

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

FABIANE CRISTINA DOS SANTOS

**“OU ISTO OU AQUILO? O CONTO DA FALSA NEUTRALIDADE DE
GÊNERO NA LITERATURA INFANTIL”**

Maringá – PR

2026

FABIANE CRISTINA DOS SANTOS

**“OU ISTO OU AQUILO? O CONTO DA FALSA NEUTRALIDADE DE
GÊNERO NA LITERATURA INFANTIL”**

dissertação apresentada à Universidade Estadual de
Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título
de mestra.

Orientadora: Érica Fernandes Alves

Maringá – PR

FABIANE CRISTINA DOS SANTOS

**“OU ISTO OU AQUILO? O CONTO DA FALSA NEUTRALIDADE DE
GÊNERO NA LITERATURA INFANTIL”**

dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras Mestrado, da Universidade Estadual de
Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos
Literários.**

Aprovada em Maringá, **19 de maio de 2026**

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ERICA FERNANDES ALVES**
Data: 22/05/2026 08:45:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Érica Fernandes Alves
Presidente - Orientadora (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **GENIANE DIAMANTE FERREIRA FERREIRA**
Data: 22/05/2026 10:26:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Geniane Diamante Ferreira
Ferreira
Membro Titular (UEM)

Documento assinado digitalmente
 **CLEIDE ANTONIA RAPUCCI**
Data: 22/05/2026 13:17:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Cleide Antonia Rapucci
Membro Titular Externo (UTFPR - Apucarana/PR)

À toda criança, que não pôde ter sua existência garantida pela sociedade, da casa à escola, e que precisou se ver em existências que a negavam. Dedico-lhes esta pesquisa como denúncia e reparação à proteção que lhes foi negada diante da violência, do preconceito e da mentira. Por fim, dedico esta obra à minha própria criança, que outrora só conseguia ver o silêncio como saída, e que hoje faz destas páginas o seu direito de existir.

AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação não foi apenas um exercício intelectual, foi um desafio que testou meus limites. Nada disso teria ganhado vida se eu estivesse só. Por isso, deixo aqui o registro das mãos que seguraram as minhas e da generosidade que iluminou meu caminho.

Meu agradecimento mais profundo e emocionado à minha orientadora, a Profª Drª Érica Fernandes Alves. Érica, faltam-me palavras que deem conta da sua importância. Você foi muito além do rigor acadêmico; foi a voz que me encorajou quando o cansaço pesou. Sua humanidade inabalável foi o alicerce que tornou esta conclusão possível.

Aos membros da banca, recebam minha gratidão pela leitura cuidadosa e pelo tempo oferecido. À Profª Drª Geniane Diamante Ferreira, agradeço desde a qualificação, por suas análises literárias e nossos diálogos sobre os estudos decoloniais me deram a contribuição necessária para que eu encontrasse o norte Queer desta pesquisa. Ao Prof. Dr. Guilherme Magri da Rocha (UFMS), agradeço pela parceria desde o início e pela generosidade teórica que deu robustez a este texto. À Profª Drª Cleide Antonia Rapucci (UNESP-Assis), é uma alegria e uma honra imensa tê-la aqui; seu aceite trouxe um brilho especial a este encerramento.

À Profª Drª Marcele Aires Franceschini, minha gratidão eterna pela paciência e pelo carinho e por facilitar esse caminho em meio ao caos dos prazos e da vida. À Profª Drª Alba Krishna Topan Feldman, agradeço por abrir meus olhos para as intersecções do feminismo, refinando minha percepção sobre as existências que aqui discuto.

À minha família, deixo meu agradecimento mais afetuoso pela compreensão diante das ausências. Vocês entenderam que cada momento de dedicação seria vital para o meu crescimento pessoal e profissional, atuando como base e abrigo nesta trajetória.

Um agradecimento especial a Márcia Leite, Janaína Leslão e André Romano. Obrigado por resistirem, por existirem e por dedicarem suas vidas a um trabalho que olha nos olhos das nossas crianças. Vocês são inspiração pura.

Minha reverência aos nomes que compuseram o coro de vozes desta pesquisa. Agradeço a Clémentine Beauvais, Berenice Bento, Judith Butler, Peter Hunt, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci, Perry Nodelman, Patricia de Cassia Pereira Porto, Fabiano Tadeu Grazioli, Kimberley Reynolds, Ebony Elizabeth Thomas, Maria Cristina Gouvea, Manoel Sarmento, Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Ligia Cademartori, Cecília Meireles, Teresa de Lauretis, Paul B. Preciado, Viviane Vergueiro, Jaqueline Gomes de Jesus e Amara Moira. Suas pesquisas não foram apenas fontes bibliográficas; foram possibilidades de vida e de escrita que me atravessaram.

Por fim, agradeço a cada pessoa que, com um gesto, um café ou uma palavra de incentivo, ajudou a construir não só esta dissertação, mas o ser humano que sou hoje. Este trabalho pulsa com o carinho de cada um de vocês.

RESUMO

Esta dissertação investiga as representações de gênero e sexualidade na literatura infantil contemporânea brasileira, a partir de uma perspectiva crítica fundamentada na Teoria Queer. Parte-se da problematização da chamada “falsa neutralidade” da literatura infantil, entendida como um campo ideológico que historicamente silenciou identidades dissidentes sob o pretexto de proteção da infância. O objetivo do estudo é analisar de que modo a ideologia binária de gênero e os limites da “diversidade aceitável” operam como mecanismos de exclusão, mesmo em obras que se propõem inclusivas. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e analítico-interpretativa, examinando um corpus composto por obras da literatura infantil brasileira que abordam, de forma explícita ou simbólica, experiências queer na infância. Entre elas, destacam-se *Fausto, o dragão que queria ser dragão*, de André Romano; *Olívia tem dois papais*, de Márcia Leite; *A princesa e a costureira* e *Joana Princesa*, de Janaína Leslão. A análise articula contribuições teóricas de Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci, Teresa de Lauretis e Berenice Bento, permitindo compreender o gênero como construção performativa e as identidades dissidentes como potências de desestabilização das normas sociais. Os resultados evidenciam que, embora haja avanços na representação da diversidade, muitas narrativas ainda operam dentro de limites normativos, reproduzindo formas sutis de assimilação. Por outro lado, obras como as que são analisadas nesta pesquisa demonstram o potencial da literatura infantil como espaço de resistência, ao propor novas formas de existência, afetividade e pertencimento. Conclui-se que a literatura infantil pode desempenhar um papel fundamental na construção de uma infância plural, desde que ultrapasse a lógica da inclusão regulada e se abra à complexidade das experiências humanas.

Palavras-chave: Literatura infantil. Teoria Queer. Gênero. Representatividade. Diversidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates representations of gender and sexuality in contemporary Brazilian children's literature from a critical perspective grounded in Queer Theory. It begins by problematizing the so-called “false neutrality” of children's literature, understood as an ideological field that has historically silenced dissident identities under the pretext of protecting childhood. The study aims to analyze how binary gender ideology and the limits of “acceptable diversity” operate as mechanisms of exclusion, even in works that claim to be inclusive. Methodologically, the research adopts a qualitative and analytical-interpretative approach, examining a corpus of Brazilian children's books that explicitly or symbolically address queer experiences in childhood. These include *Fausto, o dragão que queria ser dragão*, by André Romano; *Olívia tem dois papais*, by Márcia Leite; *A princesa e a costureira* and *Joana Princesa*, by Janaína Leslão. The analysis draws on theoretical contributions from Judith Butler, Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci, Teresa de Lauretis, and Berenice Bento, allowing gender to be understood as a performative construction and dissident identities as forces that destabilize social norms. The findings reveal that, although advances in diversity representation exist, many narratives still operate within normative limits, reproducing subtle forms of assimilation. On the other hand, works such as the ones in this research demonstrate the potential of children's literature as a space of resistance by proposing new forms of existence, affection, and belonging. The study concludes that children's literature can play a crucial role in building a plural childhood, as long as it moves beyond regulated inclusion and embraces the complexity of human experiences.

Keywords: Children's literature. Queer Theory. Gender. Representation. Diversity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do livro: Fausto, o dragão que queria ser dragão, de André Romano...	43
Figura 2 – O rei pavão e as botas de ouro	45
Figura 3 – Fausto pintado de azul	47
Figura 4 – Fausto chega ao Reino da Imperfeição	48
Figura 5 – Capa do livro Olívia tem dois papais	51
Figura 6 – Olívia no ateliê do Papai Raul	53
Figura 7- Papai Luís cozinhando para Olívia	56
Figura 8 - Cabaninha de quadros	57
Figura 9 – Capa do livro A Princesa e a Costureira	61
Figura 10 – A Fada madrinha lança um feitiço sobre a Princesa Cíntia	70
Figura 11- Momento em que Isthara toca as costas de Cíntia	72
Figura 12 – Casamento de Isthara com Cíntia	73
Figura 13- Capa do livro Joana Princesa	74
Figura 14 – Nascimento de Joana	75
Figura 15- Joana se pinta com a marca de gênero feminina	78
Figura 16 - Joana presa no vestiário	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1	14
A LITERATURA INFANTIL COMO CAMPO DE DISPUTAS	14
1.1 A infância como território simbólico e político.....	17
1.2 A falsa neutralidade e a censura das diferenças.....	20
1.3 Literatura infantil como espaço de formação identitária e representatividade.....	21
CAPÍTULO 2	24
TEORIA QUEER E OS LIMITES DA DIVERSIDADE ACEITÁVEL	24
2.1 Gênero como construção performativa.....	27
2.2 Transgeneridade.....	30
2.3 Crítica ao assimilacionismo e à normatividade	33
CAPÍTULO 3	36
REPRESENTAÇÕES QUEER NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA	36
3.1 Panorama editorial e desafios da circulação.....	37
3.2 Autores, trajetórias e contribuições à literatura infantil <i>queer</i>	39
3.3 Análise do corpus selecionado.....	42
3.3.1. <i>Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão (2018)</i> , de André Romano e a quebra da normatividade.....	42
3.3.2. <i>Olívia tem dois papais (2010)</i> , de Márcia Leite e a desnaturalização da heteronormatividade	51
3.3.3. Costurando novos finais: gênero, desejo e dissidência em <i>A Princesa e a Costureira</i> , de Janaína Leslão	60
3.3.4. Nomear-se para existir: performatividade de gênero e infância trans em <i>Princesa Joana (2016)</i> , de Janaína Leslão	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

INTRODUÇÃO

“Era uma vez, mas não era *Queer*.” Com essa reformulação crítica do clássico enunciado dos contos de fadas, inicio esta dissertação. Ao refletir sobre a raridade de representações *Queer* na literatura infantil, é possível constatar que, mesmo em um contexto em que a produção literária se volta para dar visibilidade a maiorias minorizadas, ainda não é a vez da literatura *Queer*.

Recordo-me da poetisa que despertou meu interesse pela literatura e influenciou meus escritos na adolescência: Cecília Meireles. Sua obra “Ou Isto ou Aquilo” ressoa profundamente neste contexto, especialmente ao abordar a dicotomia das escolhas impostas, como observa Cecília Meireles, “Ou se tem chuva e não se tem sol, / ou se tem sol e não se tem chuva!” (Meireles, 2002, p. 17).

Embora Cecília Meireles não estivesse explicitamente abordando questões de binarismo de gênero ou sexualidade ao compor este poema, sua exploração das escolhas excludentes e da frustração diante da impossibilidade de abarcar múltiplas possibilidades simultaneamente oferece uma metáfora poderosa para as experiências das pessoas *Queer*. A Teoria *Queer*, conforme discutida por Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), desafia as categorias fixas de identidade, argumentando que o gênero é uma construção social performativa, não uma essência inerente.

No contexto do poema, as escolhas apresentadas, entre sol e chuva, podem refletir, ao pensarmos na questão de gênero, a dicotomia imposta por normas sociais que frequentemente não reconhecem a existência de identidades e experiências que transcendem categorias binárias. No entanto, na realidade, fenômenos como sol e chuva podem ocorrer simultaneamente, resultando em um arco-íris.

Essa perspectiva se alinha à Teoria *Queer*, que propõe uma desconstrução das normas rígidas de identidade e a valorização da multiplicidade de experiências humanas. Ao aplicar essa lente ao poema de Meireles, podemos reinterpretá-lo como uma crítica sutil às limitações impostas pelas estruturas binárias, destacando a importância de reconhecer e validar a diversidade de identidades e experiências desde a infância.

Apesar do crescimento na produção de literatura infantil voltada às chamadas maiorias minorizadas, como crianças negras, indígenas, periféricas ou com deficiência,

as identidades e experiências Queer continuam amplamente ausentes ou silenciadas. Essa exclusão revela uma tensão fundamental: embora essas obras busquem promover inclusão e diversidade, muitas vezes reproduzem uma lógica de normatividade de gênero e sexualidade, restringindo o universo da infância àquilo que é considerado aceitável sob um olhar cis-heteronormativo.

A justificativa frequentemente usada para essa ausência é o argumento da “neutralidade” — a ideia de que não se deve “politizar” a infância ou “expor” crianças a questões de gênero e sexualidade. No entanto, tal neutralidade é falsa e ideológica, pois parte do princípio de que só o modelo cis-heteronormativo é natural, neutro ou universal. Assim, a própria noção de neutralidade se revela como um dispositivo de apagamento, que reforça o armário como destino social e simbólico para crianças que fogem à norma, e priva todas as infâncias de narrativas plurais.

Como lembra Cademartori (1986), foi a preocupação pedagógica que, por muito tempo, silenciou no texto literário infantil questões ligadas às diferenças, aos conflitos insolúveis e às circunstâncias existenciais mais árduas. Ao priorizar um discurso monológico, centrado na voz do narrador e voltado a persuadir e normatizar, a literatura infantil tradicional apagou a diversidade e impôs soluções simplificadas para dilemas complexos. Esse processo, ao homogeneizar experiências e evitar o choque de verdades, restringiu o potencial estético e crítico do gênero, consolidando-o como instrumento de formação disciplinadora mais do que como espaço de múltiplas vozes.

Foi a preocupação pedagógica que, por muito tempo, silenciou no texto questões relativas a diferenças, conflitos, finitude, certas circunstâncias existenciais árduas e interesses dos jogos de poder. Já nos contos clássicos se observa o silenciamento de qualquer conflito que não seja solúvel e a negação de qualquer situação de falta que não seja resgatável.

(...)Tradicionalmente, a literatura infantil apresentou, por determinação pedagógica, um discurso monológico que, pelo caráter persuasivo, não abria brechas para interrogações, para o choque de verdades, para o desafio da diversidade, tudo se homogeneizando numa só voz (Cademartori, 1986 p.16).

A literatura infantil, por sua centralidade na formação simbólica das crianças, constitui um território estratégico na disputa por narrativas, sentidos e identidades. Historicamente marcada por uma função pedagógica, ela não apenas reproduziu valores hegemônicos, mas também silenciou diferenças, conflitos e experiências consideradas inassimiláveis. Ao adotar um discurso monológico, centrado na voz do narrador e na ilusão de neutralidade, esse campo literário limitou-se a apresentar versões homogêneas do mundo, afastando a criança da pluralidade de vivências humanas.

No entanto, justamente por essa centralidade, a literatura infantil pode ser um espaço potente de resistência e reimaginação do mundo, capaz de abrir brechas para novas narrativas e para a afirmação de identidades dissidentes. É nesse cenário que se inscreve esta pesquisa, guiada pela seguinte questão: por que as temáticas Queer permanecem amplamente ausentes ou silenciadas na literatura infantil destinada às maiorias minorizadas, mesmo em obras que se propõem inclusivas, e de que modo essa ausência se sustenta no discurso de uma suposta neutralidade de gênero?

Peter Hunt (2005), citou Jacqueline Rose (1984/1994) para dizer que a literatura infantil é muitas vezes tratada como um campo "inocente", submetido a um suposto dever de proteger a criança da complexidade do mundo adulto. Isso se manifesta tanto na linguagem simplificada quanto na filtragem de conteúdos tidos como "impróprios", entre eles, as discussões sobre gênero e sexualidade. No entanto, como destaca Hunt, essa proteção excessiva transforma-se em segregação, na medida em que restringe a criança a experiências limitadas e normativas, guiadas por interesses adultos e, frequentemente, ideológicos. Ao manter o discurso da neutralidade, a literatura infantil perpetua valores hegemônicos, como a cis-heteronormatividade, ao invés de expor as crianças à pluralidade de experiências humanas.

Jacqueline Rose (1984/1994) quem oferece a exposição mais completa dessa visão no que se refere à ficção infantil. Ela argumenta que, por meio de uma combinação de dispositivos textuais, caracterização e pressupostos de valores, os livros infantis constroem as crianças — tanto como personagens quanto como leitores — como seres sem sexualidade, inocentes e privados de política, seja uma política entre si ou dentro da sociedade em geral (Hunt, 2005, p. 42, tradução nossa).¹

Se já é desafiador romper a bolha da falsa neutralidade para inserir narrativas dissidentes voltadas às maiorias minorizadas, o desafio se torna ainda maior quando se trata de incluir representações Queer. Mesmo em obras que se apresentam como alternativas críticas e comprometidas com a diversidade, a presença Queer é frequentemente invisibilizada, marginalizada ou revestida pela máscara social da normatividade, de modo a torná-la mais palatável e aceitável dentro do campo literário e pedagógico. Esse processo revela um paradoxo: ao mesmo tempo em que a literatura

¹ It is Jacqueline Rose (1984/1994) who offers the most thoroughgoing exposition of this view with respect to children's fiction. She argues that, by a combination of textual devices, characterisation and assumptions of value position, children's books construct children, both as characters and as readers, as without sexuality, innocent and denied politics, either a politics between themselves or within wider society.

busca tensionar as hegemonias, ela muitas vezes limita ou condiciona a expressão das identidades Queer à lógica de aceitação social, reduzindo seu potencial de ruptura e apagando as singularidades que poderiam ampliar os horizontes da infância para outras formas de existência e de mundo.

Desse modo, ao questionar a ausência do Queer nas representações literárias infantis, esta proposta visa também desnaturalizar a ideia de infância como uma fase a ser mantida “pura” ou “neutra”, reforçando a compreensão dela como um espaço político e cultural em disputa. Hunt compreende a literatura infantil como um campo marcado por três elementos inter-relacionados: os textos, as crianças e os adultos (críticos ou autores). Em sua análise, ele destaca que o “lugar” da criança nesse sistema é mais complexo do que se costuma supor. As obras destinadas ao público infantil não partem de uma criança real, mas de uma criança construída pelo olhar adulto, o que implica que, muitas vezes, esse leitor idealizado é manipulado pelo texto e pelas intenções de quem o produz.

Nesse contexto, Hunt chama atenção para uma tendência recorrente: a de considerar que a literatura infantil deva ser sempre “boa para” alguma coisa, ou seja, útil, seja para ensinar valores, formar caráter ou cumprir algum papel didático. Tal perspectiva instrumentaliza a literatura, esvaziando seu potencial estético, crítico e libertador. Contra essa visão, o autor propõe que se reconheça a criança como leitora ativa, capaz de desconstruir e reinterpretar as narrativas de forma crítica e criativa.

Assim como no poema de Cecília Meireles, no qual a criança se vê diante de escolhas excludentes, é essencial proporcionar às infâncias narrativas que reconheçam e validem a multiplicidade de identidades e experiências, permitindo-lhes existir além do binarismo de “isto ou aquilo”. Nesse sentido, Peter Hunt defende uma crítica “criancista” (Childish), que convida os adultos a lerem como crianças, ou seja, sem os filtros moralizantes que frequentemente censuram os conteúdos considerados desviantes. Isso amplia a perspectiva de leitura e desafia os próprios limites do que se entende como “adequado” para a infância.

Ao propor esse questionamento, este trabalho almeja contribuir com o tensionamento dos limites atuais do que se entende por literatura infantil inclusiva, argumentando que não é possível falar em inclusão verdadeira sem considerar gênero e sexualidade como categorias estruturantes da subjetividade.

Nesse sentido, adota-se a Teoria Queer como arcabouço epistemológico e político, não apenas para pensar as identidades dissidentes, mas para desnaturalizar as normas que regulam o que pode ou não ser dito, representado e imaginado sobre as infâncias. Assim,

o objetivo principal desta pesquisa é analisar de que forma as narrativas literárias contemporâneas destinadas ao público infantil representam sujeitos e experiências Queer, evidenciando as estratégias de resistência e de reconfiguração identitária presentes nesses textos. Como objetivos específicos, investigarei de que modo a literatura infantil brasileira contemporânea reproduz ou tensiona a ideologia da falsa neutralidade e do binarismo de gênero, identificando os mecanismos discursivos que naturalizam a cis-heteronormatividade nas narrativas voltadas às infâncias; além disso, analiso, à luz da Teoria Queer, as representações de corpos, identidades e afetos dissidentes em obras infantis selecionadas, observando como tais textos constroem espaços de resistência, subversão ou assimilação às normas hegemônicas e, por fim, procuro elucidar as potencialidades da literatura infantil como prática estética, ética e política capaz de promover a inclusão e a imaginação crítica, propondo caminhos para uma literatura infantil verdadeiramente plural, que reconheça a diversidade de gênero, sexualidade e modos de existência como dimensões constitutivas da experiência humana.

A partir das provocações de Hunt, compreende-se que a literatura infantil precisa ser pensada como arte e linguagem, e não como veículo moralizante, capaz de educar o olhar estético e político da criança, despertando sua sensibilidade e sua autonomia como leitora do mundo. Ainda que as últimas décadas tenham testemunhado avanços consideráveis na publicação de obras literárias que abordam questões raciais, sociais e culturais na infância, como se observa nas produções de editoras como Companhia das Letrinhas, Moderna, DCL, Giostri, Pallas, Saíra Editorial e Metanoia, a presença de personagens e narrativas Queer permanece residual e, muitas vezes, superficial.

Mesmo nas obras com intenção explícita de promover inclusão e romper com padrões discriminatórios, é comum a manutenção de uma lógica binária e normativa na construção das personagens, das famílias e das relações afetivas. Em outras palavras, a diversidade é aceita apenas enquanto não desestabilize os fundamentos da cis-heteronormatividade. Isso se assemelha à experiência social de muitas pessoas LGBTQIAPN+, que ouvem frases como “fala grosso”, “não precisa falar da sua vida particular”, ou ainda, “seja discreto”, expressões que revelam uma aceitação limitada: você pode existir, mas não pode se mostrar; é preciso se camuflar ao máximo. Essa lógica de invisibilidade e camuflagem se reproduz também na literatura.

Um aspecto a ser problematizado na literatura infantil de temática Queer refere-se ao modo como as representações de famílias homoafetivas são frequentemente enquadradas em moldes heteronormativos, como será analisado no terceiro capítulo. Essa

limitação não surpreende, uma vez que as questões de gênero e identidade Queer ainda são, em grande medida, reduzidas pelo imaginário social à esfera das práticas sexuais, muitas vezes associadas à promiscuidade ou a experiências consideradas impróprias para crianças.

