir do *corpus* de pesquisa também buscará compreender se as marcas do patriarcado se manifestam na produção discursiva e se as personagens conseguem desvencilhar-se dessas amarras.

3 “QUERES OUVIR? EU CONTO”: A CONSTRUÇÃO DA OBRA DE IRENE LISBOA

Publicada por Irene Lisboa, inicialmente em 1958, *Queres ouvir? Eu Conto* – História para maiores e mais pequenos se entreterem, é destinada ao público infantil¹⁸. A obra contém dezoito contos: “Minha mãe, que lindas terras!”, “A pata rainha”, “Ai... ai... ai...”, “Coradinha”, “Joanico”, “O vento”, “A serpente”, “Maria-a-Macha”, “O medo”, “Figuritos e figurões”, “Mamá”, “A filha da feiticeira”, “O sonho do zagal”, “Tiroleto”, “A flauta mágica”, “O passarinho cantor”, “Prà terra dos meus avós!”, e “Os príncipes gémeos”.

As narrativas que compõem *Queres ouvir? eu conto* (2014), até mesmo porque se destina ao público infantil, caracterizam-se pelo encanto que despertam; por serem curtas, rapidamente lidas; pela escrita em linguagem simples¹⁹; por apresentar, em alguns casos, elementos mágicos²⁰. Em certos contos, os personagens partem em viagem, como ocorre em “Minha mãe, que lindas terras!”, em que o protagonista deixa seu lar para conhecer terras distantes das que vive, porém, retorna ao ambiente familiar – “Não há pão como o caseiro [...] Esta é a minha terra, outra linda não há” (LISBOA, 2015, p.27).

Algumas personagens da obra *Queres ouvir? eu conto* (2014) não são descritas como belas, a exemplo de Maria-a-Macha. Já em “A pata rainha”, lemos que a protagonista (pata) autodeclara-se rainha quando “dá com um pedacinho de lata a luzir. Parecia-lhe coisa de muita valia e põe-se na cabeça [...] Eu sou a rainha” (LISBOA, 2014, p.28). Todavia, por não possuir características de rainha, governante ou soberana, torna-se motivo de chacota, culminado com sua exclusão do ambiente.

Com relação à temática da obra, observamos que a solidão é tema do conto “Coradinha”, em que a boneca relata seus sentimentos – “Não e não, eu sou uma boneca sou, mas tenho sentimento” (LISBOA, 2014, p.37) – e o encontro com outra amiga (dona) – “Veio a Virgilina, a filha da cozinheira, e começou a inquietar-me. Ninguém diga que ela me

¹⁸ Não adentraremos na questão da Literatura Infantil, visto que não é o foco da pesquisa. Contudo, compartilhamos da concepção de que a obra literária infantil é caracterizada essencialmente por possuir linguagem adequada ao leitor para a qual se destina, qual seja crianças, podendo ainda conter ilustrações, conforme depreendemos das lições de Maria Antunes Cunha e Ligia Cademartori. Para essa, quando “se fala em literatura infantil [...] circunscreve-se o âmbito desse tipo de texto: escrito para a criança e lido pela criança” (CADEMARTORI, 1987, p.21). Para aquela, a “obra literária para crianças é *essencialmente* a mesma obra de arte para o adulto. Difere destas apenas na complexidade de concepção: a obra para crianças será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa” (CUNHA, 1989, p.70. Grifo da autora).

¹⁹ “O rei mandou perguntar aos seus geógrafos onde era Matapintos. Estes responderam-lhe não ser terra conhecida” (LISBOA, 2014, p.51).

²⁰ “Cavalgava depois uma vassoira velha, que era um frangalho de palma, e saía pela chaminé” (LISBOA, 2014, p.85).

obrigou, convidou-me e mais nada. Aqueles olhos da Virgilina! e umas falas, umas falas tão carinhosas... Nunca fui tratada com tanto amor” (LISBOA, 2014, p.37).

O medo do escuro é assunto do conto “O medo”, em que a narradora descreve o sentimento e a luta para afastar essa sensação, como se depreende dos seguintes recortes:

Estou na cama. (LISBOA, 2014, p.71)
 Disseram-me assim, quando me deitei: não temos eletricidade mas fica-te à cabeceira este castiçal. (p.71)
 O medo... medonho...aos gritos e as miados. (p.72)
 Que medo, que aflição, e o meu coração, que comecei a sentir aos pulos, um coração normal, pequenino, pôs-se a inchar. (p.72)
 Medo, vai-te embora. (p.73)
 Mas ele ri, o malvado. (p.73)
 Vai-te embora, Medo (p.73).
 Até que de novo adormeci. (p.73)

No conto “Prà terra dos meus avós!”, o soldado de chumbo desloca-se para a terra de seus avós:

Eis a terra dos meus avós! suspira de alívio e de alegria o soldado, mas sem nunca desmontar. (LISBOA, 2014, p.118)
 A terra dos meus avós é esta! declarou finalmente o soldadinho aventureiro. Generais e generalas, furriéis e capitães não se cansam de bater palmas e de o aclamar. (p.119)

O personagem pode remeter ao conto de Hans Christian Andersen “O Soldadinho de Chumbo”, momento em que ressoa a voz de outro discurso no processo de criação do conto de Irene Lisboa. Logo, este conto de Irene Lisboa é mais um exemplo de relação dialógica com narrativa pretérita.

Os contos “Joanico”, “Coradinha”, “A flauta mágica”, “Tiroleto”, “Maria-a-Macha”, “A serpente”, “O medo”, “O sonho de Zagal” e “Ai... Ai... Ai...”, já haviam sido publicados por Irene Lisboa na obra *13 Contarelos* (2013). As reapresentações dessas narrativas, na obra *Queres ouvir? Eu Conto*, contaram com revisões e reformulações que vão desde o título até elementos internos de construção dos contos. “Joanico”, “Coradinha” e “A flauta mágica” são os contos que mantiveram o mesmo título em ambas as obras (*Queres ouvir? Eu Conto* e *13 Contarelos*). Mas “Maria A Macha”, “O conto da serpente”, “Medo”, “As três pedrinhas vermelhas” e “Valverde” da obra *13 Contarelos* foram nomeados em *Queres ouvir? Eu Conto*, como “Maria-a-Macha”, “A serpente”, “O medo”, “O sonho do Zagal” e “Ai... Ai... Ai...”, respectivamente.

A respeito da construção discursiva dos contos notamos algumas modificações. Em “Maria A Macha”, de *13 Contarelos*, há uma alteração substancial na construção da narrativa, pois a segunda publicação indica que a protagonista não foi infeliz, conforme observamos abaixo:

13 Contarelos : “Maria A Macha” (LISBOA, 2013)	Queres ouvir? Eu Conto : “Maria-a-Macha” (LISBOA, 2014)
“Maria a Macha de perna estendida não se rala, está casada , está feliz ...” (p.112. Grifamos.)	“Maria-a-Macha não se rala. Está casada , está feliz . Vive de perna estendida.”(p.70. Grifamos)
“Desde aquele dia ganhou medo ao marido, tornou-se uma mulher como as mais e não foi infeliz .” (p.114. Grifamos)	“Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais.” (p.70. Grifamos)

Quadro 1 – “Maria A Macha” de *13 Contarelos* e “Maria-a-Macha” de *Queres ouvir? Eu conto*

Fonte: autora

As questões da (in)felicidade da protagonista podem ser analisadas pela perspectiva narrada. Na primeira sequência, o conceito de felicidade atrela-se ao matrimônio: concretização do sonho – estar casada. Assim, ao atingir sua meta de vida (casar), Maria está satisfeita, portanto, feliz. E o de infelicidade ao oposto: não realizar o sonho de casamento, gerando a sensação de melancolia.

Na segunda sequência de *13 Contarelos* consta que Maria “não foi infeliz” (LISBOA, 2013, p.114) porque realizou o sonho de estar casada. Todavia, não significa que após a punição do marido e a imposição das mudanças de atitudes continuaria feliz com o casamento. Ainda, a sensação de euforia com a concretização do antigo desejo, talvez, já não existisse mais, visto que a alteração do seu estado civil fez com que modificasse sua personalidade. Antes da união, gostava apenas de descansar e aproveitar-se do trabalho do outro, mas após a sanção do marido (Maria foi amarrada a um cepo) transformou-se em um modelo de esposa que cozinhava, limpava, costurava. Portanto, a narrativa sugere ser necessário que se modifiquem ações após o casamento, alterações que podem não proporcionar infelicidade, mas que também não representam aumento ou manutenção da felicidade. Na versão da obra *Queres ouvir? Eu conto*, a indicação acerca da não infelicidade é retirada, indício de que a personagem até poderia ter sido feliz com o casamento. Cabe ao leitor julgar se Maria-a-Macha poderia ter sido feliz ou infeliz após as imposições do marido, já que a obra *13 Contarelos* não abre espaço para o julgamento de valor, afirmando de modo peremptório “não foi infeliz” (LISBOA, 2013, p.114).

O conto “*A flauta mágica*” também sofreu algumas alterações em relação à construção interna, conforme percebemos no quadro abaixo.

13 Contarelos: “A flauta mágica” (LISBOA, 2013)	<i>Queres ouvir? Eu conto</i> : “A flauta mágica” (LISBOA, 2014)
“Ele era ferreiro, trabalhava com gôsto e ia amealhando. Ela, asseada, mexida, trazia sempre a casa espelhante.” (p.77)	“Ele era ferreiro, trabalhava com gosto e ia amealhando o seu vintém. Ela, toda asseada, toda mexida, trazia a casa que nem um espelho.” (p.101)
“que há-de a gente fazer, mulher? [...] [...] A mulher atormentava-se com gritos e o homem suspirava.” (p.86)	“Que havemos de fazer, mulher?” (p.106)
“Entrou a empreender desde aquele dia e nunca mais se deu bem com o marido. Altercavam ambos por qualquer ninharia.” (p.86)	“Dá-me a esse fole, malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas... voltemos ao nosso trabalho.” (p.106)
“Ele habituou-se à boa vida e perdeu o gôsto ao trabalho e ela raivosa nunca sossegava. Tudo atiravam à conta da sorte, injuriavam-se estupidamente e passaram muita miséria.” (p.87)	“E assim fizeram.” (p.106)

Quadro 2 – “A flauta mágica” de *13 Contarelos* e “A flauta mágica” de *Queres ouvir? Eu conto*

Fonte: autora

Os desfechos das duas versões diferenciam-se. Em *13 Contarelos* a protagonista é questionada acerca das ações futuras que o casal poderia efetuar e os resultados não foram positivos: o casal desentende-se, a mulher vive em um estado de alerta (não sossegava), o marido demonstrava não mais gostar da profissão, culminando com o estado de pobreza dos dois.

A imagem proposta ao leitor infantil indica que qualquer mudança na rotina de uma família pode causar danos significativos, inclusive a desestruturação familiar. Ademais, o modelo patriarcal deve ser seguido sem deslizes, porquanto o descumprimento fere a constituição familiar. Assim sendo, a mulher deve cuidar do espaço doméstico e o marido prover o sustento familiar (conforme proposto no conto).

Em “A flauta mágica”, de *Queres ouvir? Eu conto*, os personagens retomam seus afazeres, evitando novos e maiores problemas. Essa alteração permite que o leitor construa uma imagem diferenciada: identificados os erros, esses podem ser revistos, o que possibilita agir com vistas a minimizar consequências prejudiciais.

O final do conto “Valverde” (*13 Contarelos*) também é diferente do de “Ai... Ai... Ai...”, como verificamos abaixo.

13 Contarelos: “Valverde” (LISBOA, 2013, p.146)	Queres ouvir? Eu conto: “Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014, p.36)
“Vou pela mão de um rei...o riso dele é que espalha a luz....”;	“Vou pela mão de um rei. Estou tonta, estou perdida” [...];
“Sou feliz, digo”;	“Sou tão feliz! ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração”;
“Também eu” [diz o rei];	“Nisto acordo”;
“E apertou-me ao coração.”	“Ai... ai... ai... que pena não ser mais que um sonho!”.

Quadro 3 – “Valverde”, de *13 contarelos*, e “Ai... ai... ai...”, de *Queres ouvir? Eu conto*

Fonte: autora

Em “Ai... Ai... Ai...”, há referência ao sentimento de tristeza da protagonista porque os fatos narrados são irreais, aspecto que se distancia da proposta original (*13 Contarelos*), porquanto a personagem completa o ciclo de transformação – de menina à mulher – em cenas que vivenciou em um momento de sua vida e não em sonho.

Da narrativa de “Valverde” inferimos que, pela primeira sequência, houve a ligação com o elemento masculino. Logo, passa de menina à mulher: “Lá dentro cantam. [...] Descerra-se uma porta redonda [...] De mão para frente vou andando [...] Vou pela mão de um rei” (LISBOA, 2013, p.146). Já em *Queres ouvir? Eu conto* a narradora indica que o processo de transformação desenvolve-se de diferentes modos, inclusive em sonho.

Das breves considerações acerca da obra *Queres ouvir? Eu Conto* – História para maiores e mais pequenos se entreterem, do comparativo que comprova o cuidado que Irene Lisboa teve com o processo de escrita, passamos à construção do gesto interpretativo do *corpus* de pesquisa: “Maria-a-Macha”, “A flauta mágica” e “Ai... Ai... Ai...”.

3.1 “MARIA-A-MACHA”: DESEJO E OBEDIÊNCIA

“Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014, p.70).

“Maria-a-Macha” é a protagonista do conto homônimo. Ela morava com sua família. “Não gostava de coser nem de arrumar a casa” (LISBOA, 2014, p.65), “não levava bons jeitos, mas como tinha muita força ninguém a contrariava” (p.65). Ao informar que queria namorar, os “gaiatos faziam-lhe assuadas” (p.66), motivo pelo qual saiu de casa e iniciou seu percurso de viagem, concluído no momento em que se apossa da casa de uma senhora. Em um domingo, conhece um carroceiro, que a leva a uma festa. Humilhada no festejo, retorna para casa, ocasião em que afirma que poderiam se casar. Fato concretizado. Porém, a vida matrimonial não deixa o consorte satisfeito, essencialmente, porque a esposa não realiza as tarefas do lar, o que o motiva a puni-la. A partir de então, Maria-a-Macha passa a realizar as atividades domésticas, tal como as demais mulheres.

O exame do discurso²¹ inicia pelos seguintes recortes:

- (1) Só a mais nova [...] é que cresceu tanto que parecia chegar ao céu. (LISBOA, 2014, p.65);
- (2) jogava o eixo ribaldeixo, andava aos ninhos com os rapazes, mandava pedradas, pintava o diabo (p.65);
- (3) tanto cresceu que levantando um braço tirava os figos que eram postos a secar no telhado (p.65);
- (4) Não gostava de coser nem de arrumar a casa (p.65);
- (5) romper o fato pelas silvas, às amoras, moinar, dormir, era todo o seu regalo (p.65);
- (6) Maria-a-Macha não levava bons jeitos, mas como tinha muita força ninguém a contrariava; (p.65)
- (7) Entrava e saía sem nunca dar contas em casa, comia por sete e estragava por dez (p.65);
- (8) Maria-a-Macha partia por paus e por pedras, já ninguém a podia aturar (p.66);
- (9) Mas como era glutona e descuidada, ao fim de um mês via a fundo à salgadeira (p.67);
- (10) Maria é de bom génio, não se rala. Passeia, come o que apanha, faz a sesta... (p.68);
- (11) Maria-a-Macha não se rala. Está casada, está feliz. Vive de perna estendida. (p.70).

Desses recortes discursivos é possível inferir que **Maria é descrita** pelos seguintes traços físicos e psicológicos: uma menina grande – (1), (3) –; descuidada – (6) –; pouco afeita

²¹ Para Bakhtin, o discurso é a língua materializada, “em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2015a, p.207), que, utilizada pelo sujeito, produz enunciados – discursos – os quais manifestam diferentes pontos de vista.

às tarefas destinadas às mulheres – (4), a exemplo de costurar e limpar a casa; gostava apenas de descansar, passear e dormir – (5), (10), (11) –; de pouco cuidado com os objetos a sua volta – (6) e (7) –; que come demasiadamente – (9) –; que se impõe pelo uso da força e não se submete aos outros – (6). Estas características permitem inferir que a personagem rompe com o modelo proposto nos contos de fadas, com os quais a narrativa “Maria-a-Macha” mantém relações dialógicas.

O paradigma estabelecido nas narrativas tradicionais refere-se à posição submissa da mulher, característica observada, principalmente na versão “Cinderela” de Perrault, em que a personagem é rebaixada a uma posição inferior (fazer os serviços doméstico, viver entre as cinzas), além de não demonstrar atitudes efetivas para alterar seu destino, visto que precisa de ajuda da fada madrinha para ir ao baile e também, passivamente, deseja que o príncipe a encontre. Submissão e ausência de ação não verificada em Maria-a-Macha.

A construção discursiva dos contos tradicionais projeta a imagem das personagens “Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho” (MENDES, 2000, p.124) como “muito lindas, dóceis e amáveis e lembram as garotas ingênuas e desprotegidas, que estão expostas aos perigos do mundo” (p.124). Ao encontro, o modelo patriarcal, também manifestado nessas narrativas tradicionais, projeta a personagem feminina como frágil e o elemento masculino como aquele que a protege. Consequentemente, a mulher seria incapaz de agir, submissa. Nesse aspecto, Mendes ainda destaca que

Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, a esposa de Barba Azul, a filha **bondosa**, a princesa **linda e estúpida**, todas são personagens **marcadas pela fragilidade**, que deveria ser a **característica das mulheres** e das crianças **na sociedade patriarcal**. (MENDES, 2000, p.129. Grifamos)
A **beleza** se mantém durante o sono de cem anos, pois é a principal característica da condição **feminina**. (p.129. Grifamos)

As **projeções** dos contos tradicionais – personagens angelicais e submissas – são rompidas no conto de Irene Lisboa, pois Maria-a-Macha nem é descrita como bonita, igual Bela Adormecida, nem submissa e frágil, igual Cinderela, pois se utiliza da força para concretizar seus pedidos, além de agir de acordo com sua vontade – segue os impulsos.

Ao tratar da relação do conto analisado com o discurso anterior, acionamos o conceito de **dialogismo**. Nesse sentido, segundo lições bakhtinianas, não só o discurso é dialógico, mas também a linguagem, sendo o dialogismo definido como as diferentes vozes que perpassam

um discurso e produzem sentido. Ademais, um enunciado²² é composto por ecos de outros, com os quais pode concordar, refutar, complementar, mantendo relações de convergência ou de divergência. A observação do dialogismo pode ser efetivada tanto por meio do dialogismo interno quanto pelo composicional.

O **dialogismo interno** compõe o discurso e recebe cuidados literários²³, porquanto diferentes construções podem ser movidas no processo de criação literária. A voz do outro (discursos anteriores) constitui novos enunciados, com os quais se liga e “entrelaçar-se de modo muito estreito, tornando-se quase indissolúveis para a análise estilística” (BAKHTIN, 2015b, p.56). Esse processo (dialogismo interno) permite verificar as relações existentes entre os contos de Irene Lisboa com os tradicionais.

O **dialogismo composicional** convoca a voz – o discurso – do outro para compor a enunciação por meio do discurso objetivado²⁴ ou do bivocal. Trata-se de outro meio disponível para aferir como diferentes vozes são acionadas na construção discursiva.

Ainda consoante Bakhtin (2015b, p.51), a “orientação dialógica do discurso, é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso” (p.51). Logo, “o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (p.51). A voz do outro ecoa na construção do discurso e mantém relação com a construção que compõe.

Assim, ao observar a construção “Não gostava de coser” (LISBOA, 2014, p.65), notamos que há **relações dialógicas** (dialogismo interno) entre o discurso e o modelo patriarcal²⁵, mantendo uma relação de oposição com este parâmetro, visto que a figura feminina se distancia do esperado: não gosta de costurar, além de não demonstrar apreço pela realização das atividades domésticas, ações que o modelo patriarcal espera que a mulher realize.

²² Ao tratar dos enunciados, Bakhtin destaca que o emprego da língua produz enunciados concretos e vivos. Também define o discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2015a, p.207). Portanto, o termo enunciado trata-se, também, de discurso, visto que ambos resultam do uso da língua pelo sujeito para construir seu ponto de vista: “O emprego da língua efetua-se em forma de enunciado (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (2011, p.261).

²³ A “dialogicidade interna se torna um dos elementos mais substanciais do estilo prosaico e aqui passa por uma elaboração artística específica” (BAKHTIN, 2015b, p.58).

²⁴ No dialogismo composicional, mobiliza-se a voz do outro, utilizando-a para construir o enunciado tanto por meio do discurso objetivado (discurso direto, indireto), havendo a separação entre as diferentes vozes, quanto por meio do discurso bivocal (discurso indireto livre, paródia, estilização, polêmica clara ou velada), não havendo delimitação clara entre a voz que se aciona e a que se constrói.

²⁵ Consoante asseverado no capítulo “A projeção de uma imagem ideal de mulher”, o modelo patriarcal pretende que as ações femininas estejam pautadas na submissão, no desempenho das tarefas domésticas, sem oposição às diretrizes do marido.

Ainda, a sequência apresentada “não gostava de coser” permite inferir que ressoam duas vozes (dialogismo interno) em sua construção, apesar de não estarem marcadas: (1) a voz do patriarcado: mulher deve também dedicar-se à atividade doméstica, o que inclui costurar e (2) a voz feminina de oposição ao modelo: nem toda mulher gosta e deseja exercer essa tarefa.

Considerando que um discurso aciona outro anterior, Bakhtin ressalta que

Todo discurso está voltado para uma resposta e não pode evitar a *influência profunda do discurso responsivo antecipável*. O discurso falado vivo está voltado de modo imediato e grosseiro para a futura palavra-resposta: provoca a resposta, antecipa-a e constrói-se voltado para ela. Formando-se num clima do já dito, o discurso é ao mesmo tempo determinado pelo ainda não dito, mas que pode ser forçado e antecipado pelo discurso responsivo. Assim acontece em qualquer diálogo vivo. (BAKHTIN, 2015b, p.52. Grifo do autor)

Portanto, somente é possível propor um discurso contrário à obrigação de a mulher costurar porque há um discurso anterior (mobilizado) que prevê essa obrigação, conforme também é observado em “Branca de Neve”, narrativa em que a protagonista precisa costurar as roupas dos anões para permanecer na casa, construção acionada (personagem que desempenha atividade de costura) e ressignificada, porquanto Maria-a-Macha não executa essa tarefa. Logo, o conto “Maria-a-Macha”, ao propor uma nova forma de agir, opõe-se ao discurso do patriarcado, pois manifesta seu posicionamento em relação à enunciação anterior – nem sempre a mulher deseja desempenhar as tarefas que lhe são delegadas.

Ainda quanto ao **aspecto físico**, os contos tradicionais exaltam a beleza das personagens, imagem que também é desconstruída no conto de Irene Lisboa, conquanto Maria é grande, descuidada – “Maria vivia regalada e sem cuidados” (LISBOA, 2014, p.67) – e não é caracterizada como bela. De outro lado, “Bela Adormecida”²⁶ aparenta ser “um anjo, de tão bonita; pois seu desmaio não lhe havia apagado as cores vivas da tez: as bochechas estavam coradas, e os lábios pareciam de coral”. (PERRAULT, 2012, p.27-28). Em Branca de Neve:

Era uma vez uma rainha. [...] Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito contra a neve branca que ela pensou: ‘Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.’ Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca

²⁶ A obra utilizada como referência nesse trabalho define o conto citado como “Bela Adormecida no bosque”. Porém, nesse trabalho, utilizaremos a referência “Bela Adormecida”, porquanto, na versão original que foi traduzida, o conto “Bela Adormecida” é denominado “La Belle au Bois dormant”.

como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. (CONTOS DE FADAS..., 2010, p.129)

Cinderela,

uma filha jovem, dotada de meiguice e bondade sem igual; nisso tinha puxado à mãe, que era a melhor mulher do mundo. (PERRAULT, 2012, p.59)
[...] era ela que lavava a louça e as escadas, que limpava o chão dos quartos da senhora e das senhoritas suas filhas. A moça dormia bem no alto da casa, no sótão, num colchão ordinário de palha. (p.59)

Confrontando as **imagens** femininas das narrativas:

“Maria-a-Macha” (LISBOA, 2014)	“Bela Adormecida” (PERRAULT, 2012)	“Branca de Neve” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“Cinderela” (PERRAULT, 2012)
“cresceu tanto” (p.65); “parecia chegar ao céu” (p.65); “levantando um braço tirava os figos que eram postos a secar no telhado” (p.65).	“Parecia até um anjo, de tão bonita” (p.27); “princesa, a mais bela do mundo (p.29); “irradiava esplendor” (p.30); “bochechas estavam coradas” (p.28); “os lábios pareciam coral” (p.28).	“branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como madeira da moldura da janela” (p.129); “O espelho respondeu: ‘Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda” (p.130).	“Borracheira, mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs” (p.60).

Quadro 4 – Imagens femininas em “Maria-a-Macha”, “Bela Adormecida”, “Branca de Neve” e “Cinderela”

Fonte: autora

Com relação às **atitudes**:

“Maria-a-Macha” (LISBOA, 2014)	Branca de Neve (CONTOS DE FADAS... 2010)	Cinderela (PERRAULT, 2012)
“andava aos ninhos com os rapazes” (p.65); “ <u>mandava pedradas</u> ” (p.65. Grifamos); “pintava o diabo” (p.65); “estragava por dez” (p.65); “partia por paus e por pedradas” (p.65); “descuidada” (p.67); “era glutona ” (p.67. Grifamos).	“ comeu um pouquinho de salada e um bocadinho de pão de cada pratinho e tomou uma gota de vinho de cada canequinha” (p.133. Grifamos).	“deu-lhes os melhores conselhos” (p.60) e “ofereceu para penteá-las” (p.60); “ <u>dotada de meiguice</u> e bondade” (p.59. Grifamos); “aguentava tudo com paciência” (p.59); “não ousava se queixar ao pai” (p.59).

Quadro 5 – Atitudes de “Maria-a-Macha”, “Branca de Neve” e “Cinderela”

Fonte: autora

Deveras, a personagem Maria-a-Macha inova quanto ao estereótipo feminino, a de quem sempre a menina será bela como uma princesa, visto que é descrita como “grande”, “descuidada”, não possuindo o atributo beleza, bem como é motivo de chacota – “As mulheres assim que a descobrem tapam a cara, os homens, como uns perdidos, riem, riem” (LISBOA, 2014, p.68). Já as protagonistas dos contos tradicionais são descritas como angelicais.

Ademais, as características “bondosa”, “meiga” (Cinderela) são traços atribuídos às mulheres pelo conto tradicional²⁷. Em “Cinderela”, a feminilidade – caráter/atitude feminina – é verificada pelas seguintes escolhas linguísticas: “filha jovem dotada de meiguice e bondade” (PERRAULT, 2012, p.60), que apesar das humilhações sofridas, auxilia as filhas da madrasta, penteando-as e aconselhando-as. Ainda, a referência “bondosa” e “meiga” destaca os adjetivos projetados e desejados para a mulher, uma vez que aquelas despidas dessas características não são dotadas de feminilidade. Logo, a personagem Maria é nomeada como “Macha” (Maria-a-Macha), pois destituída de meiguice e de bondade, porquanto briga, impõe-se pela força e até castiga o outro: “mandava pedradas, pintava o diabo [...] não gostava de coser nem de arrumar a casa [...] como tinha força ninguém a contrariava” (LISBOA, 2014, p.65).

Outra assimetria entre os contos “Maria-a-Macha” e o de fadas é construída pelos pares “glutona” *versus* “comer um pouquinho”. Enquanto Maria deseja satisfação imediata e de modo incontrolável, alimentando-se exageradamente – “como era glutona e descuidada, ao fim de um mês via o fundo à salgadeira. As galinhas tinha-as comidas todas” (LISBOA, 2014, p.67) –, Branca de Neve controla seu anseio, come um pouco de cada prato de comida, bebe um pouco de cada copo, evitando que o outro (os anões) fique sem comida ou bebida.

Comparando as **ações** realizadas pelas protagonistas citadas:

Maria-a-Macha (LISBOA, 2014)	Cinderela (PERRAULT, 2014)	Branca de Neve (CONTOS DE FADAS... 2010)
não gostava de “arrumar a casa” (p.65); “não gostava de coser” (p.65).	“lavava a louça e as escadas” (p.59); “limpava o chão dos quartos” (p.59).	“cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho” (p.135).

Quadro 6 – Ações das personagens Maria-a-Macha, Cinderela, Branca de Neve

Fonte: autora

²⁷ No conto “Cinderela”, “Perrault conseguiu nesse conto retratar, com os requintes de arte literária, o modelo de comportamento feminino esperado pela sociedade machista: a mulher deve ser linda, dócil, obediente e infinitamente bondosa” (MENDES, 2000, p.130).

Isso comprova que Maria se distancia das figuras femininas apresentadas nos contos tradicionais, posto que Branca de Neve, sob a orientação dos anões, transforma-se em uma menina dedicada aos cuidados do lar. Cinderela é obrigada pela madrasta a realizar os serviços domésticos, forma de humilhação. Já Maria-a-Macha não limpa a casa, não costura, apenas dorme e passeia. Tais construções acionam o discurso dos contos tradicionais, com os quais a narrativa de Irene Lisboa mantém relações dialógicas, desconstruindo a voz de submissão da protagonista.

No tocante às **atitudes da personagem**, observamos que inicialmente há um distanciamento do modelo feminino proposto pelos contos de fadas, pois à medida que Maria prefere dormir e passear, Cinderela dedica-se às atividades domésticas, tudo para ser recompensada (casamento). Já Maria-a-Macha vive em pleno ócio, mas também se casa. Contudo, o matrimônio insere mudanças em seu comportamento para que ela se alinhe aos desejos de seu consorte e da sociedade patriarcal: mulher como modelo de submissão e dedicação às atividades do lar.

Conforme já pontuado, as relações dialógicas também podem ser verificadas a partir do **dialogismo composicional**, em que a voz do outro está inserida no enunciado por meio do discurso de outrem (ou discurso citado): direto, indireto, indireto livre. Para Bakhtin (2014a), o **discurso citado** é a enunciação na enunciação, pois ao inserir um enunciado no interior de uma produção discursiva há um discurso introduzido em outro. Esse recurso linguístico serve para a difusão da voz do outro e para a interação com outras construções. Logo,

um fenômeno assim altamente produtivo, ‘nodal’ mesmo, é o do *discurso citado*, isto é, os esquemas linguísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que encontramos na língua, e que servem para a transmissão das enunciações de outrem e para a interação dessas enunciações, enquanto enunciações de outrem, num contexto monológico coerente. (BAKHTIN, 2014a, p.149. Grifos originais)

O **discurso direto**, forma de discurso citado, refere-se à apresentação do diálogo das personagens, em que o narrador concede a voz ao outro para que se manifeste (diálogo entre personagem). Essa forma de inserção da voz do outro no discurso apresenta autonomia estrutural e semântica, visto que há separação nítida entre a voz citada e a do narrador. Ainda, o discurso direto pode apresentar abreviações, elipses, caracterizando sentimentos e emoções, além de produzir o efeito de sentido de veracidade, pois o narrador se isenta da construção ao conceder a palavra para que o outro se manifeste. Forma que se diferencia do discurso indireto, pois o narrador, a seu modo, expõe a construção da personagem, razão pela qual as

“marcas do discurso indireto são fracas, e durante a conversa, podem ser facilmente confundidas com as do discurso direto” (BAKHTIN, 2014a, p.162).

Há **discurso direto** no conto de Irene Lisboa em: “Eu sou muito feia, sim, vossemecê acha?...Não, filha, nunca achei...” (LISBOA, 2014, p.66). A enunciação de Maria – “Eu sou muito feia, sim, vossemecê acha?” (p.66) – permite identificar traços de que ela possuía conhecimento sobre sua aparência. Tal construção aponta para o saber acerca de sua inadequação aos padrões físicos esperados, por isso afirma não possuir beleza. O modelo de figura feminina dos contos de fadas ressoa na construção, pois para afirmar que não se encaixa nos padrões estéticos é necessário um paradigma. Logo, o discurso de Maria responde ao discurso das narrativas tradicionais, instituindo a imagem de que a mulher nem sempre será exuberante.

Ademais, ao ser convencida quanto ao seu aspecto físico – não seria feia – Maria não almejava ouvir outras informações, pois apenas desejava certificar-se de que possuía beleza para conquistar o outro: “Bom, bom, não ponha mais na carta! era isso que eu queria saber” (LISBOA, 2014, p.66). Com isso, evita conhecer outros comentários adicionais – conselhos de sua mãe –, os quais poderiam indicar a necessidade de modificar suas atitudes.

