

**UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS DE ANA MARIA MACHADO:
A JORNADA FEMININA DA TORRE À RUA¹**

**UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS BY ANA MARIA MACHADO:
THE FEMALE JOURNEY FROM TOWER TO STREET**

Samira dos Santos Ramos²

DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.137498

RESUMO: Este artigo pretende problematizar a jornada do herói na literatura infantil contemporânea na qual se observa que a figura da princesa deixa seu tradicional movimento de espera para colocar-se em jornada. Com base em Jolles (1976), Coelho (2000) e Azevedo (1997), realizamos o estudo da obra *Uma, duas, três Princesas*, de Ana Maria Machado, e suas convergências e divergências com os contos populares tradicionais.

ABSTRACT: This paper intends to problematize the hero's journey in contemporary children's literature in which it is observed that the figure of the princess leaves his traditional movement of waiting to set out on a journey. Based in (1976), Coelho (2000) and Azevedo (1997), we studied *Uma, duas, três princesas*, by Ana Maria Machado and its convergences and disagreements with traditional folk tales.

1 Este artigo é parte da pesquisa desenvolvida e apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo na dissertação de mestrado de título *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil como metáfora social*, sob a orientação do Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho.
2 Mestra em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP. Docente de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantil; Jornada do herói; Feminino; Ana Maria Machado.

KEYWORDS: Children's Literature; Hero's journey; Female; Ana Maria Machado.

INTRODUÇÃO

*[...] Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada*

(Eros e Psique - Fernando Pessoa).

Analizando as produções audiovisuais para crianças e obras da Literatura Infantil, percebemos que as princesas estão deixando de ser retratadas em torres de castelos inacessíveis e passam a buscar a própria realização seguindo por rotas tortuosas e enfrentando conflitos. Analisemos a obra *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado (2014), em que três jovens princesas se colocam em jornada para encontrar a cura de uma doença que assola o reino. Se o enredo nos é familiar devido à sua recorrência nos contos populares, as representações de feminino contidas nele apresentam uma possibilidade de revigorar o símbolo *princesa*.

A alteração na representação do feminino indica uma possível mudança nos paradigmas deste gênero e sua função

social, posto que a literatura infantil é regulada por um processo de censura social e mercadológica em seus temas e valores de forma mais rígida que o da literatura para adultos. Esta censura, que se inicia na visão de mundo do escritor sobre a capacidade de percepção da criança sobre o real, afunila-se no mercado editorial que guarda estreita relação com os programas governamentais de acervo escolar.

As princesas em jornada na literatura infantil e nas produções audiovisuais, neste contexto, respondem a uma nova representação cultural do papel da mulher na sociedade ocidental, pois apresentam às crianças um espírito³ do feminino que vem sendo construído nas últimas décadas.

Para compreender a importância desta jornada feminina na literatura, constatemos que nos contos tradicionais a jornada do herói costuma ser protagonizada por personagens masculinas. Se recorrermos à antropologia, uma das formas de explicar essa recorrência é através dos ritos de passagem.

RITOS DE PASSAGEM E ROTAS DE MUDANÇA

Nas sociedades primárias os meninos passavam por rituais que inauguravam a eles a vida de adulto. Normalmente, esses rituais envolviam *deixar a casa*, a proteção *materna*, para passar por provas que comprovassem sua capacidade de iniciar-se no mundo dos homens, sob a aprovação *paterna*.

A iniciação da menina à vida adulta, por sua vez, era marcada pela primeira menstruação.

³ Usaremos o vocábulo *espírito* como *ideia predominante, tendência*, desta forma, *espírito feminino* seria o conjunto de ideias que a cada época permeia as construções de sentido aceitáveis sobre o que é feminino, influenciando a cultura, alterando as estruturas de pensamento e as relações sociais, no entanto incidindo mais rapidamente sobre o discurso que sobre as práticas sociais.

