

Aço mais brando que a seda: papéis de gênero e a donzela travestida nos contos de fadas

Steel softer than silk: gender roles and the disguised
maiden in fairy tales

Samira dos Santos Ramos¹

¹ Mestra em Letras (USP). Professora no Instituto Federal de Mato Grosso. E-mail: samiramos@usp.br.

RESUMO: O artigo propõe um estudo comparativo sobre o travestir-se nos contos de fadas em três obras em língua portuguesa, observando essa troca de veste à luz da simbologia e das teorias de diferença sexual, para compreender como o deslocamento de papéis de gênero fazia parte do domínio dos contos antes mesmo dos Estudos de Gênero ganharem visibilidade em nossa época.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos comparados; Conto de fadas; Papéis de Gênero; Donzela Guerreira.

ABSTRACT: The paper is a comparative study about the maiden disguised in Portuguese and Brazilian fairy tales. Considering the results, the displacement of gender roles was part of fairy tales of before the visibility of Gender Studies in contemporary times.

KEYWORDS: Comparative studies; Fairy tales; Gender roles; disguised maiden.

São recorrentes as críticas às figuras femininas nos contos de fadas, deixando em voga a tendência *antiprincesa* em nossa contemporaneidade. Cada vez mais a donzela em perigo tem se salvado sozinha nas produções culturais que fazem referência ao universo dos contos de fadas, sejam obras para a infância ou para adultos.

Contudo, apesar de essas discussões fundamentarem-se em uma mudança do discurso sobre o feminino em curso e que se amplia nas últimas décadas amparada nos estudos feministas e de gênero, nem tudo antes delas foi paralização feminina na literatura popular. Um exemplo disto são as narrativas de donzelas que se travestem de homem, geralmente para guerrear. Neste artigo², propomos um estudo comparativo sobre o travestir-se nos contos de fadas, tendo como *corpora* o conto português *A donzela que vai à guerra*, com adaptação de António Torrado (1981), o conto *Maria Gomes*, compilado por Câmara Cascudo (2004) e *Entre a espada e a rosa*, de Marina Colasanti (1992), observando as obras literárias sob a luz do símbolo e das teorias de diferenciação sexual para compreender o lugar do travestir-se no deslocamento de papéis de gênero para a trama apresentada nas narrativas.

A donzela/princesa guerreira ou travestida é uma figura que, levada por uma problemática social, ética ou existencial, após deslocar-se das convenções femininas de seu tempo por travestimento ou por transmutação em uma figura masculina, encontrará a própria realização.

Na narrativa fílmica, a animação *Mulan* (1998), dos Estúdios Walt Disney, adaptou e traduziu a narrativa da donzela guerreira a partir de um poema popular chinês. Em 2020 a obra ganhou nova adaptação, desta vez para longa-metragem. No Brasil, no entanto, um importante romance já retomava a donzela guerreira em sua narrativa. Em *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2006), a personagem Diadorim traveste-se de homem para acompanhar um grupo de jagunços e vingar a morte de seu pai. Riobaldo, narrador autodiegético que durante todo o tempo convive

2 Este artigo desenvolve parte da pesquisa iniciada na dissertação de mestrado da autora, de título *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social* (2016), sob a orientação do Prof. José Nicolau Gregorin Filho.

com Diadorim, sentindo uma amizade incomum e certa atração pelo companheiro, só descobre momentos antes da morte dela que se tratava de uma mulher.

Estas obras com universos tão diferentes têm em comum a capacidade de fazer-nos questionar os papéis sociais de cada gênero, pois na narrativa da donzela guerreira o travestimento da mulher geralmente ocorre para enfrentar as arbitrariedades de uma determinada relação social e, em alguns casos, mudar o equilíbrio das relações de poder de gênero consolidadas, pois o gênero é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86).

Chevalier e Gheerbrant, ao definirem o símbolo *veste* em diferentes culturas, informam-nos que “a roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, um símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 947). Este símbolo implica significados espirituais, de individualidade, de pertencimento a um grupo e, em sua mais elaborada formulação gnóstica, a roupa seria o símbolo do próprio ser do homem.

A roupa – própria do homem, já que nenhum outro animal a usa – é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial de seu caráter influenciável (modas) e do seu desejo de influenciar. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 949).

