

A bela e o cânone: esquecimento e não canonização das mulheres escritoras e compiladoras de contos de fadas

Luiza Carvalho Santos Brandão¹

A tradição literária consagrou Charles Perrault e os Irmãos Grimm enquanto precursores dos contos de fadas. Se Freud foi considerado o “pai” da psicanálise, Saussure “pai” da linguística e Isaac Newton o “pai” da física, a Perrault foi outorgado o lugar, também, de “pai” dos contos de fadas. O título arrematado pelo escritor francês, que viveu durante o século XVII e início do XVIII, nos dá impressão de ter sido esta a mente brilhante criadora - ainda que a maioria de suas histórias tenham sido compiladas de fontes orais - das narrativas as quais, além de embalarem o sono, foram responsáveis por transmitir valores e normas de conduta para crianças em todo o mundo há, pelo menos quatro séculos, ocultando outros fatores e sujeitos que, em igual medida, foram parte desse processo.

Tal concepção, entretanto, não resiste a qualquer pesquisa que busque empreender uma séria investigação histórica acerca da origem e transmissão dessas narrativas tão difundidas. É notável o fato de que os estudos folclóricos, que passaram a existir enquanto uma área específica do conhecimento a partir do século XIX, evidenciaram os autores mencionados anteriormente, e tantos outros, ao passo desdenharam dos contos escritos por mulheres, furtando-se de inseri-las nos estudos voltados à investigação das manifestações culturais advindas do povo²: “A feminilidade fazia com que elas se tornassem alvos fáceis para críticos mesquinhos”³. (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 56).

Este trabalho busca justamente compreender o processo de canonização de autores e compiladores das narrativas maravilhosas que conhecemos como “contos de fadas”, mirando, sobretudo, o papel das mulheres nessa tradição que vem, ao longo dos séculos, sendo ocultado pela sombra de um cânone patriarcal, que reflete os interesses e valores da classe dominante. Afinal, como afirmou Roberto Reis (1993) em “*Cânon*”, texto amplamente conhecido no campo dos estudos literários, embora se apresente envolto em uma redoma de ahistoricidade,

¹ Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais.

² É verdade que a maioria das escritoras de contos de fadas não pertenciam, de fato, ao povo, como veremos adiante. Entretanto, tampouco faziam parte das camadas populares da sociedade os Irmãos Grimm e Charles Perrault. Ainda assim, tais autores foram – e continuam sendo - amplamente investigados por folcloristas e pesquisadores dedicados ao estudo do conto maravilhoso devido à influência da cultura popular oral em seus respectivos trabalhos.

³ Segundo Bottigheimer (2020), o estudo dos contos maravilhosos escritos por mulheres emergiu apenas a partir do século XX, precisamente com a publicação do “Episódio literário do fim do século XVII” (*Episode littéraire de la fin de la dix-septième siècle*), de Mary Elizabeth Storer, em 1928.

o processo de seleção e exclusão de obras consideradas canônicas se dá de modo profundamente ideológico e indissociável das esferas de poder, que, no contexto histórico abordado, é constituído sobretudo pela burguesia que ocupa o topo da pirâmide social de um sistema capitalista recém-formado, voraz pela desenfreada acumulação de riquezas. É importante ressaltar, também nesse contexto, a emergência de uma nova feminilidade condizente com a lógica de trabalho capitalista na qual as mulheres deveriam ser reduzidas às tarefas atreladas à reprodução social. Nesse sentido ideológico, a literatura se caracteriza enquanto um fenômeno de superestrutura o qual, nesta dimensão, frequentemente atua no sentido de reforçar a hegemonia da classe dominante, seja no âmbito da economia ou de produção das ideias.