É algo que acontece a ela, a natureza faz isso a ela. E assim ela supera a transformação – mas qual é a sua iniciação? Normalmente é sentar-se no recesso de uma cabana, por alguns dias, e tomar consciência de quem é ela. [...] Ela se senta lá. Agora é uma mulher. E o que é uma mulher? Uma mulher é o condutor de vida. A vida surpreendeu-a. A mulher é tudo o que importa à vida: conceder o nascimento e a nutrição. Seus poderes a tornam idênticas à deusa-terra, e tem que tomar consciência disso. O menino não vive nenhum acontecimento desse tipo, por isso precisa ser transformado em homem e voluntariamente tornar-se um servidor de algo maior do que ele. (CAMPBELL, 1990, p. 87)

E se nos contos populares a jornada do herói é compreendida como paradigma de rito de iniciação masculino, a iniciação feminina também está presente:

Elas [as histórias de fadas] frequentemente falam de uma menina que não quer crescer e se tornar uma mulher. Ela hesita diante da crise desse limiar de passagem. Então adormece, enquanto o príncipe ultrapassa todas as barreiras e vem fornecer a ela uma boa razão para aceitar que crescer, afinal de contas, tem seu lado agradável. Muitas das histórias dos irmãos Grimm representam a menina paralisada. Todas aquelas matanças de dragões e travessias de limiares têm a ver com a ultrapassagem da paralisação. (CAMPELL, 1990, p.147)

Apesar de inicialmente configurar-se como uma polarização entre masculino /feminino, ação/imobilidade, espera/jornada, um olhar atento nos indica que a *ação* e a *imobilidade*, no entanto, estão presentes na *metáfora feminina de iniciação à vida adulta*, posto que o príncipe a salvar a princesa é parte de uma efabulação para romper sua condição de espera.

Visto que distante de sua condição primária os ritos perdem a função social e passam a metaforizar a condição humana, as obras literárias e produções culturais contemporâneas que os retomam tornam-se paradigmáticas ao *atualizar* a metáfora de jornada e espera humana.

Tomemos como exemplo a jornada do herói, ao qual Zumthor (1993) definiu como uma metáfora ritualizada que representa a condição da criatura humana, em uma viagem que é, ao mesmo tempo, perigosa e sacra, constituindo uma representação fundamental ao imaginário simbólico:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual [...] as viagens são igualmente [...] a série de provas preparatórias para a iniciação [...] A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico. (CHEVALIER, 2007, p.951-952)

Ao caracterizar os protagonistas dos contos populares, Ricardo Azevedo (1997) afirma que estes saem ou são levados a sair pelo mundo. Nesse movimento de arriscar-se, vivenciam

passagens e provas que envolverão “1) o auto-conhecimento (o auto-domínio, a busca de identidade etc.); 2) o encontro com o parceiro amoroso (o matrimônio); 3) a conquista de situação financeira estável (o poder, a fortuna etc.)” (AZEVEDO, 1997, p.101), levando à modificação pessoal do herói.

No entanto, para que o herói seja representativo à comunidade, deverá causar crédito, admiração e afinidade, independente da idade e do gênero das pessoas. E para que isso seja possível, deverá “ser conciso, amplo e genérico e 2) estar afinado com os valores culturais do grupo. Mesmo sendo superior e invencível, o herói também precisa ser humano.” (AZEVEDO, 1997, p. 101) Ou seja, a personagem deverá ter e manter traços de semelhança com a cultura e visão de mundo da comunidade que representa, para que possa ser legitimado por ela.