A troca de roupa, nas culturas ocidentais e orientais, sugere mudanças profundas no ser, uma mudança de mundo ou uma mudança em seu mundo particular. No caso da donzela que se veste de homem, podemos considerar que a necessidade de se travestir vem de um conhecimento amplo, sensível e atemporal de que há papéis designados a cada gênero, mas que esses não são naturais ao ser humano. A metáfora e o movimento tornam-se um: os papéis de gênero são roupas que nos colocaram e nem sempre são confortáveis. Para alguns, limita os movimentos. Para outros, acomete a própria identidade.

Donzelas à luta

Nos contos de fadas, geralmente as moças/princesas se travestem para assumir o lugar do filho varão na falta desse ou para fugir de uma situação insustentável, como o casamento forçado, a pobreza, o incesto. Ainda que não se torne guerreira, o travestimento representa o início de uma jornada por honra, autoconhecimento ou sobrevivência. Suas roupas femininas, representação do valor dado à sua natureza, ao seu corpo e à sua função social, restringem sua ação. A troca de roupa não altera sua personalidade nem lhe dá competências, mas antes possibilita o acesso a um mundo distinto, de atividade. Contudo, as experiências nesse novo mundo podem ser transformadoras e libertadoras, levando-as à realização plena ainda que retornem ao mundo feminino.

Assim acontece no *rimance* popular português *A donzela que vai à guerra*, aqui apresentado através da adaptação de António Torrado (1981) e com ilustrações de Madalena Raimundo. Esta narrativa escrita em versos foi adaptada do cancionero de Almeida Garrett (1799-1854) e apresenta origem castelhana, com versões registradas desde o século XVI (TORRADO, 1981).

Nesta obra, em tempos de guerra entre a França e Aragão, D. Duardos, que contava com sete filhas, queixa-se de sua triste sina de não poder guerrear nem contar com filho varão que o fizesse. Guiomar, sua filha mais velha, apresenta-se então para substituir o pai. No trecho abaixo, temos a desconstrução do corpo feminino e a composição de um corpo complexo, que justifica o que não pode ser escondido, esconde o que não pode ser mudado e muda o que não pode ser ignorado, apresentado através do diálogo entre a princesa e seu pai.

- Tendes as tranças compridas,
Filha, conhecer-vos-ão.
- Deem-me, irmãs, as tesouras
Que as tranças se cortarão.
- Tendes o rosto sem barbas.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Eu direi que sou mocinho

E que as barbas virão.
– Tendes o rosto muito alvo.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Nos três dias de caminho
estes sóis o queimarão.
– Tendes os olhos garridos.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Quando passar pelos soldados
Porei os olhos no chão.
– Tendes os ombros muito altos,
Filha, conhecer-vos-ão.
– Venham armas bem pesadas,
Os ombros abaterão.
– Tendes o rosto sem barbas.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Eu direi que sou mocinho
E que as barbas virão.
– Tendes os peitos muito altos.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Vão debaixo do saio,
homens nunca o verão.
– Tendes as mãos pequeninas.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Venham as luvas de ferro
que compridas ficarão.
– Tendes os pés delicados.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Calçarei botas e esporas,
nunca delas sairão. (TORRADO, 1981, n.p.)

Como podemos observar durante o diálogo, é a imagem corporal da mulher que se desconstrói. A diferenciação entre o masculino e o feminino se dá no nível físico, indicando que a caracterização como homem garantiria a saída do espaço privado para o espaço público.

Ainda que o conto tenha raízes anteriores, justifica-se a referência cultural europeia de diferenciação sexual após a Revolução Francesa, quando o discurso sobre a diferença sexual passou a se organizar em torno de *finalidades e inserções sociais* que seriam diferentes para cada sexo devido às “suas naturezas diferenciadas e irreduzíveis uma à outra” (BIRMAN, 2001, p. 49). Os espaços sociais também foram divididos, atribuindo poder entre os polos feminino e masculino no espaço privado e no espaço público. Essa repartição social, legitimada através da diferenciação sexual, atribuiu ao homem o registro dos direitos e, à mulher, o registro dos costumes. As ordens dos direitos e dos costumes condensariam as oposições público/privado, espaço social/família, razão/sentimento, produção/reprodução (BIRMAN, 2001).

