

A DESCONSTRUÇÃO DO FEMININO EM GRIMM E MARINA COLASANTI: A Filha do Moleiro, Rumpelstisequim e a Moça Tecelã.

Maximiliano Torres

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

No mundo atual, onde a supremacia do pensamento racional/cientificista encontra-se abalada por inúmeras razões (entre elas a Teoria do Caos), uma forma alternativa do saber ganha novo impulso e força, levando a nós, e a Ciência, a reconsiderar os conceitos de *mistério* e *sobrenatural*, dando-nos a oportunidade de buscar respostas na transcendência, na vivência mágica do mundo.

Muito já se falou do caráter transcendente e mítico/simbólico dos contos de fadas. Concordamos plenamente com a usual idéia da importância do pensamento mágico-poético dos contos de fadas, que habitam e incrementam o imaginário individual e coletivo. Estamos, pois, num ambiente fecundo e propício ao regresso do maravilhoso, do onírico e do fantástico. Neste momento, observamos a redescoberta do interesse pelos temas inaugurais/míticos, considerados como possíveis portais de acesso ao desvendamento de primígenas e profundas verdades humanas.

Neste contexto inserimos a mulher e sua busca, através do tempo, de uma identidade feminina. É certo que tal procura foi espelhada e registrada pela produção literária de cada época, principalmente através do pensamento mágico dos contos de fadas.

Diversos teóricos, a partir de Freud, tentaram explicar e explicitar questões difíceis, delicadas e contraditórias acerca da feminilidade, abordando seus matizes biológicos, anatômicos, sociais, históricos, culturais e comportamentais. Contudo, Jung e Lacan utilizaram-se freqüentemente do pensamento mítico/simbólico para respaldar suas análises e conclusões sobre o eterno desejo de individuação da mulher. E é exatamente aí que, em nossa proposta, a Literatura e a Psicanálise aproximam-se e entrecruzam-se: no maravilhoso, isto é, no transcendente dos contos de fadas e nas teorias de Jung e Lacan.

Os contos de fadas têm em sua origem muitas controvérsias. Os textos fontes ou matrizes desse caudal da literatura folclórica e popular são de origem anônima e coletiva. Os vestígios mais remotos remontam a séculos antes de Cristo - 25.000 anos a.C.¹ - e têm nascedouro em fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, foram incorporados por textos de fontes européias.

¹ Vide Marie Louise Von Franz, *A Interpretação dos Contos de Fadas*. 1981.

A despeito das controvérsias, é unânime a constatação de que os contos de fadas foram inicialmente criados para os adultos ou, ao menos, sem uma preocupação com a faixa etária do leitor. Somente no ano de 1697 é que Charles Perrault inaugura a literatura infantil (voltada basicamente para a criança), com o livro *Contos da minha Mãe Gansa*. Em fins do século XVIII, os irmãos Grimm (os Filólogos Jacob e Wilhelm) recolhem da memória popular as tradicionais narrativas maravilhosas, e no início do século XIX (1812-1822) começam a publicá-las com o título de *Contos de fadas para crianças e adultos*. A partir de 1835, Andersen consegue a fusão do pensamento mágico dos contos de fadas (de origens arcaicas) com o novo pensamento racionalista daqueles tempos, inaugurando assim a *Literatura Infantil Romântica*.

O que nos é ponto pacífico é o fato de que os Contos de Fadas podem ser benéficos para qualquer idade e entendidos/abordados sob múltiplos aspectos. Benéficos no sentido de personificar questões ancestrais e misteriosas da humanidade e nos possibilitar a “aventura” de imergir em seus desvãos. E, como não existe apenas uma interpretação para os Contos de Fadas (por estar inserido na plêiade literária), eles podem ser abordados/interpretados sob vários ângulos (antropológico, social, histórico, literário, etc) dos quais o analítico/simbólico, utilizado aqui, é apenas um; apenas uma chave de leitura.