Tal percepção reforça um ciclo vicioso: crianças são afastadas da diversidade que poderiam vivenciar, crescem alheias às diferenças e, na vida adulta, tendem a reproduzir essa lógica de proteção excludente, perpetuando o estigma em torno da sexualidade e gênero, sobretudo quando se trata de identidade. Nesse contexto, o tradicional “felizes para sempre” dos contos de fadas converte-se em um “jamais serão felizes” ou, ainda, em um “felizes apenas na capa”, evidenciando que a inclusão Queer permanece superficial, aparente e camuflada.

Embora esse tipo de representação desempenhe um papel relevante ao romper com o silêncio e a invisibilização histórica das famílias LGBTQIAPN+, ela tende a reforçar uma lógica assimilacionista. Ou seja, as dissidências de gênero e sexualidade são incorporadas apenas na medida em que se mostram “iguais às demais”, o que limita sua potência crítica e transformadora. Dessa forma, a literatura infantil Queer corre o risco de esvaziar sua força subversiva ao priorizar modelos de aceitação social que operam segundo os parâmetros normativos da sociedade cis-heteropatriarcal.

Richard Miskolci, em sua obra *Teoria Queer: Um aprendizado pelas diferenças* (2017), destaca justamente esse movimento de domesticação das identidades dissidentes dentro dos marcos da normatividade. Ele argumenta que a proposta Queer não é a de buscar aceitação por parte de uma sociedade que permanece estruturada por valores excludentes, mas sim a de afirmar o direito de existir em sua diferença. Para Miskolci (2017), a Teoria Queer não se propõe a ser aceita, mas sim a provocar deslocamentos nos modos de pensar e viver as diferenças. A proposta Queer é, portanto, menos sobre inclusão nos moldes existentes e mais sobre a transformação das próprias estruturas sociais que produzem a exclusão.

Nessa perspectiva, a literatura infantil, mesmo a que se propõe inclusiva, pode inadvertidamente reforçar o paradigma da cis-heteronormatividade ao representar relações homoafetivas que apenas mimetizam a estrutura familiar hegemônica. Assim, a multiplicidade das formas de amar, de formar vínculos, de construir afetos e comunidades continua sendo invisibilizada. O que está em jogo não é apenas quem aparece nas páginas dos livros, mas como aparece: quais experiências são legitimadas como possíveis e desejáveis e quais continuam sendo empurradas para fora do campo da representação.

Portanto, a ausência de narrativas Queer verdadeiramente dissidentes na literatura infantil, ou seja, que não apenas incluam personagens LGBTQIAPN+ mas também desafiem as normas de gênero, desejo, família e afetividade, revela os limites da chamada “diversidade aceitável”. Essa diversidade é tolerada desde que não questione os pilares da ordem cis-heteropatriarcal, nem proponha novas formas de existência fora do binarismo de gênero, ou da reprodução biológica como destino. Assim, a literatura infantil, ao mesmo tempo que pode ser instrumento de emancipação, também corre o risco de reproduzir formas sutis de domesticação da diferença, apagando sua potência transformadora.

Diante desse cenário, esta dissertação investiga como a ideologia do binário e a falsa neutralidade operam como mecanismos de exclusão na literatura infantil voltada às maiorias minorizadas, tendo como corpus as seguintes obras: *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão* (2018), de André Romano; *Olívia tem Dois Papais* (2010), de Márcia Leite; *A Princesa e a Costureira* (2015/2016) e *Joana Princesa* (2016), ambos de Janaína Leslão.

Essas obras foram selecionadas por abordarem, de maneira explícita ou simbólica, questões relacionadas à diversidade de gênero, orientação sexual, estruturas familiares não hegemônicas, subjetividades dissidentes e experiências Queer na infância. A partir da análise dessas narrativas, busca-se compreender como elas resistem ou reproduzem normas de gênero e sexualidade. Para isso, o trabalho se estrutura em três capítulos que dialogam entre si e sustentam o percurso crítico e analítico da pesquisa.

No primeiro capítulo, apresento a literatura infantil como um campo de produção simbólica e ideológica, marcado pelas tensões entre discurso e recepção, entre neutralidade aparente e escolhas carregadas de ideologia. A infância é entendida como um território simbólico e político, no qual se formam valores, normas e identidades, conforme discutem Regina Zilberman, Nelly Novaes Coelho e Peter Hunt. A literatura infantil, muitas vezes tratada como neutra, revela-se, na verdade, permeada por práticas de censura e marginalização de narrativas divergentes, reforçando padrões normativos e limitando a visibilidade de diferenças.

Ao mesmo tempo, esse campo se configura como espaço de formação identitária e de representatividade, em que a leitura de obras diversas pode ampliar os modos de ser e existir das crianças, conforme apontam Ebony Elizabeth Thomas (2016) e Maria Soares Gouvêa (2012).

Ao aproximar esse debate da Teoria Queer, o capítulo não se limita a apresentar um quadro conceitual, mas assume um posicionamento político: o de defender o direito das crianças de acessar narrativas que promovam inclusão e imaginação. Assim, a literatura infantil deixa de ser concebida apenas como “boa para educar” ou “boa para proteger” e passa a ser compreendida como “boa para reimaginar”.

O segundo capítulo é dedicado aos conceitos centrais da Teoria Queer, articulando reflexões sobre os limites da diversidade considerada aceitável. A partir das contribuições de Judith Butler, o gênero é entendido como uma construção performativa, não como uma característica natural ou fixa, permitindo problematizar as expectativas sociais sobre corpos, comportamentos e identidades.

Nesse contexto, a crítica ao assimilacionismo e à normatividade, presente nos trabalhos de Richard Miskolci (2017) e Guacira Lopes Louro (2021), evidencia como certas formas de inclusão são toleradas apenas quando se conformam aos padrões cis-heteronormativos, deixando de reconhecer a pluralidade de experiências e modos de existir. Além disso, as perspectivas de Teresa de Lauretis (1994) e Berenice Bento (2006; 2008) ampliam a compreensão sobre a relação entre sexualidade, poder e subjetividade, fornecendo ferramentas para analisar como normas de gênero e sexualidade estruturam as experiências infantis, especialmente daquelas que desafiam padrões tradicionais. Essas abordagens permitem uma leitura crítica das normas sociais e das limitações da diversidade considerada aceitável, reforçando a necessidade de repensar a inclusão e a representatividade na infância.

No terceiro capítulo, realizo a análise de um corpus de obras da literatura infantil contemporânea brasileira que abordam, ou silenciam, experiências Queer. Realizo a análise do corpus selecionado, composto pelas obras *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão* (2018), de André Romano; *Olívia tem Dois Papais* (2010), de Márcia Leite, *A Princesa e a Costureira* (2015/2016), e *Joana Princesa* (2016), ambos de Janaína Leslão. A análise discute a noção de diversidade aceitável e a reprodução da lógica heteronormativa em muitas dessas obras, mostrando como, mesmo quando há representações Queer, estas costumam ser moldadas para se enquadrar em padrões normativos.

Por fim, este estudo explora como a literatura infantil pode se tornar um espaço de representação plural, capaz de reconhecer e legitimar diferentes formas de ser, existir e se relacionar. Analisa-se criticamente como a ideologia binária e a falsa neutralidade de gênero operam como mecanismos de exclusão na produção literária voltada às majorias

minorizadas, limitando a diversidade de experiências que as crianças podem vivenciar e imaginar. Parte-se do entendimento de que a infância não é um território neutro nem homogêneo, sendo atravessada por classe, raça, território, gênero e sexualidade. Ignorar essas dimensões é reproduzir uma concepção universalizante e eurocentrada de criança, que não contempla a pluralidade de modos de ser. Por isso, torna-se necessário propor uma abordagem interseccional, que articule as discussões sobre raça, classe, deficiência e territorialidade com as dissidências de gênero e sexualidade, ampliando os horizontes da crítica e da produção literária voltada à infância.

O estudo, portanto, busca contribuir para a construção de uma literatura infantil afirmativa e libertadora, uma literatura em que a infância possa ser múltipla, diversa e, sobretudo, plenamente possível em todas as suas formas.

CAPÍTULO 1

A LITERATURA INFANTIL COMO CAMPO DE DISPUTAS

Neste capítulo, não é apenas a criança que é salva, mas também a ordem cultural que a oprime, consagrada em seu próprio “felizes para sempre” como um triunfo milenar. Esse final, apresentado como natural e inevitável, funciona como um faz de conta que disfarça sua função normativa: ao invés de abrir caminhos para a pluralidade das experiências infantis, reafirma uma visão hegemônica de mundo. Trata-se de um “reino tão, tão distante da neutralidade”, em que as narrativas tradicionais não apenas ocultam as diferenças, mas as recodificam em formas de exclusão, perpetuando o mito de que só há uma forma legítima de viver, amar e existir.

A literatura infantil, apesar de ocupar um lugar central na formação simbólica das crianças, tem sido historicamente marcada por uma condição de marginalidade no campo literário e acadêmico. Como assinala Peter Hunt (2005), essa marginalização decorre tanto da associação da infância a uma etapa transitória e, portanto, considerada “menor”, quanto da compreensão de que os livros infantis seriam instrumentos meramente pedagógicos, com a função de preparar a criança para a “grande literatura”.

O ponto de vista me intriga – que obras para crianças devem ser necessariamente obras menores de escritores menores, que são deliberadamente geradas e projetadas em voltagem reduzida, que fogem da verdade, que evitam a paixão, a sensualidade e as sutilezas da vida e são indignas da atenção do artista ou artesão sério... A redução da intensidade do estado infantil por parte dos adultos é uma injustiça gritante, uma distorção ultrajante do que é a infância (Hunt, 2005, p. 190, tradução nossa).²

Tal processo reforça a ideia de que a literatura infantil seria um espaço “inocente”, preservado das disputas culturais, sociais e políticas que marcam outros gêneros literários. No entanto, essa suposta inocência revela-se ilusória. A noção de que os textos infantis seriam neutros, destinados apenas a entreter ou educar, ignora que toda produção literária é atravessada por valores, crenças e ideologias. Como enfatiza Hunt (2005, p. 1, tradução nossa), não há literatura desprovida de intenções culturais: “Isto significa que, tal como

² The viewpoint mystifies me – that works for children must necessarily be minor works by minor writers, that deliberately they are generated and projected at reduced voltage, that they evade truth, that they avert passion and sensuality and the subtleties of life and are unworthy of the attention of the serious artist or craftsman ... Adult scalingdown of the intensity of the child state is a crashing injustice, an outrageous distortion of what childhood is about.

os livros infantis não existem num vácuo (têm leitores reais e argumentativos e utilizações visíveis, práticas e consequentes)”.³

A ideia de neutralidade, amplamente difundida, funciona como um mecanismo de ocultamento. Por trás do discurso de proteção da infância, estabelece-se uma filtragem que determina o que pode ou não ser representado, o que é considerado adequado ou impróprio, moldando não apenas os textos, mas também a própria experiência de leitura das crianças. O que se apresenta como “neutralidade” é, na realidade, a imposição de uma normatividade que privilegia determinados valores, notadamente os da cis-heteronormatividade e da família nuclear, em detrimento de outras formas de existência e identidade.

Nessa perspectiva, a literatura infantil deve ser compreendida como um espaço de formação simbólica e política. Longe de ser apenas uma ferramenta pedagógica ou uma etapa preparatória para a “grande literatura”, ela desempenha papel central na constituição de subjetividades, transmitindo visões de mundo, regulando condutas e oferecendo modelos de comportamento socialmente aceitos. Trata-se, portanto, de um campo de disputas no qual diferentes interesses pedagógicos, comerciais, culturais e ideológicos se entrelaçam e disputam hegemonia.

Sobre o assunto, Clémentine Beauvais (2015) argumenta que a criança, tal como construída pela literatura infantil, não é apenas objeto de poder, mas detém um tipo específico de poder que ela chama de “might child” (criança poderosa). A teórica explica que enquanto o adulto (sujeito genérico e também autor) possui autoridade ligada ao passado e à experiência, a criança (sujeito genérico e também personagem da literatura infantil) encarna uma potência vinculada ao tempo que ainda não foi vivido, ou seja, há múltiplas possibilidades de representações. Assim, por que limitar a literatura infantil a um futuro previsível, ideologicamente preso a aspirações do presente?

Nas últimas décadas, tem havido um movimento significativo de valorização da literatura infantil de maiorias minorizadas, isto é, obras que buscam representar grupos historicamente silenciados. Essas narrativas assumem papel importante na construção de uma infância plural, rompendo com a hegemonia de um modelo branco, eurocêntrico e de classe média. Contudo, mesmo nesse campo em expansão, a presença de personagens, famílias e experiências Queer continua sendo residual, quase inexistente.

³ This means that, just as children’s books do not exist in a vacuum (they have real, argumentative readers and visible, practical, consequential uses).

Essa ausência não é acidental: sustenta-se no discurso da falsa neutralidade e da suposta inocência da infância. Defende-se que não seria adequado “expor” crianças a questões de gênero e sexualidade, como se a cis-heteronormatividade não fosse já uma forma explícita de exposição e disciplinamento. A neutralidade, assim, funciona como estratégia ideológica que legitima apenas um modelo de mundo, o binário, heteronormativo e nuclear, ao mesmo tempo em que apaga todas as outras formas de existência.

É necessário refletir sobre o que realmente se busca proteger nas crianças: seria das narrativas Queer, negras ou feministas? Ou, antes, deveríamos protegê-las da imposição compulsória da cis-heteronormatividade, da lógica binária de gênero, da branquitude e da misoginia? O verdadeiro “golpe” contra o qual é preciso resguardar as infâncias não é a pluralidade, mas o silenciamento dessa pluralidade em nome de uma suposta universalidade. Ao restringir a criança a modelos normativos, priva-se a possibilidade de que ela reconheça a diversidade do mundo e, sobretudo, de si mesma. Frequentemente, percebe-se uma impressão de que esses temas se referem a um “outro” que não deveria ser revelado às crianças. No entanto, são justamente essas questões que podem ajudá-las a compreender e reconhecer suas próprias experiências e existência.

Na introdução de seu livro *The queer child, or growing sideways in the twentieth century* (2009), Kathryn Bond Stockton discute a questão da criança queer, partindo de uma provocação central: a criança, tal como concebida pela cultura ocidental moderna, é sempre imaginada como heterossexual “em espera”, isto é, a infância é pensada como um tempo de inocência, pureza e assexualidade, cuja função principal é preparar o sujeito para uma adultez heteronormativa futura.

A autora argumenta que essa imagem produz um paradoxo: a criança é simultaneamente protegida da sexualidade e saturada por expectativas sexuais futuras. Ela existe como promessa de crescimento linear, saudável, reprodutivo. Nesse modelo, qualquer desvio aparece como ameaça, anomalia ou antecipação indevida.

Contra essa lógica, Stockton introduz seu conceito central: “growing sideways” (crescer horizontalmente). Em vez de pensar o crescimento infantil como um movimento linear rumo à maturidade adulta, a autora propõe que crianças Queer, ou crianças lidas como Queer, crescem lateralmente, explorando afetos, temporalidades e formas de relação que não conduzem diretamente ao ideal adulto normativo (2009).

Assim, a literatura infantil deve ser compreendida como um campo de disputas simbólicas e políticas. Ao mesmo tempo em que pode reforçar ideologias dominantes,

naturalizando papéis de gênero, silenciando identidades dissidentes e reiterando a cis-heteronormatividade compulsória, também pode se tornar espaço de resistência e reimaginação. A exclusão das experiências Queer, mesmo em obras que se pretendem inclusivas, evidencia a permanência de um limite ideológico: a diversidade é aceita até onde não ameaça o modelo binário.

Nessa perspectiva, o debate sobre literatura infantil não pode se limitar apenas à presença de grupos diversos nas narrativas. É preciso ir além: analisar não apenas quem é representado, mas como essa representação acontece, quais experiências são celebradas como possíveis e desejáveis, e quais são silenciadas ou forçadas a se encaixar em padrões normativos. Reconhecer essa dimensão política é essencial para construir uma literatura infantil que não apenas dê voz às minorias historicamente marginalizadas, mas que também desafie as estruturas que continuam a aprisionar as infâncias na estreiteza da cis-heteronormatividade. Mesmo quando aborda temas homoafetivos, a literatura frequentemente falha em romper essas barreiras, mantendo invisível o potencial transformador de uma representação realmente inclusiva.

1.1 A infância como território simbólico e político

A infância, longe de ser apenas uma etapa biológica do desenvolvimento humano, constitui-se como construção social e histórica, atravessada por disputas simbólicas, culturais e políticas. A literatura infantil, nesse sentido, ocupa lugar privilegiado, pois se apresenta como espaço em que se condensam e se projetam concepções de mundo, modelos de sociedade e expectativas em relação ao futuro. Discutir a infância como território simbólico e político implica compreender como ela é imaginada, representada e controlada por diferentes instituições e discursos.

A noção moderna de infância não é natural, mas resultado de um longo processo histórico que redefiniu a posição da criança na família e na sociedade. Como lembra Nelly Coelho (2000), durante muito tempo prevaleceu a concepção da criança como “adulto em miniatura”, cuja imaturidade deveria ser rapidamente superada, seja por meio de uma educação rígida e disciplinadora, seja pela literatura de caráter exemplar, voltada a moldar condutas precocemente. Essa visão tradicional foi sendo substituída, ao longo do século XX, por uma compreensão da criança como sujeito em formação, dotado de potencialidades que necessitam ser cultivadas em liberdade, mas também em diálogo com os valores sociais vigentes.

A criança é vista como um "adulto em miniatura", cujo período de imaturidade (a infância) deve ser encurtado o mais rapidamente possível. Daí a educação rigidamente disciplinadora e punitiva; e a literatura exemplar que procurava levar o pequeno leitor a assumir, precocemente, atitudes consideradas "adultas" (COELHO, 2000 p. 23, destaques da autora).

Nesse movimento, a infância revela-se como espaço de disputa entre diferentes projetos civilizatórios. De um lado, os valores herdados de uma sociedade patriarcal, autoritária, sexófoba e racista; de outro, emergem novas concepções que visam a solidariedade, a igualdade de gênero, o antirracismo e a valorização da diversidade cultural. Assim, a infância pode ser entendida como território simbólico porque nela se projetam os ideais de uma comunidade, e como território político porque se torna espaço de intervenção pedagógica e cultural que visa assegurar a continuidade, ou a transformação, da ordem social.

Se a infância é um território simbólico e político, a literatura infantil deve ser compreendida como um dos principais instrumentos de sua configuração. Contudo, como adverte Hunt (2005), historicamente esse gênero literário foi marginalizado no campo acadêmico e cultural, em parte pela associação da infância a uma etapa transitória e "menor", em parte pela compreensão da literatura infantil como mera ferramenta pedagógica ou de entretenimento.

Essa marginalização, entretanto, encobre um aspecto fundamental: não existe literatura neutra ou inocente. Todo texto literário é atravessado por valores e ideologias, ainda que disfarçados sob o discurso da neutralidade. A suposta inocência da literatura infantil funciona, na verdade, como mecanismo de ocultamento que filtra quais experiências podem ou não ser representadas às crianças. Sob o pretexto de proteger a infância, excluem-se narrativas que desafiem o modelo dominante de família, gênero e sexualidade, reforçando a cis-heteronormatividade e o ideal da família nuclear.

Nesse sentido, a literatura infantil é campo de disputas porque nela se entrelaçam interesses pedagógicos, culturais, mercadológicos e ideológicos, todos competindo para moldar a subjetividade das crianças. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que reproduz ideologias dominantes, a literatura infantil pode tornar-se espaço de resistência e de reinvenção. Crianças, segundo Hunt (2005), são leitoras ativas, capazes de estabelecer relações criativas e críticas com os textos, apropriando-se das narrativas de modos muitas vezes inesperados. É nesse jogo de tensões que a literatura infantil assume papel formativo crucial, contribuindo para a constituição de subjetividades e para a projeção de mundos possíveis.

Outro aspecto decisivo na configuração da infância como território simbólico e político é a mediação das instituições, em especial a escola. Zilberman (2012) observa que, no Brasil, a expansão da literatura infantil esteve ligada tanto a uma política de democratização da leitura quanto ao crescimento do mercado editorial. Esse duplo movimento revela uma contradição: ao mesmo tempo em que a literatura infantil é promovida como ferramenta de formação intelectual e afetiva, sua circulação também reforça práticas de consumo e a lógica capitalista.

A escola, nesse processo, assume papel ambíguo. De um lado, é o espaço legitimador da leitura, responsável por introduzir a criança no universo da cultura letrada e por estimular sua formação crítica. De outro, age como agente político ao transmitir valores dominantes e normatizar comportamentos, muitas vezes sob a aparência de neutralidade. A leitura, assim, constitui-se simultaneamente em prática cultural e em prática política, pois tanto pode abrir caminhos para a emancipação quanto reforçar padrões de submissão.

Nessa perspectiva, a infância aparece como território em que se sobrepõem forças contraditórias: a promessa de liberdade e de reconhecimento da diversidade, de um lado, e os mecanismos de controle social e cultural, de outro. A literatura infantil, mediada pela escola e pelo mercado, ocupa lugar central nesse embate, seja como instrumento de reprodução de hegemonias, seja como possibilidade de resistência e de invenção de novas formas de existência.

1.2 A falsa neutralidade e a censura das diferenças

A compreensão da infância como território simbólico e político exige enfrentar um dos discursos mais persistentes que atravessam a literatura destinada às crianças: a ideia de neutralidade. Desde suas origens modernas, a literatura infantil tem sido concebida, muitas vezes, como um espaço isento de conflitos, orientado apenas para o entretenimento, para a instrução moral ou para a formação cultural genérica. Essa perspectiva, no entanto, ignora que toda produção literária é atravessada por valores e intencionalidades, revelando-se, assim, um campo profundamente ideológico.

Peter Hunt (2005) adverte que não existe literatura “inocente” ou desprovida de interesses. Todo livro infantil, por mais simples que pareça, resulta de escolhas culturais e políticas: o que se narra, como se narra, quais personagens são legitimados e quais experiências permanecem invisíveis. Jacqueline Rose (1984/1994) complementa essa visão ao demonstrar que, por meio de dispositivos textuais, caracterização de personagens e pressupostos de valores, os livros infantis constroem as crianças, tanto como personagens quanto como leitores — como seres sem sexualidade, inocentes e privados de política, seja nas relações entre si, seja em relação à sociedade. Ao sustentar-se no discurso da neutralidade, a literatura infantil institui, de maneira sutil, mecanismos de exclusão e disciplinamento simbólico, apresentando o que é “adequado” ou “universal” e filtrando quais mundos podem ser apresentados às crianças.

Essa filtragem opera como forma de censura das diferenças. A censura não se limita à proibição explícita de obras, mas manifesta-se, sobretudo, na omissão de narrativas que escapem ao padrão hegemônico. Personagens negros, indígenas, periféricos, com deficiência ou pertencentes a famílias LGBTQIAPN+ são frequentemente marginalizados ou, quando representados, aparecem sob estereótipos que reduzem sua complexidade. Essa ausência ou distorção não é casual: decorre de um projeto simbólico que busca proteger a infância de realidades consideradas “impróprias”, reforçando, por consequência, a naturalização de um modelo normativo de existência.