No conto, além da necessidade de travestimento da princesa, outra situação parece reforçar esta leitura: a participação da mãe do consorte na trama. Após sete anos de guerra, os olhos da donzela são descobertos por seu capitão, Dom Marco. Este se confidencia com os pais, sendo instruído pela mãe a descobrir aspectos de costumes que denunciem a condição feminina na época retratada: o interesse por rosas, sentar na cadeira mais baixa durante a refeição, interessar-se por fitas na feira. Esse papel só caberia à figura feminina orientar, pois o registro dos costumes e do sentimento pertence à esfera feminina.

Durante todas essas provas, a donzela mantém-se *discreta*, escolhendo sempre o costume masculino: o interesse pela flor como o cravo, sentar-se na cadeira alta para a refeição, escolher uma adaga na feira. Este aspecto do conto revela a inteligência da donzela, que além da caracterização física, constrói sua imagem masculina com a caracterização social.

A revelação da donzela se dá após ser convidada a um banho de rio. Neste ponto, o narrador nos conta que ela já estava enamorada de Dom Marco. Ao despir-se para o banho, a donzela o faz com a consciência de que está desnudando seu disfarce,

dispondo-se a ser descoberta enquanto mulher pelo homem que até então foi seu companheiro de armas.

Assim que o mistério de sua condição feminina é desvendado, ocorre um retorno ao mundo feminino: a notícia do falecimento da mãe e do fim próximo do rei leva a donzela de volta à casa paterna, convidando Dom Marco a acompanhá-la e receber a aprovação do pai moribundo se seu desejo for manter-se ao seu lado. A narrativa finaliza com a fala da donzela, que considera justo ter um par após estar solitária durante sete anos de batalhas.

Esta narrativa encontra ressonância em narrativas de “Contos Tradicionais do Brasil”, de Câmara Cascudo (2000), entre as quais está o conto *Maria Gomes*. No entanto, apesar do travestimento de Maria e das estratégias do príncipe para descobrir sua real identidade após desconfiar dos olhos dela, as convergências terminam aí. Enquanto Guiomar persiste em sete anos de batalhas e revela-se ao príncipe quando lhe convém, Maria, apesar de descrita como inteligente, bonita e trabalhadeira, tem suas ações controladas por um cavalo mágico. A diferença entre as obras suscita a compreensão de que o ato de se travestir, em si, não é um compromisso com deslocamento de papéis de gênero.

O modelo de educação da mulher, assim como o papel da mulher na sociedade, foi restrito ao lar, à obediência à autoridade masculina e ao cuidar dos homens e das crianças durante um longo tempo. Porém, foram teorias de diferença sexual que legitimaram esses modelos, que não eram compreendidos como injustos pela sociedade, já que a própria filosofia e ciência conseguiam justificá-los.

Contudo, se retomarmos um período remoto na história, em alguns povos primários, inclusive na cultura céltica que é fonte arcaica das narrativas feéricas (COELHO, 2000, p.75), encontraremos a mulher como liderança social e espiritual. Em algum momento, porém, a mulher foi relegada a um papel de inferioridade, que lhe colocava como um indivíduo a ser protegido e vigiado, devido à sua fragilidade física, espiritual e intelectual. Maria Gomes é representada nestes termos.

No conto recolhido no Brasil, observam-se dois momentos distintos. Inicialmente, Maria, nascida em uma família pobre e abandonada na floresta, encontra uma

casa encantada. Nesta casa, uma voz misteriosa lhe provê alimento e mantém-na informada da saúde de seu pai.

Realiza três visitas ao pai doente, nas quais não poderia informar como e onde estava vivendo e sempre obedece aos rinchos do cavalo quando chegado o momento de partir. Na terceira visita, na qual ocorre a morte do pai, Maria Gomes deixa de seguir o relincho do cavalo por um instante e corre e chora atrás do animal. Este revela que se Maria não o tivesse perseguido, ele teria voltado para matá-la a coices. Até este momento, percebemos as convergências com a narrativa do noivo animal, com ações encadeadas que remetem à narrativa latina *Cupido e Psique* ou à francesa *A Bela e a Fera*.

Após essa prova, a voz a orienta a vestir-se de homem e seguir para um reino próximo. Lá se emprega como jardineiro e torna-se amigo do príncipe, que caminha pelo jardim todos os dias. A função do travestimento aqui diferencia-se do conto *A donzela guerreira*, e mesmo a função social do disfarce remete a um rompimento menor com o universo compreendido como feminino. Ao invés de guerrear, Maria, enquanto jardineiro, é responsável pela fecundação e cuidado com a vida.