O **discurso direto** da mãe da protagonista – “Não, filha, nunca achei...” (LISBOA, 2014, p.66) – indica, além da tentativa de desconstrução da imagem que Maria projeta de si (a filha não seria feia como pensa), a proteção maternal (instinto de proteger quem se ama). Porém, a figura materna, símbolo da “segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.580), é desconstruída quando se cala frente ao comentário de Maria, demonstrando impotência.

Ao assim agir, não auxilia a filha a compreender os elementos que a cercam, demonstrando desgosto em relação à filha, conforme comprovam os seguintes excertos: “ai, que **filha** esta! meu Deus, que **castigo meu!**” (LISBOA, 2014, p.65. Grifamos); “já **ninguém podia aturar**. E desesperada abalou da terra. A **mãe deu-lhe um saco**, que ela carregou de pão a azeitonas. Adeus, minha mãe, que eu cá já não volto! **Ó filha!** Não chore, que não vale a pena, **adeus!**” (LISBOA, 2014, p.66. Grifamos).

O fato de a mãe apenas queixar-se das ações da filha e de deixá-la partir pode estar relacionado ao medo que possuía de Maria: “Maria-a-Macha não levava bons jeitos, mas como tinha muita força ninguém a contrariava” (LISBOA, 2014, p.65). Portanto, temendo ações de Maria, opta pelo silêncio, comentando apenas o que lhe é solicitado pela filha.

A função materna pode ser analisada por meio da leitura que Bruno Bettelheim constrói acerca dos contos de fadas, possibilitando avaliar se essa projeção é atualizada nas

narrativas de Irene Lisboa, uma vez que os contos da escritora portuguesa mantêm relações dialógicas com os tradicionais. Assim,

Se não fosse forçada a tornar-se ‘Borracheira’ a heroína nunca teria ficado noiva do príncipe: a estória deixa isto claro. **Para conseguirmos identidade pessoal e auto-realização em um nível superior necessitamos das duas coisas: os pais bons do início, e depois os pais ‘adotivos’ que parecem fazer exigências ‘cruéis’ e ‘insensíveis’.** Os dois juntos constituem a estória de Borracheira. (BETTELHEIM, 1980, p.314. Grifamos)

Logo, enquanto a mãe boa protege, confere segurança, a mãe má (madrasta) impõe exigências e restrições, desafiando a personagem a agir. A dualidade da figura da “mãe” colabora para o crescimento pessoal da criança, pois permite compreender a diferença entre aspectos benéficos e prejudiciais, “desenvolvendo a iniciativa e a autodeterminação” (BETTELHEIM, 1980, p.314).

Assim, Cinderela firma sua identidade como mulher, ao passo que as filhas da madrasta se mantiveram no *statu quo*, visto que não vivenciaram diferentes experiências proporcionadas pelo contato com o outro (outra personalidade – má).

Em “Maria-a-Macha” é possível verificar que há o contato com a figura da mãe boa e má, revestida na mesma personagem, posto que a figura materna protege – informa que a filha é bonita e a alimenta – assim como é má, pois não consegue proteger a filha das humilhações, bem como permite que ela se retire do ambiente familiar, o que possibilita que constitua uma identidade.

No mais, os termos “filha” e “castigo” acionam²⁸ o discurso bíblico de que os filhos são considerados “heranças”, um presente ou retribuição conferida a alguém, concepção desconstruída pelo discurso da mãe ao tratar Maria como um castigo recebido, conforme notamos abaixo:

Discurso direto: conto “Maria-a-Macha” (LISBOA, 2014, p.65. Grifamos)	Bíblia – Salmo 127:3
“ai, que filha esta! meu Deus, que castigo meu! ”.	“Eis que os filhos <i>são</i> herança do SENHOR, e o fruto do ventre, o <i>seu</i> galardão”. (Grifo no original)

Quadro 7 – Discurso do conto de Irene Lisboa e o bíblico acerca dos filhos

Fonte: autora

²⁸ As “relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada [...] se ouvimos nela a voz do outro” (BAKHTIN, 2015a, p.210).

É por causa do **diálogo** entre Maria-a-Macha e o carroceiro que compreendemos como a protagonista convence seu futuro marido de que seria uma mulher dedicada às atividades do lar, pois a construção traz a tona elementos que convenceram o carroceiro a aceitar a proposta de casamento: atividades que Maria realizaria.

Ações/atitudes de Maria-a-Macha (LISBOA, 2014)	Indicação de que realiza as atividades – mulher que corresponde ao modelo patriarcal (LISBOA, 2014)
“Não gostava de coser” (p.65); não gostava de “arrumar a casa” (p.65);	“Lido, trabalho” (p.68);
gostava de “moinar, dormir” (p.65); “Vive de pernas estendidas” (p.70).	“ando sempre entretida” (p.68);

Quadro 8 – Comparativo entre as ações que Maria-a-Macha efetivamente realizava e as que diz realizar
Fonte: autora

Quanto a Maria, conhecendo os parâmetros do patriarcado, utiliza-os, demonstrando que os segue, construindo a imagem de que seria uma excelente esposa, moldada de acordo com o patriarcado. O personagem (carroceiro), desejando alguém com esses atributos, percebe a possibilidade de mudar seu estado civil, convencido pelo discurso inverídico.

O diálogo construído como meio de conhecer o outro aciona a voz presente na narrativa “Chapeuzinho Vermelho”:

- Põe a torta e o potinho de manteiga em cima da arca e vem se deitar comigo. Chapeuzinho Vermelho tira a roupa e se enfia na cama [...]
- Vovó, que braços compridos a senhora tem!
- É para te abraçar melhor, minha neta.
- Vovó, que pernas compridas a senhora tem?
- É para correr melhor, minha menina. [...]
- Vovó, que dentes grandes a senhora tem!
- É para te comer.” (PERRAULT, 2012, p.39)

Tanto em “Chapeuzinho Vermelho” quanto em “Maria-a-Macha”, o **diálogo** entre as personagens é estabelecido com o propósito de aproximação e conquista. Em “Chapeuzinho Vermelho”, o lobo quer “comer” a protagonista ao passo que Maria deseja convencer o pretendente de que ela é a esposa “ideal”. A utilização do discurso direto nesses momentos importantes dos dois contos serve para mostrar a relação entre o ser e o parecer, pois os personagens lobo e Maria optam por dissimular suas reais intenções com o intuito de atingir os objetivos pretendidos.

Com relação à construção da **identidade**, Maria parte em viagem, pois necessitava mudar o espaço, conhecer-se, interagir com a sociedade, compreender as relações familiares para, assim, constituir-se como sujeito, pois a viagem “exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.952). A experiência de Maria relaciona-se ao casamento, ao fato de conhecer diferentes ambientes, bem como a necessidade de aderir aos parâmetros do patriarcado.

O percurso de **deslocamento** envolve o ambiente familiar (casa da mãe), a floresta, o povoado, a serra e a casa da senhora: “saía sem nunca dar contas em **casa**” (LISBOA, 2014, p.65. Grifamos); “abalou da **terra**” (p.66. Grifamos); “eu cá já não volto” (p.66); “atirou-se ao caminho” (p.66); “dormiu debaixo das **árvores** e lavou-se nas levadas” (p.66. Grifamos); “acampou num **povoado**” (p.66. Grifamos); “entra num moinho” (p.66); “meteu-se à **serra**” (p.67. Grifamos), “andou muito, mas por fim parou à porta de um **casebre**” (p.67. Grifamos); “foram ao arraial” (p.68), “o homem [...] lida em casa e no **campo**” (p.70. Grifamos).

Neste processo de **tentar firmar sua identidade** (menina/mulher que se impõe, que utiliza a força para obter o que deseja e que gosta de passear e descansar) Maria se depara com o modelo patriarcal, sendo compelida, mediante uso da força do marido, a aderir a este parâmetro: “O marido não perde a ocasião e vinga-se. Quando a mulher torna a si vê iminente um grande cepo e sente os ossos num feixe. Então, quem é o macho? Roda... e já... Comer feito, casa limpa, roupa cosida!” (LISBOA, 2014, p.70). Isso está a indicar a imposição do modelo de sociedade patriarcal, em que a protagonista passa a se comportar como as demais mulheres, já que “tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014 p.70): cozinhando, limpando, lavando e cosendo. Portanto, as características que Maria-a-Macha apresentava inicialmente são abandonadas para apenas ser mais uma mulher inserida no contexto de patriarcado.

A modificação em relação ao modelo patriarcal não se efetiva, uma vez que o discurso masculino do patriarcado prepondera e impõe-se: “Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais” (p.70). Porém, a **transformação** concernente à passagem das fases da vida é concluída, pois conforme narrado, Maria “foi crescendo” (LISBOA, 2014, p.65) e “Chegou a mulher” (p.65). Ademais, o fato de estar casada inaugura um novo momento de sua vida, indicando que adentrou a fase adulta da vida.

A **análise** total do conto permite inferir que, primeiramente, Maria rompe com o modelo proposto pelo patriarcado, pois não realizava as atividades domésticas, dado que só

passeava e descansava. No entanto, por agir em desconformidade às regras é punida, sendo forçada a executar as ações impostas pelo marido (limpar a casa, cozinhar, costurar).

Ao final do conto, é mobilizada a voz de submissão da mulher em relação ao homem, já que Maria não se opõe mais ao cônjuge, perdendo sua identidade (independente, que se impõe pela força) no momento em que iguala suas ações às demais mulheres: “Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014, p.70).

De igual forma, a saída do ambiente familiar (viagem) poderia concretizar a construção da identidade da personagem. Entretanto, a consolidação da identidade própria de Maria-a-Macha não se materializa, pois o discurso masculino do patriarcado impõe-se pelo uso da força. Logo, a modificação em relação ao patriarcado não é efetivada, porquanto a modificação/afirmação da personagem – mulher independente – é interrompida pela figura masculina que representa esse modelo e que concorda, propagando esse discurso: a mulher deve ser extensão do marido, dele dependente, modelo de dona de casa.

O **dialogismo** “define o texto como ‘tecido de muitas vozes’, ou de muitos textos ou discursos que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto” (BARROS, 2007, p.31). Nesse sentido, o conto “Maria-a-Macha” pode retomar as vozes das narrativas tradicionais e do modelo patriarcal, propondo uma tentativa de ruptura no momento inicial do conto, visto que a protagonista se apresenta como aquela que não possui uma beleza e que não deseja ficar confinada ao espaço doméstico realizando as atividades que lhe são incumbidas (limpar a casa).

Ao final da narrativa, as **vozes negadas são assumidas** pela protagonista, que adere ao modelo até então contestado. O uso da força, utilizada por Maria para infundir medo ou conseguir o que desejava, foi insuficiente para garantir que se soltasse das amarras e não cumprisse o estabelecido pelo cônjuge. Dito de outra forma, Maria demonstrou ter força suficiente para obrigar o outro a fazer aquilo que deseja. Poderia lutar, resistir, libertar-se das amarras, castigar o marido que a puniu e não realizar as atividades que lhe eram impostas, tudo isso por meio do uso da força que possuía. Contudo, adota a conduta fixada pelo varão.

3.2 “A FLAUTA MÁGICA”: UM MODELO DE SOCIEDADE PATRIARCAL

“Volte para o pé do seu homem, trabalhe, coma e beba e contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105)

Em “A flauta mágica”, a protagonista afasta-se do espaço doméstico com vistas a obter um objeto mágico que possibilitaria manter a permanente atividade laboral dos seres que invadiram a oficina do marido, pois imagina que, utilizando-se do trabalho dos “diabretes”, incrementaria a produção e a lucratividade do negócio do esposo, enriquecendo. No percurso em busca da flauta mágica, a personagem enfrenta e supera dificuldades, porém, desiste de procurá-la e retorna para casa e para a rotina de antes.

No conto, os **personagens** não são nominalizados, posto que identificados pela atividade laboral que exercem, produzindo um efeito de descaracterização dos sujeitos, dado que não se diferenciam dos demais. Assim, ao enunciar que “Um homem e uma mulher viviam sem cuidados no seu buraco” (LISBOA, 2014, p.101), o narrador apresenta os personagens do conto. Ainda, ao longo da narrativa, são inseridas personagens secundárias (bruxa, senhora), as quais colaboram com a protagonista quanto as suas subsequentes decisões.

A **protagonista** é a mulher do ferreiro, que atua em um espaço conhecido, sua casa, moldada a um comportamento balizado pela sociedade patriarcal²⁹. Já a figura masculina (ferreiro) demonstra dedicar-se a sua atividade laboral – “trabalhava com gosto e ia amealhando o seu vintém” (LISBOA 2014, p.101), mas também se aproveita do trabalho dos seres que invadiram sua oficina – “Quantos mais forem eles, melhor. Eu já lhes largo tudo a ver se os contento!” (p.102) – e demonstra tristeza pelo fato de os “diabinhos” terem abandonado os afazeres da fábrica – “viu um vulto, a modo de amouchado” (p.105), “Eu largava-lhes o trabalho, a ver... eles abalaram...” (p.106), “Pois, deixava tudo à conta deles, para os contentar, para os entreter, mas perderam o eito à casa...” (p.106).

Para **individualizar a protagonista**, o narrador faz uso de dois adjetivos: asseada e mexida – “toda asseada, toda mexida, trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101). O termo “asseada” tem por escopo caracterizá-la como a mulher que cuida de sua higiene pessoal, além de prezar pela boa aparência: “veste o melhor fato” (p.103). Construção

²⁹Consoante asseverado em capítulo específico (“A projeção de uma imagem ideal de mulher”) definimos o modelo patriarcal como aquele em que a mulher é apenas continuidade da figura masculina, deve permanecer no espaço privado (casa), encarregando-se das atividades domésticas.

que se diferencia de Maria-a-Macha, descrita como descuidada. Já o vocábulo “mexida” caracteriza a personagem que está em constante movimento, é inquieta, o que a conduz a descobrir quem invadiu a oficina do marido, quem eram os seres e onde poderia encontrar o objeto mágico que os manteria em constante atividade.

Ademais, é possível estender a caracterização “asseada” também para o espaço em que vivia a personagem, pois em “trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101), o adjetivo “espelho” alude à extrema limpeza da residência. Em que pese a inexistência de marcas explícitas de que a protagonista observava seu reflexo, produzido pela casa (espelho), supomos que seria possível observar-se refletida. Assim, considerando que o espelho reflete a “verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.393), trazer a casa como um espelho revela a adesão da protagonista ao modelo patriarcal, porquanto desempenha com extrema dedicação e consciência às tarefas doméstica. O conteúdo da consciência da protagonista pode estar manifestado na forma como cuida da casa, o que expõe o cumprimento das atividades destinadas às mulheres pelo modelo patriarcal, sendo, dessa forma, um exemplo de dona de casa.

A organização e o asseio do espaço doméstico podem ser examinados nas seguintes construções:

Cinderela (PERRAULT, 2012)	Branca de Neve (CONTOS DE FADAS... 2010)	Protagonista de “A flauta mágica” (LISBOA, 2014)
“lavava a louça e as escadas” (p.59); “limpava o chão dos quartos” (p.59).	“Os anões lhe disseram: ‘Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e arrumadinho, pode ficar conosco, e nada lhe faltará’” (p.135).	“arrumo esta casa” (p.106); “faço umas papas” (p.106); “trazia a casa que nem um espelho” (p.101).

Quadro 9 – Atividades realizadas pelas protagonistas de “Cinderela”, “Branca de Neve” e “A flauta mágica”
Fonte: autora

Na narrativa “Cinderela”, a protagonista é obrigada a realizar as tarefas domésticas. Em “Branca de Neve”, a atividade laboral de cuidado da casa é um requisito para permanecer com os anões. Logo, nos contos tradicionais, as personagens femininas são apresentadas como aquelas que por um determinado tempo executam as tarefas domésticas atribuídas, tradicionalmente, às mulheres pela perspectiva da sociedade patriarcal. A descrição da

personagem como modelo de mulher que realiza as atividades do lar sem manifestar oposição, presente nos contos tradicionais, é retomada em “A flauta mágica”, uma vez que a protagonista também cuida do ambiente doméstico. Destarte, há relação dialógica entre os discursos, pois o conto em análise se formou a partir de outro discurso, as narrativas tradicionais, conforme tabela acima.

De acordo com o princípio bakhtiniano, Beth Brait (2007, p.69) destaca que “o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade”. *In casu*, “A flauta mágica” dialoga (**dialogismo interno**) com os contos tradicionais mantendo os sentidos projetados nesses discursos, visto que as protagonistas femininas, nessas narrativas, são apresentadas como aquelas que se dedicam às tarefas domésticas, assim como no conto de Lisboa.

Logo, “o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (BAKHTIN, 2015b, p.51). Portanto, as marcas discursivas dos contos tradicionais – “lavar a louça”, de “Cinderela”, e “manter tudo limpo”, de “Branca de Neve” – são índices que permitem inferir que há relações dialógicas do conto “A flauta mágica” – “arrumo esta casa” – com as narrativas tradicionais.

Considerando também o já asseverado em Maria-a-Macha acerca das **relações dialógicas** de que um discurso aciona a voz do outro, seja por meio do dialogismo composicional, seja pelo dialogismo interno, observamos que pode haver dialogismo interno, visto que a temática (mulher como cuidadora do lar) está presente nos contos tradicionais, mantendo essa perspectiva em “A flauta mágica”.

O **modelo patriarcal**, presente nos contos tradicionais, ecoa no início e no fim de “A flauta mágica”, conforme se verifica pelos seguintes enunciados: “trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101) e “malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas...” (p.106). Ademais, a voz social de Portugal (patriarcado), referente ao momento de enunciação, é acionada a partir dos recortes citados, visto que retoma a lição salazarista de mulher como esposa dedicada às tarefas domésticas: “casa como espelho”, “fazer comida” e “arrumar a casa”.

Ainda, o parâmetro do **patriarcado** da época de publicação dos contos ressoa na construção de Irene Lisboa, uma vez que há indícios desse momento na construção das narrativas. Quanto ao fato de que a construção de Irene Lisboa ressoar momentos do dia a dia, Massud Moisés, em texto de crítica literária sobre obras de Irene Lisboa, destaca que

do ângulo classificatório, os escritos de Irene Lisboa levantam um problema: como designar os textos que compõem *Esta Cidade!*, *Uma mão cheia de nada*, *outra de coisa nenhuma*, *Queres ouvir? eu conto*, *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, *O Pouco e o Muito*, *Crônicas da Serra*? Cônsua de que enfrentava uma dificuldade, denominou-as ‘reportagens’, ‘crônicas’, ‘historietas’, ‘contarelos’, ‘novelas’, ‘noveletas’. Na verdade, trata-se de ‘episódios’, fragmentos de contos, novelas e romances, que por vezes se organizam em contos, isto é, narrativas em torno de uma célula dramática, dotada de início, meio e fim. Despojada de aspirações ‘literárias’, a Autora pretendia somente fixar instantes do cotidiano, à semelhança dum repórter que observasse o conflito do ‘outro’ e o tornasse substância da própria carne: em suma, narradora do cotidiano urbano, interessada apenas em relatar alguns ‘casos’ diários de uma cidade polimórfica como Lisboa. (MOISÉS, 1975, p.265)

Conforme Moisés (1975), as construções de Irene Lisboa fixavam “instantes do cotidiano” (p.265). Logo, o modelo patriarcal ressoa nas produções de Irene Lisboa, pois foi um dos elementos presentes no cotidiano da escritora portuguesa. Com efeito, é imprescindível acionar o contexto de ditadura salazarista, de sociedade patriarcal, para construir as análises, o que justifica também o segundo capítulo da dissertação e também esse subtítulo.

Em “A flauta mágica”, o **distanciamento** da protagonista do ambiente familiar foi motivado pelo desejo de conseguir a flauta, a qual, pela simbologia, é um instrumento inventado pelo Deus Pã e utilizado para alegrar seres³⁰. Diferente do que propõe a leitura simbólica, o som produzido pelo instrumento musical no conto objetiva modelar ou manter determinadas ações (continuidade do trabalho).

Desejando obter a flauta mágica, a protagonista informa que necessitava “partir para naturalmente se demorar” (Lisboa, 2014, p.103). Assim, move-se por diferentes cenários: **espaço** doméstico, “longe de casa” (LISBOA, 2014, p.105) – casa da senhora –, para posteriormente retornar ao lar. Todavia, o ambiente familiar prepondera, identificado em três momentos: ambiente familiar do casal, casa da senhora que acolheu a protagonista e o retorno à casa de origem.

Casa da protagonista	Casa da senhora	Retorno ao lar
“Ela, toda asseada, toda mexida, trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101).	“Acomode-se, dizia-lhe a velha, já passou” (LISBOA, 2014, p.105).	“eu arrumo esta casa” (LISBOA, 2014, p.106)

Quadro 10 – Os espaços familiares presentes no conto “A flauta mágica”

Fonte: autora

³⁰ “Pã, deus das grutas e dos bosques [...] teria sido o inventor da flauta, ao som da qual regozijava os deuses, as ninfas, os homens e os animais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.434)

O **espaço** da casa, analisado a partir da simbologia – assim como as demais significações simbólicas doravante analisadas –, contribui para construir o gesto interpretativo. Isso porque, no ambiente doméstico, a protagonista tem a sensação de estar protegida das dificuldades exteriores, pois é o local que conhece, controla. Na residência da senhora, a sensação de medo é minimizada, perspectiva conexas com a simbologia de que a casa é “símbolo do feminino, com sentido de refúgio, de mãe, de proteção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.197).

Nos diferentes locais pelos quais passou, a esposa do ferreiro conseguiu agir e demonstrar autonomia. Logo, o **processo de transformação** (afirmação da identidade própria da protagonista) poderia ser finalizado pela viagem, já que há elementos que apontam para sua emancipação, posto que capaz de se deslocar e atuar em diferentes espaços sociais.

Ação/Atitude	Concretização
1 – Busca de ajuda	“a mulher, cada vez mais intrigada, foi ter com uma bruxa” (LISBOA, 2014, p.102); “Viu uma velha” (p.104) “Ai, minha boa alma, o que padeci! Acomode-se, dizia-lhe a velha, já passou” (p.104);
2 – Identificação do elemento que poderia melhorar a vida familiar	“Enquanto tocar a flauta mágica” (p.102); “Eles todo o dia e toda a noite a trabalhar, o dinheiro a entrar-nos pela casa dentro” (p.103);
3 – Encontro da montanha	“Chegou ela, enfim, à vista de um monte que passava muito das nuvens. Pôs-se a subi-lo” (p.103);
4 – Retorno para casa	“Como estava muito longe de casa teve de ir esmolando pelas portas, fazendo grandes rodeios para não passar por onde já tinha passado” (p.105)

Quadro 11 – Elementos que indicam independência da personagem do conto “A flauta mágica”

Fonte: autora.

Ocorre que, apesar de demonstrar desejo de mudar – identificado na tentativa de encontrar o objeto que elevaria a produtividade e a lucratividade do trabalho do marido –, a protagonista é convencida pelo discurso do outro a não buscar o novo – “contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105).

Ademais, o **discurso da senhora** – “Volte para o pé de seu homem [...] contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105) – demonstra estar alinhado com o modelo patriarcal, como se não houvesse alternativas para modificações de comportamento e espaço. Assim, convencida de que é preciso seguir as diretrizes masculinas, a senhora convence a

protagonista a retornar ao modelo anteriormente seguido, de submissão da mulher: “Volte para o pé do seu homem, trabalhe, coma e beba e contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105). Logo, a protagonista retorna para casa e para a rotina.

Quanto a esse aspecto, afirma Ana Colling (2004) que só há submissão feminina porque assim permitem as mulheres:

As mulheres desmerecem-se, atribuindo-se pouca importância, assumindo o discurso masculino, de que o lugar do poder, no mundo político é reservado aos homens. A questão do consentimento é central no funcionamento de um sistema de poder (COLLING, 2004, p.18).

Conforme examinado no conto em análise, o **discurso direto** da personagem (senhora) **legítima o modelo patriarcal** – “contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105) –, indicativo de que a mulher consente e segue esse parâmetro. Ainda, a protagonista também permite que o paradigma perpetue, visto que nega sua autonomia e opta pelo retorno ao *statu quo* – “Dá-me a esse fole, malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas... voltemos ao nosso trabalho” (p.106).

Ainda com relação à personagem secundária – senhora que auxilia a protagonista –, notamos o acionamento das vozes dos contos tradicionais, pois nessas narrativas a fada ou avó são os elementos auxiliares das personagens, assim como a senhora e a bruxa auxiliam a protagonista do conto de Irene Lisboa. Em “Cinderela”, versão de Perrault, a protagonista obteve ajuda da fada madrinha para ir ao baile, o que se verifica nos seguintes segmentos: “ela começou a chorar. Sua **madrinha** [...] perguntou o que estava acontecendo”, ao que ela respondeu “- Eu queria tanto...**eu queria** tanto...”, momento em que a fada complementa “- Queria **ir ao baile**, não é? [...] – **Então vou dar um jeito**” (PERRAULT, 2012, p.61. Grifamos). Na versão dos Irmãos Grimm, Cinderela recebe auxílio da pomba: “Chegou a grande noite e as duas irmãs partiram. [...] Cinderela ficou sozinha em casa, triste, muito triste. Resolveu, então, pedir ajuda para a pombinha da árvore. [...] E a pombinha sacudiu a árvore e dela caiu um vestido reluzente” (Era uma vez..., 2006, p.64). No conto “Chapeuzinho Vermelho”³¹, versão dos Irmãos Grimm, a protagonista reencontra o lobo. Porém, segue seu caminho, sem deixar de contar à avó o ocorrido.

³¹ Na versão de Perrault, o conto encerra-se no momento em que a personagem é devorada pelo lobo, não há ajuda, nem do caçador (primeira versão dos Irmãos Grimm) nem da avó (segunda proposta dos Irmãos Grimm).

A avó disse à menina: ‘**Pegue este balde**, Chapeuzinho Vermelho [...] **Jogue** a água da fervura no **cocho**’.

Chapeuzinho Vermelho levou vários baldes d’água ao cocho. [...] O cheiro daquelas salsichas chegou até as narinas do **lobo**. Ele esticou tanto e pescoço [...] que perdeu o equilíbrio e começou a escorregar [...] **Caiu bem dentro do cocho e se afogou**. (CONTOS DE FADAS... 2010, p.152. Grifamos)

Em “A flauta mágica”, a protagonista

deu consigo à porta de um casebre. Encostou-se-lhe aos ais, nem ânimo teve de bater. Mas uma voz, lá de dentro soou:

Entre quem é, levante só a aldraba.

A mulherzinha, instada, levantou a aldraba e entrou [...] E pôs-se a carpir:

Ai, minha boa alma, o que padeci!

Acomode-se, dizia-lhe a velha, já passou. (LISBOA, 2014, p.104. Grifamos)

Pelas sequências acima, observamos que a personagem feminina auxiliadora, fada, “Cinderela” da versão de Perrault, possibilita que a protagonista obtenha roupas adequadas para participar do baile. Em “Chapeuzinho Vermelho”, versão dos Irmãos Grimm, a menina livra-se do lobo com o auxílio da avó (senhora). Os elementos auxiliares podem ser acionados na narrativa de Irene Lisboa, pois há a projeção de personagens que ajudam a protagonista, assim como nos contos tradicionais. Portanto, o **dialogismo interno** entre o conto “A flauta mágica” e os contos de fadas é acionado a partir da apresentação da personagem feminina que assessora a protagonista.

No momento em que a personagem se **afasta do espaço familiar**, os “diabretes” deixaram a oficina de trabalho do ferreiro.

Como estava muito longe de casa teve de ir esmolando pelas portas [...] Finalmente chegou à porta dela. E viu um vulto, a modo de amouchado.

És tu? bradou-lhe ela ainda de longe.

E ele: ó mulher! Então de onde vens?

Não sabes? Pois eu disse-te. Mas tu, que fazes aí?

Isto vai mal, respondia-lhe ele. Estou a ver se espairoço. (LISBOA, 2015, p.105)

Ao **retornar da viagem**, a figura feminina verifica a falência do espaço doméstico – “vai mal” (LISBOA, 2015, p.105) –, o que remete à informação de que a mulher é fundamental para manter a harmonia familiar, conforme proposto pelo modelo patriarcal: esposa incumbida dos cuidados da casa e o marido de prover o sustento. Parâmetro ratificado com o regresso da mulher, pois esquece sua determinação/independência, mantém a rotina de cuidados do espaço e do marido tal como no momento inicial do conto. Perspectiva reafirmada no discurso direto da mulher do ferreiro: “malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas” (LISBOA, 2014, p.106).

As escolhas linguísticas “ando intrigado” (LISBOA, 2014, p.101) podem remeter (dialogismo interno) a Psique e à narrativa “Barba-Azul”, pois o “enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra [...] se ouvirmos nela a voz do outro” (BAKHTIN, 2015a, p.210).

Psique (APULEIO)	“Barba-Azul” (PERRAULT, 2012)	“A flauta mágica” (LISBOA, 2014)
<p>“Você pensa que é bem-aventurada, está muito segura e sem nenhum cuidado, não sabendo quanto mau e perigo tem. [...] porque tem que saber que achamos por verdade que este seu marido que retorna contigo é uma serpente grande e venenosa [...] agora nos recorda do que o deus Apolo respondeu quando o consultaram sobre seu casamento, dizendo que você foi assinalada para se casar com uma cruel besta” (p.122. Grifamos);</p> <p>“Porque o vínculo de nossa irmandade nos compele por sua saúde a tirar diante dos olhos qualquer perigo, mostraremos-lhe um caminho que há dias pensamos” (p.124. Grifamos).</p>	<p>“– Aqui estão as chaves dos dois depósitos de móveis, as das baixelas de ouro e prata, que não servem todos os dias, as de meu cofres-fortes [...] Esta chavinha aqui é a do quartinho que fica no fim da grande galeria do apartamento térreo: pode abrir tudo, ir a qualquer lugar, mas aquele quartinho eu a proíbo de entrar, e proíbo tanto, que, se por acaso o abrir, não há nada que não se possa esperar da minha cólera” (p.42. Grifamos).</p>	<p>“Queres saber uma coisa? Ando cá com umas suspeitas...” (p.101. Grifamos)</p> <p>“Não sei, ando intrigado. Aqui há coisa, a forja está enfeitiçada” (p.101. Grifamos);</p> <p>“Deixa estar que eu hei de saber, respondeu-lhe a mulher” (p.101).</p>

Quadro 12 – Curiosidades das personagens Psique, das protagonistas de “Barba-Azul” e de “A flauta mágica”
Fonte: autora

A proposta acima remonta às **relações dialógicas** que o conto “A flauta mágica” pode manter com discursos anteriores, acionados e atualizados, pois as irmãs de Psique despertam-lhe a curiosidade para que veja e mate aquele com quem dorme (“achamos”, “marido”, “serpente”, “tirar”, “perigo”) e no conto “Barba-Azul”, o marido indica o local proibido, aguçando o desejo de a mulher saber o que há no interior do quarto (“chavinha”, “quartinho”, “proíbo”), enquanto que em “A flauta mágica”, o despertar da curiosidade feminina é

retomado, uma vez que o marido da protagonista informa que há algo estranho no espaço do seu trabalho, conduzindo a personagem a identificá-lo.

A curiosidade feminina é despertada gerando ações e reações. Assim, (1) Psique é sancionada; (2) em “Barba-Azul” os irmãos da personagem salvam-na da execução da pena de morte decretada pelo marido e, (3) em “A flauta mágica”, a protagonista descobre quem realiza as atividades do marido.

A **relação dialógica** entre os discursos mantém os sentidos projetados nas diferentes narrativas anteriores, uma vez que parece que o desejo de saber e conhecer seriam atributos apenas do feminino, como se a curiosidade fosse uma prerrogativa das mulheres.

Na narrativa em estudo, o marido deseja saber quem ou que realizava seu trabalho, contudo, induz a mulher a realizar tais ações, pois espionar não seria adequado para a figura masculina, posto que só a mulher seria “curiosa”: “Ando cá com umas suspeitas... [...] Não sei, ando intrigado. Aqui há coisa, a forja está enfeitada” (LISBOA, 2014, p.101).