Além dessas características, algumas outras observações de Azevedo (1997) sobre o herói nas narrativas populares são necessárias para compreender a jornada da princesa na literatura infantil:

Em resumo, pode-se dizer que os heróis de narrativas populares são, em geral 1) paradigmáticos por princípio; [...] 3) muitas vezes são identificados apenas como o príncipe, o rei, a princesa, a bruxa etc. Mesmo quando nomeados, apresentam nomes comuns, João, Maria ou Pedro, nomes que qualquer um poderia ter; 4) nem sempre apresentam aspectos físicos determinados ou substantivos, mas sim genéricos e adjetivos: são bonitos ou feios, fortes ou fracos, espertos ou tolos, bons ou maus, sortudos ou azarados. Essas características subjetivas permitem

a identificação de qualquer leitor (a esfera pessoal, é diretamente influenciada pelas emoções: às vezes nos sentimos bonitos; outras vezes, feios; em certas ocasiões agimos com firmeza; em outras, fraquejamos etc.). (AZEVEDO, 1997, p.103)

A identificação com o herói é fundamental para que o leitor possa ingressar na única lógica plausível do conto popular: o maravilhoso. Nessa lógica, os valores e deveres sociais passam a ter menos importância do que as vontades e valores subjetivos do herói, conforme explicita Jolles (1986) ao falar sobre a *moral ingênua* que rege o conto enquanto forma simples. Essa disposição mental que o Conto apresenta traz a ideia de que tudo deve se passar conforme a nossa expectativa do que é justo, ou seja, os acontecimentos devem corrigir as injustiças apresentadas na situação inicial.

Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p. 200).

Apesar de a literatura infantil geralmente fazer uso dessa disposição mental do conto para estabelecer sua lógica interna, Ana Maria Machado se apropria das estruturas do conto popular para, então, desobedecer a lógica do acontecimento, estabelecendo uma ética que ora se aproxima ora se distancia da realidade.

UMA, DUAS, TRÊS PRINCESAS: VELHOS RITOS, NOVAS ROTAS

Autora que desde a década de 1970 retrata imagens provocantes de feminino em suas obras, Ana Maria Machado publica em 2013 a obra *Uma, duas, três princesas*⁴, que além de retomar elementos tradicionais, propõe intertextualidades com o conto maravilhoso e apresenta invariantes propostas por Propp (2006), para então transgredir os modelos, conforme se observa na tabela a seguir⁵:

4 Em 2013 a primeira edição foi publicada pela Editora Ática. A Editora Anglo lança sua 1ª edição em 2014, para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Ambas fazem parte do grupo empresarial SOMOS Educação.

5 Baseando-se na obra de Propp, *A morfologia do conto maravilhoso*, de 1928, Coelho (2000) define seis invariantes presentes nos contos.

1 – Mudança	Três princesas herdeiras estão sendo preparadas para assumir o lugar do pai. Uma doença misteriosa assola o reino e o rei fica doente.
2 – Desígnio	As princesas desejam achar a cura para o pai
3 – Viagem	As princesas, uma a uma, partem em busca da cura.
4 – Obstáculos e desafios	O próprio desconhecimento e credulidade.
5 – Mediação	Mediação natural: o chamado dos ministros à primeira princesa novamente. Mediação mágica: não há.
6 – Conquista do objetivo	A princesa usa seu discernimento e chama um especialista. Todos são curados e descobrem que não necessitam mais seguir sempre os modelos.

Tabela 1: Invariantes dos contos populares aplicados à obra *Uma, duas, três princesas*

Podemos observar que a obra responde às três primeiras invariantes à semelhança dos contos populares. *Uma,*

duas, três princesas recria o mitema AT 551 – *The sons on a quest for a wonderful remedy for their father*, classificado por Aarne-Thompson, a semelhança de *Wasser Des Lebens*, dos Irmãos Grimm. Porém Machado (2014) apresenta três jornadas diferentes, enquanto no conto popular os percursos dos irmãos mais velhos costumam ser idênticos. No entanto, a partir da quarta invariante a obra diverge dos contos, apresentando como obstáculos para as princesas a falta de autoconfiança, de conhecimento e de criticidade ao lidar com a informação.

A referência aos contos populares repete-se em diversos momentos da obra, o que exige do leitor um repertório significativo deste gênero para uma adequada leitura. Esta aproximação começa no parágrafo inicial, ao apresentar a letra capitular *E* na expressão *era uma vez*. No entanto, a fragmentação do discurso a seguir já prepara o leitor para as prováveis digressões que se seguirão:

Era uma vez um rei que tinha uma filha... Não, foi mais que isso.