O mito e a ideologia sempre foram elementos de alicerce nas narrativas maravilhosas - antigas e atuais. O processo de endosso do mítico ao ideológico, testifica-se pela reduplicação dos modelos narrativos. Ao despirm suas roupagens exteriores e desvelar os personagens, encontramos uma mesma estrutura que repousa no maniqueísmo preenchedor de um conhecido vazio textual, estimulando a criação de antíteses - positivo e negativo; claro e escuro; sonho e realidade, e tantas outras variantes reduplicadas numa mensagem ideológica já denunciada.

Enquadramos, desta forma, os contos dos Grimm como narrativas de estrutura simples, por possuir vinculação com uma forma de narrar que repousa sobre a oralidade. De comportamento ingênuo, natural e primitivo, esta maneira de narrar é reveladora de interesses convencionais quanto ao comportamento social e literário. Possui, ainda, uma forma cômoda do contar, não modificando o público nem o sistema.

Em contrapartida, a narrativa de estrutura complexa, causa um distanciamento entre o indivíduo e a realidade, a medida que possui uma forma crítica do real e autocrítica de narrar. Sua complexidade reside no fato de que os aspectos simbólicos e míticos são trabalhados de maneiras diferentes sobre as quais repousam os valores da sociedade, numa postura crítica e ideológica.

Assim na narrativa de estrutura simples parece haver uma atração normal entre o mito e a ideologia, enquanto na narrativa de estrutura complexa, mito e ideologia são submetidos a um tratamento cáustico, denunciador de outras realidades. A narrativa de estrutura complexa, é uma

inversão do ideológico e uma recriação do mítico a tal ponto que o mito aí é um elemento aspectual e acessório, mas nunca estruturante. (Sant'Anna, 1984 : 19)

Com base nesta teoria, enquadraremos os contos de Marina Colasanti como narrativas de estrutura complexa, visto que sua escrita reflete uma ideologia crítica acerca dos valores sociais, visando a mudanças de atitudes na cultura. Ela realiza o resgate dos mitos que aparecem, basicamente, como suporte para a valorização de um discurso do corpo², de uma voz feminina calada por vários anos de repressão, sugerindo a manifestação dos desejos de individuação e ascensão.

Baseando-nos, também, na teoria de Roland Barthes, consideramos cada narrativa como um “texto”, como processo de produção de sentido, um espaço de significância, no qual cruzam-se outros textos - intertextualidade - e que, não por determinismo, mas apenas por *citar*³ inscreve na história o seu código. Barthes oferece-nos um exemplo de leitura do *plural* de sentido des-velado no “texto”. Exemplo de suma importância, pois não se trata de estabelecer ou dar **um sentido** ao texto, porém trata-se em dispor da apreciação da obra para a *pluralidade*. Sentido aqui é visto, essencialmente, como uma correlação, ou seja, remete a um outro momento do texto (intra-textual) ou a um outro lugar necessário para a leitura da narrativa (inter-textual).

Ao conceito de intertextualidade, Barthes, assim como Kristeva⁴, define-o como a permutação de textos, na qual vários enunciados cruzam-se, relativizam-se, destroem-se, no espaço da significância. Enfatiza, principalmente, a colaboração de textos posteriores para a compreensão da obra.

E é nesta perspectiva, que frisamos as palavras de Terry Eagleton:

Não há começos nem fins, não há seqüências que não possam ser invertidas, nenhuma hierarquia de “níveis” de textos para nos dizer o que é mais significativo ou menos significativo. Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual”. (Eagleton, 1983 : 148).

² Podemos considerar a sua escrita como típica do *gênero feminino*, pois observamos características marcantes deste tipo de escritura, tais como: a importância que a autora atribui ao *como* se diz em detrimento do *o que* se diz; a preocupação com o som das palavras; a inflexão da voz; o tom oralizante da escrita; o ritmo e os movimentos respiratórios do texto (frequentemente circular). Seu discurso é atravessado pelo corpo (o corpo do narrador), numa busca pela materialidade da palavra, que procura fazer do “signo” a “coisa” em si.

³ Barthes joga o sentido deste verbo em tauomaquia: *citar*, significa aqui chamar outro texto a comparecer.