Ainda, é possível verificar que pode haver **relações dialógicas** entre o conto de Irene Lisboa e a “História dos anões – Primeira Parte”, dos Irmãos Grimm:

“História dos anões – Primeira Parte” (CONTOS DE GRIMM..., 1978)	“A flauta mágica” (LISBOA, 2014)
<p>“Era uma vez um sapateiro [...] tão pobre que um dia nem mais couro para fazer sapatos, só lhe restava um pedaço. Aprontou-o na manhã seguinte e foi dormir, depois de dizer as suas orações. Quando se levantou, pela manhã, qual não foi o seu espanto ao encontrar o par de sapatos já feito! [...] Uma noite [...] disse à mulher: - Estou com vontade de passar a noite em claro para ver quem nos está ajudando tanto. E se assim disse, melhor o fez. [...] Logo que deu meia-noite, dois anõezinhos entraram e sentaram-se sobre a mesa, pondo-se a trabalhar [...] Os anões só pararam depois do serviço feito” (p.66. Grifamos).</p>	<p>“de manhã lhe aparecia feito o trabalho de véspera encetado, e diz assim para a mulher: Queres saber uma coisa? Ando cá com umas suspeitas...” (p.101) “Não sei, ando intrigado. Aqui há coisa, a forja está enfeitada. Deixa estar que eu hei de saber, respondeu-lhe a mulher. E na noite seguinte [...] Pelo buraco da fechadura descobria a oficina toda. [...] Martelos, tenazes e malhos tudo num virote [...] e no meio disto tudo uns diabinhos vivos a ganir e aos saltos” (p.101. Grifamos).</p>

Quadro 13 – Análise da presença do outro que realiza a atividade da figura masculina

Fonte: autora

Considerando que o **dialogismo interno** é inerente ao discurso, o conto de Irene Lisboa pode mobilizar a voz presente no discurso dos Irmãos Grimm, porquanto há

proximidade de fatos e sentidos. No conto dos Irmãos Grimm há referência aos anões que realizam, durante a noite, a atividade laboral que deveria ser desempenhada pela figura masculina, tal como ocorre no conto de Irene. Todavia, na construção de Irene Lisboa não são anões que realizam as atividades do ferreiro, mas ‘diabretes’.

Em “Histórias de Anões – Primeira parte”, o personagem masculino deseja descobrir quem realiza suas atividades laborais. Com a curiosidade desperta, resolve investigar. Já no conto “A flauta mágica”, o personagem (ferreiro) sente-se intrigado com o fato de que seu serviço aparecia concluído no período da manhã. Entretanto, não demonstra iniciativa de descobrir quem realizou as tarefas, mas instiga a esposa a tanto. Desse modo, notamos que o conto de Irene Lisboa mantém a imagem de que é a mulher que tem curiosidade, ao passo que, no conto dos Irmãos Grimm, é o homem que demonstra ter essa característica.

Depreendemos do conto “A flauta mágica” que o fato de a protagonista afastar-se do espaço doméstico culmina com o afastamento dos seres que realizam as atividades do marido. Essa construção pode manter relação dialógica com o conto dos Irmãos Grimm, contudo, com a ressignificação dos sentidos, posto que no conto (“Histórias dos anões – Primeira Parte”) os anões auxiliam o casal, realizam as atividades do sapateiro, o que possibilita aumento da lucratividade. Porém, apenas afastam-se da oficina do sapateiro no momento em que foram recompensados, diferenciando-se do que ocorre na narrativa de Irene Lisboa, já que quando a protagonista sai de casa, os “diabinhos” também deixam o local de trabalho do ferreiro.

Ainda, é possível perceber que a **personagem** feminina do conto de Irene Lisboa está **inserida** em um modelo de **sociedade patriarcal**, do qual não se desvincula, mesmo tendo elementos para tanto. Após a viagem, a mulher poderia agir de modo diferenciado (buscando novos modos de produção), contudo, opta por retomar ao estado anterior, aliando-se ao discurso feminino que legitima o patriarcado.

Quanto ao **modelo patriarcal**, percebemos que está presente em diferentes momentos do conto: (1) na descrição da protagonista como uma personagem que se dedica às atividades de cuidado da casa e do marido – “trazia a casa que nem um espelho” (LISBOA, 2014, p.101) e “eu arrumo esta casa e faço umas papas” (p.106); (2) no discurso direto da personagem secundária em que há clara determinação de que é necessário permanecer apenas com aquilo que possui – “Volte para o pé de seu homem, trabalhe, coma e beba e contente-se com o que tem” (p.105), “não tente a sorte [...] Ponha os olhos em mim: o pouco me basta” (p.105); (3) no pedido de punição pelo afastamento do ambiente familiar, como se a desestruturação familiar fosse motivada pela mulher – “malha-me nessa bigorna” (p.106).

Conforme descrito no capítulo “A projeção de uma imagem ideal de mulher”, o modelo patriarcal pretende que as ações femininas estejam moldadas a um comportamento: mulher vivendo à sombra do marido, dependente. Nesse conto, a mulher demonstra independência. Contudo, tolhida pelo discurso feminino da senhora, a protagonista retorna às estruturas patriarcais e às ações rotineiras (limpar a casa, cozinhar, cuidar do marido), abnegando do poder de transformação que possuía.

Por fim, se a “literatura é parte inalienável da integridade da cultura, ela não pode ser estudada fora do contexto integral da cultura” (BAKHTIN, 2011, p.375), portanto, é possível inferir que o contexto do patriarcado divulgado à época da produção do conto pode ressoar na construção discursiva, visto que a protagonista segue esse parâmetro, não conseguindo se desvincular das projeções esperadas e impostas às mulheres. Logo, o processo de transformação da personagem em relação à sociedade patriarcal não se efetiva, posto que opta por retornar à rotina.

3.3 “AI... AI... AI...”: O SONHO E A POSSIBILIDADE

“Vou pela mão de um rei. [...] Sou tão feliz! ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração” (LISBOA, 2014, p.36)

Em “Ai... Ai... Ai...”, a protagonista e narradora relata seu **sonho**, em especial, espaços que percorreu, dificuldades que enfrentou, além de destacar a tristeza por não concretizá-lo. O processo de transformação da personagem ocorre no final do percurso, quando inicia a fase adulta de sua vida. A construção da narrativa indica, além de alterações quanto à passagem das fases da vida da personagem, adesão ao modelo de sociedade patriarcal.

Ao longo do conto, o leitor depara-se com a apresentação de **elementos mágicos**, como vozes mágicas, pássaros falantes, monstros, a exemplo do que se extrai dos seguintes excertos: “Entre, pode entrar, disseram-me muitas vozes. Entrei, mas não vi ninguém” (LISBOA, 2014, p.32); “Olha a princesa, diziam. E os tais pássaros: ai... ai... ai... Para onde irá ela?” (p.33); “Rodeiam-me monstros de um só olho e de uma só pata” (p.35). Esses recursos auxiliam o leitor a manter-se atento, visto que relacionados à fantasia, a situações incomuns, aguçam o desejo de saber o que ocorre com a personagem, porquanto a “imaginação infantil tem a ânsia do desconhecido, do que está fora do que vê, do que está longe da realidade” (GUISADO, 1943, p.3)³².

As escolhas linguísticas indicam a projeção da primeira pessoa do singular, em que a **narradora** do conto é também a **personagem** central:

- (1) **Sentei-me** no talude da estrada (LISBOA, 2014, p.32. Grifamos);
- (2) **eu** tinha andado muito, estava cansada (p.32. Grifamos);
- (3) À **minha** frente havia um muro (p.32. Grifamos);
- (4) **Levantei-me** (p.32. Grifamos);
- (5) **Subi** a escada [...] **bati** a uma porta (p.32. Grifamos)
- (6) E **ponho-me** a andar (p.33. Grifamos);
- (7) **Sou** tão feliz! ia **eu** a dizer (p.36. Grifamos).

Após subir a escada, a personagem chega a um salão. Nesse local, a protagonista é questionada quanto a seu **aspecto físico**, pois destituída de beleza: “pode entrar, disseram-me muitas vozes” (LISBOA, 2014, p.32), “Tão pobrezinha!” (p.32), “Quer ser linda?” (p.32), “E rica?” (p.32), “E a cabeleira?” (p.33). Instantaneamente, seu padrão é modificado para o espaço que circulava: “Num ápice me despiram e me vestiram sem eu mesma me mexer”

³² Texto obtido pelo orientador professor Doutor Fernando de Moraes Gebra durante sua investigação de pós-doutoramento em 2015 e disponibilizado à orientanda.

(LISBOA, 2014, p.33). Tais sentenças acionam e atualizam vozes dos contos tradicionais, porquanto desconstruem o sentido e a projeção de personagens angelicais:

Bela Adormecida (PERRAULT, 2012)	Cinderela (PERRAULT, 2012)	“Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014)
1 – “Parecia até um anjo, de tão bonita” (p.27); 2 – “princesa, a mais bela do mundo” (p.29); 3 – “uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos e irradiava um esplendor” (p.30).	1 – “mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs” (p.60).	1 – “Tão pobrezinha!” (p.33); 2 – “Quer ser linda?” (p.33); 3 – “E a cabeleira?” (p.33).

Quadro 14 – Aspecto físico das personagens de “Bela Adormecida”, “Cinderela”, “Ai... Ai... Ai...”
Fonte: autora.

A divergência entre a voz mobilizada e o discurso construído é examinada a partir das marcas: “anjo”, “mais bela”, “mil vezes mais bonita” *versus* “pobrezinha”. As primeiras qualificam a beleza da mulher, características desconstruídas a partir do uso do adjetivo “pobrezinha” e pelos questionamentos indicativos de uma menina que necessita modificar sua aparência. O acionamento do discurso anterior projeta a ruptura de sentidos com relação à descrição da protagonista, pois a personagem de “Ai... Ai... Ai...” não é bela como naturalmente são as dos contos tradicionais.

Há entre os contos³³ tradicionais e o de Irene Lisboa um ponto de proximidade:

Cinderela (PERRAULT, 2012)	Cinderela – IRMÃOS GRIMM (ERA UMA VEZ..., 2006)	“Ai... Ai.. .Ai...” (LISBOA, 2014)
“- Pois bem, você vai se comportar direito? – disse a madrinha . – Então vou dar um jeito” (p.61. Grifamos); “Foi só a madrinha tocá-la com o condão, e na mesma hora suas roupas se transformaram em trajes de ouro e prata recamados	“Chegou a grande noite e as duas irmãs partiram. [...] Cinderela ficou sozinha em casa, triste, muito triste” (p.64); “Resolveu, então, pedir ajuda para a pombinha da árvore” (p.64. Grifamos); “E a pombinha sacudiu a árvore e	“Entre [...] disseram-me muitas vozes ” (p.32. Grifamos); “Quer ser linda ?” (p.32. Grifamos); “Num ápice me despiram e me vestiram sem eu mesma me mexer” (p.33. Grifamos); “E a cabeleira ?” (p.33. Grifamos).

³³ Ao observar que o conto “Ai... Ai... Ai...” remete a construções discursivas anteriores, verificamos as relações dialógicas (dialogismo interno) da narrativa, visto que sempre é possível ouvir outra voz na construção discursiva.

de pedras preciosas” (p.62. Grifamos).	dela caiu um vestido reluzente. [...] Cinderela ficou linda” (p.64. Grifamos).	
--	---	--

Quadro 15 – Presença do elemento auxiliador nos contos “Cinderela” e “Ai... Ai... Ai...”

Fonte: autora

Considerando que todo “enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo” (BAKHTIN, 2011, p.296), verificamos a **relação** (elo) a partir do acionamento do elemento auxiliador nos contos citados. Os substantivos “madrinha” (versão de Perrault) e “pombinha” (versão dos Irmãos Grimm) são os elementos que ajudam a protagonista do conto de fadas, alterando sua aparência física para que estivesse adequadamente vestida para o baile. Em “Ai... Ai... Ai...”, a protagonista também é auxiliada para que entrasse em conjunção com a beleza. Nessa linha, a relação dialógica entre os discursos promove a retomada do sentido projetado no conto tradicional, posto que as narrativas indicam que as personagens sempre serão auxiliadas.

Com relação aos seguintes excertos: “Vou pela mão de um **rei**. Estou tonta, estou perdida. **Salvaste-me, adorada**. É isto que ele me diz. [...] **Sou tão feliz!** ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração. Nisto **acordo**” (LISBOA, 2014, p.36. Grifamos) é possível construir duas leituras. A primeira voltada à ruptura dos elementos da sociedade patriarcal: um rei, em disjunção com a felicidade, ao encontrar a mulher que lute por ele, sente-se forte e protegido. Considerando que os fatos ocorrem em sonho e num contexto de patriarcado, essa hipótese não prospera. Outra leitura refere-se à adesão ao patriarcado³⁴: a mulher como prolongamento do marido, conduzida por ele. No caso, a personagem, além de demonstrar felicidade ao ser governada pelo rei – figura masculina –, indica que segue o modelo patriarcal.

Ainda, a sentença “Vou pela mão de um rei” (LISBOA, 2014, p.36) sugere que a **personagem** está preparada para manter uma relação de namoro ou de casamento com o outro, indício de que se **encerrou a fase da infância**. A construção “Ai... ai... ai... que pena não ser mais que um sonho” (p.36) indica que a protagonista se sente triste por não haver a concretização dos fatos vivenciados no devaneio. Desse modo, ao final do sonho, inicia outra

³⁴ Conforme descrito em capítulo próprio, o modelo patriarcal permeou o momento de publicação do conto em análise. Quando a protagonista aceita ser conduzida, obedece à figura masculina, ou seja é extensão do marido. Não justificamos a construção pelo contexto histórico, mas notamos que outros discursos são acionados na produção narrativa.

fase da vida, porquanto o gesto interpretativo possibilita inferir que houve aproximação em relação à figura masculina. Logo, encerrou-se a fase da infância.

As marcas linguísticas assinalam que há **processo de transformação** com relação à fase da vida, posto que, inicialmente, era princesa, inocente e estava em processo de amadurecimento. Ao final da narrativa, torna-se mulher, uma vez que se liga ao rei: “Levantei-me” (LISBOA, 2014, p.32); “Subi a escada até o cimo e bati a uma porta” (p.32); “Sou uma princesa” (p.34); “De mãos para a frente vou andando. Mas sempre a dizer: tenham dó...” (p.36), “Conduzem-me, amparam-me”(p.36); “Abro os olhos, mas de repente fecho-os. E lá é possível? Vou pela mão de um rei” (p.36).

O processo de transformação também pode ser observado a partir de diferentes escolhas linguísticas, especialmente a da escada. Ao subi-la, a personagem – menina – “Sou uma princesa” (LISBOA, 2014, p.34) – poderia suspeitar que encontraria o novo. Ao percorrer os espaços, vence as dificuldades e os perigos (leões, monstros), indicando que a fase da infância está superada, pois não mais necessita de auxílio do outro (adulto), além de estar ao lado do outro (rei).

Para Bettelheim, a escada está relacionada à questão sexual: “Nos sonhos estas escadas representam tipicamente experiências sexuais” (BETTELHEIM, 1980, p.273). E para a simbologia, nos

sonhos, a escada, na qualidade de meio de **ascensão, gera medo, o temor, a angústia ou** – o contrário – **a alegria, a segurança.** [...] Associado à noção de ritmo [...] o símbolo da escada pode conter por vezes uma **significação erótica**, sendo que a ascensão, nesse caso, é a do desejo, que **sobe até atingir o orgasmo.** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.381-382. Grifamos)

Nesse quadro, a **escada**, descrita tanto por Bruno Bettelheim quanto pelo *Dicionário de símbolos*, indica uma leitura voltada para a questão sexual. Utilizando essas duas leituras e verificando as marcas discursivas presentes no conto em estudo, compreendemos o processo de transformação da personagem, que após subi-la, aproxima-se do outro. Consequentemente, ela inicia a fase adulta, porquanto esteve, mesmo que em sonho, ao lado do rei.

Ainda, em “é uma escada! Levantei-me. [...] Subi a escada até o cimo” (LISBOA, 2015, p.32), notamos a opção e o desejo de descobrir o novo, ascender, pois após subir a escada, a protagonista, além de encontrar um novo espaço, liga-se ao elemento masculino, o que produz a sensação de segurança e alegria: “Vou pela mão de um rei [...] Sou tão feliz” (p.36). Feliz por estar ao lado de um companheiro, a personagem atinge o ápice do prazer: “Vou pela **mão** de um **rei**” (LISBOA, 2014, p.36. Grifamos); “Sou tão feliz” (p.36); “quando

ele me **aperta ao coração**” (p.36. Grifamos). A construção insinua a ligação com o outro, revelando a descoberta da sexualidade, pois a personagem envolve-se com o elemento masculino, é levada por ele, o que lhe proporciona felicidade. A construção “quando ele me **aperta ao coração**” (p.36. Grifamos) lembra a proximidade de corpos, sugerindo uma sensação diferenciada, prazer.

O **processo de transformação** ocorre no sonho (momento em que está próxima do elemento masculino): “Sou tão feliz! ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração. Nisto acordo. Ai... ai... ai... que pena não ser mais que um sonho!” (LISBOA, 2014, p.36). A interrupção do momento – “que pena não ser mais que um sonho!” (p.36) evidencia o desejo de querer a efetivação das cenas, visto que o conteúdo do “sonho” representa “**uma elaboração dos dados do inconsciente para transformá-lo em imagens efetivas**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.847. Grifamos).

Outros elementos que auxiliam a observar esse processo de transformação estão relacionados com as dificuldades enfrentadas durante o percurso da viagem (entre os palácios), a exemplo do monstro que representa um dos obstáculos vencidos, descrito pela simbologia como “**o guardião de um tesouro**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.615. Grifo do autor). No caso, a protagonista triunfa, pois, muito embora rodeada por monstros (leões, monstros de uma só pata e um só olho), enfrenta-os, demonstrativo de coragem e de encerramento da fase infantil, caracterizada por elementos de proteção e de cuidado, que se tornam irrelevantes na vida da personagem.

A passagem de uma fase da vida para outra aponta para o que Bakhtin entende por **romance de formação ou romance de educação**. No romance de formação, a imagem estática da personagem é substituída pela “unidade dinâmica” (BAKHTIN, 2011, p.219), pois se transforma (desenvolve-se, forma-se) ao longo do tempo.

Na grande maioria dos romances estudados por Bakhtin (em *Estética da Criação Verbal*) a personagem não se modifica ao longo do tempo, pois é pronta, construída como uma grandeza constante. Contudo, o espaço descrito pode sofrer alterações, mas não interfere na forma de atuação da personagem, que não se transforma.

Na maioria das modalidades do gênero romanesco, o enredo, a composição e toda a estrutura interior do romance postulam essa imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático de sua unidade. A personagem é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser *grandezas variáveis*. (BAKHTIN, 2011, p.219. Grifo do autor)

A personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance. A permanência e a imobilidade interna da personagem são a premissa do movimento do romance. (p.219).

Bakhtin ainda destaca que o romance de formação “produz a imagem do homem em formação. Em contraposição à unidade estática, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem” (BAKHTIN, 2011, p.219). A personagem é uma grandeza variável, pois está em constante modificação (formação), bem como o “tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida” (BAKHTIN, 2011, p.220).

No momento em que o tempo passa a integrar a vida da personagem, opera nela modificações. E, a depender da forma como ocorre a interiorização temporal, é possível identificar cinco tipos diferentes de romance de formação, quais sejam, aqueles que apresentam: 1) as mudanças na fase da vida³⁵; 2) uma experiência³⁶; 3) uma biografia ou uma autobiografia³⁷; 4) um romance didático-pedagógico³⁸ e 5) uma formação concomitante do mundo e do homem³⁹.

Concatenando os postulados bakhtinianos acima com a leitura do **conto** em análise, inferimos que no conto “Ai... Ai... Ai...” há a presença de características do romance de formação, porquanto a personagem está em formação, pois é construída na narrativa como uma grandeza variável, visto que sofre transformação.

E considerando que ocorreu alteração apenas na personagem e não no mundo, as características da quinta forma de romance não se efetivam no conto. Entretanto, a construção discursiva indica que outras características podem incidir, conforme verificamos no quadro a seguir.

³⁵ Esse tipo de romance de formação mostra “a trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando-se todas as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança da idade” (BAKHTIN, 2011, p.220). Nessa forma, mudam-se as fases da vida.

³⁶ Neste tipo, também relacionada com as fases da vida, passa “do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura e ao praticismo” (BAKHTIN, 2011, p.220). Aqui, o romance de formação é definido pela “representação do mundo e da vida como *experiência*, como na *escola*” (BAKHTIN, 2011, p.220. Grifo do autor).

³⁷ No romance do tipo biográfico ou autobiográfico, a “formação é o resultado de todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho” (BAKHTIN, 2011, p.221). Ou seja, a formação dá-se pela passagem individual da vida e dos acontecimentos.

³⁸ O romance de formação didático-pedagógico é o quarto tipo de romance, em que se encontra um ensinamento explícito.

³⁹ O quinto tipo de romance de formação do homem está relacionada à história: “A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com caráter próprio de cronotópico” (BAKHTIN, 2011, p.221). Nesse tipo de romance, há formação concomitante de homem e de mundo.

Romance de formação: Tipos	Conto: “Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014)
Passagem das fases da vida:	“Olha a princesa, diziam” (p.33); “Sou uma princesa” (p.34); “Vou pela mão de um rei” (p.36);
“Representação do mundo e da vida como <i>experiência</i> ” (BAKHTIN, 2011, p.220. Grifo do autor):	“Era de noite e eu tinha andado muito, estava cansada” (p.32); “Nisto acordo” (p.36); “que pena não ser mais que um sonho!” (p.36);
Romance de formação do tipo didático-pedagógico:	“Olha a princesa, diziam” (p.33); “Vou pela mão de um rei” (p.36); “que pena não ser mais que um sonho” (p.36); “Prosseguir quero, mas os leões enfurecem-se” (p.34); “Tiro um punhado de moedas e arremesso-as aos leões. Ceguei-os” (p.34); “Rodeiam-me monstros de um só olho e de uma só pata. Dou um ai. Nisto lembro-me da minha bolsa. Cego-os” (p.35).

Quadro 16 – Características do romance de formação presentes no conto “Ai... Ai... Ai...”

Fonte: autora.

Notamos, na primeira sequência, que a narradora/personagem relata o que ocorreu consigo, descreve um momento de sua vida, em que inicia o percurso como menina (princesa) e o conclui como mulher (rainha – está ao lado do rei). Também é possível verificar o compartilhamento de uma experiência, pois a modificação na vida da personagem é marcada no discurso e relatada ao outro, deixando implícito as descobertas de desejo, de vontades. *In casu*, passa-se da fase da infância para a vida adulta por meio do sonho (inconsciente) para depois verificar que houve a efetivação. O conto possibilita que o leitor estabeleça uma relação de identificação com a personagem, uma vez que público infantil, para o qual se destina a obra, também pode estar em processo de transformação. Logo, o conto propõe um ensinamento, qual seja o de que transformações podem ocorrer de diferentes formas.

Destacamos que a referida **transformação** ocorre tão somente com relação à passagem para a vida adulta, pois as marcas da sociedade patriarcal mantêm-se inalteradas. Ainda, a voz do conto tradicional “Cinderela” (versão de Perrault), que espera passivamente a chegada do príncipe, ressoa e é desconstruída, pois Cinderela espera que o príncipe a encontre ao passo que a protagonista de “Ai... Ai... Ai...” é quem encontra o rei.

“Cinderela” (PERRAULT, 2012)	“Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014)
<p>“o filho do rei mandou apregoar ao som de trombetas que se casaria com aquela cujo pé se ajustasse perfeitamente à chinela” (p.65-66);</p> <p>“A chinelinha foi levada à casa das duas irmãs [...] Borracheira [...] disse sorrindo:</p> <p>- Quero ver se me serve!” (p.66);</p> <p>“aproximando a chinela de seu pezinho, viu que ela servia sem dificuldade e ficava justa como se tivesse sido moldada com cera” (p.66);</p> <p>“Ela foi levada à casa do jovem príncipe” (p.66).</p>	<p>“Estou a bater à porta da Lua” (p.35);</p> <p>“Abram à pobrezinha, tenham dó...” (p.35);</p> <p>“De mãos para frente vou andando” (p.36);</p> <p>“Conduzem-me, amparam-me” (p.36);</p> <p>“Vou pela mão de um rei” (p.36);</p> <p>“Sou tão feliz!” (p.36);</p> <p>“que pena não ser mais que um sonho” (p.36).</p>

Quadro 17 – Ações das protagonistas de “Cinderela” e “Ai... Ai... Ai...”

Fonte: autora.

Em “Cinderela” (Perrault), a protagonista precisa passar por diferentes provações, suportando-as: executa as tarefas domésticas impostas pela madrasta, dorme no sótão, descansa ao lado do fogão junto às cinzas, além de não relatar ao pai, rei, as dificuldades enfrentadas. A construção dessa personagem propõe um modelo ideal de mulher: aquela que deve suportar todas as dificuldades, para, no futuro, ser salva pelo outro.

Já em “Ai... Ai... Ai...” é a **protagonista** que busca um novo destino, demonstra iniciativa (sobe a escada, chega em diferentes locais), encontra o rei – “Salvaste-me, adorada. É isto que ele me diz” (LISBOA, 2014, p.36), ações que se distanciam da passividade de Cinderela.

Destarte, nesse ponto, o conto em análise reformula o sentido instalado pelo conto tradicional. Todavia, ao encontrar a figura masculina, a personagem de “Ai... Ai... Ai...” abandona suas características (determinação, coragem para mudar) para seguir o outro: mulher levada pelo homem, sendo esse o desejo dela – “pena ser sonho” (LISBOA, 2014, p.36).

A construção discursiva **mobiliza diferentes vozes** em sua composição por meio do dialogismo interno, porquanto é possível identificar a voz de discursos anteriores no conto em análise.

Desse modo, é possível verificar relação dialógica entre a história acerca de Psique e o conto “Ai... Ai... Ai...”:

Psique (APULEIO)	“Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014)
“como já vinha todo o povo para lhe acompanhar, lançou-se em meio deles e foram em seu caminho àquele lugar onde estava um penhasco muito alto , em cima daquele monte , em cima do qual puseram a donzela; ali deixaram-na” (p.108. Grifamos).	“Sentei-me no talude da estrada” (p.32. Grifamos); “À minha frente havia um muro” (p.32); “Olha, olha, são degraus, muitos, muitos, é uma escada!” (p.32); “ Subi a escada até o cimo e bati a uma porta” (p.32. Grifamos).

Quadro 18 – Ações de ascensão de Psique e da protagonista de “Ai... Ai... Ai...”

Fonte: autora

Psique foi levada para o alto, diferente da personagem de Irene Lisboa que decide descobrir o que há no final da escada. As duas personagens sabem que o percurso pode produzir modificações em suas vidas. Psique passa a um novo estado, ou seja, de menina – virgem – à mulher – casamento com o Cupido –, similar ao que ocorre com a personagem de “Ai... Ai... Ai...”, que inicia a fase adulta de sua vida no momento em que se aproxima do rei.

Ademais, tanto a **voz** da história acerca de Psique como a voz⁴⁰ do conto “Barba Azul” são movidas a partir da leitura de “Ai... Ai... Ai...”, porquanto o traço de curiosidade, de descobrir o diferente, manifesta-se nas seguintes construções:

Psique (APULEIO)	“Barba-Azul” (PERRAULT, 2012)	“Ai... Ai... Ai...” (LISBOA, 2014)
“com a ajuda do vento acostumado, voaram até à casa de Psique; com umas poucas lágrimas [...] começaram a falar com sua irmã desta maneira: ‘Você pensa que é bem-aventurada, está muito segura e sem nenhum cuidado, não sabendo quanto mau e perigo tem. [...] você foi assinalada para se casar com uma cruel besta’	“ – Aqui estão as chaves dos dois depósitos de móveis, as das baixelas de ouro e prata, que não servem todos os dias, as de meus cofres-fortes [...] Esta chavinha aqui é a do quartinho que fica no fim da grande galeria do apartamento térreo: pode abrir tudo, ir a qualquer lugar, mas aquele quartinho eu a	“À minha frente um muro. Um muro?” (p.32); “Olha, olha, são degraus, muitos, muitos, é uma escada!” (p.32); “Subi” (p.32); “Para onde irá ela?” (p.33); “Para o palácio do vento” (p.33); “Para o palácio da luz” (p.33); “Rebentaram então umas vozes: nunca lá chegará!

⁴⁰ Um discurso aciona construções pretéritas, respondendo a essas enunciações. “Formando-se num clima do já dito, o discurso é ao mesmo tempo determinado pelo ainda não dito, mas que pode ser forçado e antecipado pelo discurso responsivo” (BAKHTIN, 2015b, p.52-53). Ainda, toda enunciação mantém relação com outros, visto que o único discurso que poderia evitar relações dialógicas é o de Adão mítico, por ser o primeiro: “Só Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não condicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro” (BAKHTIN, 2015b, p.51).

<p>(p.122); “ele começa a dormir e com o grande sono começa a respirar, salta da cama e descalça ao passo, saca o candelabro debaixo de onde está escondido, tira o candelabro oportunidade para a façanha que quer fazer; com aquela navalha, elevada primeiro a mão direita com o maior esforço que puder, dá em o nó da nuca daquela serpente venenosa, corte-lhe a cabeça” (p.124); “Com estas palavras acenderam tanto as vísceras de sua irmã” (p.124).</p>	<p>proíbo de entrar, e proíbo tanto, que se por acaso o abrir, não há nada que não se possa esperar da minha cólera” (p.42); “Estava tão morta de curiosidade [...] Chegando à porta do quartinho, parou por algum tempo, pensando na proibição que o marido fizera e imaginando que poderia dar-se mal com aquela desobediência; mas a tentação era tão grande, que ela não aguentou: pegou a chave e, trêmula, abriu a porta do quartinho (p.43).</p>	<p>Ai... ai... ai... Inimigos, meus inimigos! exclamo eu. Pois havemos de ver” (p.33).</p>
---	--	---

Quadro 19 – Despertar da curiosidade feminina de Psique, das protagonistas de “Barba-Azul” e de “Ai... Ai... Ai...”

Fonte: autora

A **relação dialógica** pode ser estabelecida entre os discursos a partir do traço de curiosidade, uma vez que: (1) incentiva-se a personagem (Psique) a matar aquele com quem se relaciona, pois não pode vê-lo; (2) o marido (Barba Azul) indica para que serve o material (chaves) dado à esposa, propondo ao mesmo tempo uma proibição – não usar; (3) a personagem deseja conhecer o que há no fim da escada, bem como indicam que não chegará aos diferentes locais. Em todos os casos, foram incentivadas a realizar determinadas ações pelo despertar da curiosidade.

Portanto, no conto de Irene Lisboa, a narradora/personagem descreve os espaços que percorreu e as dificuldades enfrentadas durante o sonho. Pelo deslocamento entre os locais percorridos, verificamos um processo de transformação (características do romance de formação), pois (1) enfrentar monstros (perigos, medos); (2) chegar aos diferentes locais e (3) desejar estar ao lado do outro, indicam maturidade, ou seja, início da fase adulta da vida da personagem.

Ademais, o gesto interpretativo de “Ai... Ai... Ai...” indica que o processo de transformação, com relação à passagem das fases da vida, efetivou-se, porquanto a personagem, a partir da reconstrução do seu sonho, compreende que vive um novo momento de sua vida (fase adulta), já que se ligou em sonho ao elemento masculino. Ao reconstruir, em forma de narrativa, o que ocorreu em sonho, compartilha a experiência vivenciada no

devaneio, indicando que as mudanças pessoais podem ocorrer de diferentes formas, inclusive no sonho.

O modelo patriarcal em que a mulher é extensão do marido é identificado no conto: “vou pela mão de um rei” (LISBOA, 2014, p.36). Parâmetro inalterado pela personagem que demonstra o desejo de se ligar a um homem que a conduza e a proteja. Assim, no sonho há projeção de um desejo da protagonista – estar ao lado do outro, sendo conduzida por ele –, mas a concretização não se efetivou, uma vez que foi mero devaneio.

É impossível deixar de perceber que o final do conto aciona a voz patriarcal do contexto de produção do discurso, uma vez que a protagonista segue orientações da figura masculina. Em que pese à imagem de uma mulher fraca e incompetente para agir tenha sido desconstruída na narrativa, visto que supera as dificuldades com as quais se depara, ao encontrar o outro (rei), predomina a submissão em relação ao masculino.

4 “UMA MÃO CHEIA DE NADA OUTRA DE COISA NENHUMA”: CONTOS DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE IRENE LISBOA

“*Sonhei uma noite com a gata borralheira*”(LISBOA, 2015, p.95)

Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma (2015) foi escrita, principalmente, para adolescentes⁴¹. Há vinte e seis contos no livro: “As aventuras de Rosalina”, “Os três encontros”, “Flor da murta”, “Aguilhas e alfinetes”, “O da viola”, “A estrela azul”, “Maria”, “A maçã de ouro”, “Ó rei sendal!”, “Figurinhas de tapete”, “A bailarina”, “O caixão de cristal”, “Os brincos da princesa”, “O caçador”, “A rapariga de pedra”, “Os meus sacos de ouro e os meus sacos de prata”, “Minuto”, “O coração”, “O meu noivo”, “A morte do gaio”, “A sina”, “Sonhos”, “História”, “Passeio”, “O estrudo carnaval” e “As moiras”.