Novamente são os olhos que denunciam sua condição feminina. O príncipe vai aconselhar-se com sua mãe, usando o bordão *Minha Mãe do Coração, / Os olhos de Gomes matam, / De mulher sim, d'homem não!*. Apesar de a rainha tentar dissuadi-lo, o príncipe segue em sua convicção. Assim, a mãe o orienta a levar Maria em uma caçada e dormir abaixo do jasmineiro encantado, pois as folhas caem em cima dos homens e as flores em cima das mulheres. Porém, com a intervenção do cavalo encantado, o príncipe acorda coberto de flores.

O cavalo intervém ainda quando o príncipe tenta levar Maria para o banho de rio, fazendo com que os dois humanos o persigam; intervém quando o rapaz a chama para jantar, orientando-a a sentar-se na cadeira alta e tomar a sopa quente; e quando o príncipe lhe joga uma laranja, orientando Maria a fechar as pernas como um homem invés de abri-las para tentar aparar a fruta com a saia, como faria uma mulher.

Diferentemente do conto português, podemos avaliar que Maria recebe outra veste que também não representa sua personalidade. É o cavalo quem a veste e é dele a responsabilidade de fazer com que a mulher desempenhe o papel masculino aos olhos

do príncipe. No entanto, por baixo das roupas de homem, Maria segue passiva e suscetível às violências de ambas as figuras masculinas. Mesmo seu segredo é conhecido à sua revelia, quando o príncipe passa a mão por seu busto enquanto a moça dormia após não resistir ao sono, pois foi obrigada a permanecer no mesmo quarto que o príncipe por três noites, passando duas noites sem dormir para não ser descoberta.

O conto de *Maria Gomes* termina com a protagonista casada com o cavalo, na verdade um príncipe encantado, retornando à casa da floresta que, após a quebra do encantamento, transforma-se em um lindo palácio, no qual o casal será feliz para sempre. Neste conto, a mudança de vestes de Maria e a transformação do príncipe não acarretam transcendência. Antes, Maria é *premiada* após as provações, aproximando-se mais das narrativas hebraico-cristãs da qual aparentemente a moça herda o prenome.

Isto porque enquanto as concepções científicas e filosóficas serviam para legitimar a ordem social, a religião e a cultura contribuía para a formação do imaginário cultural, interpretando e alimentando essas concepções através de símbolos. O culto a Maria, pela Igreja Católica, o amor cortês e a literatura trovadoresca na Idade Média foram fundamentais para essa construção simbólica do feminino:

Cânones, por exemplo, como os que disciplinaram rigidamente as relações homem-mulher, (relações que, em última análise, são a verdadeira pedra-base de qualquer sociedade ou grupo social) e cuja regra de ouro é, como sabemos, interdito ao sexo como prazer: a superioridade do amor conjugal (“puro” e destinado exclusivamente ao dever de procriação) contraposto ao amor sexual (“impuro” e condenado às penas do Inferno). Na base dessa concepção de amor está a imagem dual da mulher tal como foi gerada nos tempos bíblicos (COELHO, 2000b, p. 92).

Assim, diferentemente do conto *A donzela que vai à guerra*, no conto *Maria Gomes* não existe uma explicação lógica para que a moça tenha que se travestir de homem. Enquanto Guiomar tem necessidade de representar a família na batalha entre a França e Aragão, Maria apenas segue os comandos da voz misteriosa, pois isso é o esperado dela. Obediência e servidão que serão compensadas no final. Motivos divergentes do travestimento da personagem Guiomar.

Há divergências também se compararmos, nas narrativas, as questões de intenção, autonomia e independência das donzelas. Percebemos que Guiomar safa-se das armadilhas de Dom Marco através de recursos próprios, usando o raciocínio e conhecimento dos costumes. Maria é orientada pelo cavalo todo o tempo. Guiomar resolve revelar-se ao fidalgo, escolhendo-o e permitindo que ele escolha manter-se ao seu lado. Maria é descoberta após uma fraqueza, o sono, através de uma violação ao seu corpo, o toque do príncipe sem permissão. É obrigada a se casar com o príncipe e salva pelo cavalo, que também é príncipe e tampouco pergunta qual o desejo da moça.