Era duas vezes um rei que tinha uma filha? Três vezes?

O rei era o mesmo. A rainha também. Num só e único reino. Mas três vezes tiveram filhas. Três filhas.

O reino todo queria um herdeiro para o trono, um príncipe. E só nascia princesa. Num lugar e num reino que mulher não podia governar.

Era uma vez um rei e uma rainha que tinham três filhas? Pode ser. Uma, duas, três princesas. (MACHADO, 2014, p. 4)

É importante concluir que o direito à sucessão, metaforizando a igualdade de papéis sociais na vida pública, não é a problemática do conto, observando que este obstáculo já é superado na situação inicial do conto, quando a rainha orienta o rei a solicitar que as princesas tenham o direito a sucedê-lo. Esta condição é aceita, desde que as meninas sejam preparadas e instruídas tal qual um príncipe seria.

O desígnio das princesas não será o de conquistarem o acesso ao trono, mas o de provarem-se competentes em uma posição que tradicionalmente era masculina. A provação se apresenta em forma de uma doença que vitima o reino e o próprio rei. Ao serem convocadas a partir em busca da cura, conforme faria um príncipe, o narrador explicita:

Nas outras histórias, as tais dos três irmãos, seria hora de reunir os sábios, os ministros e mandar chamar os três príncipes.

Dizer a eles que alguém ia precisar correr mundo e ir a terras bem distantes. Com urgência, quanto antes.

Partir em busca de algum remédio mágico para salvar o rei. [...]

Então fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito. Sem príncipes, mas com as três princesas, que jeito?

[...]

Não foi nenhuma surpresa.

Sobrou para a primeira princesa.

(MACHADO, 2014, p. 15-17)

Há uma negatividade implícita na expressão “Sem príncipes, mas com três princesas, que jeito?”, no entanto não há a possibilidade de *imobilidade* das princesas, que deveriam procurar a solução fora do castelo, na esfera pública. A jornada pode ser compreendida como prova de capacidade, de igualdade de competência feminina, mesmo que tenha se iniciado através da concessão feita por figuras masculinas - rei, ministros.

Neste momento, a jornada do herói vivida pela figura feminina encontra-se com o paradigma da *imobilidade*, que se apresenta na obra em três formas de paralisação, uma em cada jornada das princesas.

A princesa dos olhos de azeitona, que é a mais velha e mais preparada, paralisa-se por sua falta de autoconfiança, creditando à irmã mais nova a única possibilidade de vitória, conforme ocorria nos modelos apresentados em suas leituras. Hospeda-se em uma estalagem para apressar a saída da irmã.

Inicia a jornada da segunda princesa, dos olhos de ave-lãs, que teve formação menos diversa e dispõe-se a encontrar ajuda mágica para resolver o desafio.

A princesa do meio tinha vantagens e desvantagens.

Os pais tinham exigido menos dela, que ficara menos tempo lendo e estudando. Mas tinha lido um pouco e ouvido as histórias que a mais velha contava.

Aprendera umas coisas e sabia uns truques.

O difícil era fazer funcionar. Mas bem que podia tentar.

(MACHADO, 2014, p. 20).

Há neste momento uma sequência de referências e intertextualidades com diversos contos de fadas, através da repetição de ações que nas narrativas populares costumam ser premiadas com ajuda mágica. Por fim, a princesa acaba paralisada pela doença que contrai após beijar um sapo. Esta ação, que originalmente demonstra a passagem de criança à mulher da princesa do conto *O príncipe Sapo*, em *Uma, duas, três princesas* tem função inversa, mostrando a falta de preparo da menina para a vida adulta.

Eca!

Ele não virou príncipe.

E ela ainda ficou doente, com aquela gosma de meleca.

O jeito foi mandar avisar para a imã caçula se preparar.