Ademais, são narrativas que se caracterizam por serem curtas, de linguagem simples e cativante, a exemplo da sentença presente em “A maçã de ouro”: “Enfim, enfim... O cavaleiro chega debaixo da macieira apeteçada e colhe a maçã de ouro” (LISBOA, 2015, p.50). Neste conto, o narrador relata que um cavaleiro “chega debaixo da macieira apeteçada e colhe a maçã de ouro” (LISBOA, 2015, p.50), momento em que os portões do pomar das macieiras fecham-se. O cavaleiro tem a posse da maçã, mas toda vez que a solta, surge algo. Na primeira, a “maçã abre-se instantaneamente ao meio e dá saída a tantos e tão belos guerreiros armados e equipados” (p.50), os quais garantem a vitória dele na batalha. Em um segundo momento aparece uma “donzela formosa” (p.51), assim como na última vez que larga a maçã.

Em diferentes contos de Irene Lisboa, as protagonistas descrevem os seus desejos. Por exemplo, em “Flor de murta”, a protagonista narra o encontro com a flor, expondo suas vontades: “Gostava de viajar e de saber muitas línguas. Daqui a pouco faço treze anos. E também gostava de me casar” (LISBOA, 2015, p.33). Na narrativa “O caçador”, a protagonista relata sua tristeza por estar presa à atividade de costura e, por isso, impossibilitada de conhecer o caçador que lhe despertara interesse: “Estava eu a costurar

⁴¹Regina Zilberman, no texto “Introduzindo a Literatura Infanto-Juvenil”, afirma que ao “escritor de literatura infanto-juvenil, cumpre, portanto, a harmonização entre estas duas exigências: a de criação artística, o que significa ser renovador e original na sua representação da realidade; e a de respeito ao universo infantil, simbolizando os anseios deste e suscitando a identificação da criança, quando da efetivação da leitura da história” (ZILBERMAN, 1985, p.99). Assim, em *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*, temos uma produção artística que apresenta diferentes temáticas (desejos, encontro, experiência dos personagens) e diferentes personagens. O leitor dessas narrativas pode identificar-se com os personagens, porquanto alguns passam por um processo de transformação (passagem das fases da vida), assim como é possível estar ocorrendo com os jovens leitores – pré-adolescentes, público a que se destina a obra. A significação dos contos é construída pelo leitor no momento de leitura, em que identificará também mensagens subliminares que corroboram para a construção dos sentidos das narrativas.

quando oiço aquele assobio (p.68), “Esta mania de me porem à costura! Se não fosse por vergonha ainda o mandava chamar (p.69), “Andar assim por estes sítios um caçador e não entrar... até parece impossível. Passar e não entrar, vindo de tão longe... Estou triste, estou aborrecida” (p.70). Já em “O meu noivo”, a personagem, mesmo menina, relata a expectativa de um dia casar: “O meu noivo é o Jerónimo. Casaremos para o ano. A senhora quer fazer o meu enxoval?” (p.87), “Isto foi um dia, num dia... de Abril ou de Maio” (p.87), “Depois, quantas vezes tornou Jerónimo a passar, a pé e a cavalo?”(p.87).

Em apenas duas páginas, no conto “A bailarina”, Irene Lisboa cativa o leitor com a apresentação do personagem masculino. Na fase da infância, Gustavo (personagem) demonstrava gostar de uma bailarina de papel que encontrara na casa da tia. Porém, na adolescência, o sentimento é por outra bailarina (menina): “Era uma vez uma bailarina, mas uma bailarina de papelão” (LISBOA, 2015, p.60); “O rapazito [...] Gustavo, que costumava ir àquela casa, adorava-a” (p.60); “Ela dançava, levantava as pernas de lado, dava aos braços... Que tentação! [...] Gustavo foi crescendo” (p.60); “Como a bailarina das tias o tinha entretido! [...] A carinha dela é que ainda era bonita. Até lhe lembrava a da bailarina do Salão Foz” (p.61); “Ainda gostas da bailarina, Gustavo? Foi os teus encantos [...] Se tu quiseses dou-ta por recordação. Muito obrigada, minha tia, não é preciso.” (p.61).

No conto “Aguilhas e alfinetes”, a narradora, uma pena de escrever –“Eu estava a um canto... Quem assim fala é uma pena de escrever” (LISBOA, 2015, p.35) –, narra o que ocorreu em determinado momento com as agulhas e com os alfinetes de uma residência, pois “Naquela casa tudo falava: agulhas e alfinetes, botões e cadeiras...” (p.35). As agulhas foram passear, acompanhadas pelos alfinetes: “Pois as minhas amigas disseram-me assim: vamos passear? Eu respondi logo: e é já! Mal disse isto, saltámos todas da janela abaixo” (p.35), “Os nossos namorados, que eram uns elegantíssimos alfinetes, armaram pulo atrás de nós e caíram-nos também aos pés” (p.36). Ademais, em determinado momento, desperta na agulha a vontade de distanciar-se dos namorados (alfinetes): “As agulhas iam à frente, os alfinetes atrás. [...] Nós já íamos da cor das papoilas. Pudera! Então eu, que tenho sempre ideias, lembrei-me de segredar às outras: e se agora fugíssemos?” (p.36).

Dos segmentos acima, notamos que os personagens do conto de Irene Lisboa são objetos (agulhas e alfinetes), mas as ações que desempenham são humanas, visto que conversam e passeiam pelo espaço descrito. Logo, inferimos que o conto apresenta características de um apólogo, gênero narrativo que expõe personagens inanimados que representam atos humanos.

Desse modo, inferimos que as ações praticadas pelas agulhas – (1) sair do espaço em que estavam, (2) conhecer outros ambientes – “caímos num jardim (LISBOA, 2015, p.36), “Na praia encontrámo-nos” (p.37) – e (3) desejar fugir dos namorados –, podem ser interpretadas como o desejo de independência e de liberdade das agulhas (mulher) em relação aos alfinetes (homem). Ademais, pela conjuntura contextual de publicação do conto, depreendemos que a construção discursiva confronta o modelo patriarcal.

A construção final desse conto é assim posta:

Que lhe havia de eu responder? Serei rainha se tu fores rei e escrava se... mas calei-me aqui, receosa de o ofender.

A pena, cansada já de tanto escrevinhar, rematou assim: era uma agulha tão vaidosa, tão vaidosa, que por fim até eu lhe cortei o discurso. (LISBOA, 2015, p.39)

O discurso direto da agulha sugere que ela não deseja e não quer se submeter ao alfinete. Ainda, só seria “escrava” (submissa) em relação ao masculino em condição que não quis descrever. Já a narradora encerra o conto quando a personagem realiza essa afirmação. Portanto, o conto apresenta marcas implícitas que indicam o desejo de romper com o paradigma de submissão.

No conto “A sina”, a personagem é questionada por uma cigana acerca das ações de outra mulher que morava com ela na casa, construção visualizada também em sua obra autobiográfica *Voltar atrás para quê?*

“A sina” (LISBOA, 2015) <i>Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma</i>	<i>Voltar atrás para quê?</i> [1956?]
<p>“Estava eu sentada no meu mirante, como era costume, à tarde, e vejo vir pela estrada fora uma cigana toda apressada” (p.91. Grifamos);</p> <p>“Não quer saber a sua sina, minha bela menina? Eu acenei-lhe com a cabeça que não, por vergonha” (p.91);</p> <p>“Uma sina tão linda! Estou-lhe mesmo a ver na cara. Dê-me cá a sua mãozinha” (p.91. Grifamos);</p> <p>“não tenha receio” (p.91);</p> <p>“A menina ainda é uma criança” (p.92);</p> <p>“Gosta do que não tem e do que ainda não conhece, não é verdade, minha beleza?” (p.92);</p> <p>“E tem madrasta.</p>	<p>“Pelo mesmo tempo uma cigana lhe leu a sina na palma da mão, à porta do varandim.</p> <p>Este varandim, alguma ruína, actualmente... coberto e quase tão fechado como uma caixa, guarnecido de meia dúzia de flores acidentais, assentava o tecto em pequenas colunas e formava todo ele uma espécie de bojo para a entrada do pátio e para a estrada. Era servido por uma escada lateral e dava acesso ao primeiro andar da casa. Tinha um aspecto excrescente e simultaneamente recolhido, agradável” (p.96. Grifamos)</p> <p>A cigana divisou-lhe na mão aberta um ror de ameaças, com as respectivas compensações, que ela</p>

<p>Pus-me séria. Coitadinha! As lágrimas vieram-me aos olhos. Não se entristeça, minha bela menina. Ainda há-de sair daqui e ser muito afortunada, que lho digo eu. Nos seus olhos há uma luz que não engana” (p.92. Grifamos); “é que tem uma grande inimiga, e de portas adentro. Defenda-se dela que lhe quer todo o mal e lhe não há-de comer os olhos só se não puder, minha bela menina” (p.92. Grifamos)</p>	<p>ainda não sabia serem banais, por isso a impressionaram”. (p.96. Grifamos).</p>
--	--

Quadro 20 – Relação dialógica entre o conto “A sina” e o fragmento de *Voltar atrás para quê?*

Fonte: autora.

Além disso, de modo bastante específico, em um dos contos de *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* há uma referência explícita aos contos tradicionais, comprovando que Irene Lisboa os conhecia, logo, poderia mobilizar as vozes dessas narrativas em suas construções, com as quais mantém relações dialógicas. Por exemplo, no conto “Sonhos”, a narradora relata diferentes devaneios, entre eles “O da Gata Borracheira”.

Sonhei uma noite com a gata borralheira (LISBOA, 2015, p.95);
[...] Tinha-me encontrado com ela numa cozinha muito escura e muito cheia de rodilhas e tachos (p.95);
[...] A gata borralheira estava sentadinha no chão, muito triste (p.95);
[...] Assim estávamos as duas, muito bem entretidas, quando soam perto umas patalonadas medonhas (p.95)
[...] A minha madrastra! Respondeu-me ela aflita (p.95);
[...] Já daqui para fora, sua grande atrevida! (p.97)
[...] Puxei então pela gata borralheira com toda a força que tinha e dei um encontrão à porta. Aquilo é que era fugir! (p.97)
[...] Onde fomos parar é que não sei, nem mesmo o que aconteceu depois à rapariga” (p.97).

A narrativa tradicional “Cinderela” (versão de Perrault) descreve a submissão da protagonista, que é obrigada a realizar as tarefas domésticas e permanecer na cozinha junto às cinzas. Todavia, a vida de Cinderela muda a partir do baile real, pois conhece o príncipe e com ele se casa.

A pobre moça aguentava tudo com paciência (PERRAULT, 2012, p.59);
[...] Depois de terminar suas tarefas, ela ia para o canto da lareira e se sentava nas cinzas, motivo pelo qual, na casa, costumava ser chamada de Borrabunda. A mais nova, que não era tão malcriada quanto a mais velha, chamava-a de Borracheira” (p.59-60)

A denominação do subtítulo “O da Gata Borracheira”, do conto “Sonho” de Irene Lisboa, remete à narrativa “Cinderela” (versão Charles Perrault), pois a narradora do conto de Irene descreve que encontrou Borracheira em condições iguais às apresentadas no conto tradicional. Ademais, ao afirmar “Sonhei uma noite com a gata borracheira” (LISBOA, 2015, p.95), identificamos marcas de algo pré-existente. Ou seja, Borracheira existiria e é do conhecimento da narradora que pode encontrá-la, retirando-a de sua condição de submissão.

O conto “As Moiras” pode remeter à tradição cultural portuguesa, assim como pode ressoar a escolha do pseudônimo de Irene Lisboa (Maria Moira). Na memória cultural, as moiras ou mouras encantadas são

[...] jovens donzelas de grande beleza ou encantadoras princesas [...]. Aparecem frequentemente cantando e penteando os seus longos cabelos, louros como o ouro ou negros como a noite, com um pente de ouro, e prometem tesouros a quem as libertar do encanto”⁴².

A relação dialógica entre a tradição e o conto de Irene Lisboa pode ser observada na retomada da característica física (cabelos compridos) e na ação que realizam (pentear os cabelos, prometer riqueza):

À meia-noite é que elas aparecem. Põem-se a pentear e a cantar, têm uns cabelos muito compridos! (LISBOA, 2015, p.128);
 [...] Aquele rapaz era rico. [...] Mas tudo abandonara por causa delas. Numa certa noite, fazia uma lua como um sol, ao darem as doze badaladas... ele viu-as e foi atrás delas... Perdeu-se. Mas não lhe pôde quebrar o encanto. Elas é que lhe tiraram a fala (p.129).

Da obra *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* foram selecionados três contos para construir o gesto interpretativo: “O caixão de cristal”, “Maria” e “As aventuras de Rosalina”. Essas narrativas são curtíssimas, mas carregadas de significações.

⁴² Moura encantada. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Moura_encantada>. Acesso em 31 out. 2016.

4.1 “O CAIXÃO DE CRISTAL”: UM NOVO OLHAR SOBRE BRANCA DE NEVE

“*Eu era oferecida em holocausto à lua.*” (LISBOA, 2015, p.64)

Em “O caixão de cristal”, a narradora/personagem informa que devia ser lançada ao mar e é. A trajetória que antecede a chegada ao fundo do oceano é por ela descrita, desde os animais que rodeiam o caixão, o desejo de retornar a terra, a impossibilidade de se levantar e reencontrar o amado, o choro por não poder ouvi-lo, até a aceitação de que fora “oferecida em holocausto à lua” (LISBOA, 2015, p.64).

A utilização do pronome pessoal do caso reto “eu”, da conjugação verbal “fui” em “eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal [...] e fui [...] Eu ia **estendida** ao comprido” (LISBOA, 2015, p.62. Grifamos) e dos recortes “Eu ia estendida” (LISBOA, 2015, p.62); “não sei como” (p.62), “me parecia que o mar e o céu se juntavam” (p. 62) confirmam a hipótese de que a personagem narra fatos que vivenciara.

Ao asseverar que era oferecida em **sacrifício** à lua, pode ressoar, no conto de Irene Lisboa, os discursos bíblico e o de Psique, porquanto a “orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso” (BAKHTIN, 2015b, p.51). Ademais, uma enunciação é construída a partir do acionamento de outra, respondendo à construção anterior, com vistas a complementar, a confrontar, a concordar com o discurso acionado.

Bíblia (GÊNESIS, 22: 1,2)	Psique (APULEIO)	“O caixão de cristal” (LISBOA, 2015)
<p>“E aconteceu, depois destas coisas, que tentou Deus a Abraão e disse-lhe: Abraão! E ele disse: Eis-me <i>aqui</i>”;</p> <p>“E disse: Toma agora o teu filho, o teu único filho, Isaque, a quem amas, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali em holocausto sobre uma das montanhas, que eu te direi” (Grifo do original).</p>	<p>“O mesquinho pai [...] acertou de consultar o oráculo antigo do deus Apolo [...] respondeu [...] ‘Porá esta moça mortal adornada de toda vestimenta de pranto e luto, para enterrá-la, em uma pedra de uma alta montanha e deixa-a ali’”.</p> <p>(p.106);</p> <p>“O pai, pela necessidade que tinha de cumprir o que Apolo mandara, procurava levar a mesquinha de Psique à pena que lhe profetizava”</p> <p>(p.107);</p>	<p>“Eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal, como rezam as histórias... e fui” (p.62);</p> <p>“Nereidas, como julgo que se chamam, uns seres muito caprichosos, levantavam-me nos braços” (p.64. Grifamos);</p> <p>“Eu era oferecida em holocausto à lua” (p.64);</p> <p>“Senti-me descair [...] até que cheguei ao fundo do mar e lá fiquei” (p.64).</p>

	<p>“a donzela calou, como já vinha todo o povo para lhe acompanhar, lançou-se em meio deles e foram em seu caminho àquele lugar onde estava um penhasco muito alto, em cima daquele monte, em cima do qual puseram donzela; ali deixaram-na” (p.108. Grifamos).</p>	
--	--	--

Quadro 21 – Oferecimento em sacrifício de Isaque, Psique e a protagonista de “O caixão de cristal”
Fonte: autora

A informação acerca do sacrifício de um filho retoma discursos longínquos. No discurso bíblico, Deus exige que Abraão sacrifique seu filho, ato não concretizado por causa da intervenção divina, que aceita a prova de Abraão em se dispor a sacrificar o próprio filho em nome de Deus. A figura paterna conduz Psique ao sacrifício. Essas vozes são acionadas no conto “O caixão de cristal”, uma vez que a personagem feminina também é conduzida ao holocausto. Contudo, não há marcas explícitas acerca dos motivos para tanto, diferenciando-se das enunciações anteriores em que o filho de Abraão seria sacrificado a pedido de Deus e Psique por orientação do oráculo.

O **acionamento de outras enunciações** indica que o discurso “voltado para o seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso de discurso, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros” (BAKHTIN, 2015b, p.48). *In casu*, a narrativa “O caixão de cristal” está em diálogo com os discursos anteriormente referidos, entrelaçando-se. Porém, distancia-se dos sentidos outrora projetados – imolação de mulheres e homens –, já que não há motivação explícita para tal fato.

Inferimos que a **imolação** da personagem pode estar atrelada à questão da transformação – necessidade de afirmação da fase adulta e negação da infância –, que, se efetivada, poderia não resultar no holocausto da personagem. As sequências abaixo apresentam momentos em que ela foi desafiada a agir, mas não esboça reação visando alterar seu destino.

- (1) terríveis animais do mar batiam à minha roda (LISBOA, 2015, p.62);
- (2) Cobras de água, muito longas e esguias, enlaçavam-se no meu caixão. Eu não as temia. Suportava-lhes bem (p.63);
- (3) eu ia sempre fugindo (p.63);
- (4) Empalideceram-me as mãos e cerrei os olhos (p.64);

Desse modo, não se livrar dos monstros que cercam seu caixão e sofrer com os animais que lhe causam medo, indica que, passivamente, aceita o destino para o qual foi conduzida: imolação (permanência no fundo do mar). Portanto, não se tornou mulher. Dito de outro modo, aceita seu destino, posto que opta por permanecer na fase da vida em que se encontra (infância), pois não demonstra autonomia e poder de decisão para agir de modo diferenciado.

O fato de **aceitar o destino** remete ao discurso presente na Bíblia que narra a aceitação de Jesus Cristo em relação ao seu futuro. Ele conhecia seu futuro e o **aceita** como meio de salvar a humanidade – “João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (JOAO, 1:29); “E, enquanto eles comiam, disse: Em verdade vos digo que um de vós me há de trair” (MATEUS, 26: 21). Já no conto de Irene Lisboa não há descrição explícita da motivação que culminou com a imolação da protagonista. Contudo, repetimos, pode estar ligada com a questão da transformação – passagem para a vida.

E pensar sobre o processo de **quase transformação** remete à ideia de Eduardo Viveiro de Castro, que ao analisar o conto “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa, informa que o processo não se completa, pois o conto “termina com o onceiro quase-virando bicho” (CASTRO, 2008, p.247). Em “O caixão de cristal”, a transformação, muito embora de forma diversa da descrita por Castro, também não se efetiva. Logo, a protagonista permanece no fundo do mar.

As sequências “Eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal, [...] e fui” (LISBOA, 2015, p.62) e “Eu era oferecida em holocausto à lua” (p.64) sugerem que a narradora sente-se obrigada a ser lançada ao mar em um caixão de cristal, uma vez que a escolha verbal “devia” (dever) refere-se a uma obrigação. Dessa forma, além de aceitar o destino – ser oferecida à lua –, não passa pela transformação, ou seja, não há afirmação da fase adulta da vida, portanto, é oferecida à lua em sacrifício.

Diferentes elementos são apresentados ao longo da narrativa, entre eles, o do mar e o da lua, os quais permitem inferir que se houvesse **processo de transformação** o destino da protagonista poderia ser diferente, pois *lua* significa “transformação e crescimento” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2015, p.561), processos não efetivados pela personagem, visto que não supera a fase da infância. Já *mar* significa à dinâmica da vida, “estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.592).

No conto, a fase transitória está relacionada à necessidade de abandono da infância (ser donzela, inocente, desprotegida) para ingressar na fase adulta. As imagens analisadas

sugerem que se a transformação ocorresse, a condenação ao holocausto poderia não ocorrer, isso porque o

desenvolvimento está envolvido por perigos: o adolescente deve abandonar a segurança da infância, que é representada por estar perdido numa floresta perigosa; aprender a enfrentar suas tendências e ansiedades violentas, simbolizadas nos encontros com animais ferozes ou dragões; conseguir se conhecer, o que está implícito quando encontra figuras e experiências estranhas. (BETTELHEIM, 1980, p.266)

Portanto, para atingir a maturidade é preciso superar dificuldades, crescer, desvincular-se da proteção oferecida pelo outro. Conquista não efetivada pela personagem de “O caixão de cristal”.

Quanto à **forma de condução** das personagens ao sacrifício, notamos relações dialógicas entre o conto e outros discursos. Abraão acompanha o filho até o momento do sacrifício, não concretizado. Psique é conduzida ao holocausto pelo pai e pelo povo. Já a protagonista de “O caixão de cristal” é levada pelos animais marinhos – “Nereidas, como julgo que se chamam, uns seres muito caprichosos, levantavam-me nos braços” (LISBOA, 2015, p.64). Logo, o momento antecedente à morte é compartilhado com o outro. A indicação de que a protagonista foi conduzida por Nereidas até o fundo do mar mobiliza elementos da mitologia, visto que elas são “cada uma das ninfas do mar, filhas de Nereu, deus marinho⁴³”. A construção do conto ressignifica a forma de condução ao holocausto, porquanto nos discursos anteriores os filhos são acompanhados pelo pai até a imolação.

O **espaço final** em que ocorre o sacrifício da personagem de “O caixão de cristal” indica que pode haver relação dialógica de dissonância com o que é narrado acerca de Psique, pois enquanto a personagem de “O caixão de cristal” está descendo ao fundo do mar, Psique é levada ao cume da montanha, indicativo de movimento de ascensão.

A construção “O mar baloiçava-me” (LISBOA, 2015, p.62), indica que o **mar**, que balança, assemelha-se à imagem da mãe, que também embala a criança para tranquilizá-la. As sequências “baloiçava-me” (p.62), “perdera a cor” (p.62), “o mar e o céu se juntavam” (p.62), indicam o momento em que a personagem é acalentada, prenúncio de que irá iniciar o seu sono. *In casu*, morte simbólica da protagonista. Além do mais, a figura do mar organiza toda a construção do conto, pois é nesse ambiente que o discurso se desenvolve e que a personagem feminina permanece.

⁴³ Nereidas. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/nereide>>. Acesso em 02 out. 2016.

- (1) ser lançada ao mar (LISBOA, 2015, p.62);
- (2) O mar baloiçava-me (p.62);
- (3) O mar até perdera a cor (p.62);
- (4) Pelo mar fora, sempre de olhos abertos (p.62);
- (5) o mar que começou recuando (p.63);
- (6) que me parecia afinal o mar? Um monstro cobarde a negar-se (p.64);
- (7) até que cheguei ao fundo do mar e lá fiquei (p.64).

Desse modo, a partir das sequências citadas, percebemos que o **espaço** em que a narrativa ocorre é único, porquanto as cenas descritas acontecem no mar. Ademais, as sequências acima indicam que o percurso de viagem da protagonista inicia no mar – sequência (1) –, bem como que ali é finalizado – fragmento (7).

A narrativa propõe a apresentação de um **elemento auxiliador** – “Um mancebo muito belo” (LISBOA, 2015, p.64) –, o qual tenta, inutilmente, retirar a personagem do mar. O homem, aquele que pode alterar o destino da mulher, remete à voz presente no conto tradicional. Em “*Cinderela* permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal: a criança e a mulher devem ser submissas, o poder deve ser divino e masculino” (MENDES, 2000, p.45). Ou seja, o elemento masculino possui poder para auxiliar o feminino, logo, no conto tradicional, o príncipe é quem altera a vida da protagonista, fato que não encontra a mesma projeção em “O caixão de cristal”. Portanto, a voz mobilizada é ressignificada.

“Branca de neve” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“O caixão de cristal” (LISBOA, 2015)
<p>“Um dia o filho do rei atravessava a floresta quando chegou à cabana dos anões. Esperava poder passar a noite ali. Quando subiu no alto da montanha, viu o caixão com a linda Branca de Neve” (p.142);</p> <p>“os bons anões se apiedaram e lhe entregaram o caixão” (p.143);</p> <p>“O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve” (p.143).</p>	<p>“Um mancebo muito belo, bem vestido e bem armado, que me fitava com enlevo” (p.64);</p> <p>“Vi luzir uma espada tão bela [...] Era dele, do meu amado, que acometia o mar” (p.64);</p> <p>“Escarvava a areia e recuava, recuava...” (p.64).</p>

Quadro 22 – Personagens que podem auxiliar a protagonista de “Branca de Neve” e de “O caixão de cristal”
Fonte: autora

No conto de fada, o príncipe possibilita que Branca de Neve retome a conjunção com a vida, iniciando a fase adulta. Segundo a lógica do patriarcado, a mulher, frágil e incapaz de mudar, deve sempre ser auxiliada ou salva pelo homem. Contudo, em “O caixão de cristal”, a

inserção da figura do rapaz não produz igual sentido, pois não obtém êxito em retirar a personagem do mar.

O uso da expressão “tão” em “Vi luzir uma espada tão bela, tão bem temperada, tão formosa” (LISBOA, 2015, p.64) indica a intensificação dos elementos que seguem o advérbio, reforçando que a espada de seu amado poderia auxiliar a personagem. Entretanto, o uso desse objeto para vencer o mar é inútil, visto que não garante que se aproximará do caixão.

Ademais, a narrativa não delinea as **características físicas** da protagonista, mas sim as do personagem masculino, descrito como formoso, “Um mancebo muito belo, bem vestido e bem armado, que me fitava com enlevo” (LISBOA, 2015, p.64). Assim, ao enumerar atributos masculinos e não os femininos, a construção do conto “O caixão de cristal” afasta-se da proposta dos contos tradicionais, pois, conforme já apresentado no capítulo “‘Maria-a-Macha’: desejo e obediência”, as protagonistas dos contos de fadas são angelicais, ao passo que os príncipes não costumam ser caracterizados.

Com relação ao **título do conto**, depreendemos que mobiliza a voz do conto tradicional “Branca de Neve”:

“Branca de Neve” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“O caixão de cristal” (LISBOA, 2015)
“Depois de colocarem Branca de Neve num caixão , todos os sete anões se sentaram em volta dele e velaram” (p.142. Grifamos).	“O caixão de cristal” (título. Grifamos); “Eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal” (p.62. Grifamos); “meu caixão era cómodo” (p.62. Grifamos).

Quadro 23 – O caixão nos contos “Branca de Neve” e “O caixão de cristal”

Fonte: autora

Nesse aspecto, considerando que apenas uma palavra aciona **vozes** (relação dialógica) que se manifestam na construção discursiva, o substantivo “caixão” pode retomar a voz do conto tradicional “Branca de Neve”, mantendo a proposta de ser um receptáculo a possibilitar o amadurecimento das personagens.

“Branca de Neve” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“O caixão de cristal” (LISBOA, 2015)
“Depois de colocarem Branca de Neve num caixão , todos os sete anões se sentaram em volta dele e velaram” (p.142. Grifamos);	“Eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal [...] e fui” (p.62. Grifamos); “Quando tornei a mim era noite alta e fazia um lindo

<p>“Levaram o caixão até o topo de uma montanha, e um dos anões ficava sempre junto dele, montando guarda. Animais também foram chorar Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo” (p.142. Grifamos);</p> <p>“Branca de Neve ficou no caixão por muito, muito tempo” (p.142. Grifamos);</p> <p>“O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles tropeçaram num arbusto e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve” (p.143. Grifamos).</p>	<p>luar. Nereidas, como julgo que se chamam, uns seres muito caprichosos, levantavam-me nos braços” (p.64);</p> <p>“Senti-me descair, descair; eram os seus braços que desfaleciam, até que cheguei ao fundo do mar e lá fiquei” (p.64. Grifamos)</p>
---	--

Quadro 24 – O caixão como espaço para o amadurecimento de “Branca de Neve” e “O caixão de cristal”

Fonte: autora

Nesse ponto, há afastamento com relação à **transformação**, uma vez que Branca de Neve permanece no caixão tempo suficiente para amadurecer, para, posteriormente, agir e relacionar-se com o outro, uma vez que posta no caixão ainda menina (inocente) desperta mulher apta a casar-se com o príncipe. Já a personagem de “O caixão de cristal” ali permanece, pois a fase de sua vida não se altera.

A simbologia indica que a **caixa** “sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.164). Para a leitura do conto, verificamos que a protagonista é frágil, por isso a necessidade de guardar aquilo que é precioso (menina inocente) pelo tempo necessário para alterar a fase da vida – início da vida adulta. A construção “cheguei ao fundo do mar e lá fiquei” (LISBOA, 2015, p.64) reforça a tese de que **não** houve processo de transformação. Por não conseguir firmar sua identidade como mulher (passagem para a vida adulta), a protagonista é conduzida ao holocausto, à morte.

A leitura possível para a **permanência** da personagem no **fundo do mar** refere-se ao insucesso, visto que a imaturidade provoca sua decadência. A morte simboliza o fracasso, pois a personagem é inapta a agir, conviver no espaço social. Em “toda a literatura de contos de fadas, a morte do herói [...] simboliza o fracasso. A morte dos que fracassam [...] simboliza que a pessoa ainda não está madura para efetuar a tarefa solicitada, que totalmente (prematuramente) empreendeu” (BETTELHEIM, 1980, p.216).

Na análise do conto “Branca de Neve”, sustenta Bruno Bettelheim (1980) que os animais que visitaram a protagonista simbolizam sabedoria (coruja), consciência madura

(corvo) e amor (pomba), sugerindo que “o sono mortal de Branca de Neve no caixão é um período de gestação, seu período final de preparação para a maturidade” (BETTELHEIM, 1980, p.252). Portanto, embora Branca de Neve permaneça inerte (sono) durante certo período, tempo necessário para o amadurecimento, a permanência no fundo do mar da personagem de “O caixão de cristal” indica que ela não amadureceu, por isso lá continua.

Ao longo da narrativa, em seis oportunidades, a **protagonista questiona** o leitor: “quem jamais teve esta sensação?” (LISBOA, 2015, p.62). A pergunta, além de manter a atenção do leitor, produz efeito de sentido de tranquilidade, dado que a repetição do questionamento conduz a personagem ao estado de paz para iniciar sono, que pode ser descrito como a morte, visto que está em um caixão que permanece no fundo do mar: “O meu caixão era cómodo” (LISBOA, 2015, p.62), “cheguei ao fundo do mar e lá fiquei” (p.64).

O **desfecho do conto**, além de indicar um processo de introspecção, reforça a tese de que não houve transformação, pois a personagem permanece no fundo do mar. Isso demonstra a não aceitação da nova fase de sua vida. No momento em que o vê “o amado” (LISBOA, 2015, p.64), poderia agir (tomada de consciência), levantar-se e até sair do caixão, mas não o faz, apenas chora, informa que deseja voltar a terra. Resta posto que não é madura para agir. Portanto, não consegue consolidar sua identidade.

Em suma, a narradora de “O caixão de cristal” é também a personagem que narra sua imolação, devido à impossibilidade de conseguir passar pelo processo de transformação, afirmação da fase adulta em que demonstra maturidade para estar ao lado do outro. No conto de Irene Lisboa, a voz do conto de fada “Branca de Neve” pode ser mobilizada, uma vez que há traços de proximidade e distanciamento entre as narrativas. Ligam-se no momento em que o objeto “caixão” é descrito como o caixote em que a personagem é posta. Porém, distanciam-se em relação ao desfecho, pois, após o período de maturação dentro do caixão, Branca de Neve desperta para a vida, apta a iniciar sua fase adulta, pois o ciclo de transformação foi concluído. Já a personagem de “O caixão de cristal” permanece na caixa, porquanto ainda não está madura suficiente para agir no espaço, nem para manter a união com o outro. Logo, o conto denota uma nova forma de olhar para a narrativa “Branca de Neve”, uma vez que nem sempre os desfechos serão felizes.

4.2 “MARIA”: A RELEITURA DE “CINDERELA”

“A noiva, cabisbaixa, parecia um poste ao lado do noivo.” (LISBOA, 2015, p.48)

Maria foi convidada para o casamento do Zé Mocho, evento em que a noiva não chorou durante a cerimônia. Com roupas graciosas, deslocou-se até o espaço em que ocorria o baile de casamento. Ao lá chegar, é observada pelos demais convidados, que comentam acerca de sua aparência. Iniciado o baile, Maria e o namorado dançam. Entretanto, ele a abandona durante a dança e ela permanece bailando freneticamente, acompanhada pelo músico, que se aproxima para tocar apenas para ela. Guiada pelo som, ela dança até o instante em que quebra instrumento musical, momento em que cai. Maria levanta-se, sai do baile e retorna para casa sozinha.