A contradição, entretanto, é evidente. Representações que reforçam a cis-heteronormatividade, a família nuclear e a branquitude raramente são percebidas como ideológicas; ao contrário, são tomadas como neutras, como se correspondessem à “natureza” da infância. Por outro lado, qualquer tentativa de introduzir narrativas que rompam com esse padrão costuma ser acusada de “doutrinação” ou de “ataque à inocência infantil”. Nessa lógica, a censura das diferenças é mascarada pela retórica da proteção,

mas o que efetivamente se protege não é a criança, e sim a manutenção de um sistema cultural excludente.

Além disso, como lembra Hunt, a literatura infantil é sempre escrita por adultos para crianças, o que significa que inevitavelmente traduz as intenções, expectativas e limites do mundo adulto (HUNT, 2005). A definição do que pode ou não ser lido, portanto, revela menos sobre a capacidade das crianças de compreender determinadas temáticas e mais sobre o desejo adulto de regular seus horizontes de imaginação. O discurso da neutralidade, assim, cumpre dupla função: silenciar experiências dissidentes e restringir a potência criativa das infâncias.

Corroborando essa ideia, Beauvais (2015) explica que o adulto que escreve para crianças frequentemente parece apenas reproduzir futuros já esperados. No entanto, essa leitura é insuficiente. A teórica propõe que, no cerne da literatura infantil, existe uma tensão paradoxal: o adulto escreve para orientar o futuro, mas ao mesmo tempo depende da criança como portadora de um futuro que ele próprio não controla nem compreende totalmente.

Dessa forma, mesmo o discurso didático mais prescritivo revela uma contradição fundamental: ele tenta orientar a criança, mas também admite sua própria insuficiência, reconhecendo que o futuro não pode ser totalmente planejado. A criança emerge, então, como uma figura paradoxalmente poderosa, justamente por sua associação com o imprevisível e com a abertura do porvir (Beauvais, 2015).

Reconhecer a falsa neutralidade e a censura das diferenças é, portanto, condição indispensável para compreender a literatura infantil em sua complexidade. Longe de ser um espaço transparente ou meramente pedagógico, trata-se de um campo em que se disputam visões de mundo, em que se definem quais sujeitos e quais modos de vida terão visibilidade e legitimidade no imaginário coletivo. Ao desvelar esses mecanismos, abre-se espaço para pensar uma literatura infantil capaz de romper com a lógica da exclusão e de oferecer às crianças não apenas modelos normativos, mas também a pluralidade de vozes e experiências que compõem a realidade social.

1.3 Literatura infantil como espaço de formação identitária e representatividade

A literatura infantil ocupa lugar central na constituição simbólica das crianças, pois contribui de modo decisivo para a formação de suas identidades e para a legitimação ou exclusão de suas experiências. Se, como argumenta Hunt (2005), a literatura destinada

à infância não é neutra, mas atravessada por valores e intencionalidades, torna-se evidente que ela funciona como um dos primeiros instrumentos pelos quais as crianças aprendem a se reconhecer, ou a se sentir excluídas, no tecido social.

Ebony Elizabeth Thomas (2016, p. 116, tradução nossa) enfatiza que “embora as histórias sejam importantes [...], nem todas as histórias estão igualmente presentes no cenário literário atual”⁴, porque moldam a imaginação das crianças, abrindo ou limitando os horizontes de futuro. A ausência de personagens de comunidades minorizadas, assim como a presença de estereótipos, produz efeitos de marginalização que restringem o direito das crianças a se enxergarem positivamente no universo literário. Para Thomas, a ficção não apenas reflete desigualdades sociais, mas também as perpetua quando naturaliza hierarquias sociais e culturais. Nesse sentido, a representatividade deixa de ser uma questão estética para se afirmar como exigência ética e política: ver-se no livro é ver-se como sujeito de valor no mundo.

De maneira convergente, Maria Cunha Gouvêa (2012) destaca que a infância é um período em que as crianças elaboram sua identidade social e cultural, e a literatura tem papel fundamental nesse processo. O contato com narrativas literárias favorece a formação da subjetividade, pois oferece modelos de pertencimento, valida experiências e contribui para a construção de uma autoestima positiva. Para a autora, quando a criança se reconhece nos textos, encontra legitimidade para sua existência; quando não se vê representada, vivencia a exclusão simbólica que compromete seu desenvolvimento integral.

A representatividade, contudo, não se resume à presença quantitativa de personagens diversos. Importa também a qualidade da representação, isto é, como os sujeitos minorizados são retratados, quais papéis desempenham e que horizontes de agência lhes são permitidos. Voltando ao que, Hunt (2005) discute sobre as crianças serem leitoras ativas, capazes de produzir sentidos próprios a partir dos textos, entendemos que essa potência interpretativa não elimina, no entanto, os efeitos da exclusão sistemática. Pelo contrário, reforça a necessidade de que a literatura infantil se abra à pluralidade de vozes, de culturas e de experiências, a fim de ampliar os horizontes de imaginação e de reconhecimento.

Assim, a literatura infantil deve ser entendida como um espaço formativo de identidades e de representatividade. Ao mesmo tempo em que pode reproduzir hierarquias

⁴ Although stories matter [...], not all stories are equally present in today's literary landscape.

e silenciamentos, também possui a capacidade de afirmar existências historicamente marginalizadas, transformando-se em território de resistência e de construção de futuros mais plurais. Thomas, Gouvêa e Hunt convergem ao evidenciar que garantir às crianças narrativas diversas não é apenas uma escolha pedagógica ou estética, mas uma ação política fundamental para a consolidação de uma infância verdadeiramente plural e democrática.

CAPÍTULO 2

TEORIA QUEER E OS LIMITES DA DIVERSIDADE ACEITÁVEL

A Teoria Queer surgiu no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em um contexto político marcado por transformações sociais, tensões identitárias e pela crise global causada pela AIDS. Suas origens estão ligadas tanto aos movimentos sociais, especialmente à militância LGBTQIAPN+, quanto à produção intelectual crítica de autores como *Guy Hocquenghem*, *Gayle Rubin* e *Néstor Perlongher*. Como lembra Miskolci (2017, p. 21): “a política e a Teoria Queer como a conhecemos hoje se cristaliza historicamente na segunda metade da década de 1980, nos Estados Unidos, quando o surgimento da epidemia de AIDS gerou um dos maiores pânicos sexuais de todos os tempos”. A teoria nasce, portanto, em meio à luta contra uma narrativa moralizante que associava a doença à dissidência sexual, legitimando práticas discriminatórias e estigmatizantes.

Em seu sentido político, o termo *Queer*, originalmente um insulto usado para designar pessoas “estranhas” ou “desviantes”, foi apropriado pelos movimentos ativistas como símbolo de resistência e contestação à normatividade sexual e de gênero. Louro (2004, p. 45) explica que “*Queer* significa colocar-se contra a normalização — venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade”. Essa apropriação subversiva buscava deslocar os limites do socialmente aceitável, não em busca de assimilação, mas de um questionamento radical das normas, revelando o poder político das identidades dissidentes e das corporalidades que desafiam as fronteiras do normal.

No campo teórico, a Teoria Queer articula-se fortemente com perspectivas pós-estruturalistas e desconstrutivistas. Influenciada por autoras feministas como Judith Butler (2018), Teresa de Lauretis (1994) e Berenice Bento (2006), ela desloca o foco da identidade fixa para a performatividade e para os mecanismos pelos quais gênero e sexualidade são produzidos e regulados.

Segundo Miskolci (2017, p. 33), “foram feministas que criaram a Teoria Queer [...]. Ela lida com o gênero como algo cultural [...], relacionado a normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade”. Dessa forma, o *Queer*

rompe com os essencialismos e denuncia a naturalização da heterossexualidade como norma universal. Bento (2006, p. 15) complementa que a teoria oferece “um modo de pensar o gênero e a sexualidade para além das prisões identitárias”, abrindo espaço para subjetividades antes tornadas ininteligíveis.

A AIDS tem papel central no desenvolvimento da Teoria Queer. Nos Estados Unidos, o impacto da epidemia, associado à negligência estatal e ao conservadorismo moral, catalisou formas mais radicais de resistência. Miskolci (2017, p. 27) observa que “a AIDS foi um catalizador biopolítico que gerou formas de resistência mais astutas e radicais, materializadas no ACT UP e no Queer Nation, de onde vem a palavra *Queer*”.

Além disso, a doença provocou alianças que ultrapassavam identidades fixas, ampliando redes de solidariedade e reflexão sobre o corpo, a morte e o desejo. Louro (2004, p. 54) destaca que “o combate à doença implicou um deslocamento nos discursos a respeito da identidade, concentrando-se mais nas práticas sexuais do que nas categorias fixas de sujeito”. Assim, a política *Queer* nasce como resposta à abjeção e ao estigma, transformando dor e marginalização em força política e epistemológica.

Politicamente, a Teoria Queer propõe uma crítica contundente às políticas de identidade e ao multiculturalismo liberal. Para Miskolci (2017, p. 48), trata-se de uma “política da diferença”, que “afirma a necessidade de ir além da tolerância e da inclusão, mudando a cultura como um todo por meio da incorporação da diferença”. Em vez de buscar apenas aceitação dentro de uma estrutura normativa, o *queer* questiona a própria estrutura, a heteronormatividade, os binarismos de gênero e as fronteiras entre o “normal” e o “anormal”. Nesse sentido, difere dos movimentos homossexuais mais assimilacionistas das décadas anteriores, ao propor uma ética do desconforto e da desobediência às classificações estabilizadoras do sujeito.

A importância da Teoria Queer para a inclusão de identidades dissidentes está em sua capacidade de problematizar os mecanismos de exclusão e abrir espaço para existências plurais. Como afirma Louro (2004, p. 66), trata-se de “colocar em questão as classificações e os enquadramentos, apreciar a transgressão e a fluidez, reinventar e reconstruir estratégias de resistência”. Ao invés de fixar identidades, o *queer* convida à desconstrução dos regimes de poder que determinam quem pertence e quem é excluído. Sua relevância, portanto, ultrapassa o campo da sexualidade, tornando-se uma ferramenta crítica para pensar educação, cultura, política e direitos humanos, especialmente em contextos que ainda reproduzem violências simbólicas e epistemológicas contra corpos dissidentes.

Ser *queer* refere-se, assim, tanto a uma identidade quanto a uma postura ética e política que desafia as normas tradicionais de gênero e sexualidade. Abrange pessoas cujas vivências não se enquadram nas categorias rígidas de homem/mulher ou heterossexual/homossexual, incluindo pessoas trans, não binárias, pansexuais e assexuais.

Além de nomear identidades, o termo assume um caráter crítico e performativo, questionando a heteronormatividade e a lógica binária que dominam as sociedades contemporâneas. Historicamente pejorativo, *queer* foi ressignificado como símbolo de resistência e afirmação, tornando-se um conceito inclusivo que valoriza a pluralidade de experiências e a liberdade de existir fora das normas estabelecidas.

O debate em torno da Teoria Queer evidencia que, apesar do discurso contemporâneo de valorização da diversidade, a sociedade ainda delimita fronteiras rígidas sobre quais diferenças podem ser reconhecidas como legítimas. Miskolci (2017) demonstra que a diversidade aceita é aquela que não ameaça a ordem heteronormativa, patriarcal e capitalista: casais homossexuais monogâmicos, de classe média e com filhos são mais facilmente incluídos do que corpos e desejos que desestabilizam o modelo familiar ou questionam a lógica produtiva e reprodutiva.

A celebração da pluralidade, nesse sentido, opera sob um regime de normalização, em que a inclusão social se dá às custas da domesticação da diferença e de sua despolitização. Essa crítica converge com a formulação de Butler (2018) em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, ao afirmar que o gênero não é essência, mas um ato performativo reiterado segundo normas sociais.

Para a autora, apenas determinadas performances são inteligíveis, isto é, reconhecidas como legítimas, na medida em que se alinham às expectativas de coerência entre sexo, gênero e desejo. A diversidade, portanto, não é automaticamente acolhida: ela só se torna reconhecível se puder ser traduzida pelos códigos já estabelecidos pela matriz cis-heteronormativa. Butler mostra, assim, que é na ruptura com essa coerência compulsória que se abrem possibilidades de existência para corpos e identidades historicamente marginalizados.

Nesse ponto, a contribuição de Teresa de Lauretis (1994) amplia a discussão ao propor a noção de “tecnologia do gênero”. O gênero, segundo ela, não é apenas uma identidade individual, mas o produto de práticas sociais, culturais e institucionais, do cinema à ciência, da mídia às próprias teorias críticas, que produzem e regulam sujeitos.

Ao mesmo tempo, essas tecnologias deixam escapar espaços não representados, os chamados *space-off*, zonas de resistência e criação.

A teórica revela que os limites da diversidade aceitável não se estabelecem apenas pela exclusão externa, mas também são continuamente reproduzidos nas próprias representações culturais, inclusive dentro do feminismo e dos discursos críticos. É nesse tensionamento entre produção normativa e brechas de resistência que se localiza o potencial político da Teoria Queer: não apenas ampliar a diversidade visível, mas interrogar os mecanismos que determinam o que pode ser representado e em quais termos.

A leitura conjunta de Miskolci (2017), Butler (2018) e De Lauretis (1994) e Louro (2004) permite compreender que a diversidade, em sua forma domesticada, pode funcionar como estratégia de manutenção da ordem vigente, transformando diferenças em signos de inclusão sem desestabilizar as hierarquias que as produzem.

O desafio proposto pela Teoria Queer, portanto, é resistir à captura das diferenças pela lógica da aceitabilidade, insistindo em práticas e discursos que revelem o que permanece sem compreensão, não representado e irredutível às normas. Nesse movimento, abre-se espaço para pensar a diversidade não como tolerância regulada, mas como potência de desestabilização e reinvenção do social, um espaço em que ser *queer* signifique simplesmente existir, sem precisar justificar a própria existência.

2.1 Gênero como construção performativa

A Teoria Queer encontra em Judith Butler uma de suas formulações mais influentes, especialmente a partir da noção de gênero como construção performativa. Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), Butler desloca o entendimento tradicional de gênero como algo natural ou fixo e propõe que ele não é uma essência ontológica, mas o efeito reiterado de práticas discursivas. Ou seja, o gênero não é algo que “se é”, mas algo que “se faz” continuamente dentro de um regime de normas sociais que regulam o que pode ser reconhecido como masculino ou feminino.

Para a autora, “o gênero é uma estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulador altamente rígido” (Butler, 2018, p. 69). Assim, o sujeito é interpelado pelas normas e, ao reiterá-las, constitui sua própria identidade de gênero, não como expressão de uma essência prévia, mas como resultado de práticas corporais e discursivas socialmente aprendidas.

A partir dessa perspectiva, o gênero pode ser compreendido como a forma pela qual a pessoa deseja e consegue ser vista pela sociedade, não estando diretamente vinculado nem ao sexo biológico nem à orientação sexual. Uma pessoa com pênis, por exemplo, pode desejar ser percebida como mulher, vestir-se de modo considerado feminino e, ainda assim, sentir atração por outras mulheres. Outras pessoas podem não desejar enquadrar-se nas categorias tradicionais, optando por transitar entre expressões de masculinidade e feminilidade conforme suas vivências.

Essas escolhas, entretanto, raramente são reconhecidas como legítimas na sociedade cis-heteronormativa, onde as normas de gênero são impostas antes mesmo do nascimento. Berenice Bento (2006, p. 32) observa que “a marcação do gênero antecede o sujeito e o aprisiona em uma teia de expectativas que o acompanhará durante toda a vida”. Nesse sentido, o gênero é produzido socialmente como destino, e não como possibilidade.

Na sociedade cis-heteropatriarcal, o controle sobre o gênero é exercido desde os primeiros momentos da vida. Uma menina, por exemplo, pode receber um brinco ao nascer para sinalizar seu pertencimento à categoria feminina. A partir desse gesto simbólico, espera-se que ela se vista, fale, se comporte e ame de acordo com um roteiro social rigidamente estabelecido, como bonecas, saias, voz suave e atração pelo sexo oposto.

Quando crianças ou jovens desafiam essas normas, são frequentemente repreendidos, ridicularizados ou violentados, evidenciando que o gênero opera como um mecanismo disciplinar. Nesse ponto, é possível aproximar o pensamento de Butler das reflexões foucaultianas sobre o biopoder, uma vez que as normas de gênero não apenas descrevem, mas produzem corpos e subjetividades. De acordo com Louro (2004, p. 72), “o corpo é pedagogizado para caber em modelos sociais, e o gênero é uma de suas lições mais insistentes”.

Essa concepção rompe com perspectivas essencialistas que vinculavam automaticamente sexo biológico, identidade de gênero e desejo, mostrando que a coerência entre essas dimensões é uma imposição normativa e não uma verdade natural. Ao enfatizar o caráter performativo do gênero, Butler revela que a identidade não é um dado estável, mas uma prática situada, reiterativa e vulnerável ao erro.

Cada repetição da norma contém, em si, a possibilidade de subversão: ao mesmo tempo em que reproduz os padrões hegemônicos, pode também distorcê-los, parodiá-los ou desestabilizar sua lógica. Miskolci (2017, p. 51) lembra que “a performatividade é, ao mesmo tempo, sujeição e possibilidade de resistência; é por meio dela que os sujeitos se

tornam inteligíveis, mas também é nela que podem escapar da norma”. Dessa forma, a performatividade revela a tensão entre conformidade e insurgência, entre ser reconhecido e resistir.

As implicações políticas dessa teoria são profundas. Butler demonstra que apenas determinadas performances de gênero, aquelas que se alinham à matriz cis-heteronormativa, são socialmente reconhecidas e protegidas. Corpos que escapam a essa coerência compulsória entre sexo, gênero e desejo permanecem à margem da inteligibilidade social, vivendo como existências incompreensíveis ou abjetas.

Bento (2006, p. 43) destaca que “a não conformidade de gênero expõe os limites da política da diferença, pois o reconhecimento ainda depende da capacidade de se adequar às normas de inteligibilidade”. A Teoria Queer, nesse sentido, denuncia os dispositivos de exclusão que definem quem pode ser considerado “humano” dentro de uma lógica social que naturaliza a desigualdade. De Lauretis (1994) complementa essa visão ao sugerir que o gênero é uma tecnologia social que “produz sujeitos e corpos dentro de sistemas de representação e poder”.

É importante ressaltar que, ao propor o gênero como performatividade, Butler (2018) não está sugerindo que ele seja uma atuação voluntária, um papel que o sujeito escolhe conscientemente desempenhar. Trata-se, ao contrário, de um processo regulado por normas sociais que precedem o sujeito e o constituem.

A performatividade, portanto, não é o mesmo que performance individual: é uma repetição compulsória de atos e discursos que naturalizam o gênero, tornando invisível o caráter político de sua construção.

Louro (2004, p. 58) aponta que “a naturalidade do gênero é o mais bem-sucedido dos efeitos do poder, pois faz parecer espontâneo o que é, na verdade, resultado de séculos de disciplinamento”. É nesse ponto que reside a radicalidade do pensamento butleriano: desvelar o caráter fictício da naturalidade de gênero e, com isso, abrir brechas para resistências e reinscrições.

Compreender o gênero como construção performativa permite, portanto, deslocar o debate das identidades fixas para a análise das condições de possibilidade do reconhecimento e da subversão. Essa chave teórica é central para pensar os limites da diversidade aceitável, pois explicita como a norma não apenas regula, mas também exclui.

Cada repetição normativa carrega em si a possibilidade de transformação política, de criação de espaços para vidas que escapam às classificações prévias. Como sintetiza Butler (2018, p. 194), “a subversão da identidade não é o abandono da política, mas a sua

radicalização — um convite a repensar o que pode vir a ser o humano”. Assim, o pensamento butleriano convida à construção de um horizonte no qual o reconhecimento não dependa da conformidade, mas da afirmação da diferença como potência criadora de novos modos de existir.

2.2 Transgeneridade

A discussão em torno da transgeneridade tem ocupado, nas últimas décadas, um espaço crescente nas ciências humanas, nas artes e na educação. O termo abrange uma multiplicidade de experiências identitárias que rompem com o sistema binário de gênero, desafiando concepções históricas e naturalizadas sobre o corpo, o sexo e a identidade.

Falar sobre transgeneridade é, portanto, tratar de uma disputa simbólica e política pela legitimidade de existir fora das fronteiras impostas pela cis-heteronormatividade. Nesse contexto, compreender o que significa ser trans exige um percurso interdisciplinar que envolve filosofia, sociologia, psicologia, educação e estudos culturais, articulando conceitos como gênero, performatividade, abjeção e corpo.

De modo geral, entende-se por pessoas trans aquelas cuja identidade de gênero não corresponde às expectativas socialmente atribuídas ao sexo designado no nascimento. A partir dessa definição, o termo transgeneridade funciona como um guarda-chuva conceitual que inclui travestis, transexuais, transmasculinos, transfemininas, pessoas não binárias e outras expressões que desestabilizam a lógica binária entre masculino e feminino. Essa compreensão rompe com a visão patologizante que dominou os discursos médicos e jurídicos por grande parte do século XX, nos quais a transexualidade era compreendida como desvio, doença ou anomalia.

Nesse cenário, Berenice Bento (2006) foi uma das primeiras pesquisadoras brasileiras a propor uma leitura crítica sobre a experiência transexual, deslocando o olhar da patologia para a política. Em *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, a autora afirma:

As transexualidades revelam a insuficiência do sistema sexo/gênero/desejo em sustentar a coerência das identidades, pois demonstram que o corpo é, antes de tudo, um campo de disputa simbólica e material (Bento, 2006, p. 24).

Ao compreender o corpo como território político, Bento rompe com a ideia de que o corpo trans é um corpo “errado” que deve ser corrigido. Para ela, a transgeneridade denuncia o caráter arbitrário e normativo das categorias de gênero. Mais adiante, Bento

reforça que “o corpo é investido de significados sociais e culturais que definem quem pode ser reconhecido como humano e quem é lançado às fronteiras da abjeção” (Bento, 2006, p. 31). Assim, o corpo trans revela as fissuras de um sistema que, ao tentar produzir coerência entre sexo, gênero e desejo, acaba por expor a sua própria artificialidade.

A crítica de Bento se insere em um campo teórico que tem em Judith Butler uma de suas principais referências. Butler (2018) afirma que o gênero não é uma essência natural, mas uma performatividade, isto é, uma série de atos repetidos e socialmente regulados que constroem a ilusão de uma identidade estável. Nas palavras da autora: “O gênero é uma estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um quadro regulador altamente rígido” (2018, p. 69).

A performatividade butleriana desestabiliza a ideia de que o sexo biológico determina o gênero, ao demonstrar que ambos são efeitos de discursos e práticas sociais. Assim, ser trans não é uma “falha” no sistema, mas a materialização de sua contradição: um modo de existir que revela que toda identidade de gênero é construída, encenada e reiterada no tempo. A teórica (2018, p. 187) observa que “aqueles que não se enquadram nas normas de gênero são produzidos como corpos abjetos, vidas que não merecem luto ou reconhecimento”. Essa noção de abjeção é fundamental para pensar a exclusão social e simbólica vivida por pessoas trans.