Os homens que, de acordo com os papéis de gênero medievais e modernos, deveriam proteger Maria, vitimam-na. Abandonada na floresta pelo pai, perseguida pelo príncipe, comandada pela voz/cavalo que viria a ser seu noivo. Um conto de fadas recolhido na década de 1940 e angustiante para ser lido no século XXI. Já Guiomar representa o pai por vontade própria, recebendo a confiança deste, e estabelece companheirismo com o príncipe durante a batalha, escolhendo-o como companheiro por fim. No entanto, um não é mais atual que o outro.

Assim como a narrativa *A donzela que vai à guerra*, o conto *Maria Gomes* também apresenta semelhança com contos portugueses recolhidos por Teófilo Braga e contos espanhóis registrados por Aurélio M. Espinosa. É interessante perceber que ainda que tenham em comum a época da publicação original – *A donzela que vai à guerra* em 1939 e *Contos Tradicionais do Brasil* em 1946 –, a tradição, a origem, alguns aspectos da narrativa, como as provas a que as moças são submetidas e o próprio vestir-se de homem, os contos revelam representações de mulheres absolutamente diferentes.

Velhas batalhas, novas armaduras

Mais próximo ao discurso contemporâneo, na literatura brasileira um conto representante da tradição da donzela guerreira é *Entre a Espada e a Rosa* (1992), de Marina Colasanti. Porém, neste conto não há somente travestimento, pois o corpo da própria princesa sofre transformação.

Como convergência com *Maria Gomes*, a jornada da princesa não se inicia por intenção, mas por autopreservação. Obrigada pelo pai a se casar para garantir uma aliança entre poderes, a jovem se tranca no quarto e, em lágrimas, pede ao corpo e à mente para ajudá-la a sair deste impasse. Então, nasce barba no rosto da moça. Ela é expulsa do castelo pelo pai, percebendo que não conseguirá ganhar a vida com serviços considerados femininos, devido à barba, nem como homem, devido ao corpo.

Esse espaço entre o feminino e o masculino que a princesa passa a habitar cobra um deslocamento do papel de gênero bem próprio das discussões atuais. A busca contemporânea da mulher na sociedade é de uma nova imagem, que se configura em uma busca existencial do que é ser mulher. Coelho afirma que essa mudança “atinge as próprias bases do sistema de relações vigentes no mundo civilizado, de estrutura patriarcal, que herdamos” (COELHO, 2000b, p.89). A mudança da representação do feminino reflete imediatamente em seu papel social e, por conseguinte, em toda a estrutura social que tem a família como núcleo.

Ainda assim, os novos paradigmas não admitem *um modelo exemplar*, já que a individualidade e a moral da responsabilidade ética são mais desejáveis do que a moral dogmática (COELHO, 2000a, p. 19). E, com os modelos vigentes de feminilidade e de masculinidade em reconfiguração, inicialmente indica-se apenas o que não é aceitável. Casar-se por conveniência não é aceitável para a princesa de *Entre a Espada e a Rosa*. E uma mulher com barba não é aceitável para a sociedade em que vive. Necessita de uma veste para que volte a fazer parte de um grupo. Desfaz-se de suas joias para comprar um elmo, escudo e cavalo, e passa a ser guerreiro.

É na chegada a um reino de um jovem príncipe que a toma como guerreiro e amigo, mas que passa a desenvolver “uma devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem”, que a princesa sente necessidade de deixar cair a armadura, assim como Guiomar. Porém, tem consciência que o príncipe não a aceitará com a barba. Novamente, busca em seu corpo e sua mente o caminho que a levará a felicidade. No lugar da barba, nascem as rosas, que vão despetalando até que reste apenas a pele rósea. Por fim, desce ao encontro do príncipe, espalhando o perfume das flores pelo ar.

Buscar em seu corpo e sua mente a barba, como um símbolo da masculinidade que propiciará que ela saia em jornada, nos diz de uma transformação muito mais do que superficial dessa princesa. É a mulher que nega a metáfora da espera (feminina) para assumir a metáfora da jornada (masculina) que a levará ao autodescobrimento para além de *condutor de vida*, como colocou Campbell (1990, p. 87), mas como o próprio *impulso* de vida. Deixa a esfera feminina do lar para, com as condições que retirou de seu corpo e sua mente, ser empurrada para a esfera masculina pública.