A coletânea *Histoires ou Contes Du Temps Passé* (*Histórias ou contos de um tempo passado*) publicada por Perrault em 1697 apresentou ao público leitor algumas das mais conhecidas versões de contos de fadas às quais temos acesso hoje, como por exemplo “O Gato de Botas”, “Barba Azul”, “Cinderela” e “A Bela Adormecida no Bosque”. No entanto foram as mulheres, na França, as primeiras responsáveis por realizar coletâneas que levavam as histórias populares contadas oralmente pela gente comum para a língua escrita, a partir da década de 1680, sobretudo no contexto dos salões literários⁴ por ela organizados e frequentados, também, por outros artistas e intelectuais pertencentes às elites. Nesse cenário, destaca-se especialmente Mme d’Aulnoy – considerada a mais conhecida autora de contos de fadas franceses *depois de Perrault* -, que viveu entre os anos de 1650 ou 1651, não se sabe ao certo, e 1705. A autora foi responsável por cunhar o termo “contos de fadas” (*Contes de fées*), utilizado até os dias de hoje, além de, segundo Jack Zipes (2000), renomado estudioso das narrativas aqui referidas, ter tido, junto a outras mulheres, um importante papel no desenvolvimento do gênero, tanto na França, quanto em outros países. Além disso, a Baronesa d’Aulnoy também foi a responsável pela publicação do primeiro conto de fadas literário do qual se tem conhecimento: o conto “A Ilha da Felicidade” (*L’Île de la Félicité*), contido na sua primeira publicação, o romance aventuresco *História de Hipólito, Conde de Douglas* (*Histoire d’Hypolite, Comte de Douglas*). (RIBEIRO FILHO, 2021).

Além de Mme d’Aulnoy, outras mulheres na França do mesmo período, as quais ficaram conhecidas enquanto “preciosistas” (*précieuses*) se destacaram pela publicação de

⁴ Os salões eram espaços frequentados por membros da classe dominante, geralmente dirigidos por mulheres filhas de intelectuais e políticos da aristocracia e da burguesia. Estes eram ambientes mistos que não sofriam o controle direto do Estado (ZIPES, 2000). Neles, as mulheres podiam divulgar e publicar suas obras. Este foi um espaço de sociabilidade que permitia às mulheres da alta sociedade rasurarem, em algum nível as fronteiras da domesticidade, se tornando produtoras de pensamento (burguês) e obras literárias.

contos de fadas, como por exemplo a Condessa D'Auneuil, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Henriette-Julie de Murat e, posteriormente, Jeanne Marie Leprince de Beaumont, responsável pela versão mais conhecida do conto “A Bela e A Fera”⁵. Praticamente todas as mulheres responsáveis pela publicação de contos de fadas, como vimos, pertenciam à alta sociedade e ostentavam títulos de nobreza⁶. Isso demonstra o caráter de classe da cultura dos grandes salões, uma vez que, como apontam diversos autores, a exemplo de Peter Burke (2014) e Raymond Williams (2014), oralidade e escrita eram elementos fundamentais na diferenciação entre as culturas das elites e das massas, o que se deve, sobretudo, ao fato de que até meados do século XIX a maioria da população da Europa era analfabeta e vivia em condições de pobreza ou extrema pobreza.

Há de se observar, aqui, que, em relação ao conteúdo, tendo em perspectiva a instrumentalização da literatura pela ideologia dominante, os contos de fadas, escritos por homens ou por mulheres, desempenhavam um importante papel no sentido de difundir as bases morais da sociedade capitalista, tendo em vista que estas narrativas foram, segundo Nelly Novaes Coelho (1987), fundadoras de uma cultura literária cujo objetivo era civilizar e moralizar as crianças⁷. Deste modo, quando narradas por mulheres, essas histórias podiam ora apresentar personagens femininas fortes e independentes – para os parâmetros da época – ora reforçar o ideal de feminilidade necessário à lógica de disciplinação dos corpos, intensificada desde o processo de acumulação primitiva do capital.

Ainda que houvesse uma extensa produção de contos de fadas realizada por mulheres desde a segunda metade do século XVIII, nota-se que tais publicações não possuíam o mesmo prestígio que aquelas produzidas por homens. Antes de figurarem as páginas dos livros infantis, essas narrativas circulavam estritamente através da oralidade, sendo parte de uma cultura camponesa que via nelas tanto um meio de entretenimento, quanto uma maneira de

⁵ Além de ter a sua produção realizada no século seguinte às primeiras compiladoras francesas, Leprince era uma das poucas que pertencia à classe trabalhadora, tendo sido professora da mesma escola religiosa em que estudou. Depois disso, ao se mudar para a Inglaterra, trabalhou como governanta. Ainda assim, Valorizava em suas obras o que era considerado o comportamento ideal para as mulheres: sacrifício, humildade, diligência – estas devem ser as características das mocinhas que desejam atrair a felicidade.

⁶ A própria Mme d'Aulnoy chamava-se, inicialmente, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville. A escritora tornou-se a baronesa d'Aunoy, devido ao casamento forçado ao qual foi submetida aos 15 anos, com um homem 30 anos mais velho o que fez, inclusive, com que certa crítica ao casamento forçado figurasse em suas obras após a dissolução do matrimônio.