Paul B. Preciado (2018) amplia essa discussão ao propor o conceito de corpo tecnovivo, destacando que o gênero é também um artefato produzido pela biotecnologia, pela farmacologia e pela cultura visual contemporânea. Para ele, “o corpo é o principal laboratório político da modernidade” (Preciado, 2018, p. 47).

A intervenção médica e tecnológica sobre corpos trans revela como a própria modernidade fabrica e regula as subjetividades. Preciado desafia a noção de um corpo natural e sustenta que “não existe corpo fora da linguagem, mas há sempre a possibilidade de escrever novos corpos” (Preciado, 2018, p. 91). Essa perspectiva aproxima-se da ideia de Bento de que o corpo trans é um espaço de invenção e resistência.

A compreensão da transgeneridade, portanto, exige também uma crítica às instituições que produzem e reforçam a normatividade de gênero. Louro (2004, p. 32) destaca que “a escola é uma das mais potentes tecnologias de gênero, pois ensina, desde cedo, o que se espera de meninos e meninas, naturalizando essas expectativas”. A presença de estudantes trans nesses espaços tensiona as fronteiras do aceitável e do inteligível, pois suas existências colocam em xeque o currículo, o discurso pedagógico e

as formas de socialização escolar. A escola, nesse sentido, torna-se também um campo de disputa política.

Ampliando o debate brasileiro, Viviane Vergueiro (2015) propõe o conceito de “transfeminismo decolonial”, enfatizando que as experiências trans no Sul Global não podem ser compreendidas apenas a partir das teorias euro-americanas. Vergueiro afirma que “a descolonização dos corpos e dos saberes é inseparável da luta trans por reconhecimento e dignidade” (Vergueiro, 2015, p. 14).

Essa perspectiva dialoga com Jaqueline Gomes de Jesus (2012), que argumenta que “as pessoas trans são constantemente empurradas para as margens da cidadania, privadas do direito de existir com dignidade” (Jesus, 2012, p. 58). Ambas reforçam que a exclusão e a violência que atravessam as vivências trans têm caráter estrutural, e não individual.

Nesse sentido, a transgeneridade não é apenas uma categoria identitária, mas uma experiência política e epistemológica. Bento (2006, p. 73) afirma que “as identidades trans ampliam as fronteiras do possível, obrigando-nos a repensar o que significa ser homem, mulher ou simplesmente pessoa”. Ao reivindicar o direito de existir fora do regime binário, as pessoas trans não pedem mera inclusão, mas uma transformação radical das formas de pensar o humano.

A autora Amara Moira, em *E se eu fosse puta*, reforça essa potência política ao afirmar que “existir como travesti é reescrever o corpo, a linguagem e o mundo” (Moira, 2016, p. 22). A palavra, nesse caso, torna-se também performance e resistência.

A experiência trans, ao deslocar os limites do que é considerado legítimo, revela o potencial emancipador da diferença. Butler (2018) chama de “vidas precárias” aquelas que não são reconhecidas como dignas de proteção ou cuidado. As vidas trans, historicamente, se inscrevem nesse lugar de vulnerabilidade e invisibilidade. No entanto, como enfatiza Bento (2006, p. 112), “a precariedade imposta pode se converter em potência política, pois é das margens que emergem as mais profundas reinvenções do corpo e da subjetividade”. Assim, a transgeneridade se configura como prática de resistência e de (re)existência.

Por fim, é possível compreender a transgeneridade como uma pedagogia do dissenso, um modo de interrogar as normas e produzir novos sentidos para o corpo e o desejo. Em diálogo com Preciado (2018), Bento (2006) e Louro (2004), podemos afirmar que as existências trans desorganizam o regime da verdade que sustenta a cis-heteronormatividade. Elas convidam à construção de um pensamento que reconhece o

corpo como texto vivo, sempre em processo de escrita e reescrita. Nesse gesto de insurgência e criação, a transgeneridade afirma sua dimensão ética, estética e política, não como desvio, mas como possibilidade de liberdade.

2.3 Crítica ao assimilacionismo e à normatividade

A Teoria Queer, ao problematizar a cis-heteronormatividade, também se insurge contra os processos de assimilação que marcam a política contemporânea das identidades sexuais e de gênero. Miskolci (2012) argumenta que o assimilacionismo, entendido como a busca por reconhecimento social mediante a adequação aos padrões hegemônicos, funciona como um dispositivo de controle, pois desloca a luta política da transformação da norma para a tentativa de pertencimento dentro dela.

Em vez de romper com a lógica excludente, o assimilacionismo reforça a centralidade da norma ao aceitar a diversidade apenas dentro de limites previamente definidos, como quando a homossexualidade é aceita desde que corresponda ao modelo conjugal monogâmico, de classe média e alinhado ao ideal da família nuclear. Dessa forma, a inclusão opera por meio da domesticação das diferenças, neutralizando sua potência disruptiva e transformadora.

Essa dinâmica revela o paradoxo da chamada “aceitação da diversidade”: quanto mais sujeitos LGBTQIAPN+ buscam inserção social através da reprodução de padrões heteronormativos, mais distante se torna a possibilidade de questionar as estruturas que produzem a exclusão. Bento (2006, p. 57) observa que “a promessa de inclusão, quando mediada pela norma, transforma-se em uma nova forma de vigilância”, pois o sujeito só é reconhecido se se mostrar inteligível nos termos da cultura dominante.

Assim, casais homoafetivos que se aproximam do modelo familiar tradicional, monogâmico, branco, economicamente estável e com filhos, tendem a ser tolerados, enquanto existências que desestabilizam esse modelo permanecem no campo da abjeção. A aceitação, portanto, é ilusória: ela não elimina o preconceito, apenas o reconfigura dentro de uma estética da normalidade.

Guacira Lopes Louro (2004) amplia essa reflexão ao analisar o papel das instituições, especialmente a escola e a mídia, como aparelhos de produção da normatividade. Para ela, o discurso da inclusão, quando fundamentado no assimilacionismo, não representa uma verdadeira abertura à diferença, mas uma estratégia de regulação e contenção. “A promessa de diversidade se cumpre apenas quando as

identidades dissidentes se tornam reconhecíveis dentro dos marcos já legitimados pela heteronormatividade” (Louro, 2004, p. 84). Em vez de acolher as múltiplas formas de viver e desejar, a sociedade estabelece padrões de aceitabilidade: sujeitos LGBTQIAPN+ que performam a normalidade são integrados, enquanto corpos transgressivos, identidades não binárias e expressões de gênero fluídas continuam relegadas à margem.

A crítica queer identifica, portanto, que o reconhecimento condicionado, isto é, aquele que depende da conformidade à norma, se converte em uma armadilha política. Miskolci (2017, p. 61) denomina esse fenômeno de “política da respeitabilidade”, uma forma de ativismo que busca direitos sem confrontar os regimes que produzem a exclusão. Embora possa garantir visibilidade e alguns avanços legais, tal reconhecimento opera dentro de fronteiras estreitas, reforçando hierarquias e produzindo novas exclusões.

Butler (2018, p. 190) observa que “a norma inclui apenas aquilo que pode ser traduzido dentro de sua linguagem de coerência”, ou seja, o que não ameaça a matriz cis-heteropatriarcal. Assim, o queer propõe um deslocamento radical: em vez de reivindicar aceitação, trata-se de desestabilizar as condições de aceitabilidade, questionar quem define o que é reconhecível e sob quais termos.

Essa denúncia ao assimilacionismo explicita os limites da diversidade aceitável. Não se trata apenas de reivindicar lugares de visibilidade, mas de questionar as estruturas que regulam o visível. A noção de “tecnologia do gênero” de De Lauretis (1994) mostra que o cinema, a literatura, a mídia e a escola controlam a visibilidade dos corpos. Assim, se essas instituições reproduzem apenas versões normativas da diferença, cria-se uma inclusão contraditória: a hierarquia é preservada, e os sujeitos dissidentes permanecem confinados a zonas de sombra. A crítica Queer, ao contrário, propõe tornar visível o que foi apagado, deslocando o olhar para as experiências que resistem à codificação binária e heteronormativa.

No campo cultural, especialmente na literatura infantil e juvenil, esse debate ganha relevância particular. Como aponta Bento (2006, p. 103), “a disputa pelo imaginário é também uma disputa pelo direito de existir”. A literatura tem poder de legitimar ou desafiar normas, podendo tanto reforçar quanto tensionar as hierarquias de gênero e sexualidade.

Narrativas que se limitam a reproduzir o modelo da família nuclear, mesmo quando protagonizadas por personagens LGBTQIAPN+, acabam reforçando a lógica assimilacionista e silenciando existências dissidentes. Por outro lado, histórias que colocam em cena corpos e afetos que escapam da norma contribuem para desestabilizar

os discursos hegemônicos, possibilitando que novas formas de ser e de imaginar emergjam. Nesse sentido, Louro (2004, p. 117) destaca que “a literatura pode ser um espaço de resistência, onde o impossível torna-se pensável”.

Portanto, a crítica queer ao assimilacionismo não nega a importância do reconhecimento, mas exige que ele seja radical e transformador, e não condicionado à obediência às normas. Trata-se de repensar os projetos educativos, culturais e políticos a partir da desconstrução das hierarquias que sustentam a hegemonia cis-heteronormativa, abrindo espaço para o imprevisível, o inclassificável e o múltiplo.

A literatura, nesse contexto, emerge como um campo de experimentação ética e estética, capaz de politizar o ato de narrar e de afirmar que a diversidade não deve ser domesticada, mas celebrada em sua complexidade e potência criativa. Assim, contar histórias se torna um gesto de resistência, uma forma de reescrever o mundo para que nele caibam todas as existências.

CAPÍTULO 3

REPRESENTAÇÕES QUEER NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

Neste capítulo, adentramos o “País das Maravilhas”, onde, ainda hoje, cabeças são cortadas, não pelo capricho de uma rainha imaginária, mas pelas normas sociais e conservadoras. E embora corramos contra o tempo, o atraso social não se limita ao Coelho Branco; ele se espalha pelo território, fazendo com que narrativas, identidades e vozes dissidentes ainda precisem lutar para não serem silenciadas.

Queremos compreender e observar como narrativas e personagens LGBTQIAPN+ são construídos e circulam no campo editorial. Nesse sentido, observar como o Queer é representado revela não apenas o estado da diversidade no campo literário, mas também as estratégias sociais de inclusão, assimilação ou silenciamento.

O panorama editorial indica que, embora algumas editoras tenham ampliado seu catálogo com obras que abordam questões de diversidade, a presença de personagens e narrativas explicitamente *Queer* ainda é restrita. Obras como *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão* (2018), de André Romano *Olivia tem Dois Papais* (2010), de Márcia Leite; *A Princesa e a Costureira* (2015/2016), e *Joana Princesa* (2016), ambos de Janaína Leslão, que serão aqui analisadas, ilustram tentativas de trazer à cena experiências dissidentes, mas muitas vezes ainda reproduzem moldes heteronormativos e familiares convencionais.

Essa limitação evidencia que a inclusão na literatura infantil frequentemente opera por meio da domesticação das diferenças, tornando visíveis apenas aquelas identidades que se encaixam em padrões socialmente aceitos, como famílias nucleares, estabilidade econômica e relações monogâmicas. Em outras palavras, quanto mais a narrativa busca ser “aceitável” dentro da lógica normativa, menos espaço sobra para explorar experiências genuinamente subversivas ou pluralidades identitárias que desafiam o binário de gênero e as expectativas cis-heteronormativas.

Além disso, observa-se que algumas obras que se propõem a abordar a temática *queer* acabam concentrando-se mais na normalização de questões étnico-raciais do que, de fato, nas relações Queer. É o caso de *A Princesa e a Costureira* (2015/2016), de Janaína Leslão e *Olivia tem Dois Papais* (2010), de Márcia Leite. Da mesma forma, em

Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão (2018), as discussões podem se aproximar mais das experiências de pessoas com deficiência do que de uma problematização direta das questões de gênero, reforçando o desvio da centralidade queer em favor de outras pautas de inclusão.

No entanto, é justamente nesse tensionamento que reside o potencial transformador da literatura infantil. Quando permite que personagens Queer existam em sua diversidade, sem a obrigação de se conformar a modelos hegemônicos ou de ter sua presença diluída em outras pautas, a narrativa abre espaço para que as crianças possam imaginar modos de ser múltiplos, legítimos e não normativos.

Nessa perspectiva, a literatura deixa de operar apenas como veículo de domesticação das diferenças e se afirma como um território de resistência, no qual a normatividade pode ser problematizada, as existências marginalizadas podem ganhar visibilidade e a infância pode ser, de fato, plural, inclusiva e libertadora.

3.1 Panorama editorial e desafios da circulação

O campo da literatura infantil no Brasil é atravessado por complexas dinâmicas editoriais, nas quais coexistem interesses pedagógicos, comerciais, culturais e políticos. Esse cenário torna-se ainda mais desafiador quando se trata da inserção de narrativas dissidentes, especialmente aquelas que abordam questões de gênero e sexualidade sob a perspectiva Queer.

Embora a produção editorial destinada às maiorias minorizadas tenha crescido de forma significativa nas últimas décadas, a presença de personagens e temáticas Queer no Brasil permanece residual. Essa presença é mínima, quase inexistente, de modo que muitas vezes um mesmo autor publica apenas uma obra que abordam o tema. Tal escassez revela não apenas os limites do mercado editorial nacional, mas também as barreiras culturais e ideológicas que restringem a circulação dessas narrativas, o que permitiu reunir, para esta pesquisa, apenas quatro obras brasileiras para análise.

Entre os principais obstáculos, destaca-se a lógica de mercado, que frequentemente associa a literatura infantil à função de entretenimento ou à responsabilidade pedagógica. Nesse sentido, editores e distribuidores tendem a privilegiar obras consideradas “seguras” para o consumo escolar e familiar, evitando narrativas que possam gerar polêmicas ou questionamentos sobre os modelos tradicionais de família, identidade e sexualidade. A busca por uma suposta neutralidade, já problematizada

anteriormente, acaba funcionando como filtro editorial, restringindo o acesso das crianças à pluralidade de experiências humanas.

Outro desafio diz respeito à circulação e à recepção das obras. A censura não se limita a aparatos institucionais ou legais, mas muitas vezes é feita por adultos contaminados pela cis-heteronormatividade compulsória — pessoas adestradas desde a infância para rejeitar experiências dissidentes.

Nodelman (1992), em seu artigo intitulado “The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature”, no qual ele aproxima a literatura infantil à teoria de Edward Said, comenta que:

[...] produzimos uma literatura infantil que é quase totalmente silenciosa quanto ao tema da sexualidade, presumivelmente para nos permitir acreditar que as crianças são, de fato, tão inocentes quanto afirmamos — que suas vidas são desprovidas de sexualidade. Ao fazermos isso, contudo, dificultamos que as crianças conversem conosco sobre suas inquietações sexuais: nosso silêncio sobre o assunto afirma claramente que não desejamos ouvir sobre isso, que consideramos anormais as crianças que têm tais preocupações. E, se nos convencemos de que elas são anormais, então nos tornamos incapazes de ouvir o que as crianças estão dizendo, mesmo que tentem falar sobre questões dessa natureza (Nodelman, 1992, p. 30, tradução nossa)⁵.

As escolhas editoriais ou pedagógicas podem ser barradas pelo olhar crítico de famílias ou comunidades. Como ilustração, minha tentativa de trabalhar o livro *Torto Arado* com uma turma do oitavo ano, levantando questões étnico-raciais, foi interrompida por uma mãe que alegou que sua filha poderia “tirar zero”, mas não leria um livro cujo personagem tivesse uma religião diferente da sua. Agora, imaginemos como seria lidar com literatura *Queer* nesse contexto?

Nesse cenário, embora seja relativamente fácil argumentar em defesa da liberdade religiosa, do respeito às diferentes crenças ou contra o racismo religioso, encontrar palavras suficientes para defender a Teoria Queer é mais complexo. A narrativa *queer* inevitavelmente esbarra na famigerada “ideologia de gênero” ou na resistência conservadora, muitas vezes marcada pela influência religiosa, pelo medo do “perigo às crianças” e pela vigilância familiar.

⁵ [...] we produce a children's literature that is almost totally silent on the subject of sexuality, presumably in order to allow ourselves to believe that children truly are as innocent as we claim—that their lives are devoid of sexuality. In doing so, however, we make it difficult for children to speak to us about their sexual concerns: our silence on the subject clearly asserts that we have no wish to hear about it, that we think children with such concerns are abnormal. And if we convince ourselves that they are abnormal, then we render ourselves unable to hear what children are saying even if they do attempt to speak about such matters.

Além disso, mesmo obras literárias consagradas e premiadas enfrentam críticas e cerceamentos por conta de conteúdos que desafiam normas sociais. Casos emblemáticos, como *ABC Doido*, de Ângela Lago, acusado de “apologia ao satanismo” ou a saga *Harry Potter* de J.K. Rowling, contestada por líderes religiosos, mostram que a barreira moral e religiosa ainda é um fator de exclusão editorial. No campo da sexualidade, materiais como o mangá *Vingadores: A Cruzada das Crianças* e o guia pedagógico *Aparelho Sexual e Cia* sofreram censura sob o argumento de sexualização precoce, mesmo tratando de educação sexual e diversidade afetiva.

O panorama editorial da literatura infantil brasileira revela, assim, uma contradição fundamental: ao mesmo tempo em que se amplia o reconhecimento da diversidade e da necessidade de inclusão, persiste resistência à incorporação plena de narrativas Queer. Tais tensões expõem os limites da diversidade aceitável dentro do mercado editorial e apontam para a urgência de repensar políticas de publicação, distribuição e mediação de leitura que garantam às crianças o direito de acessar representações múltiplas de si mesmas e do mundo. Kimberly Reynolds argumenta que:

A literatura infantil [...] é ao mesmo tempo um terreno fértil e uma incubadora para a inovação. [...] também há aspectos da escrita para crianças que resultam em uma espécie de zona selvagem, na qual novas formas de pensar são exploradas, ganham forma e, assim, passam a integrar o repertório intelectual e estético daquela geração de jovens leitores (Reynolds, 2007, p. 15, tradução nossa)⁶.

O comentário de Reynolds destaca que a literatura infantil pode funcionar como um espaço de inovação, uma “zona selvagem” onde novas formas de pensar ganham forma e influenciam diretamente o imaginário de uma geração. Associando isso à literatura infantil queer, observamos que esses livros rompem com modelos normativos de gênero, família e afetos, oferecendo novas possibilidades de existência e pertencimento. Assim, mais do que representar diversidade, a literatura infantil queer atua como força cultural e política, ampliando o que crianças passam a considerar possível e legítimo.

3.2 Autores, trajetórias e contribuições à literatura infantil *Queer*

⁶ Children’s literature, [...] is both a breeding ground and an incubator for innovation. [...] there are also aspects about writing for children that result in a kind of wild zone where new ways of thinking are explored, given shape, and so made part of the intellectual and aesthetic currency of that Generation of child readers.

Antes de analisar as obras selecionadas, é importante conhecer os autores e autoras responsáveis por essas narrativas. A trajetória de cada escritor(a), sua produção literária, reconhecimento crítico e participação no campo editorial influenciam diretamente a forma como temas *queer* e diversidade familiar são representados na literatura infantil. Compreender suas experiências, escolhas criativas e inserção no panorama literário brasileiro permite não apenas situar as obras em seu contexto histórico e cultural, mas também refletir sobre os desafios e limitações enfrentados na circulação de narrativas que fogem ao padrão heteronormativo.

No panorama da literatura infantil que aborda temáticas LGBTQIAPN+, os autores e autoras das obras objeto de análise nesta pesquisa desempenham papéis fundamentais, ainda que com trajetórias distintas em termos de produção literária, reconhecimento crítico e premiações. Conhecer suas biografias e obras permite compreender melhor os contextos em que essas narrativas se inserem e os desafios que enfrentam para circular e ser reconhecidas.

André Romano é um escritor brasileiro contemporâneo, nascido no Rio de Janeiro - RJ, que tem se destacado na literatura infantil e juvenil. Sua obra *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão* (2018) traz reflexões sobre diversidade e inclusão, abordando principalmente experiências de pessoas com deficiência, com sensibilidade e criatividade. Romano possui outras publicações voltadas ao público infantil, consolidando-se como autor atento às múltiplas formas de existência, embora não tenha registros de premiações expressivas até o momento. Sua contribuição reside na capacidade de tratar diferenças sociais de maneira lúdica e acessível.

Janaína Leslão, nascida em São Paulo - SP, é autora de *A Princesa e a Costureira* (2015/2016) e *Joana Princesa* (2016). Psicóloga de formação, Leslão é reconhecida por escrever narrativas que questionam papéis de gênero tradicionais, promovendo representações femininas plurais e sensíveis à diversidade afetiva. Sua obra tem sido elogiada por abordar questões de interseccionalidade, sobretudo no que se refere a gênero e raça, embora ainda esteja em processo de maior inserção no circuito crítico e editorial nacional.

Em entrevista ao site *Disco Punisher*, Leslão explica porque utilizou o universo dos contos de fadas para escrever seu primeiro livro:

O universo do Conto de Fadas é aquele que geralmente povoa nossa imaginação desde muito cedo. E é muito triste que na adolescência, quando as pessoas começam a se sentir atraídos por outras pessoas, a paquerar, a

gostar, que esses adolescentes não tenham em seu imaginário que são possíveis várias formas de amar (Leslão; Prando, online, 2015, s.p.)⁷.

A autora enfrentou dificuldades para publicar o livro, visto se tratar de questões de gênero, sensíveis às editoras voltadas para a publicação de livros para crianças. Porto e Grazioli comentam que, apesar do crescimento do mercado editorial voltado para esse público, temas como o do livro de Leslão são evitados, o que contribui para a dificuldade em adquirir financiamento:

Um livro pioneiro como *A Princesa e a Costureira*, que usa o estilo dos contos de fada para narrar o amor entre duas jovens, não teve acolhida nos selos mais renomados (e mais bem distribuídos). Foi escrito em 2009, mas só em 2015 foi lançado pela Metanoia Editora, focada no público LGBT. Como a autora, Janaína Leslão, tinha apenas o texto, foi necessário apelar a doações a fim de que as ilustrações fossem pagas (Porto e Grazioli, 2017, p. 43).

Márcia Leite, autora de *Olívia tem Dois Papais* (2010), é referência no tema de famílias homoafetivas na literatura infantil. Nascida em São Paulo- SP, Leite tem se dedicado a mostrar a pluralidade familiar de forma acessível às crianças, combinando linguagem simples com representações de diversidade social. Sua produção não se limita à literatura, incluindo participação em projetos educativos que valorizam a inclusão e a visibilidade de famílias LGBTQIAPN+.

Leite possui diversas obras publicadas por diferentes editoras brasileiras, algumas delas reconhecidas com prêmios. Entre os destaques estão a coleção *Historinhas bem...*, desenvolvida em parceria com o escritor Caio Riter, vencedora do *Prêmio Açorianos de Literatura* na categoria infantil, e o livro juvenil *Aqui entre nós*, agraciado com o *Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira*, com o selo Altamente Recomendável da FNLIJ e posteriormente traduzido para o alemão. A autora também foi finalista do *Prêmio Jabuti* em duas ocasiões, com as obras *Olívia tem dois papais* e *Do jeito que a gente é*.