A mudança simbolizada pela roupa, no caso a armadura, não a transforma momentaneamente, como Cinderela ou Narizinho. Enquanto na história da Cinderela o vestido é a condição para que a Borracheira tenha a noite de princesa, em *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 2014), o vestido assume a função de tirar Narizinho da condição de criança e passá-la a princesa, tornando-a um ser encantado como os seres ao redor. A princesa de *Entre a espada e a rosa*, por sua vez, está todo o tempo por baixo da armadura, em conflito constante entre o feminino, que a coloca em espera e perigo, e o masculino, que a põe em jornada e em batalha.

Portanto, nas três obras estudadas encontramos mulheres que durante um período de tempo travestiram-se de homens. Se retomarmos a questão histórica da representação da diferença sexual, na Antiguidade e durante a Idade Média temos a teoria de Sexo Único, modelo que considera uma relação hierárquica entre o homem e a mulher e nasce na Antiguidade, tendo Galeno como responsável pela versão final de um pensamento alicerçado por Aristóteles (BIRMAN, 2001, p. 37), que acreditava em um papel distinto da mulher e do homem na geração:

Enquanto a mulher seria a sede e o vetor da causa material da geração, caberia ao homem o poder da causa formal. Sendo essas causas concebidas de maneira hierárquica na ontologia aristotélica – isto é, a causa formal sendo considerada superior e a causa material, inferior –, a superioridade masculina estaria propriamente inscrita em ato na própria geração dos seres, já que sem a forma de nada valeria a matriz feminina na sua materialidade bruta. Seria aquela, pois, que imprimiria definitivamente seu traço sobre esta, produzindo então uma hierarquia indelével entre o ser masculino e o ser feminino no ato da geração. (BIRMAN, 2001, p. 37-8. Destaques do autor.)

O macho seria, ainda, responsável pela transmissão da humanidade, portador do princípio divino. Seu princípio seria motor, gerador, de atividade. Enquanto a fêmea teria a figura, o princípio da passividade, aguardando ser engendrada. Entretanto, foi Galeno que, apoiando-se na teoria dos humores, chegou à ideia de um sexo único. Para este, a dominância do humor quente no ato da geração produziria o sexo masculino, sendo a morfologia corporal decorrente da presença ou da ausência desse humor.

Dessa forma, haveria uma homologia precisa entre as genitálias do homem e da mulher, porém a projeção exterior da genitália do homem seria advinda das virtudes do humor quente. “Nessa perspectiva, o feminino poderia ser transformado no masculino, desde que o humor quente pudesse se tornar dominante no corpo da mulher” (BIRMAN, 2001, p. 40). Contudo, não haveria reciprocidade, visto que a perfeição masculina não poderia regredir à imperfeição feminina.

Os contos populares em estudo nos levam a crer que o imaginário cultural, de alguma forma, compreendia que o feminino poderia passar-se por masculino. Porém, seria através dos costumes, não através das mudanças biológicas, que essa transformação ocorreria. A dissonância com a Teoria do Sexo Único pode ser vislumbrada sob a perspectiva de que, diferentemente da ciência, âmbito masculino por séculos, a voz da mulher foi preponderante na literatura popular e infantil, tornando-as narradoras por excelência (LAJOLO, 1989).

Guiomar, do conto *A donzela que vai à guerra*, escondeu os atributos físicos e guerreou por sete anos sem ser descoberta, vivendo em um ambiente exclusivamente masculino. Os testes propostos para desvendá-la como mulher envolviam costumes da época e o que era considerado como interesse propriamente feminino. Assim, tendo seu corpo, que naturalmente a denunciaria, protegido por uma armadura, apenas os costumes a revelariam enquanto mulher.

Maria, de *Maria Gomes*, além dos testes que envolviam os costumes, passou por um teste mágico. O jasmineiro em que as folhas caíam nos homens e as flores caíam nas mulheres, ainda que indique o encantamento que envolve o conto, também nos traz indícios de representação, se tomarmos a flor como a parte da planta que traz beleza e proporciona a reprodução, e a folha como a parte responsável pela força e alimento.