⁴ KRISTEVA, Julia. *Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

Desta forma, são os contos clássicos, em suas estruturas e temas, os textos fontes/matrizes para os atuais contos de fadas. Percebemos claramente traços intertextuais nos contos de Marina Colasanti. É neste sentido que detectamos no Conto moderno *A Moça Tecelã*, resquícios do conto tradicional dos Grimm *A Filha do Moleiro*. No entanto, a autora resgata os contos de fadas e os seus elementos - castelos, príncipes, princesas, reis... - não com um texto oral, como faziam os irmãos Grimm, mas literário. Ela revisita estes elementos e valores, dialogando com eles, e imprimindo sobre os mesmos um olhar atual, dando-lhe novos sentidos, numa releitura.

Portanto, Marina Colasanti, como todos os escritores, não é *original* - no sentido atribuído por Terry Eagleton -, utiliza, geralmente, a intertextualidade em seus textos. Consideramos que, por vezes, pode valer-se deste recurso de forma inconsciente, mas que, com frequência, este é um artifício usado de forma consciente, visto que seus contos são, repetidamente, uma retomada de imagens clássicas, míticas e arquetípicas, da história da humanidade.

A MULHER NOS CONTOS DE FADAS: A BUSCA DIACRÔNICA DA IDENTIDADE FEMININA

Os desejos de individuação e de identidade não são privilégios femininos, mas *sem dúvida, caracterizam* o feminino.

Freud questiona se a psicanálise teria parâmetros conclusivos sobre o que é específico do masculino e do feminino. Afirma que os dados biológicos e anatômicos seriam insuficientes para definir o que é masculino e o que é feminino, atribuídos na cultura e na literatura, às funções reais e simbólicas - as marcas e alegorias⁵ do feminino e do masculino - inerentes ao homem e à mulher.

Freud faz equivaler “masculino” a ativo e “feminino” a passivo, advertindo, no entanto, que podem ser influenciados pelo social. Tanto as meninas como os meninos podem ter atitudes femininas e masculinas. Ambos vivem as identificações e ligações da fase pré-edípica; ambos têm complexos edípicos masculinos e femininos. Desta forma, lança as bases para uma análise do feminino, que é retomada posteriormente por Lacan.

Este segundo teórico usou o conceito freudiano e foi além. Em seu estudo sobre a sexualidade feminina, Freud teria ido até a posição “histórica”, isto é, uma fase subjetiva - limitada e conturbada - que

⁵ Etimologicamente, alegoria quer dizer *discurso que faz entender outro, linguagem que oculta outra*. (Moisés, 1974 : 15) Consideramos aqui, alegoria como toda a concretização de idéias, ideologias, qualidades abstratas ou imaginárias, através de figuras, imagens e/ou palavras metafóricas, de cunho simbólico e de caráter, muitas vezes, retórico.

a mulher pode ocupar frente à feminilidade. Para Lacan, a psicanálise é a *escritura* que vai ordenar a *sexualização* para todos os seres falantes. Essa *escritura* não significa aspectos anatômicos, mas posições subjetivas que os seres falantes podem ocupar frente a sexualidade.

Lacan postula a divisão do sujeito em feminino e masculino, não em função dos dois tipos de sexo, mas em função dos dois tipos de gozo: um todo fálico e outro não-todo fálico. Desta forma, a mulher por estar *não-toda* na função fálica, tem acesso a um outro tipo de gozo: o gozo do Outro. Por ser *fora-da-linguagem*, o gozo do Outro permanece na ordem do *indizível*, imprimindo à feminilidade um ar de incompletude eterna. Há, também, um lado irracional e misterioso na feminilidade. Algo de luz e sombra, prazer e dor. A mulher é um rascunho que o homem escreve no afã de seu desejo, e a mulher o personifica ou o rejeita. É justamente aí que encontramos a resposta para a dificuldade dos homens em compreender e apreender as mulheres, ou melhor dizendo, o ponto de vista feminino.