Em conjunto, esses autores e autoras representam diferentes estratégias de inserção de narrativas *Queer* na literatura infantil brasileira. Alguns buscam normalizar experiências dentro de padrões familiares aceitos, enquanto outros desafiam expectativas sociais e de gênero. Apesar das diferenças de circulação, reconhecimento e premiações, todos contribuem para a visibilidade de identidades dissidentes e ampliam as possibilidades de representação literária para crianças, mostrando que a pluralidade pode coexistir com a diversão, a fantasia e a aprendizagem.

⁷ Disponível em: <https://discopublisher.wordpress.com/2015/11/10/como-nao-falar-de-feminismo-em-uma-sociedade-tao-desigual-janaína-leslão-autora-do-i-livro-infantil-queer-do-brasil/> Acesso em: 22 Abr. 2026.

A escolha das obras não foi aleatória; ela seguiu parâmetros específicos que permitem compreender como narrativas *Queer* e representações de diversidade familiar circulam na literatura infantil brasileira contemporânea. Os critérios a seguir foram, portanto, elencados para a escolha das obras.

O primeiro deles, se refere à representatividade da diversidade familiar e identitária: priorizando obras que apresentam diferentes formas de família, incluindo casais homoafetivos, famílias inter-raciais e crianças com múltiplas possibilidades de identidade de gênero.

Em seguida, priorizamos a presença de personagens que desafiam papéis de gênero normativos: analisando como protagonistas e coadjuvantes rompem com estereótipos e expectativas cis-heteronormativas.

Por fim, pensamos na produção nacional recente: considerando obras publicadas a partir de 2000, para observar tendências atuais no campo editorial e nas práticas de inclusão.

3.3 Análise do corpus selecionado

3.3.1. *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão (2018)*, de André Romano e a quebra da normatividade

A obra, constitui-se como um marco para a análise das representações da diferença e da dissidência de gênero na literatura infantil brasileira contemporânea. Embora o texto não aborde explicitamente identidades LGBTQIAPN+, sua narrativa constrói, por meio de metáforas visuais e simbólicas, uma crítica contundente à normatividade e às expectativas sociais impostas a partir da cor, do corpo e do comportamento. Nesse sentido, o livro se insere no conjunto de produções que, conforme afirma Louro (2021, p. 19): “A fronteira é um lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão. O ilícito circula ao longo da fronteira”.

Isso oferece à criança leitora um convite à reflexão sobre o que é considerado “adequado” no universo social e afetivo.

A estrutura narrativa segue o modelo clássico dos contos de fadas, um reino, um rei, criaturas fantásticas e uma lição de transformação, mas subverte o moralismo típico desse gênero ao introduzir um protagonista que desafia a lógica binária das cores e das identidades.

O enredo é centrado em Fausto, um pequeno dragão que nasce rosa em um reino onde “não eram permitidos meninos com a cor rosa e meninas com a cor azul” (Romano, 2018, p.5). Ao perceber que o filho não corresponde à cor “correta”, a família tenta camuflá-lo, pintando-o de azul, em um gesto de negação e disfarce: “Imediatamente, a mamãe dragão deu um banho de tinta azul no pequeno” (p.5) e “Tudo para ele não ser banido do reino. O pequeno ficou preso dentro de casa durante meses. Os animaizinhos do reino queriam muito brincar com o novo amiguinho, mas os pais dragões não deixavam” (p.6).

O espaço principal da narrativa é o Reino da Perfeição, um lugar aparentemente harmonioso, mas sustentado por regras rígidas que proíbem a diferença e banem toda forma de “imperfeição”. O conflito central se dá entre o desejo de ser aceito e a necessidade de ser verdadeiro, uma tensão que atravessa tanto a experiência individual do protagonista quanto a ordem simbólica do reino.

Era uma vez um reino muito perfeito, o reino da Perfeição. Nele, a imperfeição não era permitida. Tudo o que era imperfeito, o rei mandava ser banido para o reino vizinho; o lugar tinha o nome de Imperfeição. Entretanto, era um ambiente de felicidade e muita harmonia. Não era dominado por ninguém. Todos eram donos do lugar, e isso fazia uma grande diferença (Romano, 2018, p.1).

O ponto de virada ocorre durante a festa do rei Pavão das Botas de Ouro, quando Fausto, brincando com os amiguinhos após fugir de casa, mergulha na piscina e revela sua verdadeira cor. O gesto provoca escândalo e leva à sua expulsão para o Reino da Imperfeição, onde ele encontra outros animais rejeitados, a zebra sem listras, o leão sem garras, a girafa anã, o gato sem bigode e o elefante sem tromba.

- Rosa é cor de meninas! E o azul é cor de meninos. Você não pode viver aqui com essa cor. Não basta se pintar. Você é imperfeito. De agora em diante estará banido - relatou o rei sem coração. (Romano, 2018, s.p.).

Nesse novo espaço, marcado pela ausência e pela diferença, Fausto descobre um sentido de pertencimento e solidariedade. O narrador, em terceira pessoa e onisciente, conduz a trama de forma linear, com linguagem simples e acessível, típica da literatura infantil, mas carregada de sentidos metafóricos.

Figura 1 – Capa do livro: *Fausto, o dragão que queria ser dragão*, de André Romano



(Fonte: Ilustração de André Ximene, 2018)

A capa do livro reforça essa simbologia: apresenta o dragão rosa em contraste com o fundo azul, expressando visualmente o conflito entre o que se é e o que se deve parecer. O título *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão* (2018), provoca uma reflexão imediata sobre identidade e autenticidade. À primeira vista, parece paradoxal: Fausto já é um dragão, mas “querer ser dragão” indica que sua verdadeira essência não está sendo reconhecida ou aceita no contexto social em que vive. Esse desejo não se refere a uma transformação literal, mas à busca por afirmação da própria identidade, pela liberdade de existir de acordo com sua natureza, sem imposições externas.

O título, então, não apenas sugere pertencimento, mas também expõe a dor da exclusão e o anseio por autenticidade, o dragão deseja ser “verdadeiramente ele mesmo” em um mundo que tenta pintá-lo de outra cor, evidenciando a diferença entre essência e aparência, entre identidade interior e expectativa social.

Ao narrar o percurso de Fausto, da negação à autoaceitação, da exclusão à superação, Romano propõe uma reflexão sobre o modo como a sociedade molda as subjetividades infantis. O livro pode ser lido como uma metáfora da experiência *Queer* na infância, em que a diferença é primeiramente negada, depois exilada e, por fim, reconhecida como potência. Tal leitura dialoga com Butler (2018), que compreende o sujeito como resultado da repetição de normas, e com Miskolci (2017), que enfatiza a necessidade de romper com o desejo de aceitação dentro dos modelos normativos.

O grupo decide então fundar o Reino da Superação, um lugar onde não há perfeição nem imperfeição, mas a aceitação de todas as formas de existir.

Figura 2 – O rei pavão e as botas de ouro



(Fonte: Ilustração de André Ximene, 2018)

O rei pavão, coberto por penas exuberantes e botas douradas, sintetiza o mito da perfeição e a lógica da aparência. As botas, símbolo do poder e do consumo, ocultam os “pés horrorosos” que revelam a falha humana por trás da fachada da norma. Sua exposição pública, conduzida por Fausto e seus amigos, desestabiliza a hierarquia do reino e anuncia o fim do poder disciplinador. Ao retirar as botas do pavão, Romano desmonta, metaforicamente, o sistema de valores que associa perfeição à autoridade, convertendo o gesto em um ato de descolonização estética e moral.

A representação do Pavão-Rei na narrativa revela uma crítica à aparência e ao poder como construções performáticas da perfeição social: “O rei, que era um pavão metido à besta, estava comemorando mais um ano de vida. O rei Pavão era conhecido como Pavão das Botas de Ouro, simbolizando a perfeição social performática (Butler, 2018). Ele não tirava o acessório de jeito nenhum. Com toda certeza, guardava algum segredo.” (Romano, 2018.).

O pavão é, por natureza, um animal associado à beleza e à exibição, uma imagem que representa o ideal de aparência e status. Entretanto, Romano subverte essa representação: o rei, apesar de suas penas exuberantes, “tinha os pés horrorosos”,

escondidos sob as botas douradas. A revelação de seus pés imperfeitos expõe a hipocrisia da norma, que exige perfeição enquanto oculta suas próprias falhas.

Metaforicamente, o pavão encarna o poder disciplinador descrito por Foucault, em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975) o olhar que vigia e regula, mas que também é vulnerável.

Que as punições em geral e a prisão se originem de uma tecnologia política do corpo, talvez me tenha ensinado mais pelo presente do que pela história. Nos últimos anos, houve revoltas em prisões em muitos lugares do mundo. Os objetivos que tinham, suas palavras de ordem, seu desenrolar tinham certamente qualquer coisa de paradoxal. Eram revoltas contra toda uma miséria física que dura há mais de um século: contra o frio, contra a sufocação e o excesso de população, contra as paredes velhas, contra a fome, contra os golpes. Mas eram também revoltas contra as prisões-modelos, contra os tranquilizantes, contra o isolamento, contra o serviço médico ou educativo (p. 33).

A queda de sua máscara, ou de suas botas, é o momento em que a narrativa desmonta o mito da perfeição, afirmando que “a perfeição não existe! Somos todos iguais!” (Romano, 2018, s.p.). Assim, o pavão é o espelho da sociedade que cria padrões inalcançáveis e, ao fazê-lo, se distancia da autenticidade.

As botas de ouro do rei pavão são um dos símbolos mais sutis e potentes da obra. Representam o fetiche da aparência e o valor social atribuído ao luxo, à posse e à imagem, elementos que sustentam a lógica capitalista e a ideia de perfeição. O ouro, metal de brilho inalterável, simboliza o disfarce social: o que reluz não é necessariamente verdadeiro. Como sugere Miskolci (2017), “Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade.” (p. 15). Assim, as botas funcionam como uma alegoria da própria normatividade, que transforma a diferença em mercadoria e o reconhecimento em espetáculo.

A narrativa constrói-se inteiramente sobre um sistema simbólico que tensiona aparência, identidade e pertencimento. Cada elemento da história, a cor, o reino, o rei, os objetos e até os gestos, se transforma em metáfora da normatividade social e dos processos de exclusão vividos por sujeitos dissidentes. A leitura *queer* permite evidenciar como o texto desloca o olhar do leitor, convidando-o a questionar o que se entende por “perfeição” e a reconhecer a potência da diferença.

O episódio em que os pais decidem pintar o pequeno dragão evidencia a tentativa de negação e correção da diferença, como para apagar o corpo abjeto de Fausto.

Figura 3 – Fausto pintado de azul



(Fonte: Ilustração de André Ximene, 2018)

Essa passagem é central para a leitura queer da obra, pois traduz simbolicamente a violência cotidiana da camuflagem familiar, o esforço de moldar a criança segundo padrões binários e heteronormativos. O gesto dos pais, ainda que motivado pelo desejo de proteção, expressa o medo do julgamento social e a internalização das normas.

Butler (2018, p. 108) observa que “Não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada”. Assim, ao tingir o filho, a família busca a aceitação social, sacrificando a autenticidade. A tinta azul torna-se, portanto, o emblema da negação identitária, prática comum em contextos familiares que tentam “corrigir” comportamentos, expressões de gênero ou afetos que escapam à norma.

Banido de seu lar, Fausto é enviado ao chamado Reino da Imperfeição, “O rei Pavão na hora ordenou a expulsão do pequeno para o reino da Imperfeição.” (Romano, 2018, s.p.). Esse espaço, inicialmente marcado pela exclusão, se revela como um território de acolhimento, no qual a diversidade é possível. A leitura simbólica desse reino permite associá-lo ao armário *queer*: lugar de confinamento e invisibilidade, mas também de construção subjetiva e comunidade.

Figura 4 – Fausto chega ao Reino da Imperfeição



(Fonte: Ilustração de André Ximene, 2018)

Desde o início da narrativa, a cor é o marcador identitário central. O rosa e o azul não são apenas tons visuais, mas símbolos das fronteiras de gênero impostas pela cultura. Romano explicita essa norma de forma direta: “Rosa é cor de meninas! E o azul é cor de meninos. Você não pode viver aqui com essa cor” (Romano, 2018, s.p.). Essa frase ecoa, de maneira quase irônica, o discurso conservador que reforça a divisão binária, relembrando a infame declaração da ex-ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos Damares Alves, em 2019, de que “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”.

Ao incorporar essa lógica à sua fábula, Romano denuncia a arbitrariedade da norma e o absurdo de naturalizar convenções culturais. Butler (2018) observa que

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (p. 182).

O livro desvela justamente esse disfarce: a cor não é essência, é imposição. O gesto de Fausto, mergulhar na água e revelar o rosa original, simboliza a assunção da identidade verdadeira, um ato de libertação que rompe com a hierarquia cromática e social.

O desfecho da obra constitui o ponto mais subversivo e libertador da narrativa. Após desmascarar o rei pavão e revelar que “a perfeição não existe”, Fausto e os demais animais decidem abandonar os reinos anteriores, o da Perfeição e o da Imperfeição, para fundar um novo território simbólico: o Reino da Superação. Esse espaço, livre de hierarquias e classificações, representa o rompimento definitivo com o binarismo e a lógica da falta. Não há ali o “certo” nem o “errado”, o “azul” nem o “rosa”, o “perfeito” nem o “imperfeito”: há apenas a pluralidade das existências.

- O rei não é perfeito! Os pés dele são horrorosos! Não podemos viver em um mundo de mentiras! Convoco a todos a abandonarem o reino da Perfeição. Venham viver conosco no reino da Imperfeição. Onde todos são felizes e ninguém vive em uma esfera de mentiras (Romano, 2018, p.19).

(...) Nesse momento, mamãe dragão e papai dragão saíram da multidão e deram um beijo em seu filho. Os outros filhotes, que foram banidos do reino, também reencontraram os seus pais. Sem querer viver em um mundo de mentiras, todos foram viver no reino da SUPERAÇÃO (Romano, 2018, p. 20).

Esse gesto coletivo representa uma virada epistemológica: o reconhecimento de que a diferença não precisa ser aceita sob as regras do dominante, mas pode fundar novas formas de convivência e sentido. Como observa Miskolci (2017), a teoria Queer propõe não apenas a inclusão das dissidências, mas a transformação das estruturas que as marginalizam:

Em sua maior parte, o movimento homossexual emerge marcado por valores de uma classe-média letrada e branca, ávida por aceitação e até mesmo incorporação social. Algo muito diverso se passa quando surgem movimentos queer, se pautarão menos pela demanda de aceitação ou incorporação coletiva e focarão mais na crítica às exigências sociais, aos valores, às convenções culturais como forças autoritárias e preconceituosas (p. 25).

O Reino da Superação encarna exatamente essa invenção: uma utopia de coexistência, na qual as identidades não precisam se ajustar a nenhuma norma de pureza ou harmonia.

A construção desse novo reino marca também uma ruptura com o moralismo tradicional dos contos de fadas. Diferentemente das narrativas clássicas, em que o herói retorna ao lugar de origem para restaurar a ordem, Fausto abandona a ordem. Ele não busca reintegração, mas reinvenção, movimento profundamente *queer*, pois recusa o retorno à norma e cria um espaço de autenticidade e multiplicidade.

Butler (2018, p. 51) argumenta que “essa tarefa crítica supõe que operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação. Ela oferece a possibilidade de uma repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento”. Assim, o ato final de fundar o Reino da Superação materializa a resistência enquanto criação, e não simplesmente negação.

No plano simbólico, o novo reino representa a infância como território de possibilidade. As crianças, ou, no caso, os pequenos animais, demonstram que é possível viver sem a tirania da perfeição e sem o medo da diferença. A literatura infantil, nesse contexto, se torna um laboratório ético e estético de novas sociabilidades, onde a imaginação tem o poder de reconstruir o mundo, o texto de Romano cumpre esse papel ao oferecer à criança-leitora um modelo de sociedade afetiva, horizontal e diversa.

Portanto, o Reino da Superação pode ser compreendido como a utopia *queer* da obra, isto é, um espaço que supera o dualismo, a vergonha e o disfarce, e afirma o direito de existir em cor própria. O grito coletivo “Somos todos iguais!” não pretende apagar as diferenças, mas reconhecer a igualdade como valor ético da convivência. É nesse

horizonte que a história de Fausto se torna não apenas um conto sobre aceitação, mas uma metáfora da libertação subjetiva e social.

Butler (2018), ao problematizar a performatividade de gênero, propõe que o sujeito é constituído por meio da repetição de normas sociais que o antecedem. Essa ideia se manifesta de forma simbólica na tentativa dos pais de Fausto de pintá-lo de azul. O gesto não é apenas estético, mas performativo: busca inscrever o corpo do dragão na norma que define o que é ser “menino”. Assim como na vida real, a cor funciona como código de pertencimento. A tinta azul, nesse contexto, representa o peso da performatividade obrigatória, a repetição coercitiva do comportamento “correto” para que o sujeito seja reconhecido.

Contudo, o gesto de Fausto ao mergulhar na piscina e revelar sua verdadeira cor rompe com a lógica butleriana da sujeição e inscreve-se no campo da agência subversiva. Butler (2018, p. 194)) argumenta que, embora as normas sejam constitutivas, elas também contêm brechas: “Em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição; a “ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição”. Ao emergir rosa diante de todos, o pequeno dragão encarna essa variação: ele repete o ritual do batismo social (o mergulho), mas transforma-o em gesto de autoafirmação, desnaturalizando a cor como marcador fixo de identidade.

Em conjunto, Butler, Louro e Miskolci ajudam a compreender que *Fausto – o dragão que queria ser dragão* ultrapassa o caráter moralizador típico da literatura infantil e adentra o campo da crítica social. A história desloca a ênfase da adequação para a autenticidade, do ensino da norma para o reconhecimento da diferença, da aceitação passiva para a resistência ativa. O dragão rosa, enquanto figura simbólica, representa o sujeito *queer* que se recusa a ser invisibilizado, mostrando que até no universo das fábulas há espaço para questionar as fronteiras do gênero e celebrar o direito de existir em cor própria.

Portanto, a obra de Romano constitui um ponto de inflexão na forma como a literatura infantil brasileira trata a diferença: não como algo a ser corrigido, mas como uma potência transformadora. Sua narrativa nos lembra que a infância é também um território político, e que as histórias contadas às crianças têm o poder de instaurar novos modos de ver, sentir e existir. Em *Fausto – o dragão que queria ser dragão*, o gesto de um pequeno dragão rosa se converte em metáfora universal da liberdade, o direito de ser, em cor própria, em um mundo que insiste em pintar tudo de azul.

3.3.2. *Olivia tem dois papais* (2010), de Márcia Leite e a desnaturalização da heteronormatividade

Na obra de Márcia Leite, a narrativa estrutura-se por meio de uma sucessão de cenas cotidianas que revelam a dinâmica afetuosa e a normalidade de uma família homoparental. O enredo não se constrói sobre um conflito dramático externo, mas sim sobre a perspectiva de Olívia, uma menina esperta que utiliza um vocabulário sofisticado para compreender e interagir com o mundo.

Olívia tinha um talento muito especial. Ela sabia exatamente como usar algumas palavras para conseguir as coisas que queria.

Mesmo quando papai Raul estava trabalhando, e ele sempre estava trabalhando, Olívia sabia o que fazer para convencê-lo a brincar com ela.

[...]

— Você não acha que essa pintura está um pouco absurda, papai Raul? (Leite, 2010, pp. 10-11).

Ao utilizar palavras como “absurdo”, “intrigante”, e “óbvio” ao longo da narrativa Olívia medeia a tensão entre o que é naturalizado e o que é aprendido, estabelecendo-se como uma “criança poderosa”, termo definido por Clémentine Beauvais (2015) para descrever a agência infantil perante o mundo adulto.

Figura 5 – Capa do livro *Olívia tem dois papais*



(Fonte: Ilustração de Taline Schubach, 2010)

A capa do livro apresenta uma análise visual rica que corrobora a tese de que a literatura infantil contemporânea é um espaço potente para a representação de novas configurações familiares e para a afirmação da autonomia da criança. A imagem central

da capa não foca nos “dois papais” do título, mas sim na figura de Olívia, uma menina negra com um cabelo afro volumoso, em um momento de pura alegria e afeto com seus animais de estimação.

A felicidade de Olívia é evidente em sua expressão facial e em sua postura corporal. Ela está sorrindo abertamente enquanto abraça carinhosamente um gato branco, que retribui o afeto. Simultaneamente, um cachorro puxa um pedaço de tecido verde que está preso ao corpo da menina, como se a estivesse convidando para brincar.

Essa convivência harmoniosa e afetuosa entre a criança e os animais é o ponto focal da ilustração, transmitindo uma sensação de segurança, cuidado e pertencimento. A presença de animais de estimação em um lar pode ser utilizada como um marcador simbólico de uma família feliz e equilibrada, no qual o amor incondicional e o respeito à vida são valores centrais. Ao escolher essa imagem para a capa, a obra sugere que, independentemente da configuração de gênero dos pais, o que define a família de Olívia é o ambiente amoroso e acolhedor que eles construíram.

A paleta de cores da capa também contribui para essa atmosfera de calor e acolhimento. O fundo em tom de vermelho-terracota/laranja confere energia, alegria e uma sensação de segurança. É uma escolha que se afasta dos tradicionais rosa ou azul, oferecendo uma neutralidade que foca na emoção, não no gênero. O contraste com o azul-turquesa no chão e o verde da capa de Olívia traz vivacidade e leveza à composição.

A situação inicial e a introdução estabelecem esta agência no ateliê do seu pai Raul, um pintor. Ali, o uso da palavra “absurdo” para classificar um céu vermelho, fugindo à regra do “óbvio” céu azul, revela a internalização de normas rígidas e o desejo da criança em manter a ordem das coisas para agradar a todos: “Mas papai, as pessoas vão achar que você ficou maluco. Ninguém vai comprar o seu quadro e você vai ficar sem dinheiro.” (Leite, 2010, p.7).

Figura 6 – Olívia no ateliê do Papai Raul



(Fonte: Ilustração de Taline Schubach, 2010)

Ironicamente, o termo “absurdo”, frequentemente usado pela sociedade para estigmatizar casais homoafetivos, é aqui deslocado para a estética da pintura, na qual a lógica e o naturalizado são desafiados pela arte.

O conflito manifesta-se sob a forma de dúvidas naturais sobre a ausência de uma figura feminina, levando Olívia a questionar como aprenderá rituais de beleza ou o uso de saltos altos: “- Será que uma filha que tem mamãe pode se pintar com a maquiagem dela? Será que a mãe deixa a filha usar seus perfumes? Será que empresta o sapato de salto alto pra filha brincar?” (Leite, 2010, p. 38). Esta inquietação gera um diálogo intrigante sobre as barreiras de gênero enfrentadas pelos seus pais, Raul e Luís, que na infância foram impedidos de aceder ao universo lúdico “das meninas”. Ao conversar com papai Raul, Olívia questiona:

- Papai Raul, você também brincava de boneca quando era do meu tamanho?
- Não, filha, eu brincava de outras coisas. Nem tinha boneca lá em casa.
- Do que você brincava, então? - Olívia insistiu.
- De brincadeiras de menino, com o tio Roberto. Carrinho, futebol, videogame, luta, bicicleta. Coisas assim.
- Então você nunca brincou de boneca? Nunca brincou de mamãe e filhinho? Que intrigante! - ela refletiu em voz alta.
- “Intrigante” era mais uma palavra que deixava papai Raul muito, mas muito curioso.
- O que você achou intrigante, Olívia? ele perguntou.
- Se você nunca brincou de boneca ou de 21 casinha, como foi que aprendeu a cuidar tão bem de uma filha menina?