Apenas no conto *Entre a espada e a rosa* temos realmente uma transformação física, com o nascimento da barba. A mulher desenvolver uma característica notadamente masculina em seu corpo nos direciona à teoria do Sexo Único, em que esse fato seria possível. A barba e o que ela proporciona à princesa – a chance de correr o mundo e encontrar seu caminho através da posição de guerreiro, da pulsão da atividade, do movimento – só desconstrói a teoria quando a princesa retorna à condição feminina, ao invés de continuar em direção à *perfeição masculina*, conforme seria esperado nessa teoria.

É a descoberta do amor que a fará se realizar, reassumindo o corpo e a identidade feminina para finalmente voltar a ser princesa, dessa vez não por nascimento, mas por encontro com seu par ideal, que lhe trará desejo, estabilidade e segurança em ser mulher. Retornar à condição feminina, neste conto, não é uma regressão a um estágio anterior, mas um aceite à condição nos mesmos termos que Guiomar, de *A princesa que vai à guerra*, enuncia no final do *rimance*: retorna por *merecer* um par depois de tanta luta e solidão. Ou seja, o amor como um intermédio para a realização interior do indivíduo, como é próprio do conto de fadas (COELHO, 2010, p. 85).

O travestimento não é exclusivo das narrativas ocidentais. Em outras culturas, além de *Mulan*, encontramos jornadas que fazem uso desse recurso na literatura popular. Em um conto da Tradição Sufi, *A princesa que era um príncipe* (GRILLO, 1993), o príncipe com feições muito belas e delicadas traveste-se de mulher e usa seus conhecimentos dos costumes femininos juntamente com suas habilidades masculinas para vencer um problema diplomático que poderia levar à invasão do reino de seu pai; e em um conto indiano, *A princesa que foi educada como um homem* (MACHADO, 2004), uma princesa assume as responsabilidades de varão e comanda o exército do pai, distanciando-se cada vez mais do universo feminino, até que a paixão por um guerreiro faz com que clame a deusa do Amor para tornar-se bela e feminina por um ano. Após esse tempo vivendo com o guerreiro, o encanto se desfaz e ela volta a ser uma mulher *horripilante, ossuda e desengonçada*. Porém o rapaz reconhece *em seus olhos* a mulher de antes, permanecendo a seu lado.

Essas duas histórias apresentam a pluralidade do tema na literatura popular,

mostrando que os papéis de gênero têm sido discutidos persistentemente no tempo. Porém, enquanto o travestimento do homem como recurso para resolver um problema, mesmo que geralmente em tom de galhofa no ocidente, é recorrente em diversas narrativas, o da princesa feia parece ser mais raro. Os valores da comunidade e a identificação com os heróis podem ser reguladores nesses casos, pois conflitam com o significado de primazia entre os iguais evocado pelo símbolo príncipe/princesa, conforme apresenta Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 744).

A jornada da mulher que se traveste/transforma diz muito dos novos paradigmas femininos na atualidade, sobre a apropriação de campos antes tidos como exclusivamente masculinos. No entanto, a discussão sobre o deslocamento dos papéis de gênero já era parte do domínio dos contos populares antes mesmo de os estudos ganharem visibilidade em nossa época. E o conto de fadas, voz persistente na formação do ser e profundo guardador da condição humana, nos diz que sempre haverá espaço para as princesas e seu dever de virtudes e felicidades, mesmo que a seda do vestido seja substituída pelo aço da armadura na jornada.

Referências

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva. 31ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria e análise*. São Paulo: Moderna, 2000a.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000b.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

COOK, Barry; BANCROFT, Tony. *Mulan*. EUA: Walt Disney Pictures, 1998. 1 DVD (88 min), animação, color.

GRILLO, Nícia de Queiroz (coord). A princesa que era um príncipe. *In: Histórias da*

Tradição Sufi. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993.

LAJOLO, M. P. A voz feminina na literatura infantil. *In: Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Nelly Novaes Coelho *et al.* São Paulo: GDR, 1989, p. 16-32.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Ilus. Jean Gabriel Villin, J. U. Campos. São Paulo: Globo, 2014.

MACHADO, Regina (compilação e reescrita). *O violino cigano e outros contos de mulheres sábias*. Ilustração Joubert. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAMOS, Samira dos Santos. *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In: Revista Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

TORRADO, Antônio. *A donzela que vai à guerra*. Ilus. Madalena Raimundo. Lisboa: Plátano Editora, 1981.