O conto “Maria” inicia com a seguinte afirmação da **narradora**: “Convidaram-me para o casamento do Zé Mocho. Fui” (LISBOA, 2015, p.47). A escolha linguística “convidaram-me” (pronome oblíquo átono: me) refere-se ao *eu* narrador, que relata o que ocorre no casamento. A conjugação do verbo ir (fui: primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo) assegura que os fatos são descritos pela perspectiva da narradora.

No conto, a **narradora descreve** os fatos que aconteceram consigo, disfarçando-os como se tivessem ocorrido com outra personagem, que intitula a narrativa. Pelo conjunto de sequências discursivas abaixo, percebemos a ambiguidade estrutural que permite identificar a projeção de Maria como outra:

- (1) Eram todas amigas da noiva (LISBOA, 2015, p.47);
- (2) Entre elas havia uma tão bonita, tão bonita (p.47);
- (3) Eu fui para o pé delas [mulheres] (p.47);
- (4) O cabelo [...] Era muito basto e ela sabia-o pentear bem (p.47);
- (5) Encostei-me para trás e distraí-me com o lampião que pendia do tecto. Olhem para a Maria, oiço então dizer ao meu lado (p.48);
- (6) A Maria sempre a dançar, sempre a dançar... ninguém a largava de vista (p.48);
- (7) Ó Maria não pares! Isto disse-lhe eu. Ou disse ou julguei dizer, e ou disse ou ouvi (p.49).

Nas sequências (1), (2), (4) e (6), verificamos que a narradora relata acontecimentos relativos a outrem (“amigas da noiva”, “uma tão bonita”, “ela”, “Maria”), produzindo efeito de distanciamento das cenas narradas. Já em (3), (5) e (7) a narradora aproxima-se da personagem Maria para descrever os fatos narrados, projetando-se no enunciado (“eu fui para o pé delas”, “oiço então dizer”, “disse-lhe eu”). A sequência (7) é marcada pela reiteração da conjunção alternativa “ou” – “Ó Maria não pares! Isto disse-lhe eu. **Ou** disse **ou** julguei dizer,

e **ou** disse **ou** ouvi” (LISBOA, 2015, p.49. Grifamos) –, indicativo de que há incerteza no dizer – não possibilitando definir se se trata de um enunciado da narradora ou personagem que tenta projetar-se como outra.

Ao examinar as sequências (3) e (7) notamos que o interlocutor da narrativa é também Maria, pois ao tentar distanciar-se de si (projetar uma personagem para as cenas que ocorreram com ela, descrevendo os fatos como se ocorridos com o outro), compreende, por meio da reconstrução dos fatos vividos e pela construção do discurso, o que aconteceu consigo – transformação, passagem para a vida adulta.

A compreensão do distanciamento da enunciação pode ser analisada a partir da noção de **alteridade** proposta por Mikhail Bakhtin, pois é na relação com o outro – alteridade – que o sujeito se constitui. Desde a mais tenra idade, o indivíduo toma consciência de si por meio da enunciação que outros constroem a seu respeito, assim pode conhecer-se, constituir-se, formar-se e transformar-se ao longo do tempo. Portanto, tudo

o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu **tomo consciência de mim através dos outros**: deles recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. (BAKHTIN, 2011, p.373-374. Grifamos)

Do mesmo modo que um discurso é construído a partir de outros, o sujeito também se forma nessa relação de **alteridade**, visto que o indivíduo “não existe fora da alteridade” (BAKHTIN, 2011, p.158). Além do mais, a palavra do outro, corrobora para constituição do sujeito, porquanto “Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada)” (BAKHTIN, 2011, p.379). É nessa relação de **alteridade**, na contínua correspondência entre indivíduos, que os sujeitos se constituem, pois “Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN, 2014a, p.117).

Nesse caso, a questão da **alteridade** pode ser verificada quando Maria revive os fatos como se outra fosse (“não pares”, “disse-lhe eu”), percorre as ações realizadas, identifica os erros (dançar freneticamente e com aquele que não é seu namorado – rabequista), tentando projetar futuras condutas baseadas no novo momento que se iniciou: fase adulta, necessitando ou alterar ações ou permanecer excluída – “E nada mais soube” (LISBOA, 2015, p.49) –, pois ou vive à margem da sociedade, por não aderir ao modelo patriarcal, ou modifica suas ações de acordo com o patriarcado.

Somente é possível reviver os fatos e refletir acerca do ocorrido pela retomada dos acontecimentos vivenciados e contados através da pretensão de distanciar-se das cenas. “O *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de *eu* único (*eu-para-si*) no mundo” (BAKHTIN, 2011, p.383. Grifo do autor). Maria (o *eu*) esconde-se na projeção de um *outro eu* (uma das convidadas da festa), compreendendo o que vivenciou na festa de casamento. Ademais, Maria (ao projetar-se como outra) não deseja ser um *eu* fechado (único) como as outras personagens, mas quer interagir com o mundo.

O **desdobramento da personagem** (ser ao mesmo tempo narradora e personagem) remete aos postulados de Ricardo Piglia nas suas “Teses sobre o conto”, em que sustenta que um conto – normalmente uma narrativa policial e de mistério – conta duas histórias, uma explícita e outra implícita ou cifrada nos interstícios da primeira:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 [...] e constrói em segredo a história 2 [...] A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 2004, p.89-90)

A história explícita do conto de Irene Lisboa poderia ser assim formulada: vejo Maria e faço uma construção discursiva sobre ela. Já a história implícita, narrada “de modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p.90) e que deixa pistas ao longo do enredo da primeira, poderia enunciar-se da seguinte maneira: sou Maria que conto a minha própria história, como se fosse de outrem.

A **estrutura do disfarce** promovida pela narradora ao falar de si como se se tratasse de outra personagem (Maria) indica um desdobramento necessário para o contexto da narrativa, uma vez que vive em uma sociedade patriarcal⁴⁴ que não lhe permite manifestar livremente seus desejos. Projeta-se como se outra fosse para descrever que gostaria de dançar livremente, bem como escolher com quem quer estar – com o músico e não com o namorado. Assim, o *eu* diz ser outro, mas é o *eu* desdobrado agindo no espaço: “Isto disse-lhe eu. **Ou** disse **ou** julguei dizer, e **ou** disse **ou** ouvi” (LISBOA, 2015, p.49. Grifamos). Em determinados momentos assume ser eu (“disse-lhe eu”) que praticou os atos narrados, porém, tenta disfarçar que ocorreu com outro (“ou ouvi”), já que o desfecho dos fatos foi negativo (Maria foi abandonada e esquecida).

⁴⁴ Conforme comentado em capítulo próprio.

O **espaço rural** de ocorrência da narrativa permite identificar a projeção de diferentes sentidos.

- (1) casamento [...] Era no **campo** (LISBOA, 2015, p.47. Grifamos);
- (2) no **sítio** não existia essa praxe (p.47. Grifamos);
- (3) as raparigas, sozinhas, comiam e riam na **cozinha** (p.47. Grifamos);
- (4) convidados já tinham ido para o **baile** (p.47. Grifamos);
- (5) trabalhos do **campo** (p.47. Grifamos);
- (6) foram-se enfeitar para o **quarto** (p.47. Grifamos);
- (7) dirigi-me para a **casa do baile** (p.47-48. Grifamos);
- (8) paz triste e doce das noites do **campo** (p.49. Grifamos).

As escolhas linguísticas de lugar referem-se ao espaço do campo e doméstico. O primeiro é um local afastado dos grandes centros, que se diferencia pelos costumes, pois nesse ambiente a noiva não chora: “A noiva não chorou; no sítio não existia essa praxe” (LISBOA, 2015, p.47). A cozinha é o meio de permanência apenas das mulheres, incumbidas do jantar de casamento. Também se observa o estereótipo do patriarcado: as mulheres devem cuidar do alimento. O universo da culinária é destinado à figura feminina, dado que o homem se responsabilizaria apenas pelo sustento familiar.

Algumas ações ocorrem no interior de uma casa, que é descrita como local de refúgio e de proteção. Essa carga simbólica corrobora para a verificação da projeção dos sentidos, pois o fato de estar em uma casa (local de refúgio) talvez tenha induzido a personagem a dançar até cair, uma vez que acreditou estar protegida do meio social. Todavia, não a eximiu de ser avaliada: “Olhem para a Maria [...] Tanto oiro! De quem será? Blusa de seda...e os sapatos?” (LISBOA, 2015, p.48).

Ao analisar o **espaço** do conto (campo) e as sequências discursivas abaixo, verificamos uma proximidade entre o discurso e sua situação de enunciação.

- (1) A noiva não chorou; no sítio não tinha essa praxe (LISBOA, 2015, p.47);
- (2) depois [...] é que as raparigas da lida da cozinha puderam comer (p.47);
- (3) A noiva, cabisbaixa, parecia um poste ao lado do noivo (p.48);
- (4) um par único andava no meio a dançar, a Maria e o namorado. Por fim este mesmo a deixou (p.48);
- (5) Não tinha nada, queria voltar sozinha para casa. Deixaram-me (p.49).

O espaço da cozinha, no qual as mulheres cuidam do preparo dos alimentos e o fato de a noiva não demonstrar emoção e permanecer cabisbaixa ao lado do noivo remetem ao horizonte social do patriarcado em que a mulher deveria incumbir-se das atividades do lar: limpeza, organização, preparo dos alimentos (sequência (2)); cuidado dos filhos e do marido, sem exercer outras tarefas; além de ser descrita como um prolongamento do marido, uma vez

que não saberia agir no meio social (sequência (3)). O discurso contém traços que indicam o contexto em que essa produção se insere, posto que “todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (BAKHTIN, 2014a, p.45. Grifo do autor).

Ademais, a sequência (5) reforça a tese de que a mulher deve seguir modelos pré-determinados de ação, não se portando inadequadamente (dançar freneticamente, sozinha ou com outro que não seja marido ou namorado), pois esses atos geraram sanção: Maria retornou sozinha para casa, além de ter sido esquecida.

Analisando a **mobilização da voz**⁴⁵ do outro para compor o discurso, bem como os elementos que indicam marcas do patriarcado no conto, podemos acionar os discursos bíblico e o acerca da proposta salazarista. Na Bíblia lê-se, “Vós, **mulheres, sujeitai-vos** a vossos **maridos**, como ao Senhor; Porque o **marido é a cabeça da mulher**, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo” (Efésios 5: 22-23. Grifamos). O segundo (acerca da proposta de Salazar) propõe a figura de uma mulher-modelo “definida como uma **mulher** de grande feminilidade, uma esposa carinhosa e **submissa**, uma mãe **sacrificada** e **virtuosa**” (PEREIRA et al., 2011, p.20. Grifamos). A personagem do conto de Irene Lisboa – noiva – demonstra proximidade com esse modelo social: “A **noiva, cabisbaixa**, parecia um **poste** ao lado do noivo” (LISBOA, 2015, p.48. Grifamos).

Ainda, o discurso bíblico concebe a mulher como alguém submissa ao marido, entendendo-a como um ser que não possui saber e, portanto, incompetente para agir. Salazar apresenta à população de Portugal o modelo patriarcal de família: mulher como extensão do marido, submissa. Logo, o contexto (horizonte social) e a visão religiosa são acionados no conto “Maria”, pois reforçam a concepção masculina de mulher modelo: aquela que demonstra servidão ao homem. Portanto, a submissão da mulher remete a **discursos anteriores** (dialogismo interno), mobilizados no conto de Irene Lisboa a partir das seguintes marcas linguísticas: “mulheres sujeitai-vos aos maridos” (discurso bíblico), “mulher submissa e virtuosa” (discurso sobre a concepção de Salazar acerca da mulher), “noiva cabisbaixa, poste” (conto de Irene Lisboa).

Acerca da **aparência da personagem** Maria, há referências às seguintes informações: bonita, loira, não manifestava opinião e despertava o olhar de todos à sua volta. Essas imagens aproximam-se das construções dos contos de fadas, visto que nessas narrativas

⁴⁵ A partir da indicação da visão da mulher como ser submisso, acionam-se discursos anteriores que corroboram com essa visão. Destarte, nota-se que o conto retoma discursos pretéritos não desconstruindo seus sentidos.

ênfatiza-se a beleza das personagens femininas. A título de exemplo, destacamos as seguintes sequências discursivas do conto “Cinderela” (versão de Charles Perrault), em que se encontram os motivos de aproximação do conto de Irene Lisboa com a narrativa tradicional:

“Cinderela” (PERRAULT, 2012)	“Maria” (LISBOA, 2015)
(1) “mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs” (p.60);	(1) “[...] havia uma tão bonita, tão bonita... [...] “Era loira e nem parecia queimada como as outras” (p.47)
(2) “suas roupas se transformaram em trajes de ouro e prata recamados de pedras preciosas” (p.62);	(2) “Trazia um vestido de florinhas que era uma graça” (p.47);
(3) “os violinos param de tocar, a tal ponto estavam atentos a contemplar a grande beleza daquela desconhecida. [...] Até o rei [...] não via dama tão bela e adorável” (p.63).	(3) “A Maria sempre a dançar, sempre a dançar... ninguém a largava de vista” (p.48).

Quadro 25 – Aparência física das personagens Cinderela e Maria

Fonte: autora

Por ser bela, Maria aproxima-se da imagem construída em “Cinderela”. Entretanto, as ações praticadas por Maria no baile – dançar freneticamente – são a causa do abandono, enquanto que Cinderela, pelas suas ações, conquista e se casa com o príncipe.

Seguindo a linha bakhtiniana, ressaltamos que nem sempre as **relações dialógicas** são marcadas no fio do discurso (dialogismo interno, inerente ao discurso). Nesse sentido, pelo exame discursivo, inferimos que a construção discursiva de Perrault, século XVII, pode ressoar na narrativa de Irene Lisboa, uma vez que as duas personagens são belas (sequência (1)), possuem características físicas singulares e vestimentas notáveis (sequência (2)), o que causa admiração nas demais personagens (sequência (3)). Portanto, o conto de Irene Lisboa pode manter relação dialógica com a narrativa tradicional em virtude da manutenção do modelo de beleza proposto para a personagem feminina. Ademais, as **ações**, tarefas realizadas pelas personagens citadas, também se aproximam (dialogismo).

“Cinderela” (PERRAULT, 2012)	“Maria” (LISBOA, 2015)
(1) “A pobre moça suportava tudo com paciência” (p.59);	(1) “a tal rapariga bonita, mal dizia palavra” (p.47);
(2) “era ela lavava a louça e as escadas, que limpava o chão dos quartos da senhora e das senhoritas suas filhas” (p.59).	(2) “Não andaria nos trabalhos do campo? Parece que sim” (p.47).

Quadro 26 – Atividades realizadas pelas personagens Cinderela e Maria.

Fonte: autora

As personagens dos contos “Cinderela” e “Maria” desempenham atividades laborais. No caso de Cinderela – nas versões de Basile, Perrault e Irmãos Grimm – a personagem tem que desempenhar várias atividades domésticas e viver no meio das cinzas, o que explica o nome Gata Borralheira, que intitula a versão de Basile. E Maria trabalha com atividades rurais, não havendo indicação dos motivos, mas, pela construção do conto, inferimos que é comum que as adolescentes desempenhem atividades laborais voltadas à produção agrícola: “Não andaria nos trabalhos do campo? Parece que sim” (LISBOA, 2015, p.47).

Outro traço comum entre as protagonistas é a necessidade de elas demonstrarem seu valor (mérito) por meio do cumprimento de trabalhos. Só poderiam obter recompensa ou final feliz (casamento) se conseguissem passar pelas provações (trabalhar, cumprir com as tarefas impostas). Contudo, devido às ações de Maria no decorrer do baile, o final não se concretiza conforme a lógica do modelo patriarcal expressa nas versões de “Cinderela” – o matrimônio.

No conto “Maria”, as escolhas linguísticas “baile”, “dançar” e “fugiu” permitem identificar **relações dialógicas** com a narrativa tradicional “Cinderela”, pois apenas uma palavra pode remeter ao discurso do outro, com o qual a produção discursiva mantém relação dialógica, visto que o discurso “surge no diálogo como sua réplica viva, forma-se na interação dinâmica com o discurso do outro no objeto” (BAKHTIN, 2015b, p.52).

“Cinderela” (PERRAULT, 2012)	“Maria” (LISBOA, 2015)
(1) “- Eu queria tanto... eu queria tanto... [...] A madrinha, que era fada, disse: - Queria ir ao baile , não é? - É” (p.61. Grifamos);	(1) “eu dirigi-me para a casa do baile ” (p.47-48. Grifamos);
(2) “O filho do rei levou-a para o lugar de honra e em seguida convidou-a para dançar : ela dançou com tanta graciosidade, que foi ainda mais admirada” (p.63. Grifamos);	(2) “um par único andava no meio a dançar , a Maria e o namorado. Por fim este mesmo a deixou e a Maria sempre a dançar , a dançar , não parava” (p.48. Grifamos)
(3) “logo fez uma reverência aos presentes e foi embora o mais depressa que pôde” (p.64); “então se levantou e fugiu tão ligeira como se fosse uma gazela” (p.65. Grifamos).	(3) “Estalou a rabeça e a Maria caiu no chão [...] Sai para a rua a correr ” (p.49. Grifamos).

Quadro 27 – Ações praticadas no baile pelas personagens Cinderela e Maria.

Fonte: autora

Ainda, considerando que um termo pode remeter a um **discurso anterior** (relação dialógica) com o qual pode concordar ou discordar, notamos relação contratual de

concordância no primeiro e no segundo itens, em que Cinderela e Maria vão ao baile, dançam e são observadas pelos demais convidados. No conto tradicional, Cinderela deseja ir à festa, mas só o pode fazer com auxílio da fada-madrinha (versão de Perrault) ou do pássaro (versão dos Irmãos Grimm). Chegando ao baile, é recepcionada pelo príncipe, com quem dança. Maria possui belas roupas para ir ao casamento, chega ao espaço em que ocorre a festa e é convidada pelo namorado para dançar.

O ponto de **dissonância** entre a voz do conto tradicional e a de Irene Lisboa refere-se ao momento concomitante e ao posterior à dança. Na versão de Perrault, Cinderela teve atitudes de donzelas, dançou com o príncipe, permanecendo ao lado dele até o momento em que sai da festa, evitando que ele conhecesse sua verdadeira roupa. Já Maria foi abandonada no meio da dança por causa de sua atitude exagerada (dançar freneticamente), considerada excessiva pelas outras personagens:

- (1) E **tocava** com gosto! **Tocava!** A Maria **sempre a dançar, sempre a dançar...** ninguém a largava de vista (LISBOA, 2015, p.48. Grifamos);
- (2) As saias dela levantavam um pó brilhante. E **ora** batia palmas **ora** dava os braços. Que graça, que lindeza! Como ela sabia dançar? Uma rapariga que não dava palavra (p.49. Grifamos);
- (3) Nisto o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria **a bailar, a bailar**, só lembrava um fuso (p.49. Grifamos)
- (4) E o pobre rabequista, levado por ela a **tocar cada vez mais depressa, cada vez mais depressa...** (p.49. Grifamos)

As estruturas duplicadas “sempre a dançar, sempre a dançar”, “a bailar, a bailar”, referentes a Maria, e “tocava [...] tocava”, “cada vez mais depressa, cada vez mais depressa”, relativa ao rabequista, procuram imitar o vai-e-vem dos movimentos do baile e dos dedos do rabequista no instrumento musical. É de se notar a aproximação física do rabequista em relação à narradora e/ou Maria, ocorrendo uma intensificação do ritmo da canção e da dança, até se chegar a um clímax que coincide com um grito, resultado de um estalo da rabeça:

Ai!
 Credo, que grande ai! Quem é que o deu?
 Pudera! Estalou a rabeça e Maria caiu no chão. Não quis ver mais nada. Saí para a rua a correr. E aos ais; era eu quem dava os ais. Veio o povo atrás de mim para saber o que é que eu tinha.
 Não tinha nada, queria voltar sozinha para casa (LISBOA, 2015, p.49)

A aproximação do rabequista – “o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria [...] só lembrava um fuso” (LISBOA, 2015, p.49) indica que a personagem/narradora

manteve contato com o músico, descobrindo a sexualidade. Leitura simbólica que pode estar relacionada à figura do fuso, descrita no conto.

A sequência “Maria a bailar, a bailar, só lembrava um **fuso**” (LISBOA, 2015, p.49) pode remeter à **relação dialógica** com o conto “Bela Adormecida”: “Aquela boa mulher não ouvira falar das proibições impostas pelo rei, de não fiar com **fuso**” (PERRAULT, 2012, p.27. Grifamos); “Mal tinha pegado o fuso [...] ela [Bela Adormecida] espetou a mão e **caiu desmaiada**” (p.27. Grifamos).

Bela Adormecida, ao manusear o fuso, fere-se, o que culmina com o seu sono. Maria, lembrando o fuso, permanece em contínuo ritmo (movimento), mas ao romper o fio sua dança é interrompida (apesar de ser do instrumento musical, parece ser possível estender a Maria, porquanto ela lembra um fuso). Nesse momento, de maneira simbólica, há também a ruptura com a fase da infância e o início da adulta.

O **fuso** no conto tradicional “Bela Adormecida” indica a queda da protagonista, visto que, ainda menina, necessita amadurecer (sono) para estar preparada à vida adulta. Na esteira de Bettelheim, a imagem do fuso (roca) remete a conotações sexuais: “não é preciso muita imaginação para ver as conotações sexuais possíveis para o fuso; mas logo que a menina toca nele, espeta o dedo, e cai adormecida” (1980, p.273). No conto “Maria”, a referência ao fato de a personagem lembrar um fuso sugere aproximação sexual (leitura simbólica) entre Maria e o músico: “Nisto o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria a bailar, a bailar, só lembrava um fuso. [...] Ai! Credo, que grande ai! Quem é que o deu? Pudera! Estalou a rabeça e a Maria caiu no chão” (LISBOA, 2015, p.49).

Pelas marcas discursivas – “Maria”, “dançar”, “fuso”, “ai”, “estalou” – aliadas às considerações que Bettelheim realiza acerca do conto “Bela Adormecida” e ao fato de Maria lembrar o fuso, pode propor a seguinte leitura simbólica: o músico aproxima-se de Maria, dançam, envolvem-se, sugere aproximação. A simbolização da ruptura do hímen gera o grito de Maria (leitura possibilitada pela construção “estalou a rabeça” (LISBOA, 2015, p.49) – algo foi rompido: o hímen). Dessa forma, inicia-se o processo de transformação em relação à passagem à vida adulta.

Ademais, simbolicamente, o **processo de transformação** pode estar também relacionado à figura da Lua: “olhei para a Lua. Que serenidade, que paz!” (LISBOA, 2015, p.49). A lua, “[s]ímbolo dos ritmos biológicos [...] medida por fases sucessivas e regulares” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.561), costuma estar relacionada ao feminino, pois apresenta mudanças periódicas e regula os ciclos da natureza, como as marés e os períodos menstruais.

No conto em análise, ao olhar para a Lua, a personagem sente-se calma, em paz, na medida em que compreende ter passado por modificações, entrando em uma nova fase da vida, simbolizada pelo momento do estalo da rabeça, aproximação com uma figura masculina (o rabequista). A menina torna-se mulher, mas é impedida de seguir seus instintos pela sociedade conservadora em que se encontra, porquanto sua conduta não se alinha às regras do patriarcado. Logo, foi sancionada, esquecida.

Maria não adere às estruturas sociais rígidas do **patriarcado**, pois continua dançando freneticamente mesmo com a saída do namorado do salão de baile: “Toda a gente se arredara para as paredes e um par único andava no meio a dançar, a Maria e o namorado. Por fim este mesmo a deixou e a Maria sempre a dançar, a dançar, não parava” (LISBOA, 2015, p.48). Além disso, continua a bailar freneticamente quando o rabequista se aproxima: “Nisto o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria a bailar, a bailar, só lembrava um fuso” (p.49). Inadvertidamente, Maria entrega-se ao ato da dança com o outro que não o seu namorado, momento que pode ser lido simbolicamente como o ato sexual.

A sequência “Só o rabequista tocava. Reparei nele. Parecia-me uma criança; tinha os pés tão pequeninhos! Mal chegava com eles ao chão” (LISBOA, 2015, p.48) contrasta com a construção de “Cinderela”, porquanto no conto de Irene Lisboa é a personagem masculina que tem “pés tão pequeninhos” (p.48): “Quando ‘Borrallheira foi inventada, o estereótipo comum contrapunha o tamanho grande do homem ao tamanho pequeno da mulher, e o pezinho da heroína a tornaria especialmente feminina” (BETTELHEIM, 1980, p.307).

Dessa forma, ao contrário de muitos contos tradicionais, em que a mulher é apenas conduzida pelo elemento masculino na dança, no conto de Irene Lisboa a personagem dirige suas próprias ações, tornando-se muito mais forte do que as figuras masculinas, representadas pelo namorado que a deixa no momento da dança e pelo rabequista de pés pequenos. É justamente essa força que lhe causa a punição ao final do conto: “Não quis ver mais nada” (LISBOA, 2015, p.49).

Após o estalo da rabeça, a personagem Maria desaparece do discurso da narradora. “E a Maria? Escusam de perguntar por ela porque eu também não perguntei. E nada mais soube” (LISBOA, 2015, p.49). Com o desaparecimento do simulacro (Maria), a narradora, livre das máscaras sociais, utiliza a primeira pessoa do singular para falar de si mesma, não necessitando mais projetar-se como outra, algumas vezes, de forma ambígua,

(1) Não quis ver mais nada, (LISBOA, 2015, p.49)

(2) Não tinha nada, (LISBOA, 2015, p.49)

(3) queria voltar sozinha para casa (LISBOA, 2015, p.49)

outras, de forma explícita,

- (1) Saí para a rua a correr, (LISBOA, 2015, p.49)
- (2) era eu quem dava os ais, (LISBOA, 2015, p.49)
- (3) Veio o povo atrás de mim, (LISBOA, 2015, p.49)
- (4) para saber o que eu tinha. (LISBOA, 2015, p.49)

As construções acima reforçam a tese de que **Maria** é ao mesmo tempo **narradora e personagem**, uma vez que há ambiguidade nas escolhas linguísticas, porquanto podem remeter tanto a narradora (“quis”, “tinha”, “queria”), primeira pessoa (*eu* não quis, não tinha, não queria), quanto a personagem, terceira pessoa (a *outra* não quis, não tinha, não queria), confirmando que a narradora é também a personagem (“eu”, “atrás de mim”). Projeção necessária para compreender o que ocorreu, disfarçando os fatos como se acontecessem com o outro, pois as ações da personagem não foram adequadas para esse modelo social.

Na construção do conto “Maria” há marcas referentes ao modelo de sociedade patriarcal – “A noiva, cabisbaixa, parecia um poste ao lado do noivo” (LISBOA, 2015, p.48). Maria distancia-se do modelo de comportamento esperado pela sociedade, pois após ter sido abandonada pelo namorado no meio da dança, dançou com outro, sugerindo aproximação em relação ao músico.

Nessa narrativa, a **voz** do conto “Cinderela” é mobilizada e pode ressoar em diferentes momentos do conto de Irene Lisboa: ida ao baile, o fato de as personagens Cinderela e Maria despertarem o olhar do outro, a dança com o namorado. Ao mesmo tempo em que os discursos se aproximam, é possível perceber certo distanciamento, visto que o conto “Maria” provoca a ruptura de sentidos com relação à narrativa tradicional, uma vez que dança exageradamente com a figura masculina que não é seu companheiro e não adere ao modelo de submissão, diferenciando-se de Cinderela, que desenvolve as tarefas domésticas e porta-se como uma donzela no baile.

4.3 “AS AVENTURAS DE ROSALINA”: RELEITURA DE CHAPEUZINHO VERMELHO

“Sol! Isto diz ela com os braços no ar. E arrebatá-o. Mas como o sol ainda estava quente atira-o de repelão à água. Tudo se abrasa de súbito e depois escurece.” LISBOA, 2015, p.25)

Rosalina, protagonista do conto, ausenta-se do espaço familiar para realizar uma atividade solicitada pela mãe. Para tanto, desloca-se pela praia, brinca, corre, (des)enterra os braços na areia, ouve uma voz que a chama, além de encontrar com o Sol. Ao aproximar-se dele, “arrebatá-o” (LISBOA, 2015, p.97), mas ao sentir o calor, joga-o na água. Rosalina, apressadamente, retorna a sua casa. Ainda, não há referência se a protagonista cumpriu ou não o solicitado pela genitora.

Consta na abertura do conto que “Rosalina ia fazer um recadinho à mãe, pela praia fora” (LISBOA, 2015, p.23), indicando que a narrativa é descrita por um **narrador** que, distante dos fatos, informa o que ocorre com a protagonista.

Nessa linha inicial do conto, verificamos que há **relação dialógica** entre as narrativas de Irene Lisboa e as tradicionais, especificamente “Chapeuzinho Vermelho”, porquanto pensar o dialogismo é examinar como um discurso aciona outras vozes em sua composição, pois o “discurso [...] entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros” (BAKHTIN, 2015b, p.48).

“Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2012)	“Chapeuzinho Vermelho” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“As aventuras de Rosalina” (LISBOA, 2015)
“Um dia a mãe dela assou pão e fez uma torta. Então lhe disse: – Vá ver como a vovó está passando, porque me disseram que ela está doente e leve uma torta e este potinho de manteiga ” (p.37. Grifamos).	“Um dia, a mãe da menina lhe disse: ‘Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó ’” (p.145. Grifamos).	“ Rosalina ia fazer um recadinho à mãe , pela praia fora” (p.23); “Já a mãe andava à procura dela pelas vizinhas, muito aflita: tinha mandado a sua pequena a um recado ali tão perto ” (p.25. Grifamos).

Quadro 28 – Afastamento de Chapeuzinho Vermelho e Rosalina do espaço familiar
Fonte: autora

Os elementos destacados colaboram para perceber como a voz do outro pode perpassar o discurso. Na narrativa do século XVII (versão de Charles Perrault), a figura materna solicita que a filha leve alimentos para a avó. No século seguinte, os Irmãos Grimm também

compilam as narrativas orais contadas na Alemanha, entre elas “Chapeuzinho Vermelho”, em que a personagem precisa levar bolinhos e uma garrafa de vinho para a avó. Em “As aventuras de Rosalina”, a voz desses contos pode ser acionada, uma vez que a protagonista também precisa realizar a atividade solicitada pela mãe. As escolhas linguísticas “mãe”, “ver”, “leve”, dos contos tradicionais, são mobilizadas quando se lê, no conto de Irene Lisboa, “fazer um recadinho à mãe” (LISBOA, 2015, p.23).

A análise da **relação dialógica** é construída a partir da verificação das marcas discursivas, as quais acionam discursos anteriores, porquanto uma palavra pode mobilizar a voz do outro. Conforme destacado por Bakhtin, é necessário que a enunciação signifique, possua um sujeito que enuncie e manifeste seu posicionamento acerca de determinado tema, pois sons e palavras isoladas são destituídos de dialogismo.

Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, [...] devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. (BAKHTIN, 2015a, p.210. Grifo do autor)

Com efeito, é possível haver **dialogismo** em relação às ações das protagonistas, porquanto Rosalina e Chapeuzinho Vermelho precisam realizar uma tarefa solicitada pela mãe.

Conforme asseveramos, na abertura do conto “As aventuras de Rosalina” há a informação de que a personagem realizaria uma atividade solicitada pela mãe – “Rosalina ia fazer um recadinho à mãe, pela praia fora” (LISBOA, 2015, p.23). Assim, desloca-se e observa o espaço praia: “a praia era muito comprida” (p.23), “mar cheiinho de gaivotas” (p.23), “olhou para o sol, para o mar e para a areia” (p.23), “As gaivotas pareciam-lhe umas tontas, para cá e para lá, de cabeça pendurada...” (p.23). Pelos recortes, verificamos que o narrador relata onde a personagem está e o que ela observa. Dito de outro modo, é a voz do narrador que está a descrever: “Rosalina ia fazer um recadinho à mãe”, “Rosalina olhou para o sol, para o mar e para a areia” (LISBOA, 2015, p.23).