Depois, pergunta ao papai Luis:

- Papai Luís, você brincava de casinha quando era do meu tamanho? Era uma pergunta bem parecida com a que Olívia tinha feito ao papai Raul.
- O pai pensou antes de responder:
- Não, Olívia. Eu brincava de outras coisas. Mas lembro que gostava muito de brincar de escolinha. Eu tinha uma lousa no quintal e ficava dando aulas de mentira. Será que foi por isso que eu virei professor de verdade?

- Que intrigante! Se você nunca brincou de casinha nem de comidinha, como foi que aprendeu a fazer umas comidas tão gostosas para sua filha? (Leite, 2010, pp. 33-34).

A resposta dos pais evidencia que a sexualidade não é determinada pelo brinquedo, mas que o acesso ao brincar é restringido pelo gênero. Mesmo sem terem brincado de “casinha” ou “comidinha”, eles assumem todas as funções de zelo, demonstrando que certas capacidades de cuidado são inatas ao afeto ou aprendidas por necessidade: “Ah, minha querida, tem coisas que a gente não precisa aprender, já nasce sabendo. E cuidar de você é muito fácil!” (p. 22) ou “Tem coisas que a gente aprende quando precisa” (p. 35).

Os diálogos evidenciam a ruptura com a heteronormatividade e com os papéis de gênero socialmente atribuídos aos sujeitos. Além disso, problematizam a noção naturalizada, amplamente difundida, de que as brincadeiras infantis, classificadas como “de menina” ou “de menino”, determinariam a orientação sexual futura, em consonância com o sexo biológico. No texto, ambos os pais relatam experiências lúdicas associadas à expectativas tradicionais de masculinidade, ou, no caso de Luís, a práticas consideradas neutras, e, ainda assim, constituem-se como sujeitos queer.

Desse modo, os excertos desestabiliza a suposição de que o engajamento em atividades não normativas em relação ao gênero conduziria à dissidência sexual, ao mesmo tempo em que evidencia a insuficiência da lógica inversa, mesmo em conformidade com padrões considerados “adequados” ao sexo biológico, os sujeitos podem não corresponder à heteronormatividade, o que mostra que essa relação não é tão direta assim, e nem determinista.

O clímax não tem um grande confronto externo, mas ocorre em um momento de resolução de um conflito de curiosidade. O ponto de maior tensão narrativa surge quando Olívia, dotada de uma inteligência e agência típicas da “criança poderosa” (Beauvais, 2015), começa a se questionar sobre as diferenças entre a sua casa e a de seus amigos. Isso se estabelece no momento em que ela decide confrontar essa dúvida, buscando entender por que alguns colegas têm um papai e uma mamãe, enquanto ela tem dois papais. A obra poderia tratar o tema com pânico moral, mas resolve a questão por meio do diálogo e do afeto.

- O Lucas é muito bobo, papai, ele gosta de me provocar, dizendo que eu não tenho mãe.

- E você fica triste? — o pai perguntou, preocupado.

- Claro que eu fico. Por que ele também não provoca a Isabela e o Tadeu dizendo que eles não têm pai? Isso não é justo! — ela exclamou, contrariada.

- É mesmo uma injustiça, queridinha. E o que você responde para ele?

- Eu falo assim: “Eu não tenho mãe, mas tenho dois pais só pra mim”.

— Essa é uma boa resposta, meu bem. Mas sabe, não é todo mundo que acha bom ter dois pais ou duas mães. Cada família é de um jeito... E o Lucas só conhece um tipo de família — o pai explicou (Leite, 2010, p. 37).

Sob a ótica de Guacira Lopes Louro, o desfecho opera como desnaturalização das normas de gênero. Ao ser respondida com naturalidade, a dúvida de Olívia deixa de ser um problema social para se tornar um momento de fortalecimento de sua própria identidade. Louro, então, argumenta sobre a necessidade de uma pedagogia e um currículo *queer*:

Vistos sob essa perspectiva, uma pedagogia e um currículo Queer “falam” a todos e não se dirigem apenas àqueles ou àquelas que se reconhecem nessa posição-de-sujeito, isto é, como sujeitos queer. Uma tal pedagogia sugere o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva (Louro, 2004, p. 52).

Em relação aos espaços da narrativa, observa-se que se trata do ambiente doméstico, mas também profissional dos papais de Olívia. O ateliê de pintura de Raul funciona como o primeiro local de agência de Olívia. É ali que ela exerce o seu papel de “criança poderosa”, intervindo no trabalho do pai e questionando a estética da realidade.

Este espaço artístico permite que Olívia confronte o que considera “absurdo” ou “óbvio”, funcionando como um laboratório de experimentação visual e lógica. Quando a menina estranha o céu vermelho, ela está, na verdade, mapeando os limites do seu mundo a partir de um espaço de liberdade criativa que o pai lhe proporciona, onde a norma pode ser subvertida pela cor.

Neste cenário, é interessante notar que Olívia questiona o fato de o quadro ter um céu vermelho, contrariando a lógica, no entanto, a criança não se questiona, em nenhum momento, sobre a lógica familiar comumente aceita na sociedade: o fato de ela ter dois pais e não ter um pai e uma mãe. Apesar de dizer que gostaria de ter uma mãe, em nenhum momento a criança diz que preferia ter uma mãe e um pai, ao invés de dois pais.

Do ponto de vista das questões de gênero, isso aponta para a ideia de que a heteronormatividade não é inata, mas aprendida socialmente. A criança não nasce estranhando arranjos familiares dissidentes, ao contrário, ela os compreende como legítimos quando fazem parte da sua experiência cotidiana. O fato de Olívia mencionar o

desejo de ter uma mãe pode estar mais relacionado à curiosidade ou a percepção de uma ausência simbólica do que a uma rejeição da sua própria estrutura familiar.

A cozinha, por outro lado, é o espaço da manutenção da vida e do afeto cotidiano. A presença do Pai Luís neste ambiente, cozinhando por necessidade e prazer, desconstrói a ideia de que o espaço doméstico da alimentação seja um domínio exclusivamente feminino. Para Olívia, a cozinha é o lugar do “encantador”, onde o aroma e o sabor reforçam a estabilidade do seu lar. É neste ambiente que a obra responde aos preconceitos externos: enquanto na escola ou na rua a cozinha pode ser vista como “lugar de mulher”, na casa de Olívia ela é o espaço legítimo do cuidado paternal.

Figura 7- Papai Luís cozinhando para Olívia



(Fonte: Ilustração de Taline Schubach, 2010)

Outro elemento espacial de extrema relevância é a “cabaninha de quadros”. Este microespaço criado por Olívia dentro de casa simboliza a necessidade humana de proteção e a gestão do medo.

Gostava de ficar sozinha, ali no escuro. Sentia um medo gostoso. Imaginava que a sua cabana estava no meio da floresta. E que era noite. E que os animais perigosos nunca seriam capazes de encontrá-la naquela fortaleza.

Mas algumas vezes Olívia ficava preocupada...

- Papai Raul - ela perguntou, de dentro de sua cabana -, os animais famintos da floresta conseguem sentir o cheiro de uma menina humana escondida em uma cabana de quadros? (Leite, 2010, pp. 14-15).

Ao imaginar-se numa floresta perigosa dentro da segurança do lar, Olívia utiliza o espaço para processar a sua autonomia. A cabana funciona como uma metáfora para a própria família homoparental: um refúgio que, embora possa parecer “diferente” para quem olha de fora, oferece o abrigo necessário para enfrentar as incertezas e os preconceitos do mundo exterior. É o lugar onde ela pode sentir um “medo gostoso”, pois sabe que o espaço ao redor é de proteção.

Figura 8 - Cabaninha de quadros



(Fonte: Ilustração de Taline Schubach, 2010)

Nesse contexto de refúgio, a fala do Pai Raul ganha uma dimensão simbólica profunda ao dizer que ela não precisa temer, pois as feras da floresta não entendem as pinturas: “— Não, querida, os animais famintos da floresta não são tão espertos assim. E além do mais, eles não entendem nada de pintura, nem vão se aproximar! - papai Raul tranquilizou a filha” (Leite, 2010, p. 15). Essa afirmação reforça a ideia de que o lar e a arte do pai constituem uma barreira protetora: o preconceito externo, as “feras”, é incapaz de decifrar ou atingir a linguagem de afeto e proteção própria daquela família. Assim, a cabana de quadros consolida-se como um território de resistência, onde a subjetividade da criança é preservada contra um mundo que muitas vezes não compreende o que foge ao “óbvio”.

Por fim, o lar é configurado como um território de afirmação de identidade, onde ela pode performar a sua feminilidade, entre bonecas, saltos e perfumes, com a segurança de quem é vista e amparada. A arquitetura do afeto nestes espaços prevalece sobre as paredes da norma, tornando a casa o local onde o “absurdo” social se transforma na mais acolhedora das realidades.

A obra é marcada pela repetição e pela rotina, elementos fundamentais para a construção da segurança da criança. As sequências de Olívia no ateliê de Raul ou na cozinha com Luís mostram que a cronologia não é produtiva no sentido adulto, mas de “estar com” o outro. Quando Olívia convence o pai a interromper o trabalho para brincar, ela subverte o tempo do capital e do dever pelo lúdico. Essa agência demonstra, novamente, a “criança poderosa” de Beauvais (2015), que tem o poder de dilatar o tempo adulto para acomodar as suas necessidades afetivas.

- Papai Raul, você não está muito cansado? Não quer parar de trabalhar um pouquinho e brincar de boneca comigo? Estou tão entediada!

“Entediada” era uma palavra que fazia com que o pai parasse imediatamente de trabalhar e levasse a sério o pedido da filha. Tão a sério que, quando percebia, já estava deitado no chão ao lado de Olívia, brincando de mamãe e filhinho. ou cercado por um monte de bonecas (Leite, 2010, pp. 15-16).

- Mas é verdade, papai Luís. Eu estou desfalecendo de tanta fome.

[...]

- Então vamos até a cozinha que eu vou fazer um lanche pra gente. Sabe que eu também estou quase desfalecendo de fome, queridinha?

Papai Luís era o melhor cozinheiro da família. E Olívia, sua melhor ajudante. Ele sempre deixava que ela cortasse as rodela de tomate e passasse requeijão nas fatias de pão.

— Este é o melhor sanduíche de queijo, presunto, alface, tomate, cenoura e requeijão do mundo inteiro, papai Luís! – Olívia disse, depois de dar a primeira mordida.

- Muito obrigado, mas sem sua ajuda, queridinha, ele não teria ficado tão gostoso – o pai reconheceu (Leite, 2010, p. 34).

Existe também uma tensão interessante entre o passado e o presente através da memória dos pais. Quando Olívia questiona se eles brincavam de boneca ou de “comidinha”, a narrativa evoca um tempo pretérito de restrições de gênero. O tempo da infância dos pais foi marcado por uma norma que ditava o que era “coisa de menino”. Em contraste, o tempo presente de Olívia é de liberdade: ela pode viver a sua feminilidade performática enquanto observa os pais exercerem o cuidado que lhes foi negado no passado. O tempo da narrativa, portanto, cura essa lacuna geracional ao permitir que Raul e Luís aprendam no presente o que a sociedade lhes impediu de praticar na infância.

O narrador em *“Olívia tem dois papais”* revela uma escolha estratégica que sustenta a leveza e a eficácia da temática da obra. Trata-se de um narrador em terceira pessoa, de caráter onisciente, mas que mantém uma proximidade focalizada na perspectiva de Olívia. Essa escolha é fundamental para mediar a relação entre a realidade da família homoparental e o olhar do leitor.

O narrador age como um tradutor do mundo interno de Olívia. Embora não seja a menina quem narra diretamente, o narrador adota o seu repertório e as suas “palavras favoritas” (intrigante, absurdo, óbvio, encantadora), o que aproxima a narração da subjetividade infantil. Essa técnica permite que o leitor enxergue a família não pelo viés do julgamento adulto, mas através da curiosidade e da lógica de uma criança que buscava entender as cores de um quadro ou a ausência de sapatos de salto alto em casa.

“Encantador” era uma palavra que Olívia guardava para usar em situações muito especiais, principalmente quando tinha planos de sair correndo e deixar o resto da bagunça para o pai arrumar sozinho. O que ele fazia com

muita boa vontade, principalmente depois de ter sido chamado de encantador” (Leite, 2010, p. 25).

Um ponto crucial é a neutralidade afetiva do narrador. Ele não tenta justificar ou explicar a existência dos dois pais como algo que precise de defesa; ele apenas narra a convivência como um fato dado e naturalizado. Ao descrever as cenas no ateliê ou na cozinha, o narrador valida a agência de Olívia, mostrando como ela negocia o tempo e a atenção dos pais.

A personagem assume o papel de mediadora entre a rigidez das convenções sociais e heteronormativas e a fluidez de seu lar. Ela não é apenas uma criança que observa, é uma agente intelectual que utiliza o vocabulário para mapear e validar sua realidade. Sua agência é visível na forma como ela conduz os adultos, dobrando o tempo de trabalho do pai para o tempo do brincar.

Curiosamente, Olívia demonstra uma identidade de gênero considerada feminina muito demarcada: ela busca o universo dos saltos, das maquiagens e dos perfumes com cheiro de flores, além de brincar de bonecas e de casinha (brincadeiras sempre associadas à meninas). Isso revela que sua identidade não é um mero reflexo da orientação sexual dos pais, mas uma construção própria que dialoga com os roteiros da feminilidade e da cis-heteronormatividade, como ao casar sua boneca com um príncipe.

Olívia conversava com o príncipe sobre o futuro casamento real. Queria que seu vestido de noiva fosse mais bonito e mais comprido do que o vestido que tia Carla usou quando se casou. E queria um sapato branco de salto muito alto. E perfume tinha de ter aquele cheiro bom de flores que ela sentia quando chegava perto de sua professora. E queria que o príncipe usasse uma roupa de noivo normal. Roupa de príncipe era muito antiga. O príncipe só respondia “Sim, querida”, quando a princesa parava de falar. Nessa hora Olívia engrossava a voz (Leite, 2010, pp. 25-26).

Papai Raul representa a ruptura com o passado normativo através da arte e da sensibilidade. Como pintor, ele é quem ensina Olívia que o “óbvio”, como o céu ser sempre azul, pode ser desafiado pelo “absurdo” da criatividade. Sua trajetória é marcada pela confissão de que não pôde brincar de boneca ou “casinha” na infância, expondo como o gênero limitou seu acesso ao lúdico.

No entanto, sua figura prova que a capacidade de zelar é uma competência do presente: ele não precisa ter treinado com bonecas para ser um pai cuidadoso. Raul é o protetor que assegura à filha que as “feras” do preconceito externo não conseguem decifrar a “pintura” de amor, que eles construíram dentro de casa.

Papai Luís ancora a família na materialidade do cuidado diário. Ao ocupar a cozinha e dominar a culinária, espaços historicamente feminizados, ele desnaturaliza a divisão sexual do trabalho doméstico. Luís personifica o aprendizado por necessidade e afeto, ou seja, ele aprendeu a cozinhar para nutrir, provando que o zelo não possui gênero biológico. Ele é a resposta prática às provocações externas: enquanto o mundo lá fora questiona quem faz o “papel de mulher”, Luís simplesmente exerce o de pai em sua plenitude.

A obra utiliza ainda personagens secundárias invisíveis, como o amigo da escola, para representar a voz da norma. Esses elementos trazem para a narrativa os questionamentos sobre a ausência da mãe ou o machismo estrutural. Contudo, a força dos protagonistas reside na segurança emocional: Olívia não internaliza essas dúvidas como traumas, mas como estranhamentos de um mundo exterior, que ainda não compreende a harmonia “encantadora” de sua família. O núcleo familiar, portanto, não se define pelo que falta, mas pela abundância de presenças que se desdobram para garantir que a infância de Olívia seja plena e respeitada.

3.3.3. Costurando novos finais: gênero, desejo e dissidência em *A Princesa e a Costureira*, de Janaína Leslão

A obra escrita por Janaina Leslão e ilustrada por Júnior Caraméz, apresenta-se como uma narrativa que utiliza a estrutura clássica dos contos de fadas para propor uma importante revisão das normas de gênero e sexualidade na literatura infantil contemporânea. A história introduz a Princesa Cíntia, uma jovem que, seguindo as tradições de seu reino, foi prometida em casamento ao Príncipe Febo desde o nascimento. O enredo ganha sua força transformadora quando Cíntia, ao preparar-se para as núpcias, conhece Istar, a costureira responsável por seu vestido, e por ela se apaixona, desencadeando um conflito que desafia as expectativas sociais e familiares.

Figura 9 – Capa do livro *A Princesa e a Costureira*



(Fonte: ilustração de Júnior Caraméz, 2015/2016)

O título e a capa da obra revelam uma profunda subversão dos padrões tradicionais da literatura infantil. Ao utilizar o título *A Princesa e a Costureira*, a autora Janaina Leslão adota uma estrutura clássica dos contos de fadas que geralmente opõe a nobreza ao plebeu, mas estabelece uma quebra de expectativa imediata ao deslocar o interesse romântico do campo da realeza para o universo do trabalho e do cotidiano. Sob a lente da *Teoria Queer* presente na dissertação, essa escolha sinaliza um desvio da norma, indicando que o desfecho da narrativa não será mediado por alianças de poder entre reinos, mas por um afeto que atravessa classes sociais e convenções de gênero.

No que diz respeito à semiótica da capa, a paleta de cores em azul escuro distancia a obra dos padrões de tons rosa e pastéis comumente associados ao gênero feminino na literatura infantil, conferindo à narrativa um tom de seriedade, solenidade e realismo. A dualidade das personagens, apresentando uma princesa negra e uma costureira branca, funciona como um marcador político de diversidade. O fato de ambas vestirem azul cria uma unidade visual, sugerindo que compartilham o mesmo universo afetivo apesar de suas origens distintas. Além disso, a presença do arco ou portal simboliza um rito de passagem, funciona como uma metáfora visual para a transição psíquica e social das protagonistas. Na literatura e na antropologia, o portal é o símbolo da “liminaridade”: um espaço entre mundos onde as regras do cotidiano são suspensas e a identidade original do indivíduo é deixada para trás para que uma nova possa emergir.

No contexto de *A Princesa e a Costureira*, esse rito de passagem marca o abandono de um destino pré-determinado e heteronormativo em direção à autonomia do desejo. De um lado do arco, encontra-se a vida pautada pelas obrigações da realeza,

simbolizada pelo compromisso com o Príncipe Febo e pelas expectativas familiares que acompanham a Coroa. Do outro está o desconhecido e a liberdade de escolha, representados pelo encontro com Istar. O arco não apenas emoldura esse momento, mas atua como um divisor de águas: ao atravessá-lo simbolicamente, a Princesa Cíntia deixa de ser apenas a “prometida” para assumir sua identidade dissidente.

Além disso, ao isolar as duas personagens do restante da sociedade, o arco cria um “espaço sagrado” ou uma zona de proteção. Nesse refúgio visual, a hierarquia entre a nobreza e o povo é diluída, permitindo que o afeto floresça sem a vigilância das tradições do reino. O rito de passagem, portanto, não é apenas sobre o casamento que se rompe, mas sobre a coragem de atravessar o portal da própria verdade, costurando um destino que não estava escrito nos roteiros clássicos dos contos de fadas.

Os símbolos dourados no topo deste arco, a coroa e a agulha, constituem o ponto mais rico da composição visual. Enquanto a coroa representa o status e o peso da tradição institucional da Princesa Cíntia, a agulha simboliza o ofício de Istar e a capacidade de unir tecidos para “costurar” novas realidades. A equivalência conferida pelo uso do ouro em ambos os objetos coloca o trabalho e a nobreza em pé de igualdade, transmitindo visualmente a mensagem de que a habilidade de criar é tão valiosa quanto o direito de governar. No contexto da história, será justamente essa “costura” coletiva, envolvendo a irmã, o príncipe e a fada, que permitirá a construção de um final feliz.

A situação inicial da narrativa estabelece o cenário de EntreRios e EntreLagos sob uma ótica da “falsa neutralidade” de Peter Hunt (2005), na qual a ordem social é apresentada como natural e imutável: “Afinal, a bibliografia nunca é neutra. Juntamente com suas listas de títulos e edições, mesmo as bibliografias mais confiáveis e supostamente “objetivas” quase sempre incluem análises literárias, julgamentos artísticos e ideológicos” (Hunt, 2005, p.142 – tradução nossa)⁸.

Apresenta-se o acordo de casamento entre a Princesa Cíntia e o Príncipe Febo, um evento que, na lógica dos contos de fadas tradicionais, deveria ser o objetivo final da protagonista, mas que aqui funciona como o símbolo da subjeção e do “destino traçado” que ignora a autonomia da mulher.

A história é narrada em terceira pessoa e possui um caráter onisciente. O narrador não apenas relata as ações, mas conhece os sentimentos profundos da Princesa Cíntia, a

⁸ Bibliography, after all, is never neutral. Alongside their checklists of titles and editions, even the most dependable and putatively ‘objective’ bibliographies almost always include literary analysis, artistic and ideological judgements.

sua angústia perante o “destino traçado” quando há o despertar do seu desejo por Isthar. Isso permite que o leitor acesse a subjetividade da protagonista, compreendendo que a sua identidade não é um “erro”, mas uma verdade interna que entra em conflito com a estrutura social do reino.

Diferente dos narradores de contos de fadas tradicionais, que costumam tratar a heteronormatividade como a única ordem natural possível, o narrador desta obra assume uma postura de desnaturalização. Ele apresenta o acordo de casamento entre Cíntia e Febo como algo imposto externamente, mas trata o encontro amoroso entre as duas mulheres com naturalidade e encantamento. Ao fazer isso, o narrador retira o caráter de “anormalidade” das identidades dissidentes, exercendo o que Judith Butler descreve como a subversão da subjeção através do discurso.

Não ter o reconhecimento social como heterossexual efetivo é perder uma identidade social possível em troca de uma que é radicalmente menos sancionada. O “impensável” está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura dominante. A teoria que presume a bissexualidade ou a homossexualidade como o “antes” da cultura, e que situa essa “prioridade” como fonte de uma subversão pré-discursiva, proíbe efetivamente, a partir de dentro dos termos da cultura, a própria subversão que ela defende de forma ambivalente e à qual se opõe (Butler, 2018, p.108).