Deste modo, para Lacan, não existe uma *classe feminina*, como há uma do masculino. As mulheres são únicas, e só podem ser vistas e consideradas individualmente. Não há mulher - “artigo definido” - para designar o universal, pois não há nela um *significante* que lhe seja específico. Segundo Lacan, a mulher não existe. E é justamente esta inexistência concreta que vai promover a sua existência enquanto ideal: tanto para os homens quanto para as mulheres - que se norteiam, desde suas origens, na busca de uma identidade feminina. Para ele, a representação simbólica da mulher é, teoricamente, inalcançável, só sendo conseguida via maternidade. No entanto, isto a situaria como mulher somente enquanto mãe.

Não existindo uma classe das mulheres, a relação entre um elemento do conjunto masculino e um do conjunto feminino não pode ser estabelecida, ou seja, não pode ser escrita. Lacan conclui: “a relação sexual não existe”. Na ordem da escritura ela permanece impossível, embora os parceiros tentem realizá-la na cópula, na tentativa de escrevê-la. Então, entre um ser e outro, há, desde sempre, um abismo, uma enorme “distância”, uma *descontinuidade*.⁶ Somos, pois, por natureza, seres *descontínuos*. E este é o nosso maior desconforto, a nossa maior inconformação e, por conseguinte, a nossa maior busca. Se a relação sexual se escrevesse, não haveria a falta; não haveria o desejo.

Esta abordagem Lacaniana nos remete ao mito da androginia, explicitado no Banquete⁷ Platônico. Segundo o relato de Aristófanes, o comediógrafo, no princípio haveria três gêneros compostos por dois seres, com quatro braços, quatro pernas e dois rostos: o masculino formado por duas partes masculinas, o feminino formado por duas partes femininas e o andrógino formado por uma parte masculina e outra feminina. A alegoria de “Um Ser Completo”, harmônico, pleno. Porém, por serem dotados de imensa

⁶ Termo usado por Georges Bataille em seu livro *O Erotismo*.

Para o filósofo francês, somos seres descontínuos, pessoas que individualmente morrem, numa aventura enigmática, marcada, contudo, pela nostalgia da continuidade perdida. Um dos pilares de sua leitura poético-filosófica é a tensão entre duas noções ontológicas fundamentais: a descontinuidade e a continuidade do ser.

⁷ PLATÃO. *O Banquete*. In: Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro. Trad. Jorge Paleikat. Porto Alegre, Globo, 1945.

força, decidiram afrontar os deuses. Então Zeus, rei do Olimpo, como castigo, dividiu-os. E desde então os seres partidos passaram a se procurar incessantemente. Na busca da completude primordial.

No descompromisso do relato mítico, percebemos que a sensação desta nostalgia da androginia perdida comanda, na espécie humana, o desejo de substituir o inexorável isolamento do ser, a sua incômoda *descontinuidade*, por um sentimento, mesmo que “irreal” e fugaz, de continuidade primígena e profunda. O ser humano vive aspirando a este ser que lhe falta e que está irremediavelmente perdido.

Concluimos então que, para Lacan, a feminilidade é frágil e vacilante, carecendo sempre de uma identificação que a represente. Ela é um *vir-a-ser*, como já alertava Freud. Contudo, a feminilidade estaria mais além e seria passível de ser alcançada.

Para fugir deste vazio que a remete à morte, a mulher busca, incansável, através dos tempos, uma identidade.