⁷ Enquanto as coletâneas de autores como Perrault e os Irmãos Grimm voltaram-se, inicialmente, para os estudiosos interessados em compreender as particularidades das manifestações culturais advindas das massas – sendo pouco a pouco editadas e integradas a uma cultura literária voltada à infância –, as mulheres que escreveram contos de magias na França tinham, desde o início, as crianças e mocinhas frequentadoras dos salões enquanto público-alvo. Segundo Zipes, “d'Aulnoy had no intention of make her *contes* ethnographic documents, but rather literary texts suitable for the tastes of refined readers” (ZIPES, 2000, p. 31)

instruir sobre a vida e auxiliar na superação das dificuldades postas na vida cotidiana do campesinato europeu. Embora o ato de contar histórias fosse facultado tanto aos homens quanto às mulheres, foram elas as principais guardiãs da cultura popular, o que se deve tanto à sua permanência no ambiente doméstico quanto à desigualdade nos índices de alfabetização entre homens e mulheres, fazendo destas, por mais tempo, as principais transmissoras da cultura oral (BURKE, 2014). Ocorre que, ao passo que às narrativas contadas pelos homens da classe dominante era conferido o status de literatura, as histórias narradas por mulheres eram taxadas de “histórias de velhas comadres”, atribuindo a elas um valor pejorativo, sendo consideradas “histórias banais, mentiras, mexericos, um rótulo zombeteiro que atribui às mulheres a arte de contar histórias, ao mesmo tempo que nega qualquer valor a isso. ” (CARTER, 2007, p. 15). As histórias narradas por mulheres, tanto das classes subalternas quanto da burguesia, eram, portanto, limitadas à esfera da domesticidade, afinal, até mesmo aquelas que tiveram seus nomes escondidos sob títulos de nobreza tiveram sua produção considerada menor:

Por vezes, nos livros que falam sobre aqueles tempos, são mencionadas “as preciosas”, mulheres que lançaram a moda de contar, escrever e publicar esses contos. Quando isso acontece, em geral, é para afirmar que o que elas escreviam não era boa literatura e, por isso, suas obras ficaram esquecidas. Por terem suas identidades escondidas por essa “identidade de grupo”, que as transformou em “Condessa X”, “Mademoiselle Y”, “Baronesa Z” e que acabou por desvalorizá-las, o resultado é que tanto a vida quanto o trabalho literário dessas mulheres ficaram quase esquecidos [...]” (LESLIE; VENTURA, 2019 *apud* RIBEIRO FILHO, 2021, p. 13).

No contexto da cultura oral popular na qual emergiram as narrativas que serviram de base ao conto maravilhoso destaca-se a contadora de histórias arquetípica, conhecida pelo nome de Mamãe Ganso (*Ma mère l'Oye*). Essa narradora era constantemente representada enquanto uma simpática senhora de idade trabalhando em uma roda de fiar – ou realizando alguma atividade atrelada à economia doméstica, como por exemplo a costura – contando histórias às pessoas ao seu redor. Tal personagem foi ilustrada no frontispício das primeiras edições de *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (*Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades*), de Charles Perrault.

Ao evocarmos a figura do autor, conforme nos apontou Rita Felski (2003, p. 58), imagina-se um sujeito masculino: para ela, o boêmio, o autor visionário e o intelectual consistem em figuras que, em nosso imaginário, são consolidadamente masculinas. A literatura, como vimos, é uma instituição social e não existe suspensa no ar. É necessário, portanto, compreendê-la de modo integrado a um complexo de relações sociais que compõem uma estrutura estratificada, sobretudo em termos de gênero, raça e classe. Em autor+a, Norma

Telles (1993) aponta para o silêncio que cerca o patrimônio cultural das mulheres, o que remete à discussão realizada por Carmen Maria Machado no prólogo do seu romance autobiográfico *Na Casa dos Sonhos*, a respeito do silêncio – ou violência – do arquivo, no qual a escritora e pesquisadora considera que “às vezes uma história é destruída, às vezes ela sequer chega a ser dita: seja como for, nossa história coletiva sofre a perda irreversível de algo grandioso” e que “Decidir o que entra ou fica de fora do arquivo é um ato político, ditado pela arquivista e pelo contexto político no qual ela vive”. (MACHADO, 2021, p. 10). Assim, ao passo que considerava-se que a escrita não deveria ser um ofício praticado por mulheres, estas, quando o faziam, eram frequentemente taxada de loucas e suas obras dificilmente eram validadas pela intelectualidade do seu tempo.