A voz narrativa possui um tom pedagógico, mas não moralizante. Ele atua como um mediador que apresenta a “confusão” e a subsequente “costura” do novo final feliz como caminhos lógicos para a liberdade. Esse narrador ajuda a estabelecer uma pedagogia das diferenças, pois ele não julga a princesa; pelo contrário, ele valida a rede de apoio (a irmã Selene, Febo e a Fada Madrinha) como agentes positivos de uma mudança necessária.

No início da narrativa, mesmo sem saber do encantamento da Fada Madrinha, Cíntia fica feliz ao dançar com o príncipe e sente que tem uma obrigação para com o reino:

Febo tocou as costas da princesa e Cíntia sentiu uma sincera alegria por estar dançando com o príncipe novamente. Eram tantas as boas vivências que compartilharam até aquele momento que, nesta hora, sentiu-se conformada em ter como marido o seu grande amigo. Sorriu. Estava tudo acertado e era assim que as coisas deveriam ser (Leslão, 2015/2016, p. 13).

A escolha lexical do narrador é altamente significativa: ao apontar que Cíntia estava “conformada” e que “assim que as coisas deveriam ser”, o texto joga luz sobre a rigidez das normas de gênero. Essas expressões evidenciam o papel social imposto à princesa dentro de uma lógica heteronormativa. Contudo, essa aparente ordem é sutilmente subvertida pelo narrador, que passa a descrever com delicadeza a afinidade instantânea entre as duas mulheres:

Quando a princesa chegou, Istar percebeu que havia algo diferente nela. Cíntia era tão educada, tão simples e simpática que Istar ficou encantada. Inicialmente, falaram sobre o modelo do vestido, mas seguiram conversando sobre suas vidas como se já se conhecessem há tempos. Falaram tanto que Selene cansou de esperar a irmã e saiu para dar uma volta pelo povoado com o pequeno filho de Istar.

A conversa estava tão boa que quase se esqueceram do motivo do encontro. Só depois de Cíntia satisfazer a curiosidade sobre como aquela mulher especial tinha chegado ao povoado lembraram-se de que tinham que tirar as medidas para a costura. E riram muito com isso (Leslão, 2015/2016, p.18).

Ao longo de toda a história, o narrador vai desvelando os pensamentos da princesa, expondo sua subjetividade, suas preocupações, medos e decisões. No trecho abaixo, observamos a angústia de Cíntia, ao perceber-se apaixonada por outra mulher, quebrando a lógica heteronormativa das relações pressupostas nos reinos da narrativa:

Cíntia começou a chorar porque temia pelo futuro incerto de todos. Disse à irmã que os reis e as rainhas não a perdoariam por descumprir um compromisso assumido por eles há muito tempo. Pensava que o povo de EntreRios deixaria de amá-la. Que magoaria Febo, seu melhor amigo. Para piorar, a tradição dizia que uma mulher tinha que amar um homem. E agora, seria jogada na rua por amar uma mulher? Seria condenada a um casamento forçado apenas para cumprir o que era esperado pela tradição? Como faria para que todos entendessem que esse amor era tão amor quanto outros amores? Seria melhor fugir do reino? (Leslão, 2015, p. 21).

Aqui, vemos Cíntia preocupada com o reino, pois entendia que a quebra de paradigmas não só faria com que seu reino deixasse de gostar dela, bem como o noivo, mas, também, que o futuro do reino se tornasse incerto. Observamos, assim, como a força que as tradições, há muito tempo estabelecidas, tem sobre aqueles que ousam desafiar-las.

Ao final do livro, após terem vencido as barreiras, o narrador mostra a resistência das personagens:

Cíntia casou-se com Istar, o seu verdadeiro amor profetizado no dia de seu nascimento. A princesa e a costureira fizeram o que aprenderam durante toda a vida: lutaram por aquilo que acreditavam, não tendo medo de buscar a felicidade e a harmonia consigo mesmas e com todos (Leslão, 2015, p. 45).

Assim, vemos que o narrador, portanto, é o elemento que garante que a literatura infantil funcione como um território de resistência. Ao optar por uma linguagem inclusiva e por uma perspectiva que valoriza a autonomia da mulher e o direito ao afeto dissidente, o narrador transforma a leitura num ato de desconstrução da ideologia binária. Ele convida o leitor a questionar as fronteiras de EntreRios e EntreLagos, espaço onde acontece a história, provando que a voz que conta a história é tão transformadora quanto a própria costura de Istar.

Sobre o espaço da obra, esse revela que o cenário não funciona apenas como um pano de fundo, mas como um elemento ativo que reforça a transição da norma para a dissidência. O espaço pode ser compreendido por meio da dicotomia entre o local da vigilância e o local da transformação.

O castelo representa o espaço da norma e da “ideologia binária”, é um ambiente pautado pela rigidez, pelos protocolos reais e pela heteronormatividade imposta pelo destino traçado desde o nascimento de Cíntia. No castelo, a identidade da princesa é estática, definida pela sua função de noiva e futura rainha ao lado de Febo. Este cenário simboliza a subjeção, onde as paredes do palácio funcionam como limites para o desejo e para a performance de uma identidade que não pertence à protagonista.

A torre, elemento bastante comum na literatura feminista, representa o aprisionamento da mulher à heteronormatividade, ao papel pré-definido pela sociedade à princesa: “Todas as semanas, o pai subia até a torre para perguntar para a filha se ela continuava com aquela ideia insana de amor por outra mulher. Diante da resposta afirmativa, descia sem mais nada falar” (Leslão, 2015/16, p. 34).

Em contrapartida, o ateliê da costureira Isthara surge como o espaço da transformação e da criação. Diferente do castelo, este é um local de trabalho manual e cotidiano, onde a hierarquia social é relativizada. O deslocamento de Cíntia, uma princesa, para o ateliê de uma trabalhadora manual, subverte a lógica de classe. É neste “entre-lugar” que a costura de uma nova realidade acontece: o ateliê torna-se um porto seguro onde a proximidade física, as medidas e o toque permitem que o desejo floresça fora da vigilância real. O espaço da costura é, portanto, o local onde se desconstruem as convenções sociais para criar uma narrativa de resistência.

Na sala onde estavam havia um grande espelho na parede e, diante dele, uma pequena banquetta onde as clientes subiam para tirar medidas e experimentar seus vestidos. E foi enquanto ajudava Cíntia a subir na banquetta que Isthara tocou a mão nas costas da princesa: a profecia se cumpriu!

Uma luz tomou conta de todo o ambiente. Um redemoinho de vento se formou na sala, girando Cíntia e Isthara junto com as flores que ali estavam. As duas deram-se as mãos por medo e, passado o susto, continuaram assim, girando e sorrindo, desfrutando da magia daquele encontro (Leslão, 2015/6, p. 19).

A geografia da obra é dividida entre os reinos de EntreRios e EntreLagos, nomes que sugerem territórios delimitados e fronteiras que, inicialmente, espelham a rigidez das tradições e a ideologia binária. O reino de EntreRios, onde vive a Princesa Cíntia, representa o espaço da “falsa neutralidade”: um ambiente onde o destino da protagonista

parece fluir de forma inevitável em direção ao casamento arranjado, como o curso de um rio que não pode ser desviado pelas mãos humanas.

O castelo, como centro político de EntreRios, é o local da vigilância e da subjeção. Nele, a identidade de Cíntia é definida por protocolos e expectativas reais que tentam impor uma coerência entre seu corpo e o papel de noiva do Príncipe Febo, vindo do reino de EntreLagos. Essa promessa de união entre os dois reinos simboliza a tentativa de consolidação de um mapa geopolítico pautado na heteronormatividade. No entanto, é no deslocamento entre esses dois pontos que a subversão acontece. O ateliê da costureira Istar surge como um “entre-lugar” que desafia a lógica desses reinos. *Mutatis Mutandis*, seguindo a perspectiva de Judith Butler (2018), se EntreRios e EntreLagos impõem uma performatividade de gênero estática, o ateliê é o espaço onde a “costura” de uma nova realidade permite que Cíntia rompa com as imposições sociais.

O espaço público dos dois reinos presentes na obra, pode simbolizar a vitória da visibilidade política. Ao celebrar o amor entre uma princesa e uma costureira diante de todo o povo, o cenário deixa de ser um local de imposição de poder para se tornar um território de emancipação, confirmando que o “felizes para sempre” pode reconfigurar até mesmo, os mapas mais tradicionais da literatura infantil. Ao final da trama, EntreRios e EntreLagos viram uma espécie de modelo de subversão:

Assim, desde aquele dia, em EntreRios e EntreLagos, promessas de casamento não foram mais feitas por pais no lugar de seus filhos. Ninguém mais foi obrigado a se casar com alguém que não amasse de verdade. Inclusive, alguns dos reis e rainhas convidados começaram a permitir uniões como a de Istar e Cíntia em seus reinados (Leslão, 2015/2016, p. 48).

A obra estabelece o tempo mítico do “era uma vez”, que autores como Richard Miskolci (2017) identificam como um espaço de repetição de normas sociais. Judith Butler descreve a identidade como uma construção baseada na repetição constante de atos, e o tempo da infância de Cíntia é preenchido pela performance de uma amizade que deveria culminar, obrigatoriamente, em amor romântico para cumprir um acordo entre reinos.

Por outro lado, ao final do livro, a frase utilizada não é a famosa “e foram felizes para sempre”, típica dos contos de fadas, mas “E assim, todas e todos viveram muito, muito felizes” (Leslão, 2015/2016, p. 48). A quebra é intencional, pois, além de utilizar o pronome indefinido na forma masculina e feminina, não estabelece a ideia de “para sempre”, deixando em aberto o que pode ter acontecido após os casamentos das duas irmãs.

As personagens em *A Princesa e a Costureira*, revelam como Janaína Leslão utiliza a construção de figuras esféricas e planas para desconstruir a “falsa neutralidade”. A distinção entre personagens que evoluem e aquelas que cumprem funções arquetípicas é essencial para a eficácia da temática da obra, sendo reforçada pelo significado simbólico de seus nomes, conforme detalhado no glossário da própria obra.

Cíntia é um dos epítetos de Ártemis, a deusa grega da Lua, associada à castidade, mas também à independência e à caça. Essa dualidade reflete sua transição da obediência ao desejo próprio, marcando uma evolução profunda na sua “performatividade de gênero”, conforme os conceitos de Judith Butler (2018). Como protagonista, sua densidade psicológica rompe com o binarismo estático e a transforma em um sujeito de resistência que surpreende o leitor ao reivindicar sua identidade *Queer*.

A Princesa Cíntia caracteriza-se como uma personagem esférica. No início da narrativa, ela é apresentada dentro de uma lógica de subjeção, aceitando passivamente o destino traçado pela tradição de EntreRios. No entanto, ao longo da história, Cíntia demonstra complexidade psicológica e capacidade de mudança.

Já Istharr, a costureira, é classificada como uma personagem plana, tendendo ao tipo. Ela não passa por uma grande transformação interna, pois já aparece como uma figura resolvida e segura de seu papel e de seu afeto. Sua função narrativa é ser o agente catalisador da mudança de Cíntia. O nome Istharr remete à “Rainha do Céu” na Babilônia, cultuada como a Grande Mãe e identificada como Ísis no Egito. Regida por Vênus, Istharr é aquela que faz surgir o amor em todos, possuindo um espírito vivo e contagiante.

Embora se apresente como uma figura resolvida, a questão da fluidez aparece de forma implícita no fato de Istharr já ter vivenciado relações heterossexuais, uma vez que é mãe. Segundo a perspectiva de Judith Butler (2018), sua identidade é um “devir” constante; seu passado não anula seu desejo atual, reforçando que a sexualidade não é uma essência imutável ou um destino fixo, mas um percurso que pode incluir diferentes formas de afeto ao longo da vida.

Embora a bissexualidade ou a transição de uma vivência heterossexual para uma relação lésbica não sejam debatidas abertamente, permanecendo como elementos da estrutura plana da personagem, essa “ausência de rótulos” serve para normalizar a diversidade. A maternidade de Istharr coexiste com seu amor por Cíntia, sugerindo que a identidade *queer* não anula as experiências prévias, mas as integra em uma nova configuração do desejo.

Ao não transformar o passado heterossexual de Isthara em um “problema” ou conflito, a obra de Janaína Leslão retira a orientação sexual do campo do julgamento e a coloca no campo da fluidez natural, oferecendo uma representação na qual o afeto presente é legitimado por si só, independentemente das linhas traçadas anteriormente na história da personagem.

O Príncipe Febo destaca-se como uma surpreendente personagem esférica. Embora surja como o arquétipo do príncipe encantado de EntreLagos, ele rompe com a expectativa de vilania. Seu nome, Febo, significa “brilhante” em grego e é um epíteto de Apolo, o deus do Sol, que representa o ideal de beleza masculina e justiça. Sua complexidade revela-se na capacidade de empatia e na desconstrução da masculinidade tóxica. Ao apoiar o amor entre as duas mulheres, Febo demonstra uma evolução que desafia a ideologia binária tradicional.

As personagens secundárias, como a irmã de Cíntia e a Fada Madrinha, são personagens planas. Elas cumprem funções específicas (apoio familiar e legitimação mágica) sem apresentar mudanças em suas personalidades. A Fada Madrinha é uma personagem tipo ressignificada: em vez de usar sua magia para manter a norma, ela a utiliza para proteger a diversidade, garantindo que o “felizes para sempre” seja alcançado através da visibilidade e da aceitação coletiva das identidades dissidentes.

O pai da protagonista, embora tente impedir o romance, não pode ser classificado como o antagonista da obra. Nos contos de fadas tradicionais, o antagonismo costuma ser personificado em uma figura de vilania que age por malícia pessoal. No entanto, nesta narrativa, o verdadeiro antagonista é a norma social cis-heteronormativa e a ideologia binária que rege os reinos de EntreRios e EntreLagos.

O Rei, pai de Cíntia, atua não como um vilão, mas como um representante do sistema de subjeção descrito por Judith Butler. Sua resistência inicial ao desejo da filha não nasce de um desejo de fazê-la sofrer, mas de sua incapacidade momentânea de conceber uma existência fora do “destino traçado” e dos acordos diplomáticos que garantem a ordem do reino. Ele é um porta-voz da tradição: para ele, o casamento com Febo é a única trajetória possível, pois é a única que a norma permite visualizar.

A prova de que o pai não é o antagonista reside na resolução do conflito. Em uma narrativa com um vilão personificado, a vitória exigiria a derrota ou a punição desse personagem. Em *A Princesa e a Costureira*, o que ocorre é uma negociação de sentidos. Quando a rede de apoio (o príncipe, a irmã e a Fada Madrinha) apresenta uma nova lógica

de felicidade, o Rei, embora inicialmente confuso, permite que a celebração ocorra no espaço público. Ele acaba cedendo lugar à visibilidade do afeto dissidente.

Portanto, o obstáculo a ser vencido pelas protagonistas é o preconceito invisível e a rigidez das leis que tentam silenciar identidades *queer*. Ao retirar do pai o estigma de vilão, a obra demonstra que o verdadeiro combate deve ser contra a estrutura social que impede a emancipação. O desfecho mostra que até as figuras que representam a autoridade e a norma podem ser transformadas quando o final feliz é reivindicado como um direito à diversidade e à liberdade de escolha.

O povo também tem um papel importante na obra. Um momento crucial ocorre quando a notícia da “confusão” (a paixão de Cíntia por Istar) se espalha. É significativo observar que o povo não reage com ódio ou violência, uma escolha política consciente da autora Janaína Leslão. Em vez de representar a massa como preconceituosa, a obra apresenta a sociedade como um espaço passível de transformação. Segundo Richard Miskolci (2017), a pedagogia das diferenças ocorre quando o meio social é exposto ao novo e escolhe o acolhimento em vez da exclusão. A curiosidade do povo substitui o julgamento, permitindo que a “costura” de novos afetos seja aceite.

A introdução de *A Princesa e a Costureira* estabelece, de imediato, o peso do determinismo da linhagem. No reino de EntreRios, o tempo é contado por meio de alianças diplomáticas e da preservação da paz, onde o nascimento da princesa Cíntia já carrega a finalidade do matrimônio com o príncipe Febo, de EntreLagos. No entanto, esse destino traçado encontra seu primeiro ponto de resistência ainda no berço, com a intervenção da Fada Madrinha.

Ao lançar o feitiço nas costas de Cíntia, garantindo que ela só reconheceria seu verdadeiro amor por meio do toque, a Fada introduz uma variável de incerteza subjetiva em um plano de Estado que exigia apenas obediência.

Quando Cíntia nasceu, sua Fada Madrinha ficou preocupada com a ideia de a afilhada ser obrigada a se casar com alguém que talvez não amasse de todo coração e, por precaução, lançou-lhe um encanto: - Princesinha, crescerás e saberás quem é o seu verdadeiro amor assim que essa pessoa lhe tocar as costas! (Leslão, 2015/2016, p. 10).

Vale observar que a Fada Madrinha se materializa como uma voz feminista, preocupada com o fato de a princesa ter que se casar com alguém que não ama de verdade, apenas para cumprir seu papel de união entre os reinos.

Figura 10 – A Fada madrinha lança um feitiço sobre a Princesa Cíntia



(Fonte: ilustração de Júnior Caraméz, 2015/2016)

É nesse cenário de expectativas rígidas que o conceito de “crescimento horizontal”, proposto por Stockton (2009), começa a se manifestar. Para Stockton, o modelo tradicional de “crescer para cima” (growing up) é limitado e míope, pois sugere que o crescimento humano termina quando se atinge a estatura completa ou a capacidade reprodutiva.

E “crescer horizontalmente” provavelmente seria uma expressão extremamente apropriada para o que a ciência cognitiva recente reconhece como o crescimento do cérebro (ao longo da vida de uma pessoa) por meio da capacidade do cérebro de criar redes neurais por meio de conexão e extensão. Portanto, “crescer para cima” pode ser uma representação limitada e míope do crescimento humano, que, curiosamente, implicaria um fim do crescimento quando a estatura completa (ou reprodução) é atingida. Em contraste, “crescer lateralmente” sugere que a amplitude da experiência ou das ideias de uma pessoa, seus motivos ou seus movimentos, podem ser relevantes em qualquer idade, colocando “adultos” e “crianças” em contato lateral de maneiras surpreendentes (Stockton, 2009, p. 11 – Tradução nossa).⁹

O nó narrativo e a quebra da estabilidade inicial ocorrem no encontro com Istharr, a costureira. É neste momento que o tempo normativo da sucessão real é suspenso pelo tempo do desejo. O contato com os tecidos, as cores e, fundamentalmente, o toque nas costas previsto pelo feitiço da fada, desloca o foco de Cíntia do dever real para a verdade pessoal.

O impasse que se estabelece é, ao mesmo tempo, interno e social. O reconhecimento de sua identidade *Queer* gera a “confusão” necessária para desafiar a

⁹ And “growing sideways” would likely be an extremely apt phrase for what recent cognitive science recognizes as the brain’s growth (throughout a person’s lifetime) through the brain’s capacity to make neural networks through connection and extension. Hence, “growing up” may be a shortsighted, limited rendering of human growth, one that oddly would imply an end to growth when full stature (or reproduction) is achieved. By contrast, “growing sideways” suggests that the width of a person’s experience or ideas, their motives or their motions, may pertain at any age, bringing “adults” and “children” into lateral contact of surprising sorts.

verticalidade da tradição. Cíntia vê-se diante do desafio de conciliar sua função pública em uma aliança histórica com o amor por outra mulher. Esse deslocamento lateral, o desvio da rota esperada, é o que permite à protagonista deixar de ser uma peça no tabuleiro diplomático para se tornar a autora de sua própria história, transformando o feitiço da fada madrinha na chave para a sua libertação política e afetiva.

Um dos momentos mais poéticos e transformadores de *A Princesa e a Costureira* ocorre durante a prova do vestido de noiva. É nesse cenário de tecidos e medidas que surge a poderosa metáfora das costas, o epicentro da transformação identitária de Cíntia.

E foi enquanto ajudava Cíntia a subir na banqueta que Istar tocou a mão nas costas da princesa: a profecia se cumpriu!
Uma luz tomou conta de todo o ambiente. Um redemoinho de vento se formou na sala, girando Cíntia e Istar junto com as flores que ali estavam. As duas deram-se as mãos por medo e, passado o susto, continuaram assim, girando e sorrindo, desfrutando da magia daquele encontro (Leslão, 2015/2016, p. 19).

Nas costas reside simbolicamente tudo aquilo que o indivíduo não consegue acessar sozinho; é o lugar da vulnerabilidade e da invisibilidade, pois, embora faça parte do nosso corpo, é o único espaço que não podemos ver sem auxílio. Quando a narrativa posiciona o encontro decisivo nesse local, ela estabelece que a descoberta de si mesma e a quebra da subjeção, conforme discutido por Judith Butler (2018, p. 84), exigem a presença e o reconhecimento do outro: “A perda do outro desejado e amado é superada mediante um ato específico de identificação, ato esse que busca acolher o outro na própria estrutura do eu”.

O toque de Istar nas costas de Cíntia funciona como o elemento que rompe o “encanto” e a alienação em que a princesa vivia. Até aquele momento, Cíntia estava mergulhada em um sono de conformidade, aceitando o destino traçado pela tradição como se fosse sua única pele. O contato físico da costureira não é apenas um gesto de seu ofício manual, mas um ato de despertar. Ao tocar o lugar que Cíntia não vê, Istar revela à princesa uma parte de sua própria existência que estava oculta: o seu desejo e sua singularidade Queer. Esse toque retira a protagonista da solidão da norma e a coloca na comunhão do afeto, sugerindo que a identidade não se constrói no isolamento, mas no espelhamento e na alteridade.

Essa metáfora dialoga diretamente com a necessidade do “outro” para a constituição do sujeito. Como Cíntia não pode ver as próprias costas, ela depende do olhar e do toque de Istar para que aquela parte de sua identidade ganhe contorno e realidade. O encontro quebra a paralisia do “destino” porque introduz a possibilidade do cuidado e

da escolha. A partir desse toque, o que era invisível torna-se sensível; a princesa deixa de ser um objeto da política nupcial para se tornar um sujeito de desejo.

Figura 11- Momento em que Isthara toca as costas de Cíntia



(Fonte: ilustração de Júnior Caraméz, 2015/2016)

O clímax ocorre quando o silêncio e a invisibilidade são rompidos. Diferente de uma batalha épica contra um vilão personificado, o ponto de maior tensão é o enfrentamento da norma pública. A recusa do casamento com Febo e a afirmação do amor por Isthara levam a narrativa ao seu ápice de incerteza: o reino aceitará a dissidência ou punirá a princesa? A agência de Cíntia, apoiada por sua rede de aliados (Febo e Selene), transforma o clímax em um ato de visibilidade política. É o momento da “literatura radical” descrita por Kimberley Reynolds, na qual a desordem estética e social é o único caminho para a criação de um novo futuro: “(...) a literatura infantil proporciona um espaço cultural curioso e paradoxal: um espaço que é simultaneamente altamente regulamentado e negligenciado, ortodoxo e radical, didático e subversivo.” (Reynolds, 2007, p.16, tradução nossa)¹⁰.