Nos textos analisados, observamos uma busca da continuidade. Através dos “encontros amorosos” das personagens, a união homem-mulher é tradicionalmente enfatizada como *única* possibilidade de realização individual, de auto-realização existencial. No conto recolhido pelos Grimm, a filha do moleiro é uma jovem de rara beleza voltada para os bens exteriores, considerada pelo pai tão perfeita que seria capaz de transformar palha em ouro. De fato, com a ajuda de um homenzinho pequenino (o inconsciente representado pela *classe masculina*), consegue realizar a façanha e, assim, pode ser cobiçada pelo mais valoroso pretendente: o rei. Claro é, que o rei se enamora do exterior, de sua beleza e dom, e acaba casando-se com ela. Contudo, o homenzinho fez à jovem rainha uma série de exigências, dentre elas, entregar-lhe o seu primeiro filho com o rei. Realizada fica, por um tempo, a rainha, embevecida pela fugaz sensação de continuidade. Contudo, sua identidade só é alcançada através da maternidade. O homenzinho reaparece cobrando-lhe o filho e ela teme perder a sua identidade. Ele a propõe uma “charada”: descobrir o seu nome. Por três dias ela tenta, em vão, arriscando os possíveis nomes do homenzinho, até que decide enviar um mensageiro à floresta (aqui simbolicamente interpretada como um mergulho no mundo interior) que descobre o nome do anão: *Rumpelstilsequim*, que desnordeado (como as emoções inconscientes) com a descoberta, afunda-se até a cintura e rasga-se em duas metades. Desfaz-se, então, as forças masculinas opressoras, e ela pode, assim, incorporar definitivamente a sua identidade.

Do processo de individuação e autoconhecimento, a dor é companheira inseparável. A filha do moleiro era fútil, voltada tão somente para as aparências. Como mulher, almejava construir sua identidade, e é o homenzinho que a auxilia nesta viagem interior. Todos temos nossos anões algozes, que para uns é o medo, para outros a insegurança. Todos temos, cedo ou tarde, que descobrir seus nomes e subjugar-los. E ela busca, inicialmente, a completude no protótipo do homem ideal/idealizado: o rei. Em consonância com o sistema patriarcal, onde a mulher só é plena no papel de esposa e mãe - a harmonia vem através do sentimento de maternidade (através do elo entre matriz e feto).

A figura feminina, neste conto, reafirma as marcas, alegorias e estereótipos aos quais as mulheres foram aprisionadas por séculos ou milênios. Ratifica a idéia de que apenas será vencedora e feliz a mulher casada, mãe de família, trabalhadeira, bem dotada (para enriquecer o parceiro) e submissa.

No conto moderno de Marina Colasanti - *A Moça Tecelã* - o enfoque é, também, a mulher enclausurada, confinada aos afazeres domésticos, que busca a completude num companheiro. Contudo, a personagem ao se deparar com a dominação e os caprichos do parceiro, desiste do sonho da maternidade e do “felizes para sempre”. Nesta narrativa, a autora questiona a alternativa imperativa do casamento, da família, e fornece a opção de sua personagem adentrar o processo de individuação por outras vias, permanecendo sozinha, através de um comportamento de transgressão: a destruição do parceiro. É a manifestação do discurso do desejo - de liberdade, de independência - e o direcionamento da libido para outros fins que não o casamento. Ressalta, desta forma, uma personagem que, embora conscientemente incompleta e descontínua, possui a escolha de um “estar feliz” diferente das tradições.

Em nossa leitura dos suportes míticos destes dois contos, examinamos a marca de uma intertextualidade, constantemente presente. No conto *A Moça Tecelã*, Marina Colasanti remete-nos ao conto dos Grimm. Eles de fato se tocam em diversos pontos, como por exemplo, na figura da mulher que, com o seu extraordinário dom, consegue transformar a realidade à sua volta e a si mesma. Somos levados, também, ao mito de Penélope, filha de Icário e da ninfa Peribéia, que foi desposada, à sua revelia, pelo vencedor de uma corrida de carros: Ulisses. Símbolo perfeito da fidelidade, lealdade e subserviência conjugal, Penélope reflete o papel da mulher propagado ao longo dos tempos pelas sociedades patriarcais. Como Penélope, a Filha do Moleiro e a Moça tecelã fiam seus destinos e submetem-se aos desígnios e caprichos dos maridos. No entanto, a moça tecelã rompe com estas marcas do feminino, impostas culturalmente, no momento em que decide abrir mão desta forma, tradicionalmente veiculada, de felicidade, optando por uma realização através da liberdade de ser.