Em “Dormiriam debaixo de água?” (LISBOA, 2015, p.23) percebemos que, além da voz do narrador, há outra voz que questiona onde é o local de descanso das gaivotas. Nessa construção há um caso de **discurso indireto livre**, posto que há a palavra do outro (personagem) na construção do narrador. A dúvida não é do narrador, mas sim da personagem, que estranha às ações das gaivotas – “gaivotas pareciam-lhe umas tontas” (LISBOA, 2015,

p23) – e deseja saber em que local esses animais dormem, uma vez que apenas “suspeita” onde descansam.

De acordo com Bakhtin, nos casos de **discurso indireto livre** é possível identificar a voz do outro pela entonação da construção. No

discurso indireto livre, identificamos a palavra citada não tanto graças ao sentido, considerando isoladamente, mas, antes de mais nada, graças às entonações e acentuações próprias do herói, graças à orientação apreciativa do discurso. Nós percebemos que os acentos e as entonações do autor estão senão interrompidos por esses julgamentos de valor de outra pessoa. (BAKHTINA, 2014, p.198)

É pelo valor (entonação) da construção que se depreende que o questionamento – “Dormiriam debaixo de água?” (LISBOA, 2015, p.23) – é da personagem, pois o narrador afirma, após a indagação da personagem, que “Rosalina suspeitava” (p.23) que as gaivotas “dormiriam debaixo de água” (p.23).

Assim, acompanhamos a narrativa por meio do relato do narrador, ao mesmo tempo em que é possível o fluxo de consciência da personagem, ou seja, conhece o pensamento dela, *in casu*, a dúvida que possui.

Fiorin, ao analisar o discurso indireto livre em um fragmento do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, destaca que

há, então, duas vozes no texto: a do narrador, que conta o encontro de Fabiano com o soldado, e a de Fabiano, por meio da qual ficamos sabendo seus pensamentos. A técnica usada pelo narrador para mostrar o que a personagem estava pensando é o discurso indireto livre. (FIORIN, 2008, p.39)

No conto de Irene Lisboa, a voz do narrador descreve o que ocorreu na praia e a inserção da dúvida da personagem permite identificar o que a personagem está pensando, bem como acompanhar sua reflexão acerca das observações das ações das gaivotas.

Em relação às **ações das personagens**, examinamos que Chapeuzinho Vermelho afasta-se do espaço familiar para cumprir com uma atividade solicitada pela mãe, mas antes de concluí-la dedica um tempo para observar o espaço a sua volta (colher flores para a avó).

Essa construção (menina que deve desempenhar com uma tarefa, que se distrai com o espaço que a cerca) pode ser retomada e confirmada na narrativa de Irene Lisboa. Entretanto, não há informação acerca de que atividade Rosalina deveria cumprir, além de ser diferente o espaço de circulação das protagonistas.

“Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2012)	“Chapeuzinho Vermelho” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“As aventuras de Rosalina” (LISBOA, 2015)
<p>“Atravessando um bosque, deu com <i>seu</i> lobo” (p.37. Grifo do autor);</p> <p>“– Ah, bom – disse o lobo –, quero ir visitar ela também; eu vou ir por este caminho aqui, você vai ir por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro?</p> <p>O lobo disparou pelo caminho mais curto, e a menininha foi pelo caminho comprido, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer buquês com as florzinhas que encontrava” (p.38. Grifamos).</p>	<p>“O lobo caminhou ao lado de Chapeuzinho Vermelho por algum tempo. Depois disse: [...] ‘Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando é tudo tão divertido aqui no bosque.’</p> <p>Chapeuzinho Vermelho abriu bem os olhos e notou como os raios de sol dançavam nas árvores. Viu flores bonitas por todos os cantos e pensou: ‘Se eu levar um buquê fresquinho, a vovó ficará radiante. Ainda é cedo, tenho tempo de sobra para chegar lá” (p.147-148. Grifamos).</p>	<p>“Rosalina olhou para o sol, para o mar e para a praia” (p.23. Grifamos);</p> <p>“Pôs-se a cantarolar e enterrou os braços na areia” (p.23. Grifamos);</p> <p>“encheu-se de ânimo e foi catar todas as moitas” (p.23. Grifamos);</p> <p>“desatou a correr de novo” (p.24. Grifamos);</p> <p>“tornou a cavar na areia com as duas mãos” (p.24. Grifamos).</p>

Quadro 29 – Ações de Chapeuzinho Vermelho e de Rosalina

Fonte: autora

Chapeuzinho Vermelho é descrita como uma personagem inocente que se distrai com o espaço a sua volta, tal como Rosalina. As marcas linguísticas “distraíndo-se”, “correr”, “fazer buquês” (Perrault); “notou”, “raios de sol dançavam”, “árvores”, “belas” (Irmãos Grimm), são **vozes que podem ser acionadas** (relações dialógicas) na construção discursiva do conto “As aventuras de Rosalina” – “Rosalina olhou”, “sol”, “mar”, “praia”, “cantarolar”, “correr”.

Ao observar como o **discurso** tradicional **pode ressoar** na construção do conto “As aventuras de Rosalina”, percebemos como um discurso “se elabora em vista de outro” (FIORIN, 2011, p.29). A retomada da enunciação em que a menina inocente se distancia de casa e acaba por se defrontar com novas situações é reafirmada no conto de Irene Lisboa.

Ademais, as sequências apresentadas abaixo possibilitam inferir que Rosalina inicia seu percurso de passeio como uma menina, visto que o ato de cavar e enterrar os braços na areia reporta a atitudes realizadas por uma criança: “Pôs-se a cantarolar e enterrou os braços na areia” (p.23). Porém, a personagem retorna para casa na fase adulta de sua vida. A **transformação** é reconstruída a partir dos seguintes recortes:

- (1) ia fazer um recadinho à mãe (LISBOA, 2015, p.23);
- (2) **olhou** para o sol, para o mar e para a areia (p.23. Grifamos);
- (3) Fartinha de **correr** (p.23. Grifamos);
- (4) deixou-se **cair sentada** (p.23. Grifamos);
- (5) Pôs-se a **cantarolar** e **enterrou os braços na areia** (p.23. Grifamos);
- (6) Anda cá **menina** (p.23. Grifamos);
- (7) descobriu uma **argolinha** brilhante, apanhou-a e **enfiou-a num dedo** (p.24. Grifamos);
- (8) **queria** arrancar a argolinha do dedo e **deitá-la fora**, mas já **não podia** (p.24. Grifamos);
- (9) Tapou uma das mãos com a outra (p.24);
- (10) O sol que pare! – bradava a pequena. Que espere! Espera aí por mim!
- (11) **Sol!** Isto diz ela com os braços no ar. E **arrebata-o** (p.25. Grifamos);
- (12) Rosalina atrapalhada voltou para trás e por aquela praia fora correu tanto, tanto que ia morrendo (p.25).

As seis primeiras sequências indicam que a **protagonista** ainda é **menina**, pois brinca e se diverte no espaço da praia.

A descrição simbólica de algumas imagens (como o Sol e o anel) do conto auxiliam no processo de construção da significação. Rosalina, apesar de demonstrar incompreensão com relação ao significado atrelado à aceitação e uso de um anel, quer e aceita a argolinha que encontra – sequência (7): “descobriu uma argolinha brilhante, apanhou-a e enfiou-a num dedo” (LISBOA, 2015, p.24).

Na simbologia, o **anel** “*une e isola* ao mesmo tempo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.53. Grifo do autor). Quando põe o anel (argolinha), significa que aceita algo de alguém – sequência (7). Não há traços que indicam a origem do anel ou quem o ofereceu. Todavia, deduzimos que está relacionado ao sol, uma vez que Rosalina vai a seu encontro e o apanha – sequências (10), (11) – conforme verificamos também em “foi entrando pelo mar dentro, sentada numa concha” (LISBOA, 2015, p.25).

A partir da sentença (10), depreendemos que por três vezes a personagem clama para que o Sol a espere. O pedido indica que a menina deseja se encontrar com o outro. Do contrário não faria tais insinuações. Ainda, nas sequências (3) e (5) notamos a **inocência** da **personagem**, que não teme nenhum perigo. A ingenuidade e a inconsequência são marcas que podem remeter à construção de uma personagem anterior à projeção de Rosalina, qual seja Chapeuzinho Vermelho.

Comparando os discursos⁴⁶:

⁴⁶ Optamos pelo comparativo entre o conto de Irene Lisboa e o de Chapeuzinho Vermelho proposto por Charles Perrault, pois nessa construção, assim como no conto “As aventuras de Rosalina”, as protagonistas não são advertidas pelas mães acerca dos perigos que podem encontrar.

“Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2012)	“As aventuras de Rosalina” (Lisboa, 2015)
<p>“Atravessando o bosque, deu com <i>seu</i> lobo. [...] Perguntou aonde ela ia, a pobre criança, que não sabia que é perigoso parar para dar ouvidos a um lobo, disse:</p> <p>- Vou visitar minha avó” (p.37. Grifo do autor);</p> <p>“[...] O lobo puxou a chaveta, e a porta se abriu. Ele pulou em cima da boa senhora e a devorou num piscar de olhos” (p.38. Grifamos);</p> <p>“o lobo mau pulou em cima da Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (p.39. Grifamos).</p>	<p>“Rosalina ia fazer um recadinho à mãe, pela praia fora. E a praia era muito comprida, nunca se lhe via o fim.</p> <p>O mar estava cheiinho de gaivotas. À borda do mar de pés descalços, é que era gozar. Tudo luzia tanto!” (p.23. Grifamos);</p> <p>“Enterrava conchas, rebentava bolhas de espuma... Descobriu uma argolinha brilhante, apanhou-a e enfiou-a num dedo. Mas voltou a ouvir: Anda cá, menina” (p.24. Grifamos);</p> <p>“Rosalina queria arrancar a argolinha do dedo e deitá-la fora, mas já não podia” (p.24. Grifamos);</p> <p>“Sol! Isto diz ela com os braços no ar. E arrebatá-o” (p.25).</p>

Quadro 30 - Traços que indicam ingenuidade das personagens Chapeuzinho Vermelho e Rosalina.

Fonte: autora

Chapeuzinho Vermelho, ingenuamente, informa ao lobo para onde está indo. Já Rosalina, também inocente, desconhecendo a significação do anel, usa-o, aceita ligar-se com o outro. Mas, com medo e insegura, tenta, sem êxito, retirá-lo (sequência 8), indicando a impossibilidade de romper com a aliança firmada. Logo, as duas protagonistas ligam-se ao elemento masculino, pois Chapeuzinho conversa e deita-se com o lobo, enquanto que Rosalina encontra o Sol (representação do elemento masculino).

A menina é chamada para ir ao encontro do outro – sequência (6) –, possivelmente daquele com quem está unida, visto que passou a usar o anel, ou seja, aceitou o compromisso com o outro. Ao encontrar o Sol, tentando apanhá-lo – sequência (11) – o que representa o desejo de estar próximo do outro, comprovado pelos gritos solicitando que o sol a aguarde chegar (10). Ademais, a personagem quer encontrar aquele que a chama, destemendo resultados, consoante se depreende dos seguintes recortes: “E assim foi entrando pelo mar dentro, sentada numa concha. [...] Não havia de que ter medo” (LISBOA, 2015, p.25).

Observando a escolha da figura do **Sol** para compor a narrativa e relacionando-a com sua simbologia (meio pelo qual é possível compreender os sentidos projetados na construção), verificamos que a protagonista passa pelo processo de transformação a partir da aproximação com o elemento masculino, representado pelo Sol, pois além de “concebido como o *filho* do

Deus supremo [...] também é considerado *fecundador*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.836. Grifo dos autores).

O **processo de transformação** – passagem pela vida adulta – pode ser efetivado no momento em que Rosalina se aproxima da figura masculina, porquanto ao sentir seu calor estaria próxima a ele. O vínculo permite que a protagonista identifique que não é mais uma menina e sim uma mulher, pois aceitou o compromisso de se relacionar com o outro: “Sol!”, “arrebata-o”, “estava quente”, “atira-o à água”, “escurece”, “voltou”, “correndo” (LISBOA, 2015, p.25).

Consoante exposto no capítulo “‘Ai... Ai... Ai...’ o sonho e a possibilidade”, acerca do romance de formação, inferimos que este conto também pode apresentar características do romance de formação, uma vez que a construção discursiva volta-se para a descrição da transformação. Partindo da proposta bakhtiniana (2011), observamos duas **características do romance de formação** presentes no conto “As aventuras de Rosalina”, porquanto (1) a protagonista passa de uma fase da vida a outra, (2) além de haver representação de uma experiência (transformação), conforme verificamos em: “Anda cá **menina**” (LISBOA, 2015, p.23. Grifamos); “descobriu uma **argolinha** brilhante, apanhou-a e **enfiou-a num dedo**” (p.24. Grifamos); “**Sol!** Isto diz ela com os braços no ar. E **arrebata-o**” (p.25. Grifamos).

No romance de formação, as personagens são vistas como “*grandezas variáveis*” (BAKHTIN, 2011, p.219. Grifo do autor), pois estão em constante **modificação**. *In casu*, o afastamento do espaço da casa, aliado ao encontro com a figura masculina, conduz a transformação (modificação) da personagem, ou seja, alteração da fase da vida. A representação da **experiência da personagem** é observada pela descrição do narrador que relata a forma como Rosalina se descobre mulher: uso do anel (união ao outro), pedido para que o Sol espere por ela, contato com o elemento masculino e o afastamento dele.

Assim como Chapeuzinho Vermelho (versão dos Irmãos Grimm), retirada da barriga do lobo pelo caçador, “volta à vida como uma pessoa diferente” (BETTELHEIM, 1980, p.215), Rosalina retorna para sua casa diferente, pois, a partir de uma leitura simbólica, ao estar com o elemento masculino já não seria mais uma menina e sim uma mulher.

Portanto, pode haver **relação dialógica** contratual entre as narrativas “As aventuras de Rosalina” e “Chapeuzinho Vermelho” (versão dos Irmãos Grimm⁴⁷), uma vez que a

⁴⁷ Não há processo de transformação no conto “Chapeuzinho Vermelho” proposto por Charles Perrault, pois nessa construção a personagem e a avó são devoradas pelo lobo, sancionadas à morte. A protagonista, por indicar onde iria e quem encontraria, torna-se alimento do lobo. Ao mesmo tempo, condena sua avó. O desfecho da narrativa apresenta-se com um propósito claro, como Perrault prevê na apresentação da moral: as meninas não

construção discursiva do conto tradicional indica que Chapeuzinho Vermelho e Rosalina passam pelo processo de transformação. A primeira pelo contato com o lobo, a segunda pela ligação com o Sol.

“Chapeuzinho Vermelho” (CONTOS DE FADAS... 2010)	“As aventuras de Rosalina” (LISBOA, 2015)
<p>“O lobo [...] foi direto até a cama da avó e a devorou inteirinha” (p.148. Grifamos);</p> <p>“o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho” (p.149);</p> <p>“Um caçador [...] Entrou na casa e, ao chegar junto à cama, percebeu que havia um lobo deitado nela (p.149-150);</p> <p>“Sacou sua espingarda [...] Em vez de atirar, pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou o gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou para fora, gritando: ‘Ah, eu estava tão apavorada! Como estava tão escuro na barriga do lobo’.</p> <p>Embora mal pudesse respirar, a idosa vovó também conseguiu sair da barriga” (p.150).</p>	<p>“Anda cá, menina. E assim foi adentrando pelo mar dentro” (p.25);</p> <p>“[...] O sol que pare! – bradava a pequena. Que espere! Espera aí por mim!</p> <p>E o sol que já ia a pôr esperou por ela.” (p.25. Grifamos);</p> <p>“Sol! Isto diz ela com os braços no ar. E arrebatou-o. Mas como o sol ainda estava quente atira-o de repelão à água” (p.25);</p> <p>“Rosalina atrapalhada voltou para trás e por aquela praia fora correu tanto, tanto que ia morrendo” (p.25).</p>

Quadro 31 – Ligação de Chapeuzinho Vermelho e Rosalina com a figura masculina

Fonte: autora

A transformação da personagem Chapeuzinho ocorre com a saída dela da barriga do lobo, auxiliada pelo caçador, que representa a figura paterna⁴⁸, protetora. Após o renascimento (saída da barriga do lobo), Chapeuzinho Vermelho escolheu colocar pedras na barriga do lobo, conduzindo-o morte. Ao assim agir, demonstra que conseguirá lidar com os medos e fracassos, pois para estar “a salva no futuro, deve ser capaz de acabar com o sedutor, livrar-se

devem ligar-se àqueles que não conhecem – “Vemos aqui os poucos expedientes, E acima de tudo as mocinhas, gentis, bem-feitas, bonitinhas, Fazem mal em ouvir qualquer tipo de gente” (PERRAULT, 2012, p.39). Não adentramos no debate da função moralizante dos contos apresentados por Perrault, “dirigidos às crianças numa linguagem simples e poética, eles atingirão certamente o alvo principal dos ensinamentos morais” (MENDES, 2000, p.51).

⁴⁸ No conto “Chapeuzinho Vermelho”, a figura paterna desdobra-se em duas: a do lobo e a do caçador. O primeiro, representa o personagem sedutor que pode oferecer algum perigo ao outro. Já o caçador refere-se ao elemento protetor, para auxiliar. De acordo com Bettelheim (1980, p.208), “O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina; e a do caçador, a figura paterna responsável forte e salvadora”. Na narrativa tradicional, Chapeuzinho cede às indicações do lobo (sedutor), pois responde para onde vai, concorda em deitar-se com lobo, assim como é salva pelo caçador.

dele. Se o pai-caçador o fizesse por ela, Chapeuzinho nunca sentiria que realmente vencera sua fraqueza, porque não teria se libertado dela” (BETTELHEIM, 1980, p.214).

Apesar de não haver renascimento em “As aventuras de Rosalina”, o contato com o Sol possibilita inferir que a personagem iniciou a fase adulta, posto que se aproxima do outro – Sol. Rosalina solicita que o Sol espere por ela, pedido apresentado a partir do discurso direto: “O sol que pare! [...] Que espere! Espera aí por mim!” (LISBOA, 2015, p.25). Essas afirmações indicam o desejo e o querer de unir-se ao outro.

Ao inserir a voz do outro no discurso, por meio da concessão de uso da palavra, verificamos uma das formas de **dialogismo composicional**. De acordo com Bakhtin (2014a, p.151), se “o diálogo se apresenta no contexto do discurso narrativo, estamos simplesmente diante de um caso de discurso direto, isto é, uma das variantes do fenômeno de que estamos tratando”. Dessa forma, é possível acompanhar as intenções da personagem, pois expõe seu posicionamento. *In casu*, quando Rosalina afirma que o Sol deve aguardá-la, há a outorga da palavra à personagem que a utiliza para expor seu discurso. No discurso direto da personagem é nítida a imposição inferida ao Sol, demonstrando a ânsia de encontrar e estar com a figura masculina.

Na construção do conto “As aventuras de Rosalina”, a imagem do Sol pode acionar, por meio do **dialogismo interno**, a voz presente no mito “Ícaro”, porquanto tanto no mito quanto no conto de Irene Lisboa esse elemento está presente e acarreta alterações na vida das personagens. No mito, a tentativa de aproximar-se do Sol gera a morte de Ícaro. Na narrativa de Irene Lisboa, essa proximidade conduz à passagem da infância para a vida adulta. Ao mobilizar o discurso do mito, o conto em análise ressignifica os sentidos produzidos, uma vez que não haverá a morte da protagonista, mas sim processo de transformação.

Mito “Ícaro” ⁴⁹	“As aventuras de Rosalina” (LISBOA, 2015)
“Ícaro deslumbrou-se com a bela imagem do sol e, sentindo-se atraído, voou em sua direção , esquecendo-se das orientações de seu pai. A cera de suas asas começou rapidamente a derreter e logo Ícaro caiu no mar”. (Grifamos)	“O sol que pare! – bradava a pequena. Que espere! Espera aí por mim! E o sol que já ia a pôr esperou por ela. [...] Sol! Isto diz ela com os braços no ar . E arrebata-o ” (p.25. Grifamos).

Quadro 32 – Relação dialógica entre o mito “Ícaro” e o conto “As aventuras de Rosalina”

Fonte: autora

⁴⁹ Mito “Ícaro”. Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Icaro.html>>. Acesso em 10 maio 2016.

Com relação à figura da **mãe**, é possível haver proximidade discursiva entre a de Rosalina com a de Chapeuzinho Vermelho, versão de Perrault. Quanto à versão dos Irmãos Grimm, pode haver relação de oposição entre as figuras maternas, pois neste conto (dos Irmãos Grimm) a mãe orienta a protagonista antes que ela saia de casa, diferente do que ocorre com protagonista do conto de Irene Lisboa, que não foi aconselhada.

Um dia, a mãe da menina lhe disse: ‘Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó [...] quando estiver na floresta olhe para a frente como uma boa menina e não se desvie do caminho. Senão, pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrá nada para a avó. E quando entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa’ (CONTOS DE FADAS ..., 2010, p.145-146)

Ainda,

“Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2012)	“As aventuras de Rosalina” (LISBOA, 2014)
<p>“Um dia a mãe dela assou pão e fez uma torta. Então lhe disse: – Vá ver como a vovó está passando, porque me disseram que ela está doente e leve uma torta e este potinho de manteiga. Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente” (p.37. Grifamos).</p>	<p>“Rosalina ia fazer um recadinho à mãe, pela praia fora” (p.23. Grifamos).</p>

Quadro 33 – A figura materna em “Chapeuzinho Vermelho” e “As aventuras de Rosalina

Fonte: autora

As mães dos contos acima são incapazes de auxiliar as personagens, pois não indicam como as filhas podem agir no espaço exterior ao familiar. Logo, defronte a situações desconhecidas as protagonistas não sabem como atuar.

Quanto às marcas da sociedade patriarcal, verificamos que podem ser sutis e implicitamente percebidas, pois o fato de a mãe de Rosalina estar em casa – “a mãe andava à procura dela pelas vizinhas, muito aflita: tinha mandado a sua pequena a um recado ali tão perto...” (LISBOA, 2015, p.25) – indica que cuida da casa e dos filhos, tal como propõe o modelo de sociedade patriarcal veiculado pela sociedade patriarcal.

Ante todo o exposto, é possível considerar que **Rosalina pode ser lida como uma releitura de Chapeuzinho Vermelho**, visto que há traços que podem remeter para a ligação (dialogismo interno) contratual entre o conto tradicional e o de Irene Lisboa, a começar pelo pedido da mãe para que a filha realize uma atividade, o afastamento do espaço familiar, o

contato com o elemento masculino (Chapeuzinho Vermelho com o lobo e Rosalina com o Sol), finalizando com o início de uma nova fase de vida das protagonistas (esse último aspecto visto apenas na versão dos Irmãos Grimm).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso apresentar as considerações finais. Contudo, não são “finais”, nem devem ser, porquanto outros gestos interpretativos podem vir a ser elaborados, posto que construímos uma possibilidade de leitura com base nos prospectos teóricos seguidos pela autora. Por isso, não há “ponto final”, mas quem sabe um ponto de partida para outros debates, pois considerando que um discurso responde a outro anterior, este trabalho pode vir a ser acionado por outros sujeitos que responderão a esta enunciação. Portanto, o debate está aberto. E é esse o desejo, o de que essas palavras não cimentem o final. Resta agora seguir para aquilo que se propôs: as palavras finais.

O gesto interpretativo possibilitou-nos observar a construção das personagens femininas; investigar as relações dialógicas presentes no discurso em análise; verificar como o dialogismo é acionado nos contos analisados; identificar em quais contos há marcas discursivas que remetem ao modelo de sociedade patriarcal; examinando como as personagens aderem ou renunciam aos parâmetros do patriarcado.

O *corpus* de pesquisa foi composto por seis contos de Irene Lisboa: “Maria-a-Macha”, “A flauta mágica”, “Ai... Ai... Ai...”, “O caixão de cristal”, “Maria” e “As aventuras de Rosalina”. As três primeiras narrativas da obra *Queres ouvir? Eu conto* (2014), as outras da obra *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* (2015).

Fixados estes pontos, **iniciamos** nosso percurso de “considerações finais” pela análise da **construção das personagens** dos contos de Irene Lisboa. Maria-a-Macha projeta a imagem de uma menina grande, descuidada e gulosa – “cresceu tanto que levantando um braço tirava os figos que era postos a secar no telhado” (LISBOA, 2014, p.65), “levava um casaquinho que lhe não chega à cinta” (p.68). Imagem que se distancia da dos contos de fadas, pois as protagonistas são caracterizadas como belas, atributo não apresentado para Maria-a-Macha. A personagem de “A flauta mágica” é caracterizada como “asseada” e que se preocupa com a aparência – “veste o melhor fato e põe-se a caminho” (p.103). Já a protagonista de “Ai... Ai... Ai...” é destituída de beleza, tendo sua vestimenta alterada – “Tão pobrezinha! Olhei para um lado e para o outro. Era eu... parecia uma pobre...” (LISBOA, 2014, p.32). Construção que ressignifica a voz dos contos de fadas, visto que as personagens são belas, angelicais, a exemplo de Cinderela que “mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs” (PERRAULT, 2012, p.60).

Mantendo os sentidos projetados pelas narrativas tradicionais, a personagem Maria foi apresentada como uma menina bela, que despertou o olhar daqueles que estavam a sua volta:

“[...] havia uma tão bonita, tão bonita” (LISBOA, 2015, p.47), “Era loira e nem parecia queimada como as outras” (p.47). O atributo “tão bonita” conferido a Maria remete a voz dos contos tradicionais, ressoando a imagem das formosas personagens das narrativas tradicionais, conforme proposto em “Bela Adormecida”, princesa “mais bela do mundo” (PERRAULT, 2012, p.29). Ao analisar o aspecto físico das protagonistas dos contos de Irene Lisboa verificamos que em “O caixão de cristal” e em “As aventuras de Rosalina” não há descrição das personagens em relação a sua aparência.

A **questão da transformação** ou da quase transformação remete à proposta apresentada por Eduardo Viveiro de Castro, que ao analisar o conto “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa, informa-nos que esse processo (quase modificação) não se completa, pois o conto “termina com o onzeiro quase-virando bicho” (CASTRO, 2008, p.247). O procedimento de quase transformação no conto “Meu tio, o Iauaretê” pode ser identificado por meio de diferentes construções (*fases*), como: o uso da linguagem do protagonista, que se aproxima da do animal (grunhidos); alteração de ação (andar com as mãos no chão); afirmação do protagonista que se define como onça.

Ideia similar (*pensar a transformação ou quase modificação de um personagem*) é visualizada nos contos de Irene Lisboa sob duas ordens: uma referente à passagem da infância para a vida adulta e outra quanto à ruptura em relação à sociedade patriarcal, pois as personagens, em determinados momentos, alteram suas ações tentando romper as barreiras do patriarcado.

Estreamos este percurso pela transformação da **passagem das fases da vida**. Maria-a-Macha completa o percurso de mudança de *fases*, pois, conforme propõe o narrador, “chegou a mulher” (LISBOA, 2014, p.65). Ademais, o fato de ter se casado com o carroceiro indica que a fase da infância foi superada. No conto “Ai... Ai... Ai...”, a protagonista concluiu o sonho em um novo momento de sua vida, mulher, porquanto se ligou ao elemento masculino – “vou pela mão de um rei” (LISBOA, 2014, p.36). O fato de estar com o outro, sinal de maturidade, também é visualizado no conto “Maria”, em que a personagem mantém proximidade com o rabequista. Dessa forma, pela leitura simbólica, Maria completa seu ciclo de passagem para a vida adulta quando se aproxima do músico. Rosalina também inicia a vida adulta no final do conto, uma vez que concordou em se associar ao outro (aceitou e usou um anel), bem como foi ao encontro do elemento masculino (Sol).

Porém, igual processo (passagem das fases da vida) não foi concluído no conto “O caixão de cristal”, posto que a protagonista não superou as dificuldades encontradas ao longo

do trajeto que antecede a chegada ao fundo do mar. Assim, sem que abandonasse a fase da infância, seu destino foi permanecer no fundo do mar, ou seja, sua imolação.

Ainda, o conceito de alteridade – relação com o outro – colaborou com a análise, uma vez que possibilitou observar que a protagonista do conto “Maria” se disfarçou, como se fosse outra, percorrendo as ações realizadas, identificando os erros (dançar freneticamente e com aquele que não é seu namorado – rabequista), tentando projetar futuras condutas baseadas no novo momento que se iniciou: fase adulta.

Ao tratar da questão da transformação em relação à passagem da vida, destacamos, ainda, os postulados bakhtinianos que auxiliaram na observação de como esse processo ocorreu em alguns dos contos. Assim, ao tratar sobre a questão do romance de formação ressaltamos que um dos tipos é aquele que apresenta passagens das fases da vida. Dessa forma, em “‘Ai... Ai... Ai...’: o sonho e a possibilidade” e em “‘As aventuras de Rosalina’: releitura de Chapeuzinho Vermelho”, verificamos que a característica dessa forma de construção (romance de formação que representa a passagem das etapas da vida) está presente, porquanto as personagens passaram pelo processo de transformação em relação a sua fase de vida, consoante analisado.

Ainda com relação ao romance de formação, observamos como outras características das diferentes formas destes romances estão presentes nos contos “Ai... Ai... Ai...” e “As aventuras de Rosalina”. Na primeira narrativa, o conto apresenta uma experiência de vida (característica do primeiro tipo de romance de formação), uma vez que a personagem descreve sua experiência em sonho, bem como propõe um ensinamento (característica do romance didático-pedagógico), expondo que as mudanças na vida podem ocorrer de diferentes formas, inclusive em sonho. Já em “As aventuras de Rosalina” há a apresentação de outra forma de romance de formação, porquanto a narrativa apresenta a experiência vivenciada pela protagonista, pois a passagem da fase da infância para a vida adulta (tornar-se mulher) é compartilhada com o leitor.

Ainda quanto à transformação, apresentamos a **segunda forma de modificação** das personagens, a qual se refere à possibilidade de **ruptura em relação à sociedade patriarcal**, modelo fortemente presente na sociedade da época de publicação dos contos. O gesto interpretativo rastreou diferentes marcas linguísticas que remetem a esse parâmetro, por exemplo: “tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2014 p.70); “trazia a casa que nem um espelho” (p.101); “Volte para o pé de seu homem [...] contente-se com o que tem” (p.105); “malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas”

(p.106); “Vou pela mão de um rei” (p.36); “A noiva, cabisbaixa, parecia um poste ao lado do noivo” (LISBOA, 2015, p.48).

Ora, se o discurso surge em um determinado contexto que pode ressoar nas construções discursivas, citados excertos acionam a voz do patriarcado, em que a mulher é descrita como extensão do marido e como aquela que se dedica às tarefas domésticas. Deste modo, é possível mobilizar a voz social do patriarcado, difundida pela ditadura salazarista, porquanto os contos foram publicados nesse período.

No início da narrativa, Maria-a-Macha confronta as imposições patriarcais, construindo suas ações com base no uso da força. Age de forma independente, demonstrando não gostar de coser nem de arrumar a casa, tarefas que deveriam ser desempenhadas pelas mulheres da época. Ao assim se comportar, confronta a voz social do patriarcado que prevê que a mulher deve se dedicar às tarefas domésticas, consoante proposta divulgada pelo cartaz *A lição de Salazar – Deus, Pátria, Família: A trilogia da educação nacional* (vide segundo capítulo).

A protagonista de “A flauta mágica” (mulher do ferreiro), ao afastar-se do espaço doméstico em busca do objeto mágico (flauta), demonstra o desejo de melhorar as condições de vida, pois caso obtivesse a flauta mágica incrementaria a produção na oficina do marido, aumentando os lucros, por consequência. Todavia, ao sair do conforto de seu lar, confronta o modelo patriarcal, desejoso de uma esposa dedicada apenas às tarefas domésticas, da casa.

A personagem de “Ai... Ai... Ai...” demonstra determinação, coragem, pois mesmo em um espaço diferente enfrenta os perigos, encontra soluções para as dificuldades, a exemplo do que consta em: “esperam-me uns leões [...] Que jubas, que garras! Horrorizei-me, mas não voltei para trás. Ponho a mão na bolsa e acode-me uma ideia. Tiro um punhado de moedas e arremesso-as aos leões. Ceguei-os” (LISBOA, 2014, p.34). Mesmo que as cenas tenham ocorrido em sonho, inferimos que a protagonista é capaz de agir, pois o sonho representa “uma elaboração dos dados do inconsciente para transformá-lo em imagens efetivas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.847).

Maria, personagem do conto homônimo, também enfrenta o modelo patriarcal que se apresenta, pois dança freneticamente tanto sozinha quanto com outro homem (rabequista): “A Maria sempre a dançar, sempre a dançar... ninguém a largava de vista” (LISBOA, 2015, p.48), “Nisto o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria a bailar, a bailar, só lembrava um fuso. Já até nos fazia doer a vista” (p.49). Comportando-se assim, distancia-se do padrão que prevê que a mulher deve obediência ao marido. Maria deveria apenas seguir as prescrições do namorado, já que estava comprometida com ele.