(MACHADO, 2014, p.25)

A jornada da terceira princesa é abreviada por sua falta de conhecimento e crença de que as informações obtidas na internet são suficientes para resolver qualquer problema. Após criar várias confusões também com os contos populares, a princesa é paralisada pela sociedade, que envia críticas às suas atitudes e à sua educação ao jornal local. As *cartas do leitor* remetem à *moral da história*:

As recentes trapalhadas das princesas em busca do fim do encantamento que caiu sobre nosso reino acabam sendo tão prejudiciais quanto o próprio feitiço em si. Não basta navegar na internet. É ne-

cessário saber se dá para acreditar no que a gente encontra quando navega.

Venho, pela presente, protestar contra a ação da princesa mais nova, que pensa que sabe uma porção de coisas mas não sabe nada. Será que ninguém nunca explicou a ela que não adianta ficar só assistindo a desenhos animados?

(MACHADO, 2014, p. 34-35)

Ana Maria Machado atualiza o conto de fadas com discussões sobre formação e comunicação que estão presentes em nossa sociedade, compondo uma crítica ao mau uso das tecnologias.

Assim, as três princesas saem em jornada para deparar-se com a paralisação. Mas enquanto o rito de passagem da mulher era a imobilidade quebrada pela ação do príncipe, a quebra da imobilidade da princesa mais velha estará na nova convocação pelos ministros, que reconheciam sua capacidade de realização e comando, pois “mandaram buscar a princesa que lia. Ela não tinha apenas olhos de azeitona. Conhecia o que fica em pé quando o resto desmorona” (MACHADO, 2014, p. 37).

Como se pode observar, não há transformações no período de imobilidade, o que podemos considerar como uma convergência entre a paralisação da princesa dos contos tradicionais e da princesa mais velha da obra ora analisada. Nos dois casos, a princesa já está pronta para a vida adulta quando paralisa, seu desafio é aceitar a nova condição como mulher. No entanto, enquanto para a princesa das narrativas populares a vida adulta consistirá no casamento, para a princesa

mais velha consiste em tomar decisões sem necessariamente seguir os modelos já estabelecidos.

A princesa de olhos de azeitona desperta para a responsabilidade de fazer escolhas e tomar decisões, decidindo-se por desacreditar da doença como feitiço e chamar um especialista. Decisão que prova ser acertada, mas não há *felizes para sempre*: “por isso viveu feliz às vezes. Como todo mundo, teve dias de risos e dias de choradeira. Mas ficou para sempre curiosa e inventadeira” (MACHADO, 2014, P. 39), conclui o narrador.

Enfim, as princesas de *Uma, duas, três princesas* já possuem o acesso à educação necessária e o direito de agir nas esferas públicas. Seu desafio está em *tomar consciência* de seu novo papel social, abandonando a necessidade de seguir os modelos e passando a fazer suas próprias escolhas.

CONCLUSÃO

A obra *Uma, duas, três princesas* apresenta a jornada do herói com aspectos de paralisação que remetem ao rito de passagem feminino. Obstante a essa fabulação de realização e passagem para a vida adulta das princesas, podemos encontrar o desequilíbrio nas representações de poder com a figura do parlamento constituído apenas por figuras masculinas. Este parlamento, na figura dos ministros, permite a sucessão e convoca por duas vezes a princesa mais velha. O *especialista* chamado para resolver o problema do reino também apresenta conotação masculina. Contudo, a obra se mostra divergente dos contos populares e possivelmente é

representante de um novo paradigma axiológico sobre o feminino em nossa sociedade ao apresentar como desígnio das princesas não a conquista ao direito a herdar o trono, mas o desígnio de reconhecer sua própria competência em áreas que tradicionalmente foram consideradas masculinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Ricardo José Duff. *Como o ar não tem cor, se o céu é azul: vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil*. 1997. 324 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

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

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

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

JOLLES, André. *As formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas*. Ilustrações Luani Guarnieri. São Paulo: Anglo, 2014.

PESSOA, Fernando. *Eros e Psique*. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Submissão: 29/08/2017

Aceite: 29/10/2017