Outro suporte mítico em que se sustentam as narrativas é o mito das Parcas - Cloto, Láquesis e Átropos - que fiavam, dobavam e cortavam o fio da vida. Consoante as fiandeiras, a Filha do Moleiro e a Moça Tecelã criam, dão a vida e, se optarem, podem rompê-la, utilizando um “poder” originalmente atribuído às mulheres, porém suprimido, ao longo da História, por uma ideologia repressora.

O Movimento Feminista, até os anos 60, tinha como meta o paradigma de **igualdade**, no qual o *masculino* era o modelo e o ideal a ser seguido. Nos anos 70, o *neofeminismo* reformula a definição de igualdade, que assumiu a conotação de **afirmação da diferença**. Mais tarde, essa igualdade foi substituída pela busca e invenção da identidade e do desejo femininos: a mulher não quer mais ser o espelho do homem, nem mesmo o seu avesso ou contrário; quer encontrar a sua própria marca, seus valores e direitos, suas satisfações e desígnios próprios, sua feminilidade, sua identidade; aquilo que a faz ser único, numa mudança de consciência e de atitude. É a busca de uma reconciliação entre o real e a fantasia, o prazer e o

trabalho, a sensibilidade e a razão, estigmatizados como antagônicos e heterogêneos pelo mundo moderno mecanizado, pela sociedade repressiva.

Investigar os contos de fadas tradicionais ou modernos nos possibilita o mergulho nesta reconciliação, numa época em que a mulher ainda está em suave desabrochar de suas potencialidades. Tais narrativas nos propiciam um tipo de conhecimento alternativo da natureza humana, um saber que congemma contrários; que nos esclarece aquilo que a razão não consegue adentrar e só o poético é capaz de apreender.

5 – BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo. Cultrix, 1985.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre. L&PM, 2ª Edição, 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1979.
- BIRMAN, Joel. *Por uma estilística da existência*. Sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo, Editora 34, 1996.
- BRANCO, Lúcia Castelo. *Para Além do Sexo na Escrita*. In: *Mulher e Literatura*. Niterói, RJ. UFF, Abralee, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Volumes I & II, 2 ed. Petrópolis. Vozes, 1997.
- CARDOSO, Sérgio et alii. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CHEVALIER, Jean Eduardo & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 11 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo. Ática, 1987.
- COLASANTI, Marina. *Doze Reis e Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo. Círculo do Livro, 1982.
- _____ *Existe Uma Escrita Feminina*. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 27.08.94.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas I*. Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. 2 ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo. Martins Fontes, 1983.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos - Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. 9 ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1996.
- FRANZ, Marie Louise Von. *A Interpretação dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro. Achiamé, 1981.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1977. Volume XXI.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Da Questão da Mulher à Questão do Gênero*. In: *Trocando Idéias Sobre a Mulher e a Literatura*. Santa Catarina. UFSC, Florianópolis, 1994.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. 3 ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1987.
- GRIMM, Jacob. *Os Contos de Grimm*. Tradução do alemão Tatiana Belinky. São Paulo. Paulinas, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquétipos e Inconsciente Coletivo*. São Paulo. Paidós, 1974.
- _____ *O Desenvolvimento da Personalidade*. 2 ed. Petrópolis. Vozes, 1983.
- KITZINGER, Sheila. *Mães - Um estudo Antropológico da Maternidade*. Lisboa. Editorial Presença, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *Semanálise*. São Paulo. Perspectiva, 1989.
- MATOS, Olgaria. *Masculino e Feminino*. In: *Revista USP II*. São Paulo. USP, 1989.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo. Cultrix, 1974.
- PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil - Voz de Criança*. 2 ed. São Paulo. Ática, 1992.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. *As Aporias do Cânone*. Rio de Janeiro, 129, abr-jun, 1997.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis. Vozes, 1984.
- _____ *Paródia, Paráfrase e Companhia*. 3 ed. São Paulo. Ática, 1988.
- TORRES, Maximiliano. *A narrativa de Marina Colasanti e o Espaço do Desejo*. In:

PARADOXA: Projetivas Múltiplas em Educação. Ano IV, n 6 , jan/abr- 1999.
(p. 60 – 65).