E, ao assim agirem, as personagens demonstram possuir autonomia e aptidão para gerir suas vontades. Logo, afastam-se das expectativas projetadas para as mulheres da época, pois confrontam a visão de que devem se dedicar apenas às atividades domésticas, permanecendo à sombra do cônjuge varão. Mas a ruptura ficou apenas no plano da tentativa, pois as personagens de Irene Lisboa não conseguiram efetivar a transformação, a exceção da protagonista do conto “Maria”. Assim, não chegou a se consumir a modificação em três contos. E por quê? Porque o modelo ideal de mulher foi imposto às personagens, seja pelos discursos masculino e feminino que legitimam o patriarcado, seja pela imposição por meio da força.

Explicando: Maria-a-Macha é uma mulher autônoma que se impõe pela força. Porém, essas ações são tolhidas pelo marido, que ao ter oportunidade a amarra e a obriga a corrigi-las. Ou seja, o cônjuge utiliza a mesma estratégia da esposa para obrigá-la a mudar suas ações (uso da força), fazendo-a aderir ao modelo patriarcal: “Roda... e já... Comer feito, casa limpa, roupa cosida!” (LISBOA, 2014, p.70). Maria, temendo as ações vindouras, submete-se às normativas do patriarcado: “Maria não se pode defender, obedece. Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais” (LISBOA, 2015, p.70)

No conto “A flauta mágica”, a protagonista retorna a sua antiga rotina, de cuidado da casa e do marido, leitura possível a partir do discurso direto de uma personagem feminina (senhora), que concorda, aceita e legitima o modelo patriarcal: “Volte para o pé de seu homem [...] contente-se com o que tem” (LISBOA, 2014, p.105). A protagonista (mulher do ferreiro), ao retornar para sua casa, observando a falência do espaço doméstico – “Isto vai mal, respondia-lhe ele” (LISBOA, 2014, p.105), “O trabalho... eles abalaram...” (p.105) –, retoma o modelo passado de sociedade patriarcal: “Dá-me a esse fole, malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas... voltemos ao nosso trabalho. E assim fizeram” (LISBOA, 2014, p.106).

Em “Ai... Ai... Ai...”, a personagem sente-se feliz por ser conduzida pelo personagem masculino: “Vou pela mão de um rei” (LISBOA, 2014, p.36), “Sou tão feliz! ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração” (p.36), “Ai... ai... ai... que pena não ser mais que um sonho!” (LISBOA, 2014, p.36). Ou seja, levada pela mão de um rei, esquece-se de sua determinação, de sua competência para enfrentar as dificuldades, mas não deixa de registrar que deseja ser conduzida pelo outro. Portanto, submete-se às diretrizes do patriarcado de a mulher ser considerada a extensão do marido – “Vou pela mão de um rei” (p.36).

Entrementes, o conto “Maria” apresenta um diferencial, pois a personagem confronta o sistema patriarcal vigente. Em razão disso é punida, retorna sozinha para casa, além de ser

esquecida pela sociedade. Ao dançar sozinha e com o outro (músico), indica que não deseja ser extensão do namorado, ao relacionar-se com o músico, exprime infidelidade em relação ao namorado que a abandonara em razão de suas ações. Assim, aos olhos da sociedade, essas ações foram consideradas inapropriadas para uma mulher, razão pela qual foi afastada/esquecida: “E a Maria? Escusam de perguntar por ela porque eu também não perguntei. E nada mais soube” (LSIBOA, 2015, p.49).

Ante as considerações, podemos sistematizar os processos de transformação ou quase transformação a partir do seguinte quadro:

Forma de transformação	Conto	Meio de efetivação
Passagem da fase da infância para a vida adulta:	“Maria-a-Macha”	“Chegou a mulher” (LISBOA, 2014, p.65). Casamento.
	“Ai... Ai... Ai...”	Ligação com o rei.
	“Maria”	Ligação com o rabequista.
	“As aventuras de Rosalina”	Ligação com o Sol (simboliza o personagem masculino)
Ruptura do modelo patriarcal – transformação efetivada:	“Maria”	Dançar sozinha, freneticamente, na companhia de outro homem que não seu namorado, bem como a ligação que com ele manteve.
Tentativa não efetivada de ruptura em relação ao modelo patriarcal – Quase transformação:	“Maria-a-Macha”	Não cozinhar, não costurar, não cuidar da casa, gostar de dormir e passear. (Ações abandonadas para aderir ao modelo patriarcal)
	“A flauta mágica”	Busca da flauta mágica para obter maior força laboral, determinação, competência para atuar fora do espaço doméstico e longe do marido, conseguiu o que precisava: “Como estava longe de casa teve de ir esmolando” (LISBOA, 2014, p.105). (Ações esquecidas para retornar ao modelo patriarcal)
	“Ai... Ai... Ai...”	Enfrentou perigos, solucionou problemas, indicativos de que não é mais criança e não precisa de homem para protegê-la. (Ato abandonado, manifestando felicidade ao estar ao lado do rei e por ele ser conduzida).

Quadro 34 – Processos de transformação e de quase transformação

Fonte: autora

Portanto, a transformação das personagens de Irene Lisboa, em relação ao patriarcado, poderia ser efetivada em: (a) “Maria-a-Macha”, pois demonstrara ter resistência suficiente para desafiar e contrariar o modelo patriarcal; (b) em “A flauta mágica” pela negação da rotina passada (cuidado da casa e do marido), pela não adesão ao discurso de outra personagem que legitima o modelo patriarcal, visto que a protagonista demonstra competência para agir sozinha no espaço social e em (c) “Ai... Ai... Ai...” pela manifestação de sua determinação, não aceitando ser guiada pelo personagem masculino.

E as perguntas que não se calam são: **por que nesses três contos as personagens não conseguiram passar pelo processo de transformação? Por que há uma quase transformação?**

Suspeitamos que a resposta possa estar relacionada com o contexto de publicação, elemento externo que se torna interno, contribuindo com a construção discursiva, razão pela qual não pode ser ignorado na construção da análise. Isso porque, o contexto de publicação do conto envolveu momento de ditadura salazarista, de legitimação do patriarcado tanto nas esferas sócio-governamentais quanto na jurídica, inclusive de censura prévia sendo que, consoante exposto no segundo capítulo, Irene Lisboa foi uma das vítimas. Assim, quiçá tencionando evitar que suas obras fossem objeto de repressão prévia, construiu seus contos expondo, em um primeiro plano, a submissão da mulher, conforme o modelo desenhado pela sociedade patriarcal e pelo salazarismo.

Todavia, de forma velada, conforme apresentado nas análises, apresenta a possibilidade/tentativa de as mulheres romperem com o modelo. E assim o faz mediante a caracterização de personagens: com força, coragem e desejo de mudar; que contrariam uma série de padrões impostos pela sociedade à época, que implicitamente demonstram insatisfação com a realidade apresentada, por isso buscam a construção de uma identidade própria, a ser livremente constituída.

Pensando que implicitamente os contos apresentam outra história, retomamos a proposta de Piglia, para quem

o conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 [...] e constrói em segredo a história 2 [...] A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 2004, p.89-90)

A história explícita desses contos é: as personagens femininas encontrarão marido, casarão e se submeterão a ele. Já a história implícita é: as personagens femininas possuem poder e competência para agir no espaço social, sem a intervenção do marido.

Com efeito, por meio da construção discursiva analisada, é marcado o posicionamento desejado: a mulher não precisa viver à sombra do marido. O que nem sempre será possível, já que o contexto prepondera. Logo, a advertência a quem confrontar o modelo: a de que poderá sofrer consequências. Caso narrado em “Maria”, que ao romper com as imposições, é sancionada pela sociedade: esquecida, abandonada.

Com o **conceito de alteridade** também é possível compreender a imposição da sociedade patriarcal. De acordo com Bakhtin (2011, p.379), “vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada)”. Ora, se as protagonistas vivem no mundo em que a palavra do outro legitima o patriarcado, aderem, em um determinado momento, a tal parâmetro, pois a tentativa de libertação (atitude diversificada) é tolhida pelo outro (patriarcado).

É nessa relação de alteridade que a formação da personagem ocorre. Ao tentar constituir a individualidade (*eu*) própria, depara-se com a sociedade patriarcal e com discursos que o legitima (*outro*). A reação diversificada ao outro é sempre vedada, porquanto fere o padrão. Desse modo, haverá norteamo (pelo discurso ou força) com vistas a aderir ao padrão de atuação.

Ainda, neste trabalho, foram examinadas as **relações dialógicas** que colaboraram para a construção dos contos de Irene Lisboa, visto que a “orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 2015b, p.51). Toda construção mobiliza a voz do outro, acionada por meio do dialogismo composicional ou do dialogismo interno, pois “o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (p.51), porquanto concorda, refuta ou complementa a enunciação anterior.

A hipótese de trabalho versou sobre a presença de relação dialógica entre os contos de Irene Lisboa e as narrativas tradicionais, principalmente “Cinderela”. Esse conto de fada foi o que mais ressoou nas narrativas de Irene Lisboa, posto que a voz dessa construção foi mobilizada em quatro dos seis contos analisados: “Maria-a-Macha”, “A flauta mágica”, “Ai... Ai... Ai...” e “Maria”. Ademais, a narrativa tradicional também foi acionada no conto “Sonhos” “O da Gata Borracheira”, consoante consta no capítulo 4.

Ainda em relação ao dialogismo, ao abordar a questão da curiosidade feminina despertada nas protagonistas dos contos “A flauta mágica” e “Ai... Ai... Ai...”, acionamos a voz do conto “Barba Azul” e estória de Psique, mantendo os sentidos construídos nessas construções, já que as protagonistas dos contos de Irene Lisboa demonstraram interesse por descobrir o novo, assim como ocorre com a esposa de Barba-Azul e com Psique. Portanto, os contos “A flauta mágica” e “Ai... Ai... Ai...” mantêm relação dialógica de concordância e de manutenção dos sentidos acionados com esses discursos.

Em “O caixão de cristal”, observamos que desde o título foi mobilizada a voz do conto “Branca de Neve” para a construção da narrativa de Irene Lisboa, pois tanto Branca de Neve quanto a protagonista de “O caixão de cristal” foram postas em um caixão. Branca de Neve permaneceu nesse receptáculo tempo suficiente para atingir a maturidade. Como a protagonista de “O caixão de cristal” não passou pelo período de maturação, lá permaneceu, o que representa a sua morte.

Ademais, para melhor entender e assim construir o sentido do gesto interpretativo, quase que automaticamente acionamos a leitura que Bettelheim fez dos contos de fadas. Base teórica importante para compreender, por exemplo, que no conto “A Bela Adormecida” a permanência no caixão é um período necessário para que a menina retorne à vida em um estado diferenciado, preparada para lidar com o outro (casamento). Acionando essa construção compreendemos que a protagonista de “O caixão de cristal” não passou para uma nova fase da vida (fase adulta), sancionada a permanecer dentro do caixão no fundo do mar (imolação).

A voz do conto “Chapeuzinho Vermelho” é mobilizada na construção da narrativa “As aventuras de Rosalina”, visto que há uma proximidade que ocorre desde a abertura até o desfecho das narrativas. Isso porque, Chapeuzinho Vermelho afasta-se do espaço doméstico para realizar uma tarefa para a mãe, distrai-se pelo caminho que passa, encontra o personagem masculino que colabora com o processo de transformação, similar ao que ocorre no conto “As aventuras de Rosalina”. Os pontos em que a voz do conto tradicional é ressignificada dizem respeito ao espaço em que se narra o conto de Irene Lisboa, praia, e a escolha do elemento masculino, que em “As aventuras de Rosalina” é simbolicamente representado pelo Sol, enquanto que em Chapeuzinho Vermelho é o lobo.

Acionamos a leitura de Bettelheim para auxiliar na construção do gesto interpretativo, visto que os contos tradicionais apresentam marcas que significam e que ressoam nos contos de Irene Lisboa. Considerando que foram identificados elementos simbólicos, entendemos conveniente trabalhar com o *Dicionário de Símbolos* (2015), o que corroborou a compreender

como alguns elementos produzem sentido, a exemplo da simbologia da escada, apresentada no conto “Ai... Ai... Ai...”, que pode remeter à conotação sexual, auxiliando a identificar que a personagem passou da fase da infância para a vida adulta.

Ante o exposto, depreendemos que os contos de Irene Lisboa mantêm relação dialógica com os tradicionais e que algumas das protagonistas tentam romper com o modelo patriarcal, perspectiva que imperou por meio de diferentes formas. Maria convence o leitor de que a ruptura com a sociedade patriarcal pode trazer consequências doloridas, mas necessárias para a aquisição de uma identidade própria. A protagonista de “O caixão de cristal” não passa pelo processo de transformação. Já Rosalina conclui o processo de transformação, passando da fase da infância para a vida adulta, a partir do momento em que se liga ao elemento masculino.

E esse é o fim. Porém, este ponto final também pode ser o ponto de partida para outras construções. Almejamos que o leitor tenha apreciado o trabalho, bem como esperamos que, por meio das análises, tenha despertado a curiosidade pela produção literária de Irene Lisboa.

REFERÊNCIAS

APULEIO, Lucio. *El Asno de Oro*. Estudio preliminar y traducción de Vicente López Solo. A metamorfose ou o Asno e Ouro. [S.l.]: Editora Juvenil. [2013?]. Disponível em: <<https://magiapdf.files.wordpress.com/2013/11/lucio-apuleio-o-asno-de-ouro.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014a.

_____. *O freudismo: um esboço crítico*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARRACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Org.); Beth Brait... [et al]. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba. Editora UFPR, 2007. p. 21-38.

_____. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p.1-9.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014. p.191-200.

Bíblia. *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARRACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Org.). Beth Brait... [et al]. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba. Editora UFPR, 2007. p. 61-80.

_____. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. 2.reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p.11-27.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil?* 4ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11ª edição. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2010.

CARMO, Carina Infante. A maior escritora de todos os tempos portugueses segundo José Gomes Ferreira. *Relâmpago*. Portugal. Edições nº 31/32. p. 43/58. Outubro de 2012/Abril de 2013. Disponível em:
<<http://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5803/1/Irene%20Lisboa.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Coleção Encontros*. Organização de Renato Sztutman. Apresentação de Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2007. Disponível em <<http://eps.otics.org/material/entrada-outras-ofertas/livros/livro-encontros-eduardo-viveiros-de-castro/view>>. Acesso em 13 nov. 2016.

CASTRO, Gilberto de. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre Infância e São Bernardo*. Chapecó-SC. Argos, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant com a colaboração de André Barbault... [et.al]. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLING, Ana. A construção Histórica do Feminino e do Masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues (Org.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38. Disponível em:
<<https://books.google.com.br/books?id=W2NJdZYNTqIC&pg=PA13&lpg=PA13&dq=ana+colling+g%C3%AAnero+e+cultura&source=bl&ots=BZxRq5-DOQ&sig=hcJamGdvNoiB5s1Dt1kmbbXhZT0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjnqvXnMrQAhUJhpAKHfD7AhsQ6AEIGzAA#v=onepage&q=ana%20colling%20g%C3%AAnero%20e%20cultura&f=false>> . Acesso em 27 nov. 2016.

CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação Ana Maria Machado. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CONTOS DE GRIMM. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. 14ª ed. São Paulo. Brasiliense, 1978.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2ª reimpr. da 2. ed de 1993. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTO, Anabela. O retrato da mulher durante o Estado Novo. *Jornalismo Porto Net*. Portugal, 26 de abril de 2005, às 8h36min. Disponível em: <<https://jpn.up.pt/2005/04/26/o-retrato-da-mulher-durante-o-estado-novo/>>. Acesso em 23 out. 2016.

COVOA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as Mulheres. Uma abordagem comparativa. *Penélope: Género, discurso e guerra*. v.17. p.71-94. 1997. Disponível em: <http://www.antoniocostapinto.eu/docs/articles/O%20Salazarismo%20e%20as%20Mulheres%20-%20Uma%20Abordagem%20Comparativa_599784.pdf>. Acesso em 27 nov. 2016.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: Teoria e prática*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ERA uma vez irmãos Grimm. Recontado por Cátia Canton. São Paulo: DCL, 2006.

FALCONI, Jessica. Às margens da cidade e fora do cânone: exclusão social e literária nas crônicas de Irene Lisboa. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 12, p. 95-104, dec. 2007. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50084/54203>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

_____. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO; Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Org.); Beth Brait... [et al.] *Diálogos com Bakhtin*. 4.ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 97-108

FERNANDES, Bernardo Gonçalves. *Curso de Direito Constitucional*. 7ª edição. Bahia. Juspodivm. 2015.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2011. p. 29-36.

FLORÊNCIO, Violante. A Literatura para crianças e jovens de Irene Lisboa: Exemplo de “trigo entre o joio...”. In: *Irene Lisboa 1892-1958*. Catálogo 40. Coordenação de Paula Morão. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Lisboa, 1992. p. 39-47.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 10ª ed. 2ª impressão. São Paulo. Ática, 2001.

GOUVEIA, Inês. Irene, Minha Madrinha. In: *Irene Lisboa 1892-1958*. Catálogo 40. Coordenação de Paula Morão. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Lisboa, 1992. p. 11-19.

GUERREIRO, Carla Alexandra Ferreira do Espírito Santo. *A Literatura para a Infância em Portugal nos séculos XIX e XX: Contextos Socioculturais e Contributos Pedagógicos*. 2010. 797 f.; 2 Volumes. Tese (Doutor em Ciências da Literatura / Literatura para a Infância) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real, 2010. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/5987/3/Tese%20Doutoramento%20Carla%20Guerreiro.pdf>>. Acesso em 02 de fev. de 2016.

GUISADO, Alfredo. Da literatura Comentário. *República*. Lisboa, 23 abril 1943, p.3.

LISBOA, Irene. *Obras de Irene Lisboa. Apontamentos*. v. VIII. Organização e prefácio de Paula Morão. 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

_____. *Obras de Irene Lisboa. Esta Cidade!*. v. V. Organização e prefácio de Paula Morão. 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

_____. *Queres ouvir? Eu conto*. Organização e nota introdutória: Paula Morão. Prefácio de Violante Florêncio. 5ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2014.

_____. *13 contarellos que Irene escreveu e Ilda Ilustrou para a gente nova*. Lisboa. A Bela e o Monstro, Edições. 2013.

_____. *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*. Organização e nota introdutória de Paula Morão. Prefácio de Violante Florêncio. 12ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2015.

_____. *Voltar atrás para quê?* Lisboa: Livraria Bertrand, [1956?].

MAGALHÃES, Violante Florêncio. Irene Lisboa e a literatura para crianças. In: *A escrita de Irene*. Edição: Município de Arruda dos Vinhos. Textos: Carlos Lourenço, Presidente da Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos; Paulo Câmara, Divisão Sócio-Cultural do Município de Arruda dos Vinhos, Paula Morão e Violante F. Magalhães. 2007, p.11-21. Disponível em: <<http://www.cm-arruda.pt/CustomPages/ShowPage.aspx?pageid=0e19d7ca-be1d-4e4c-9018-c639b9074c88>>. Acesso em 30 nov. 2016.

MENDES, Mariza B.T.. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MITO Ícaro. Disponível em:

<<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Icaro.html>>. Acesso em 10 maio 2016.

MOISÉS, Massaud. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Dicionário de termos literários*. 1. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

Disponível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Massaud-Moises-Dicionario-de-Termos-Literarios.pdf>>. Acesso em 23 dez. 2016.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Clareza e mistério da crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1ª ed., 1961.

MORÃO, Paula. In: *A escrita de Irene*. Edição: Município de Arruda dos Vinhos. Textos: Carlos Lourenço, Presidente da Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos; Paulo Câmara, Divisão Sócio-Cultural do Município de Arruda dos Vinhos, Paula Morão e Violante F. Magalhães. 2007, p.3-9. Disponível em: <<http://www.cm-arruda.pt/CustomPages/ShowPage.aspx?pageid=0e19d7ca-be1d-4e4c-9018-c639b9074c88>>. Acesso em 30 nov 2016.

_____. Prefácio. In: *Irene Lisboa Folhas Soltas da Seara Nova (1929-1955)*. Antologia, Prefácio e Notas de Paula Morão. Biblioteca de Autores Portugueses. 1986. p. 11-41.

MOREIRA, Ilda. Sobre Irene Lisboa, Professora. In: *Irene Lisboa 1892-1958*. Catálogo 40. Coordenação de Paula Morão. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Lisboa, 1992. p. 21-30.

MOURA ENCANTADA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Moura_encantada&oldid=47088712>. Acesso em: 31 out. 2016.

NEREIDE. In: Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/neraide>>. Acesso em 02 out. 2016.

PEREIRA, Ana et al. *Análise semiótica do cartaz «Deus, Pátria, Família»*. Universidade do Algarve. Escola Superior de Educação e Comunicação. Janeiro de 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/2352300-Analise-semiotica-do-cartaz-deus-patria-familia.html>>. Acesso em: 02 de fev. de 2016.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa*. Tradução de *Contes de ma Mère l'Oye* por Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004. Disponível em <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/piglia-ricardo-formas-breves.pdf>>. Acesso em 27 dez. 2016.

PORTUGAL. Assembleia da República. *Constituição de 1933*. Disponível em: <<http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>>. Acesso em 23 out. 2016.

PORTUGAL. *Código Civil de 1867*. Disponível em: <<http://www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Codigo-Civil-Portugues-de-1867.pdf>>. Acesso em 24 out.2016.

PORTUGAL. Município de Arruda dos Vinhos. Museu Irene Lisboa. Catálogo do Museu Irene Lisboa. Exposição de longa duração: *Irene Lisboa – o pouco e o muito*. Arranhó. Arruda dos Vinhos. Disponível em: <<http://www.cm-arruda.pt/CustomPages/ShowPage.aspx?pageid=0e19d7ca-be1d-4e4c-9018-c639b9074c88#sthash.ZF2IfNmI.dpuf>>. Acesso em 21 nov. 2016.

PORTUGAL. Assembleia da República. *O Estado Novo (1926-1974)*. Disponível em: <<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/OEstadoNovo.aspx>>. Acesso em 23 de out. 2016.

RÉGIO, José. [Carta]. 29 nov. 1955, Boavista, Portalegre. [para] LISBOA, Irene. Lisboa. Informa que recebeu um livro de Irene Lisboa, apresenta a crítica acerca da leitura que realizou até aquele momento. **Biblioteca Nacional de Portugal E 24/166 (2 fólios)**.

_____. [Carta]. 08 mar. 1958, Boavista, Portalegre. [para] LISBOA, Irene. Lisboa. Informa, também, que recebeu as cartas e o livro, bem como não estava indo a Lisboa. **Biblioteca Nacional de Portugal E 24/170 (2 fólios)**.

_____. [Carta]. 13. nov. 1958, Boavista, Portalegre. [para] LISBOA, Irene. Lisboa. Trata, também, acerca da recepção da obra Irene Lisboa pelo público. **Biblioteca Nacional de Portugal E 24/172 (2 fólios)**.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Ensaios de escrever*. Porto Editorial Inova. 1970.

SANTILLI, Maria Aparecida. Irene Lisboa: uma vocação para o jornalismo. Lisboa. *República das letras e das artes*. Lisboa. 20 fev.1970. p. 7,8 e 10.

SAPEGA, Ellen W. Memória Pública e Discurso Oficial: visões da época salazarista na obra de Irene Lisboa, José Saramago e Mário Cláudio. *Revista Discursos estudos de língua e cultura portuguesa*. Portugal. Nº. 13. p. 99-114. Outubro de 1996. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4222/1/Ellen%20W.%20Sapega.pdf>>. Acesso em: 20 jan. de 2016.

SARAIVA, José Hermano. *Pequena história das grandes nações: Portugal*. São Paulo: Círculo de Livros S.A, [1988?]

SOUSA, Rui. Considerações sobre literatura e sobre o feminino nas *Páginas soltas* da *Seara nova* de Irene Lisboa. In: LOUSADA, Isabel; CHAVES, Vania Pinheiro (Orgs.). *As mulheres e a Imprensa Periódica*. Vol.2. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. p.387-398. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/001827977b88bd814ba15>>. Acesso em 15 dez. 2016.

ZILBERMAN, Regina. Introduzindo a Literatura Infanto-Juvenil. *Perspectiva*. Florianópolis, p. 98-102. Jan./Dez. 1985. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10106/9326>>. Acesso em 01 mar. 2017.

ANEXO A – Contos digitados da obra de Irene Lisboa *Queres Ouvir? Eu Conto* (2014):

“Maria-a-Macha”, “A flauta Mágica” e “Ai... ai... ai...”

1 “MARIA-A-MACHA”

Uma mulher tinha sete filhas.

Sete filhas!

Uma delas seria bruxa...

Mas não, nenhum dava indícios disso. Só a mais nova, sem ser por artes, é que cresceu tanto que parecia chegar ao céu.

Maria-a-Macha lhe chamaram. E a rapariga para não desdizer do apelido jogava o eixo ribaldeixo, andava aos ninhos com os rapazes, mandava pedradas, pintava o diabo.

Maria, quando tomarás tu assento? lhe dizia a mãe apoquentada.

Ainda é cedo, mãe, ainda é cedo! lhe respondia ela.

Maria-a-Macha foi crescendo, e tanto cresceu que levantando um braço tirava os figos que eram postos a secar no telhado.

Não gostava de coser nem de arrumar a casa; romper o fato pelas silvas, às amoras, moinar, dormir, era todo o seu regalo.

Maria-a-Macha não levava bons jeitos, mas como tinha muita força ninguém a contrariava. Chegou a mulher. Entrava e saía sem nunca dar contas em casa, comia por sete e estragava por dez.

A mãe ralava-se: ai, que filha esta! meu Deus, que castigo meu!

Ó minha mãe, disse-lhe ela um dia.

Que é, filha?

Nada, não é nada...

Diz lá, filha, desafoga, anda.

Maria queria falar, mas sentia-se embaraçada.

É que eu, sim, a mãe bem sabe...

Maria queria namorar, no fim de contas, ter o seu noivo, como as irmãs. Eu sou muito feia, sim vossemecê acha?... Não, filha, nunca achei... Bom, bom, não ponha mais na carta! era isso que eu queria saber. Tanto fez e tanto andou Maria-a-Macha que se espalhou que ela queria namorar, ter um noivo como as mais. Foi uma risota na terra: Maria-a-Macha quer casar! Maria-a-Macha quer casar!

Os gaiatos faziam-lhe assuadas e as velhas aconselhavam-na.

Maria-a-Macha partia por paus e por pedras, já ninguém a podia aturar. E desesperada abalou da terra. A mãe deu-lhe um saco, que ela carregou de pão e de azeitonas.

Adeus, minha mãe, que eu cá já não volto!

Ó filha!

Não chore, que não vale a pena, adeus.

E Maria-a-Macha atirou-se ao caminho. Enquanto lhe durou a manença dormiu debaixo das árvores e lavou-se nas levadas. Mas ao cabo, aborrecida e até já com fome acampou num povoado. Logo correu gente a admirá-la.

Maria bradou que podia com duas mós.

Ninguém a queria acreditar.

Decidida, entra num moinho e fá-lo parar; saca de lá as mós. Volta à praça com uma em cada braço.

Então posso ou não posso? Digam lá agora que mais querem!

Foi um pasmo geral. Chegou a vir gente de longe para conhecer Maria-a-Macha.

Admirada e temida, davam-lhe de comer e davam-lhe de vestir, nada lhe regateavam.

Maria vivia regalada e sem cuidados. E um dia fez constar que desejava marido.

Houve um levantamento: Maria-a-Macha quer casar! Maria-a-Macha quer casar!

Dois cegos e um coxo se lhe foram oferecer.

Maria, indignada, correu-os à pazada. Chorosa e cheia de raiva, fez mil distúrbios e partiu. Meteu-se à serra. Não quero ver gente, não quero ver gente! dizia ela. Andou muito, mas por fim parou à porta de um casebre. Deu-lhe um murro. Aparece-lhe uma velha atarantada.

Eu sou Maria-a-Macha! Lhe diz logo ela.

Maria, Maria?

A Macha, e então?

A velha cai por terra.

Desata Maria a rir.

á tiazinha, cobre ânimo, que não é para tanto!

A velha revira o olho.

Maria apalpa-a. Puxa-a para o sol e sacode-a.

Está fria! E esta?

Matara a velha.

Maria-a-Macha que há de fazer? Enterra-a- e toma-lhe conta da casa.

Volta-lhe a alegria. Tem de comer e tem de beber... nada a amofina.

Bom tempo é o de maio, diz ela. Cantam os pássaros!

Mas como era gulosa e descuidada, ao fim de um mês via o fundo à salgadeira. As galinhas tinha-as comido todas. Nas cestas nem um ovo, nas tábuas nem um queijo.

Maria é de bom génio, não se rala. Passeia, come o que apanha, faz a sesta...

Estava ela um dia no seu ripanso e soa-lhe a modo de umas guisalheiras.

Era domingo. Levanta-se Maria e sai ao caminho.

Para onde é a ida? Diz ela a um carroceiro, que vai de corrida.

Para a festa!

Para a festa? E vossemecê não me leva?

Quem lhe diz que não? Pois levo! mas não se demore.

Maria volta a casa e prepara-se. Quando torna para o pé do carroceiro vê-o apertar as ilhargas. Vossemecê que tem? Eu, nada. É alegria! Dá-me para rir e para chorar, a menina não repare.

Ela sobe para a carroça que, com o seu peso, vai mais derreada.

A menina vive aqui sozinha? pergunta-lhe o carroceiro.

Vivo, sim senhor, desde que morreu a minha avó.

Morreu-lhe então a avó? E que é que a menina faz?

Ora, que hei de eu fazer? Lido, trabalho.

Coitatinha! E ficaram-lhe fazendas?

Não senhor, só aquela casa e a roupa; esta que eu trago era da minha avó...

Coitadinha! Vive então aqui só?

É verdade, sozinha... E medo, nunca tem?

Às vezes, mas como ando sempre entretida...

Chagados que foram ao arraial, Maria-a-Macha, toda lépida, salta da carroça abaixo e mete-se por entre o povo.

As mulheres assim que a descobrem tapam a cara, os homens, como uns perdidos, riem, riem, de mãos na ilharga.

Maria, sem de nada desconfiar, corre a feira. Leva as pernas ao léu, um casaquinho que lhe não chega à cinta, dois cordões de oiro ao peito, na mão direita o chapéu de fitas e na esquerda um leque. Tem admiradores.

Arma-se um grande círculo à roda dela. Maria percebe que a escarnecem e está sobre brasas. Ouve os dichotes, olha em volta e apanha um pau.

Há uma gargalhada geral.

Os olhos dela saltam. Levanta o braço e descarrega por onde calha.

Uns fugindo, outros praguejando, abandonam-na.

Apre! e Maria limpa o suor e as lágrimas.

Tratantes!

Menina...

Maria-a-Macha sentou-se num pedregulho.

Quem é? que me quer? Mais outro? torna a ameaçar, já de braço levantado.

Sou eu, o seu carroceiro.

Vossemecê viu-os?

Pois vi; fez-me pena, coitada.

Patifes! Mas vossemecê...

Tive dó, a menina não ia a fazer nenhum mal...

Diz muito bem, e agora?

Vamo-nos embora.

Estou cá a pensar: vossemecê parece que engraça comigo...

Pois engraço.

Então podemos-nos casar! Olhe que eu valho por sete!

Boa palavra!

E assim se casaram, o carroceiro com a Maria-a-Macha.

Ficaram a viver em casa da velha.

Todo o dia lá se ouve:

Maria, que é da minha roupa? Maria, vamos comer? Então ainda o lume apagado? Que vida é esta?

Maria-a-Macha não se rala. Está casada, está feliz. Vive de pernas estendida.

O homem, desiludido, julgando que apanhava uma mulher videira é que diz mal da sorte. Não se atreve a dar-lhe sopapos, mas anda sempre a resmungar. Lida em casa e no campo, sem levantar a viseira. A bela da Maria, mais Macha que em todo o tempo, salta e ri e nem do chão arreda uma palha.

Rodilhas e farrapos são aos montes, as teias de aranha bastas, e pelos cantos não veem senão cacós.

Há muito que a Maria se habituou às saias da velha. O marido é que já não tem que vestir.

Vem um dia em que ambos se levantam a questionar. O marido quer umas calças, a mulher faz-lhe um remesso. Zangam-se; ela sai e ele fica.

O homem, de raivoso, enverga uma saia da velha e enverga uma saia da velha e encosta-se à porta.