Nesse sentido, a mulher, ao realizar o ofício da escrita de ficção, encara uma dualidade - de um lado o “anjo do lar”, sobre o qual nos falou Virginia Woolf (2016), do outro uma “potência do mal”, nas palavras de Telles (1993), quando esta ousa sair da esfera doméstica, na qual executa as tarefas que lhe são socialmente designadas:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formula no século XVIII e se impõe na sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem – o anjo do lar. Mas ela é também potência do mal, quando sai da esfera privada ou “usurpa” atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. Torna-se então um monstro: bruxa, malvada, devoradora, decaída, ou tudo isso ao mesmo tempo. (TELLES, 1993, p. 50).

Deste modo, a desigualdade de gênero não impacta somente na circulação da produção literária feminina, mas também nas próprias condições objetivas para que a mulher possa escrever, que consiste na principal discussão realizada por Woolf em *Um Teto Todo Seu*. Nessa obra, a autora realiza a discussão a respeito dos mecanismos utilizados pelo patriarcado com o objetivo de impor às mulheres um contexto desfavorável à criação artística, debatendo a necessidade de que haja condições objetivas para tal, as quais são constantemente negadas às mulheres: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 12). Considera-se que o trabalho imaginativo não é fruto da pura e simples inspiração, mas necessita de condições, tanto objetivas, quanto subjetivas, para que possa ser concretizado.

Essa é a razão pela qual em seu texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, no ano de 1931, sob o título de “Profissões Para Mulheres”, a autora apontou ter

sido necessário matar o anjo do lar que se interpunha entre ela e o papel enquanto escrevia seus textos.

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura”. E ela fez que ia guiar minha caneta. E agora eu conto a única ação minha em que vejo algum mérito próprio. (WOOLF, 2016, n.p.).

Ao passo que as mulheres camponesas e proletárias eram responsáveis pelas tarefas domésticas, somadas ao trabalho produtivo, às mulheres da classe dominante cabia a responsabilidade de gerir funcionários e garantir a ordem no ambiente doméstico. Este fato somado ao acesso à cultura letrada tornou possível que as mulheres pertencentes às camadas abastadas da sociedade do seu tempo pudessem empreender uma profícua produção de contos de fadas literários.

Embora as francesas responsáveis pelas primeiras coletâneas de contos de fadas tenham ficado conhecidas em seu tempo, estas, anos após suas mortes, caíram no esquecimento e quase nada se sabe acerca das suas vidas e produções literárias. Tais autoras tiveram pouquíssimos textos traduzidos para outras línguas, minando a circulação das narrativas por elas produzidas. Embora Madame d’Aulnoy tenha sido considerada uma autora relevante, a sua obra foi considerada inadequada ao novo público leitor dos contos de fadas – as crianças – devido ao teor crítico e satírico de suas narrativas.

Aqueles que ganharam a fama através das narrativas maravilhosas recolheram-nas de fontes orais as quais, na maioria das vezes, eram mulheres. Maria Tatar aponta que a maioria dos contos coletados por Perrault foram narrados oralmente pela babá dos seus filhos, ao passo que a principal informante dos Irmãos Grimm foi Dorothea Viehmann, filha de um estalajadeiro, de origem franco-huguenote. Se as escritoras de contos de fadas frequentadoras dos salões ocupados por burgueses e aristocratas pouco são lembradas nos trabalhos que buscam discorrer acerca dos contos de fadas, as mulheres que possibilitaram que obras como as Histórias de um tempo passado e os Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (*Kinder und Hausmärchen*) fossem publicadas tiveram as suas existências completamente apagadas das páginas da história.

REFERÊNCIAS

BOTTIGHEIMER, Ruth. Sobre a Natureza dos Contos de Fadas: Entrevista com Ruth Bottigheimer. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 44-70, 2020. Disponível em: . Acesso em: 14 set. 2022.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

FELSKI, Rita. Authors. In: FELSKI, Rita. *Literature After Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 57 – 93.

MACHADO, Carmen Maria. *Na casa dos sonhos*. Trad. Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

REIS, Roberto. Canon. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard).

RIBEIRO FILHO, P. C. Marie-Catherine d'Aulnoy: a precursora de um gênero literário. **ÁGUA VIVA**, Brasília, v. 6, n.2, p. 1-15, ago. 2021.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard).

WILLIAMS, Raymond. Notas sobre a prosa inglesa: 1780-1950. In: *A produção social da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 91 – 157.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. São Paulo: L&PM, 2016. E-book.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Cornwall: Oxford University Press, 2000.