Passam horas ele não desbanca. Maria, esfomeada volta a casa. Admira-se de ver uma mulher no pátio. Quando percebe que é o marido ri tanto que lhe falecem os sentidos.

O marido não perde a ocasião e vinga-se.

Quando a mulher torna a si vê iminente um grande cepo e sente os ossos num feixe.

Então, quem é o macho? Roda.... e já... Comer feito, casa limpa, roupa cosida!

Maria não se pode defender, obedece.

Desde aquele dia ganhou medo ao marido e tornou-se uma mulher como as mais.

2 “A FLAUTA MÁGICA”

Um homem e uma mulher vivam sem cuidados no seu buraco.

Ele era ferreiro, trabalhava com gosto e ia amealhando o seu vintém. Ela, toda asseada, toda mexida, trazia a casa que nem um espelho.

Mas começa o homem a notar que de manhã lhe aparecia feito o trabalho de véspera encetado, e diz assim para a mulher:

Queres saber uma coisa? Ando cá com umas suspeitas...

Não sei, ando intrigado. Aqui há coisas, a forja está enfeitada.

Deixa estar que eu hei de saber, responde-lhe a mulher.

E na noite seguinte levanta-se, atira com uma saia pelas costas, sem fazer bulha, e vai-se pôr à espreita. Pelo buraco da fechadura descobria a oficina toda.

A mulher esfregava e tornava a esfregar os olhos porque não podia crer no que via.

Martelos, tenazes e malhos tudo num virote. As ferraduras jogadas ao ar, os pregos acesos, o fole sempre a resfolgar, a bigorna esbraseada... e no meio disto tudo uns diabinhos vivos a ganir e aos saltos. Rebolavam-se, guinchavam, faziam caretas... eram engraçados.

A mulherzinha, assarapantada, queria persignar-se mas não era capaz, não atinava com a testa. Quando voltou para a cama pôs-se aos safanões ao marido, mas ele tinha sono e mandou-a dormir. No outro dia é que então desabafou com todo o espalhafato.

Precisamos de mandar benzer a casa, precisamos de mandar benzer a casa, dizia ela.

E ele: não sejas tolas, mulher. Que é que mais queres?

E nisto se ficaram. Mas todas as noites se ia ela pôr agora de espreita. Por fim até jurava que os diabretes falavam.

Deixa-os lá falar, respondia-lhe o homem, quantos mais forem eles, melhor. Eu já lhes largo tudo a ver se os contento!

Porém a mulher, cada vez mais intrigada, foi ter com uma bruxa. Contou-lhe o que se passava e pôs-se a imitar a vozinha dos diabretes.

Isso só quer dizer...

Só quer dizer...

Que eles hão de pular e dançar e rabiarem...

Pular e dançar e rabiarem...

Enquanto tocar a flauta mágica.

A flauta?

Mágica, das três estrelas, que brilha no céu.

E se eu a apanhasse?

Nunca eles mais parariam.

Que me diz vossemecê? Ai, quem me dera! Que rica! Nem havia de haver outra...

Vê lá...

Mas que hei de eu fazer?

Trepar o monte mais alto.

Isso posso.

Chegando-lhe ao cimo deitar a mão...

À flauta?

Pois, mas olha que ela brilha no céu e só uma vez toca na terra.

Ai, minha amiga, não ponha mais na carta. Conseguindo eu o que vossemecê me diz... que felicidade! nem vossemecê precisa mais da sua arte. Eles todo o dia e toda a noite a trabalhar, o dinheiro a entrar-nos pela casa dentro... Passo a trajar à senhora e o meu homem a viver folgado.

Volta a mulher para a casa e conta ao marido uma história toda inventada de doenças e de lutos na família, que vive longe. E diz-lhe que tem de partir para naturalmente se demorar. Faz o farnel, veste o melhor fato e põe-se a caminho.

Andou, andou que se fartou. Todos os montes lhe pareciam baixos. Encontrou muita gente, mas a ninguém participava para onde ia com medo de que lhe tomassem a dianteira. Só perguntava discretamente qual era o monte mais alto conhecido.

O mais alto? Respondiam-lhe sempre. Ora, santinha, ainda fica muito para lá...

Chegou ela, enfim, à vista de um monte que passava muito das nuvens. Pôs-se a subilo com as saias levantadas por causa dos cardos. O monte era muito íngreme e maninho, todo o seu enfeite era cardos. E o vento remoinhava nele. Ao passo que ela mais subia mais lhe ia sentindo o furor. As pedras também a mortificavam e não havia carreiros feitos.

Amargurada, a pobre mulher já maldizia a sua sorte. Mas o Sol pôs-se e o vento amainou. E ela, sentada num pedregulho, caiu no sono. Quando despertou, lá pelo meio da noite, tão castigada de vozes e de empuxões se viu, que se julgou assaltada. Ouvia pragas e insultos, derriçavam-lhe na roupa, faziam-lhe cócegas, puxavam-lhe pelas saias, picavam-na, andavam com ela aos tombos... Todo a santa noite assim levou. Quando o dia despontava, a pobre, mais morta que viva, deu consigo à porta de um casebre. Encostou-se-lhe aos ais, nem ânimo teve de bater. Mas uma voz lá de dentro soou:

Entre quem é, levantou só a aldraba.

A mulherzinha, instada, levantou a aldraba e entrou. Viu uma velha, muito velha, a um canto. E pôs-se a carpir:

Ai, minha boa alma, o que padeci!

Acomode-se, dizia-lhe a velha, já passou.

Passaria. Mas esta serra está amaldiçoada!

Tal coisa não diga, tornava-lhe a velha.

Eu só é que o sei! Caíram-lhes as sete pragas.

As sete pragas?

É a morada dos espíritos malignos, que me saltavam em cima. Iam-me matando.

Que histórias são essas? É que vossemecê se perdeu e a noite esteve muito má.

Iam-me matando, repetia a mulher. Eu a querer subir e eles: pra trás, pra trás! e toda me agatanhavam.

Devia ser o vento.

Quais vento! Pra trás, pra trás! que eu bem os ouvia. E a flauta mágica a brilhar lá em cima... Eu podia-lhe ter chagado se não fossem eles... Nunca ouviu falar na flauta mágica, vossemecê?

Eu não senhora, aqui não é conhecida.

É a que toca para os bruxinhos da minha casa dançarem. Ai se eu queria apanhar flauta! nem queria mais nada! Enquanto ela toca os bruxinhos dançam e o trabalho do meu homem por encanto aparece feito.

Ó desgraçada, volte para a sua casa, disse-lhe então a velha.

Desgraçada porquê?

Então não vê o que aconteceu?

É verdade, é verdade. Nem sei como ainda aqui estou.

Volte para o pé do seu homem, trabalhe, coma e beba e contente-se com o que tem.

É esse o conselho que vossemecê me dá?

Pois, e não tente a sorte. Ponha os olhos em mim: o pouco me basta. Água, se a quero vou buscá-la além, àquele pego fundo...conduto? é quando o há... pão, de quinzena em quinzena.. e cá vou vivendo, santinha.

As duas ainda estiveram de conversa o seu bocado e, por fim, a velha, muito derreada, levantou-se e foi à porta ver o tempo.

Não há vento, disse ela para dentro, nem faz calor. Bom dia para a jornada.

A outra desfez-se em agradecimentos e lá partiu. De longe ainda acenava para a velha: Deus lhe pague, Deus lhe pague.

Como estava muito longe de casa teve de ir esmolando pelas portas, fazendo grandes rodeios para não passar por onde já tinha passado. Finalmente chegou à porta dela. E viu um vulto, a modo de amouchado.

És tu? bradou-lhe ela ainda de longe.

E ele: ó mulher! Então de onde vens?

Não sabes? Pois eu disse-te. Mas tu, que fazes aí?

Isto vai mal, respondia-lhe. Estou a ver se espaireço.

Vai mal o quê?

O trabalho... eles abalaram...

Tu que me dizes?

Eu largava-lhes o trabalho, a ver... eles abalaram...

Meu ralaça! A forja apagada, é o que eu vejo.

Pois, deixava tudo à conta deles, para os contentar, para os entreter, mas perderam o eito à casa...

Desgraçada! Bem me dizia a mim a velha.

Que lhe havemos de fazer, mulher?

Dá-me a esse fole, malha-me nessa bigorna... enquanto eu arrumo esta casa e faço umas papas... voltemos ao nosso trabalho.

E assim fizeram.

3 “AI... AI... AI...”

Sentei-me no talude da estrada. Era de noite e eu tinha andado muito, estava cansada. Fazia luar. Encostei-me a cara à mão e descansei.

À minha frente havia um muro. Um muro? Assim me parecia, mas tão alto como uma torre. Um muro ofuscante. O luar batia-lhe em cheio. Andavam por ele todo umas figuras, umas sombras, tão repentinas que mal se percebiam. Tão depressa se desenhavam como se apagavam. À força, porém, de se olharem...

Olha, olha, são degraus, muitos, muitos, é uma escada!

Levantei-me. Pus o pé no primeiro degrau e não caí. Primeiro o direito, depois o esquerdo, no segundo... Subi a escada até o cimo e bati a uma porta. Abriu-se sem o mínimo rumor.

Que lindo salão!

Entre, pode entrar, disseram-me muitas vozes.

Entrei, mas não vi ninguém.

Tão pobrezinha!

Olhei para um lado e para o outro. Era eu... parecia uma pobre...

Venha cá!

Dirigi-me à toa.

Quer ser linda?

Quero. Então não havia de querer?

E rica?

Também.

Num ápice me despiram e me vestiram sem eu mesmo me mexer.

E a cabeleira?

De rainha! Veio-me à boca.

Não lhe falta nada, vá-se embora.

Embora para onde?

Espere, espere, tome lá.

E eu aceitei: uma bolsa de malha de oiro bordada. Cheia.

Saí. Desci a escada com a mão em que levava a bolsa na cinta. E depois, depois pus-me a caminhar. O luar espancava todas as sombras da estrada. Dava-lhe tanta vida! As faias, que são umas árvores muito bonitas, fartavam-me de ramalhar e uns pássaros repetiam continuamente: ai... ai... ai...

Ai, ai, ai? Mas se eu não vou triste?

Quem é que me andava a espreitar por meio das faias?

Olha a princesa, diziam.

E os tais pássaros: ai... ai... ai...

Para onde irá ela?

Ai... ai... ai... para o palácio da água.

E a mesma pergunta outra vez: para onde irá ela?

Para o palácio do vento, ai... ai... ai...

De novo: para onde irá ela?

Para o palácio da luz.

Rebentaram então umas vozes: nunca lá chegará!

Ai... ai... ai...

Inimigos, meus inimigos! Exclamo eu. Pois havemos de ver.

E ponho-me a andar, a andar, a andar. Os colares que levo batem-me no peito e dos cabelos vão-me caindo as flores. Sem nunca me deter desemboco no mar. A espuma salta à doida e esperam-me uns leões como uns rochedos. Prosseguir quero, mas os leões enfurecem-se.

Que júbilas, que garras!

Horrorizei-me, mas não voltei para trás. Ponho a mão na bolsa e acode-me uma ideia. Tiro um punhado de moedas e arremesso-as aos leões. Ceguei-os.

Os leões apartaram-se e o mar abriu-se em duas grandes massas.

Maravilhas! vou seguindo por uma avenida toda de cristal. Ao cabo de andar três vezes o que já tinha andado para em frente de um palácio. Todo ele de madrepérola, mas sem portas. Olho-o, ponho-me a cismar... e de repente acho-me lá dentro. É de endoidecer. Tantas joias! Flores vivas, paredes de luz e uns cantos, uns movimentos...

Quero-me ir embora, quero-me ir embora... não sei porque é que eu digo isto, e dou uns passos... Quero-me ir embora!

Sinto uma grande derrocada e oiço assim... perdeste-me!

Fujo, fujo, fujo.

Mas por toda a avenida se ouve a mesma queixa: perdeste-me.

As ondas cerram-se atrás de mim. Quando passo pelos leões, que estão furiosos, lembro-me das moedas. Ponho, enfim, o pé na estrada. Que felicidade! Que bom é andar na terra seca!

Levo um manto enorme às costas, arrasto-o. Nada o suja e todo ele brilha. As minhas unhas são uns espelhos, os meus dedos.... parecem dedaleiras, umas certas flores que há... Sou princesa...

Para onde vou? Quem me leva agora? Ah! O vento? Pois bem...

Vou subindo, nunca paro. Branco cisne, é o que de mim mesma penso. Mas a certa altura digo: Vento, para, basta. Estou À vista de um grande castelo. Rodeiam-me monstros de um só olho e de uma só pata. Dou um ai. Nisto lembro-me da minha bolsa. Cego-os.

O castelo é formoso e está crivado de janelas e de portas. Eu quero entrar, mas não posso, bem o sinto. E o castelo desloca-se. Corro tanto, tanto! Vou sempre atrás dele. E o vento a buzinar-me aos ouvidos: não te demores, não pares, não te demores.

Enfim, consigo entrar no castelo, mas estou cansada. É dia de festa. Repicam sinos por todos os lados; há muitos ecos... vou de mirante para mirante, tudo me assombra; mas estremeço ao ouvir a voz do vento, que nunca me larga. Ele que diz? Não sei, endoidece-me. Vejo as portas todas fechadas e atiro-me de uma janela abaixo.

Perdeste-me!

Na minha queda a bolsa que trazia à cinta abre-se. Caem-me as moedas e eu desperto à luz de mil estrelas. Fico a vê-las descer. Por fim apagam-se e eu encoste-me a uma parede. Refulgente. É a Lua, oiço que dizem.

Truz, truz, truz.

Tirei as últimas flores que tinha na cabeça e fiz com elas um ramo.

Truz, truz, truz. Estou a bater à porta da Lua.

Abram à pobrezinha, tenham dó...

Descerra-se uma porta redonda. Lá dentro cantam. O jato de luz que me vem à cara é tão intenso que eu fecho os olhos. De mãos para a frente vou andando. Mas sempre a dizer: tenham dó...

Conduzem-me, amparam-me.

Que cantos! Que vozes! Abro os olhos, mas de repente fecho-os. É lá possível? Vou pela mão de um rei. Estou tonta, estou perdida.

Salvaste-me, adorada. É isto que ele me diz.

Como hei de eu levantar os olhos se do seu riso e da sua cara é que me vem toda aquela luz?

Sou tão feliz! ia eu a dizer, de contente, quando ele me aperta ao coração.

Nisto acordo.

Ai... ai... ai... que pena não ser mais que um sonho!

ANEXO B – Contos digitados da obra de Irene Lisboa *Uma Mão Cheia de Nada Outra de Coisa Nenhuma* (2015): “O caixão de cristal”, “Maria” e “As Aventuras de Rosalina”.

1 “O CAIXÃO DE CRISTAL”

Eu devia ser lançada ao mar num caixão de cristal, como rezam as histórias... e fui.

O mar baloiçava-me.

Quem jamais teve esta sensação?

Baloiçava-me. Eu ia estendida ao comprido e de olhos muito abertos, perfeitamente imóvel. O meu caixão era cómodo. E foi correndo, seguindo. Lá muito longe, no mar alto, começou a ser sacudido e perdeu de todo a calma. Entrou-me o medo no coração e olhei para os lados. Terríveis animais do mar se batiam à minha roda. Eu via eminentes espadas, medonhas, de água viva, e sentia uma chocalhada azoadora.

Quem jamais teve esta sensação?

O mar até perdera a cor, aquele azul e aquele verde que nos encantam. Era baço e sombrio, coberto de espuma suja e escamudo como um peixe. Mas não sei como tive um impulso salvador e escapei-me. Tornei a correr e a seguir livre de perigo. Pelo mar fora, sempre de olhos abertos, um murmurinho muito doce me embalava.

Quem jamais teve esta sensação?

O meu caixão era de puro cristal, transparente. A todo o momento me parecia que o mar e o céu se juntavam para me engolirem. Era uma ilusão, uma curiosa ilusão.

Cobras de água, muito longas e esguias, enlaçavam-se no meu caixão. Eu não as temia, suportava-lhes bem o olhar e sorria quando as via desfalecer. De outras vezes perseguiam-me cisnes monstros, de asas em canoa. Eram espíritos castigados, eu sabia-o. Tanta coisa sabia, de ter ouvido em terra, aos serões! E os saltos e cabriolas dos peixes, uns que voavam outros que mergulhavam, outros que deslizavam... uns em forma de leque, outros de palma, outros de fuso... nem sei! Nada me cansava; tudo maravilhas.

Ai, quem jamais teve destas sensações?

Não sei como, uma corrente talvez, me trouxe para a costa. Choveram estrelas e eu entrei a bordejar no meio delas. Mas a chuva de estrelas era do sol... raiara a manhã. Vi grandes rochas entrando pelo mar dentro. O meu caixão evitava-as. Passei ao rés de um castelo. Três donzelas de luto estavam ao mirante. Choravam. Quis mandar-lhes beijos. E elas viram-me. Coitadas, debruçaram-se a acenar-me, todas aflitas.

Mas eu ia sempre fugindo. Corria à flor do mar, com os olhos postos nas pobres. Talvez vivessem constrangidas. Teriam madrasta ou pai tirano. Sequestradas dos seus namorados, quem sabe?

Por fim os seus lenços encharcados de lágrimas caíram ao mar e vieram atrás de mim, como uns peixes, como uns pássaros...

Eu continuei, mas sempre à vista da costa, ora mais longe, ora mais perto. Que doce é a areia! Lençóis e lençóis de brancura.

Quem jamais teve esta sensação?

Acentuou-se a calma e o meu caixão de manso baloiçava. Quase ia cerrando os meus olhos quando vejo, mas eu que vejo?

Um mancebo muito belo, bem vestido e bem armado, que me fitava com enlevo. Levava a mão ao coração e parecia querer arrancá-lo. Sorria-me, balbuciava... e eu que o não podia ouvir! Que pensar daquilo tudo? Se ao menos me pudesse erguer! Senti tamanha dor que dos olhos me começou a correr o pranto. Dois fios de lágrimas contínuos, que me foram encharcando.

Ai, tornar à terra! era só o meu desejo.

Mas... e o mar que começou recuando, recuando? Traíçoeiro!

Vi luzir uma espada tão bela, tão bela temperada, tão formosa, que brilhava inteirinha ao sol. Era dele do meu amado, que acometia o mar.

E que me parecia afinal o mar? Um monstro cobarde a negar-se.

Escarvava a areia e recuava, recuava...

Eu já estava inteiramente ensopada em lágrimas. Empalideceram-me as mãos e cerrei os olhos. Amor! ainda me dizia, já devagar, o coração.

Quando tornei a mim era noite alta e fazia um lindo luar. Nereidas, como julgo que se chamam, uns seres muito caprichosos, levantavam-me nos braços.

Quem jamais teve esta sensação?

Eu era oferecida em holocausto à lua.

Tão fria e tão rígida me pus que o peso do meu caixão venceu as nereidas, as adoradas do pálido astro.

Senti-me descair, descair; eram os seus braços que desfaleciam, até que cheguei ao fundo do mar e lá fiquei.

2 “MARIA”

Convidaram-me para o casamento do Zé Mocho. Fui. Era no campo.

A noiva não chorou; no sítio não existia essa praxe.

O jantar teve muitos pratos e estava tanta, tanta gente que duas grandes mesas não chegavam.

No fim da boda, quando todos nos levantámos, depois dos *vivas* e dos apertos de mão aos noivos é que as raparigas da lida da cozinha puderam ir comer. Eram todas amigas da noiva, entre elas havia uma tão bonita, tão bonita...

Já andava o povo todo pelo pátio e pela rua e as raparigas, sozinhas, comiam e riam na cozinha. Alguns dos convidados já tinham ido para o baile. Eu fui para o pé delas. Maria, a tal rapariga, mal dizia palavra. Era loira e nem parecia tão queimada como as outras. Não andaria nos trabalhos do campo? Parece que sim. No entanto...

As outras pegavam com ela e faziam-na rir. Trazia um vestido de florinhas que era uma graça.

Maria daqui, Maria dali... Não sei lá o que tinha a Maria que nunca a largavam. Talvez também estivesse para casar.

O cabelo fazia-lhe uma espécie de coroa na cabeça. Era muito basto e ela sabia-o pentear bem.

Quando as raparigas acabaram de comer foram-se enfeitar para o quarto. E eu dirigi-me para a casa do baile. Os músicos, um mais novo e outro mais velho, estavam sentados numa arca das altas a afinar os instrumentos: uma rabeça e uma viola. Já bailava muita poeira no ar. A noiva, cabisbaixa, parecia um poste ao lado do noivo. Os gaiatos da terra andavam pelo meio da casa aos pulos. Quando começaria a dança? Já tardava, sentia-se a impaciência.

Os músicos puseram-se lá na sua faina, mas os pares não se decidiram. Entram finalmente as amigas da noiva. Maria não vinha... E começou o baile. Que desengraçado! À roda, à roda, À roda; só parecia que andavam a varrer a casa.

Encostei-me para trás e distraí-me com o lampião que pendia do tecto.

Olhem para a Maria, oiço então dizer ao meu lado, nem parece ela. Tanto oiro! De quem será? Blusa de seda... e os sapatos?

A Maria, muito clara, chegou-se então às outras raparigas, que se puseram também a olhar para ela. Só me pareciam as suas servas. Nisto vieram os rapazes tirá-las todas para a dança.

Entretanto, ou eu me distraí ou não sei o que se passou, que o baile me pareceu acabado. Toda a gente se arredara para as paredes e um par único andava no meio a dançar, a Maria e o namorado. Por fim este mesmo a deixou e a Maria sempre a dançar, a dançar, não parava. Só o rabequista tocava. Reparei nele. Parecia-me uma criança; tinha uns pés tão pequeninos! Mal chegava com eles ao chão. A sua cabeça, de banda, virada para a rabeça, fazia a vista de uma medalha. E tocava com gosto! Tocava! A Maria sempre a dançar, sempre a dançar... ninguém a largava de vista.

Ó Maria não pares! Isto disse-lhe eu. Ou disse ou julguei dizer, e ou disse ou ouvi.

As saias dela levantavam um pó brilhante. E ora batia palmas ora dava os braços. Que graça, que lindeza! Como ela sabia dançar! Uma rapariga que não dava palavra...

Nisto o músico salta da arca e vem tocar para o pé dela. E a Maria a bailar, a bailar, só lembrava um fuso. Já até nos fazia doer a vista. Andavam coisas à roda, à toa, cabelos, fitas...

Maria! Mas a Maria já não podia ouvir ninguém. E o pobre rabequista, levado por ela a tocar casa vez mais depressa, cada vez mais depressa...

Ai!

Credo, que grande ai! Quem é que o deu?

Pudera! Estalou a rabeça e a Maria caiu no chão. Não quis ver mais nada. Saí para a rua a correr. E aos ais; era eu quem dava os ais. Veio o povo atrás de mim para saber o que é que eu tinha.

Não tinha nada, queria voltar sozinha para casa.

Deixaram-me e eu então olhei para Lua. Que serenidade, que paz! Aquela paz triste e doce das noites do campo, quando faz luar! Sosseguei.

Na casa do baile continuava a dançar. A música tocava e as sapatolas rijas dos *barrões* raspavam o chão.

E a Maria?

Escusam de perguntar por ela porque eu também não perguntei. E nada mais soube.

3 “AS AVENTURAS DE ROSALINA”

Rosalina ia fazer um recadinho à mãe, pela praia fora. E a praia era muito comprida, nunca se lhe via o fim.

O mar estava cheiinho de gaivotas. À borda do mar de pés descalços, é que era gozar. Tudo luzia tanto!

Rosalina olhou para o sol, para o mar e para a areia. A areia estava coberta de malhas; ela estranhou aquilo e desatou a correr. As gaivotas pareciam-lhe umas tontas, para cá e para lá, de cabeça pendurada... Nunca sossegavam. Dormiriam debaixo de água? Rosalina suspeitava-o.

Fartinha de correr, cheia de vento e de sol, deixou-se cair sentada. Pôs-se a cantarolar e enterrou os braços na areia. Estava tão quente! até escaldava.

Ai, que não tenho braços... coitadinha de mim... lamuriava Rosalina para se entreter. Mas de perto lhe responde uma voz:

Anda cá menina.

A pequena desenterrou os braços de repente. Tinha ouvido ou não tinha ouvido? e olhou para todos os lados.

Anda cá menina.

Tinha ouvido.

Olhou e tornou a olhar mas não viu ninguém.

A voz devia ter vindo das ervas, do lado da terra.

Rosalina encheu-se de ânimo e foi catar todas as moitas. Nada! Olhou para longe. Ninguém! Sempre a olhar para trás voltou para a borda do mar, desconfiada, e desatou a correr de novo. Correu tanto na areia molhada que até perdeu a respiração. Caiu outra vez sentada. Suspirou de alívio e tornou a cavar na areia com as duas mãos. Tirava pitadinhas dela, alisava-a, enterrava os dedos, os braços... até que achou duro e arrancou uma coisa para fora. Imagina-se! Um coraçãozinho de ouro. Rosalina ficou doida. Riu e pôs-se outra vez a cantar. Mas parece-lhe ouvir de novo a tal voz:

Anda cá menina.

Virou-se instantaneamente. Estava em frente de uma moitinha de erva prata. Uma erva esbranquiçada e gorda, como há muita ao pé do mar. Dali é que vinha o som. Rosalina perdeu a coragem, levantou-se de um salto e deitou a fugir.

Anda cá, menina; anda cá, menina.

Rosalina voava. Não e não! – gritava ela sem nunca parar. Até que caiu sentada, já não podia mais. Pôs as duas mãos no peito, via tudo às rodelas e às cores. Olhou para a água e lá foi serenando. Até lhe parecia impossível ser aquilo o mar. Levantou-se por fim e foi caminhando, muito devagarinho, a olhar sempre para os pés. Enterrava conchas, rebentava bolhas de espuma... Descobriu uma argolinha brilhante, apanhou-a e enfiou-a num dedo. Mas voltou a ouvir:

Anda cá, menina.

A voz agora vinha do mar, ela não estava enganada.

Anda cá, menina; anda cá, menina.

E puxavam-na. Rosalina queria arrancar a argolinha do dedo e deitá-la fora, mas já não podia. Tapou uma das mãos com a outra, era sempre o mesmo.

Anda cá, menina.

Rosalina toda desesperada, com o corpo muito teso, a recuar, só gritava que não e que não.

Anda cá, menina.

E assim foi entrando pelo mar dentro, sentada numa concha. O mar só parecia de leite, sem uma onda. Não havia de que ter medo. Eram gaivotas que a puxavam. Rosalina entusiasmou-se e começou aos gritos. Que corrida! Os cabelos voavam-lhe com a aragem e com excitação.

O sol que pare! – bradava a pequena. Que espere! Espera aí por mim!

E o Sol que já se ia pôr esperou por ela. Rosalina ia-se aproximando, já estava perto dele. A concha corria no mar como uma flecha.

Sol! Isto diz ela com os braços no ar. E arrebatá-o. Mas como o sol ainda estava quente atira-o de repelão à água. Tudo se abrasa de súbito e depois escurece.

Rosalina atrapalhada voltou para trás e por aquela praia fora correu tanto, tanto que ia morrendo. Chegou a casa de noite fechada. Já a mãe andava à procura dela pelas vizinhas, muito aflita: tinha mandado a sua pequena a um recado ali tão perto...

ANEXO C – Cartas⁵⁰ de José Régio a Irene Lisboa**Biblioteca Nacional de Portugal
E 24/166 (2 fólios)****Envelope:**

À Ilustre Escritora
Irene Lisboa
Rua de S. Bernardo
102 4º
Lisboa

José Régio
Boavista
Portalegre

Carta:

Portalegre
29/11/55

Minha boa Amiga:

Quis escrever-lhe logo que recebi o seu livro... ao menos para lhe agradecer aquele tão significativo privilégio com que me distinguiu. Passou um dia, outro... A minha vida, neste período, tem sido uma espécie de pesadelo de trabalho e preocupações. Só de noite, quando acordo de noite, posso ler meia dúzia de páginas, e assim acontece que ainda não li todas as “historietas” que nos oferece. As que li, porém, me bastam para estar encantado: A observação, a fantasia, a simplicidade, o mistério, a graça... – fazem delas pequeninas obras-primas. A mim próprio impus saboreá-las devagar. Depois lhe voltarei a escrever, e lhe direi quais as minhas preferidas. Espero achar meio de publicamente me referir a este seu novo sinal de si. A edição também é encantadora!

As mais afectuosas e cordeais lembranças do seu velho admirador e amigo

Régio

Como vai da sua saúde?

⁵⁰ Estas cartas foram obtidas pelo professor orientador Doutor Fernando de Moraes Gebrá em sua investigação no espólio de Irene Lisboa, armazenado na Biblioteca Nacional de Portugal, e disponibilizadas à orientanda.

E 24/170 (2 fólhos)

Envelope:

À ilustre Escritora
Irene Lisboa
Rua de S. Bernardo
102 4º
Lisboa

José Régio
Portalegre

Portalegre
8/3/58

Querida Amiga:

Sim, recebi a sua carta de há meses, e, agora, a do mês corrente. A minha saúde também não tem sido boa! Sempre coisas alérgicas, ou nervosas, se é que o são, a atormentar-me. Como, porém, terei coragem de me queixar à Irene, que tanto tem passado? Desculpe-me. E oxalá passe agora melhor, do coração lho desejo. Lendo a sua carta, essa que me agradece o *Fado* sem nada ter que agradecer... fiquei apreensivo: Terá sucedido que eu lhe não tenha enviado as *Três Peças em Um Acto*?! Com a trapalhice em que tantas vezes vai decorrendo esta minha vida cheia das mais diversas preocupaçõezinhas, tudo é possível! A Irene bem sabe que, se tal sucedeu, foi só porque me persuadi de lhe ter enviado o volumezinho. Digame alguma coisa, para meu descanso; ou para lho remeter.

Quanto ao seu livro, sim, recebi-o; obrigado!; e já o estou lendo – devagar, como cada vez mais gosto de ler – com o prazer que nenhum livro seu me negou. Possível é, Irene, que o grande público dos romances policiais dos Namoras e Redóis, das últimas *descobertas* francesas, etc, repare pouco nos seus livros. Mas a Irene bem sabe que tem por si um público muito melhor..., isto sem me querer eu incluir no número quanto à *melhoria*.

Não tenho ido a Lisboa, não. Quando aí for, – talvez depois da Páscoa – decerto subirei com prazer a esse quarto andar, porque é onde vive a Irene: “Alto *está*, alto mora”.

Até à vista, pois, ou até outra vez que lhe escreva.

Admirador e amigo

ambos os dois firmes,

Régio

E 24/172 (2 fólhos)

Envelope:

À ilustre Escritora
Irene Lisboa
Rua da Glória
41 4º Dto.
Lisboa

José Régio
Portalegre

Carta:
Portalegre, 13/11/58

Não sei se chegou a receber a minha última carta, que andou por aí, (a Irene estava então ausente de Lisboa) me foi devolvida, e depois tornei a remeter na direcção em que vai esta. Desde então que penso em novamente lhe escrever. Sei que está doente, e penso muito em si. A falar verdade, haverá algum dia que não me lembre da Irene? Também não muito de longe em longe, vejo o seu nome nos jornais. E uma coisa que me alegre, é verificar que a Irene conquistou tudo o que há de melhor em Portugal, quanto a inteligência e sensibilidade. Pode o grande público não lhe ter vindo, ao menos por enquanto, porque o grande público – digam lá o que disserem os seus aduladores! – é cego ou míope até para uma obra tão natural, tão acessível, como é a sua, Irene. Mas, se há um escol em Portugal, esse escol pertence-lhe. É o que eu vejo quando sai qualquer novo livro seu, como ainda não há muito. E, no fim e ao cabo, mais cedo ou mais tarde, até esse grande público hesitante ou neutro, só espontâneo devorador de banalidades sentimentais ou policiais, – não tem outro remédio senão aceitar o que lhe impõem alguns. Às vezes os aceita (ou, pelo menos, respeita) demasiado tarde. Demasiado tarde para a nossa vaidade terrena de autores! Mas não há *demasiado tarde* para as criações do espírito, da sensibilidade, da imaginação: têm muito tempo diante de si.

Estou para aqui a dizer-lhe estes lugares-comuns, que a Irene está farta de saber, só para quê? Para conversar um bocadinho consigo. Também por aquela necessidade, que tem a sincera Admiração, (Nisso, e em outras coisas, tão semelhante ao Amor) de se confessar, de se declarar.

Não quero que esteja a cansar-se, enquanto estiver doente, por isso lhe não peço que diretamente me envie notícias suas. Mas talvez alguma pessoa sua amiga possa mandar-me dizer se recebeu estas linhas. Posso abraçá-la, não é verdade? (Já vamos estando ambos velhotes...)

Do velho admirador e amigo, José Régio.