O desfecho, por fim, não representa um retorno à ordem que existia no começo da história. O final feliz é uma transformação total do status quo. O casamento entre Cíntia e Isthara, celebrado perante o povo no espaço público, marca a transição da marginalidade para a cidadania plena. O desfecho consolida a “costura” de uma nova realidade na qual a diversidade é legitimada pela coletividade, transformando EntreRios em um território

¹⁰ As the following chapters will show, children’s literature provides a curious and paradoxical cultural space: a space that is simultaneously highly regulated and overlooked, orthodox and radical, didactic and subversive.

onde o direito à diferença é a nova regra. A história termina não apenas com a união de duas pessoas, mas com a emancipação de um reino inteiro da ideologia binária que o limitava.

Figura 12 – Casamento de Istar com Cíntia



(Fonte: ilustração de Júnior Caraméz, 2015/2016)

Portanto, a obra *A Princesa e a Costureira*, de Janaína Leslão, consolida-se como um marco na literatura infantil contemporânea ao utilizar a estrutura arquetípica dos contos de fadas não para reforçar normas tradicionais, mas para promover uma profunda revisão das expectativas de gênero e sexualidade. Através da trajetória da Princesa Cíntia, a narrativa desconstrói o determinismo da linhagem e a “falsa neutralidade” das alianças dinásticas, introduzindo, por meio do feitiço da Fada Madrinha, uma variável de incerteza subjetiva que protege a autonomia da protagonista. Esse movimento rompe com a ideia de um crescimento linear e meramente biológico, permitindo que Cíntia experimente o que a teoria define como “crescimento lateral” (Reynolds, 2007), uma expansão da subjetividade e do desejo que ocorre à margem das obrigações da coroa.

3.3.4. Nomear-se para existir: performatividade de gênero e infância trans em *Princesa Joana* (2016), de Janaína Leslão

Essa obra também é uma narrativa que utiliza a estrutura clássica dos contos de fadas para discutir a transsexualidade na infância.

A composição visual da capa de *Joana Princesa* estabelece, de maneira imediata, uma tensão simbólica entre a herança institucional e a emergência de uma identidade dissidente. Ao fundo, o Reino e o castelo representam o que Guacira Lopes Louro (2004) define como o espaço da norma e da tradição consolidada, assim como ocorre na obra *A princesa e a costureira*, da mesma autora.

No entanto, um detalhe cromático fundamental altera a dinâmica dessa autoridade: o castelo e o arco-íris que dele emana não ostentam as cores primárias rígidas (o azul do pai ou o amarelo da mãe), mas sim o alaranjado. Ao situar o centro do poder em um tom alaranjado, a obra opera uma importante desnaturalização da autoridade. Por ser uma cor composta (amarelo + vermelho), o alaranjado do castelo revela que a própria norma institucional não é uma verdade absoluta ou “pura”, mas uma construção política tão moldada quanto a identidade da protagonista. Assim, o reino tenta impor um destino linear a Joana partindo de uma base que já é, em si, fruto de misturas, perdendo o argumento da “essência” para tentar domesticar a diversidade da criança.

Figura 13- Capa do livro *Joana Princesa*



(Fonte: Ilustração de Marina Tranquilin, 2016)

Ao posicionar Joana no canto inferior direito, deslocada do centro de poder do castelo, a capa reforça sua condição de “corpo estranho” que não se deixa domesticar. Seus cabelos e vestimentas verdes, que podem remeter, visualmente às folhas da espada-de-são-jorge, símbolo de resistência, e podem funcionar como uma metáfora para o “growing sideways”, de Stockton (2009). Joana não cresce em direção ao azul do pai nem

se dissolve no amarelo da mãe; ela expande sua identidade horizontalmente como uma terceira via, uma forma não binária de ser que desafia a pedagogia de gênero imposta pelo reino, Joana é verde.

O elemento de maior agência na imagem é o pincel que Joana segura, utilizando-o para inscrever seu próprio nome no topo da capa, acima do arco-íris alaranjado. Esse ato é a realização máxima da performatividade discutida por Judith Butler: Joana não aceita passivamente o nome ou o papel que a tradição tenta lhe outorgar. Ela toma para si a tecnologia da escrita para renomear sua existência e afirmar sua identidade como uma soberania subjetiva.

Ao sobrepor o nome “Joana” ao caminho traçado pela herança institucional, a narrativa visual desmantela a mistificação política da criança, proposta por Jacqueline Rose. A capa revela que a identidade de Joana não é algo organizado ou “colorido” pelos adultos, mas uma afirmação autoral que reivindica um espaço de existência para além das fronteiras e das cores primárias do binarismo tradicional.

Figura 14 – Nascimento de Joana



(Fonte: Ilustração de Marina Tranquilin, 2016)

A história acompanha o nascimento de um herdeiro real que, embora designado como príncipe, manifesta desde cedo um desconforto com as expectativas de gênero masculinas. Naquele reino, as crianças do sexo feminino nasciam com uma mancha marrom na mão e as do sexo masculino com uma marca vermelha na testa, um detalhe anatômico que a sociedade e a família interpretam como um destino absoluto. Como Joana nasceu com a marca vermelha, foi nomeada como Príncipe João.

O narrador na obra revela uma voz que atua como mediadora entre a tradição do conto de fadas e a urgência de uma narrativa de desconstrução biopolítica. Trata-se de um narrador em terceira pessoa que, embora mantenha o tom fabular característico do gênero, assume uma postura de profunda empatia com a experiência subjetiva da protagonista.

Ainda bem pequeno, o príncipezinho gostava de brincar com tintas e pintar seu próprio corpo: fazia marcas escuras nas mãos e escondia o sinal da testa com pigmentos da cor da sua pele. A brincadeira com tintas era a predileta das crianças há muitas gerações. Rainha e rei gostavam de brincar com o filho e, assim, relembavam a própria infância (Leslão, 2016, p. 9).

Essa voz narrativa também é responsável por construir a ponte intertextual da obra. Ao integrar elementos de outros livros, como a presença de Istar e as referências aos reinos de EntreRios e EntreLagos (da obra *A princesa e a costureira*), o narrador situa a história de Joana em uma linhagem de resistência. Ele não narra um evento isolado, mas um capítulo de um movimento maior de emancipação.

Sob a ótica de Teresa de Lauretis, as cores definidas na narrativa funcionam como tecnologias de gênero que tentam moldar o corpo da criança:

Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma "tecnologia sexual"; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (Lauretis, 1994, p. 208).

Apesar de todo o aparato cis-heteronormativo ao redor da princesa, Joana exerce a “criança poderosa” de Clémentine Beauvais (2015), resistindo silenciosamente à identidade que lhe foi imposta e buscando refúgio em sua identificação intrínseca com o feminino.

Aos sete anos, ela já se identifica com o feminino e pede de presente aos pais que daquele momento em diante seja chamada de Joana e não mais João, declarando ser uma menina: “- De presente de aniversário, quero que me chamem de Joana para sempre. Eu sou uma menina! (Leslão, 2016, p. 9).

A revelação de sua transgeneridade causa certa apreensão nos pais, que decidem, pelo bem da criança, procurar uma bruxa para que ela resolva o que eles consideram como um engano. No entanto, a bruxa, personagem comum em contos de fada lhes explica que as marcas marrom e vermelha não garantiam a identidade de gênero:

Então a feiticeira pôde explicar que ninguém se sentia homem ou mulher devido a marcas no corpo. Este sentimento acontecia antes que as pessoas conseguissem pensar o porquê das coisas. E, como a grande, grande, grande maioria de quem tinha marca testa se sentia garoto, e de quem tinha

marca na mão se sentia garota, todos achavam ser menino ou menina era um efeito da marca correspondente. Ocorre que esse tipo de pensamento era um engano (Leslão, 2016, p. 14).

Desapontados com o que a bruxa lhes revelou, o rei e a rainha decidiram que Joana deveria ficar confinada no castelo até que a situação fosse resolvida.

Observa-se que há a introdução da ideia de que o gênero possui uma dimensão de performatividade (Butler, 2018) ou seja, a tensão inicial reside no fato de que, embora a essência de Joana seja verde e dissidente (como na capa), o aparato do castelo exige uma performance de príncipe que não condiz com sua verdade interna.

No entanto, o conflito central da obra é impulsionado pelo tempo biopolítico: a aproximação do 14º aniversário e a necessidade de sair dos muros do castelo para estudar no reino vizinho, o que preocupa seus pais. De acordo com Louro (2004), essa preocupação reflete o pânico moral diante do “corpo estranho” que será exposto ao olhar público da escola, um espaço de normalização e vigilância.

Figura 15- Joana se pinta com a marca de gênero feminina



(Fonte: Ilustração de MarinaTranquilin, 2016)

O medo da violência escolar no reino da Ilha Grande revela a escola como um território de policiamento, onde o “corpo estranho” da criança seria alvo de uma pedagogia corretiva. Louro (2004) argumenta que, o conflito aqui é institucional: o sistema prefere o isolamento da criança a ter de lidar com uma existência dela que desestabiliza o binarismo amarelo (mãe) e azul (pai). Joana, sendo “maior que João”, simboliza esse transbordamento subjetivo que a estrutura do reino tenta, sem sucesso, comprimir, conforme vemos na citação:

Acontece que, conforme aprendia a falar, quando perguntavam seu nome à criança, ela respondia: “Joana”. Depois, quando começou a formular frases inteiras e ter pensamentos mais complexos, explicou aos pais que “Joana”

era um nome maior que “João” e que, assim como ela, seu nome tinha crescido também (Leslão. 2016, p. 9).

O espaço na obra é fundamental para compreender como o ambiente molda e, simultaneamente, é desafiado pela identidade da protagonista. A transição entre a IlhaAnã e a IlhaGrande revela uma mudança profunda na narrativa e na forma como a geografia pode servir tanto para a opressão quanto para a libertação.

A menção à IlhaAnã funciona como uma poderosa metáfora para a tentativa de redução da subjetividade de Joana. Considerando que a obra destaca que Joana nasceu “maior que João”, o planejamento de enviá-la para um território designado como “Anão” simboliza o esforço do sistema em comprimir uma existência expansiva em moldes estreitos e pré-definidos.

Nesse contexto, a escola localizada na IlhaGrande é descrita não como um espaço de saber, mas como o lugar da violência escolar e do policiamento da norma. Para os pais, a ilha representa o pânico moral de que a marca na testa de Joana, esse “detalhe” anatômico que a sociedade exige que seja mostrado, seja lido e punido pelo olhar público.

Ao ir para a escola, Joana sofre todos os tipos de violência.

A adaptação da princesa foi complicada [...]. Alguns eram mais explícitos: “O príncipe de IlhaAnã não viria este ano para a escola?”, perguntava um, “Seu nome é mesmo Joana?”, cutucava outro.

A violência era constante. [...] A princesa não se queixava de nada, temia piorar sua situação.

A pior de todas as humilhações partia de Pedro, o professor de natação, que, ao fazer a chamada, insistia em perguntar por “João de IlhaAnã”. E, frente ao silêncio do suposto aluno, esperava que os risinhos dos demais cessassem antes de prosseguir (Leslão, 2016, p.17).

Vemos que a violência pela qual Joana passa na escola por ser transgênero, reflete o que Miskolci afirma sobre a ideia de normalização presente neste ambiente. Segundo ele:

A maioria das crianças e adolescentes – em uma busca compreensível de aceitação e sobrevivência – aceita ou se deixa moldar pelas demandas educacionais cujo conteúdo normativo violento – mais frequentemente do que gostaríamos de constatar – não é reconhecido nem mesmo pelos educadores/as como algo a ser discutido e questionado (Miskolci, 2017, p. 12).

É por isso que Joana não se “queixava de nada”, pois em seu íntimo, quer ser aceita pelos colegas. O Professor Pedro, de natação, atua na narrativa como um dos agentes primários do aparato biopolítico, representando a vigilância e a normalização do corpo dentro da instituição. Literariamente, ele é a personificação da cis-heteronormatividade e da Transfobia. Ou seja, ele é aquele que olha para o corpo de Joana

não como uma subjetividade, mas como um organismo que deve ser treinado, classificado e mantido sob controle ou mesmo, como um corpo abjeto, que não deve se fazer presente. Ele não ensina apenas a nadar; mas a conformidade através da disciplina física.

Sobre o ambiente opressor que a escola pode ser para os corpos desviantes, Miskolci afirma que: “É no ambiente escolar que os ideais coletivos sobre como deveríamos ser começam a aparecer como demandas e até mesmo como imposições, muitas vezes de uma forma muito violenta” (2017, p. 42).

Ainda sobre a opressão imputada àqueles que ousam desafiar a ordem e se tornam “corpos desviantes” o autor afirma que quando uma criança nasce, seu sexo biológico define seu gênero, mas algumas pessoas simplesmente não se enquadram nisso e, portanto, “se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões” (2021, p. 16).

Figura 16 - Joana presa no vestiário



(Fonte: Ilustração de Marina Tranquilin)

O tempo na obra é inicialmente marcado pelo determinismo da linhagem. Desde o nascimento de Joana, o tempo é contado em função das expectativas reais: o herdeiro que deve crescer para ocupar um trono e perpetuar uma dinastia. Sob essa lógica, o tempo funciona como uma régua de produtividade biopolítica, em que cada fase do desenvolvimento infantil deve corresponder a uma etapa de preparação para o comando.

Joana, ao nascer biologicamente do sexo masculino, está predestinada a viver toda a sua existência como tal, seguindo as normas. Sua transexualidade é negada, o que para Bento (2008, p. 18) pode ser prejudicial uma vez que a autora entende que: “a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero”.

O ano que Joana passa na escola é um momento de medo e frustração, visto que ela era alvo da pedagogia corretiva a qual Louro (2021) teoriza.

As piadas dos alunos, os castigos e a negativa do professor Pedro em chamá-la por seu nome social, além dos pais que procuraram uma bruxa para corrigir seu desvio e depois o confinamento no palácio por anos mostram que essas ações são “um trabalho pedagógico contínuo, repetitivo e interminável [que] é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítimos” (Louro, 2021, p. 16, destaque da autora).

Desse modo, entendendo que a melhor alternativa seria ser igual a todas as outras meninas, ela, juntamente com o único aluno que se torna seu amigo, decide procurar o arco-íris para tentar mudar:

O arco-íris surgiu na vida dos dois quando estavam pesquisando fenômenos climáticos para o último seminário do ano. Havia a parte técnica de como formavam os arcos coloridos no céu, mas também existiam várias lendas. Uma delas contava do pote de ouro no final do arco e outra falava que a menina que passasse debaixo dele viraria um rapaz e vice-versa. Ah, isso interessou muito! (Leslão, 2016, p. 20).

As personagens da narrativa se destacam por seus papéis na pedagogia corretiva pela qual Joana passa. Os pais, os colegas da escola e o professor Pedro representam a cis heteronormatividade que tentam aprisionar Joana ao seu sexo biológico. De uma forma ou de outra imprimem “tecnologias do gênero” para que a princesa Joana se torne João.

Literariamente, essas personagens operam sob o que Richard Miskolci (2017) define como pânico moral: um estado de ansiedade coletiva na qual a diferença de Joana é percebida como uma ameaça à ordem social.

Esses antagonistas encarnam a pressão pela normalização, isto é, eles são a personificação da “régua” que tenta medir a adequação de Joana. A ameaça constante de punição, manifestada pela violência escolar e pelo ostracismo, funciona como uma engrenagem biopolítica que tenta impedir qualquer existência dissidente. Na narrativa, essa força coletiva é essencial para a construção da jornada da heroína: a resistência de Joana ao final, quando observa que não há problemas em ser quem ela é.

Por outro lado, há duas outras personagens que destoam dessa visão: a bruxa chamada Valderez e seu amigo Júlio. A bruxa havia alertado os pais para o fato de que

não seria uma marca no corpo que poderia ditar as regras a respeito de quem Joana de fato era. Em determinado momento, ela mostra seu rosto e suas mãos, revelando que não possuía marcas, ou seja, Valderez também não se enquadrava na norma:

Assim, limpa de qualquer resto de carvão que pudesse causar dúvidas, exibiu suas palmas e sua testa. Não havia, nelas, nenhum sinal. Lembrou aos dois que eles, no outro encontro, testemunharam que não foram as marcas em seus corpos que os fizeram sentir-se como eram. E, se um sentimento foi o suficiente para eles, o mesmo deveria valer para a criança que tiveram.

A realidade agora se apresentava: João era Joana e nada do que fizessem iria mudar este fato. Joana é como se sentia. Logo, Joana é quem era (Leslão, 2016, p. 39).

Júlio, o amigo que fica a seu lado enquanto os colegas da escola lhe viram as costas ou fazem piadas maldosas em nenhum momento questiona quem Joana é. Para ele, a princesa é sua amiga e é isso o que importa: “Durante a viagem, Joana não estava tão preocupada em passar horas maquiando. Queria chegar logo ao destino. Além do mais, estava na companhia de Júlio, que nunca pareceu preocupado com marcas em mãos ou testas” (Leslão, 2016, p. 27).

Sob a lente teórica de Stockton (2009), essas figuras são as guias do “crescer horizontalmente”. Elas ensinam a Joana que não é preciso subir a escada vertical do sucesso binário para ser completa, isto é, é possível crescer horizontalmente. Por meio delas, a narrativa substitui a pedagogia da norma pela pedagogia do afeto.

A personagem Joana transcende a função de mera protagonista para tornar-se uma alegoria viva da ruptura com o binarismo e das fissuras na biopolítica do reino. A sua estatura, descrita como “maior que João”, reforça visualmente essa expansão subjetiva. Joana é literalmente grande demais para caber nos scripts sociais e nas expectativas dinásticas que tentam reduzi-la a um herdeiro convencional.

Sob a perspectiva de Bento (2006; 2008) a narrativa revela como o corpo da protagonista é submetido a uma rigorosa política de vigilância que tenta enquadrar a diversidade na lógica da patologia. Joana, ao nascer com a marca masculina, habita o espaço do “abjeto”, desafiando a expectativa de uma “criança viável” que deveria se conformar ao binarismo, evidenciando que sua existência é sentida pelo poder institucional como uma ameaça à ordem estabelecida.

Por outro lado, “a transexualidade e outras experiências de trânsito entre os gêneros demonstram que não somos predestinados a cumprir os desejos de nossas estruturas corpóreas” (Bento, 2008, p. 38). Quando Joana encontra o arco-íris e passa por

ele, pensando que poderá ser igual às outras meninas, descobre que continua sendo ela mesma e se aceita por completo:

Era fato. Não necessitava olhar seu reflexo na água nem em lugar nenhum. Não gostaria de ser igual às outras garotas. Era uma garota única e ponto. E, afinal, que garota ou garoto é igual a todos os outros? As pessoas são o que são devido às suas particularidades (Leslão, 2016, p. 38).

A resolução da narrativa, que culmina na transição para a princesa Joana, exemplifica a subversão da identidade defendida por Butler (2018). A obra demonstra que o gênero não é uma essência biológica, mas uma performance que ganha legitimidade quando é reconhecida e acolhida.

A realidade agora se apresentava: João era Joana e nada do que fizessem iria mudar este fato. Joana é como se sentia. Logo, Joana é quem era. Compreenderam que, provavelmente, muitas outras pessoas eram como a filha, mas que, devido à vergonha dos familiares ou ao medo de sofrerem com a incompreensão, viviam escondidas. Mas o mais importante era que antes de qualquer marca, sinal ou nome, tinham amado aquela criança, com suas brincadeiras e travessuras. Príncipe ou princesa, o que importava? Precisavam dizer tudo aquilo para ela. “Joana Princesa! Joana Princesa!”, repetiam um para o outro enquanto voltavam para casa. Naquela mesma noite, assim que uma estranha luz prateada lampejou o céu, a rainha intuiu que a missão de sua filha havia chegado ao fim e pediu que o rei enviasse uma comitiva para trazer de volta os dois adolescentes (Leslão, 2016, p. 39).

Novamente, não há um “felizes para sempre”, mas “E foram todas e todos muito, muito felizes!” (p. 47), como em *A princesa e a costureira*, mostrando que a vida segue em aberto. O final feliz, portanto, é ressignificado como o direito de existir publicamente sem a necessidade de ocultamento, consolidando uma pedagogia das diferenças que permite que a cor verde de Joana brilhe não como uma anomalia, mas como uma possibilidade humana plena e desprovida de rótulos estigmatizantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esta etapa de investigação, é crucial resgatar o propósito central que impulsionou esta dissertação: averiguar se as obras de literatura infantil brasileira que buscam dar visibilidade às identidades Queer estão efetivamente operando sob uma lógica de ruptura ou se continuam reproduzindo a cis-heteronormatividade de maneira disfarçada.

A escolha deste objeto de estudo surgiu da percepção de que a literatura para crianças é historicamente um dos campos mais monitorados pela norma. Muitas vezes, ela é usada como um instrumento para domesticar os corpos sob o pretexto de proteger a “pureza” infantil. O objetivo, portanto, foi investigar as fissuras e as permanências desse sistema normativo em obras contemporâneas que ousam abordar o que o senso comum pedagógico ainda tenta silenciar.

O percurso metodológico começou com uma busca sistemática por obras que contemplassem a temática LGBTQIAPN+ no cenário editorial infantil brasileiro. Esse levantamento inicial revelou um dado importante: apesar do crescimento das discussões sobre diversidade, o número de títulos disponíveis ainda é muito reduzido. Notou-se que essas publicações estão concentradas em editoras específicas que já possuem um histórico de trabalho com maiorias minorizadas. Isso mostra que o mercado editorial ainda resiste em acolher narrativas que fogem do padrão cis-heteronormativo.

De um conjunto inicial de sete livros selecionados que atendiam aos critérios de autoria brasileira e temática explícita, optou-se pela análise detalhada de quatro obras que melhor representariam as identidades Lésbica, Bissexual, Gay e Trans. É importante destacar que os títulos não selecionados para a análise minuciosa apresentavam temáticas redundantes com os escolhidos. Isso evidencia uma lacuna preocupante: a produção literária infantil brasileira ainda silencia sobre as demais siglas da comunidade, como a intersexualidade e a assexualidade, focando-se em um recorte mais visível e, por vezes, mais palatável para o público adulto mediador.

Para sustentar essa análise, o percurso teórico ancorou-se na Teoria Queer e nos Estudos Culturais. Utilizaram-se as contribuições de Guacira Lopes Louro, Judith Butler e Richard Miskolci. Essas lentes permitiram compreender que o gênero e a sexualidade não são atributos biológicos naturais, mas construções performativas moldadas por tecnologias de poder. A teoria serviu como o crivo necessário para identificar quando o

livro infantil atua como um “corpo estranho” que desestabiliza a norma ou quando ele apenas “inclui” a diversidade para assimilá-la a um modelo de família e comportamento que não ameaça a hegemonia vigente.

As análises individuais das obras revelaram resultados variados e complexos. Na obra *Fausto, o Dragão que Queria Ser Dragão*, de André Romano, os resultados apontam para uma denúncia contundente do binarismo de gênero simbolizado pelas cores. Fausto representa a criança que confronta a imposição social do “azul” e do “rosa”. A obra mostra que a libertação ocorre quando o sujeito se apropria de sua própria narrativa, transformando o estigma em afirmação.

Em *Olivia tem dois papais*, de Márcia Leite, os resultados foram mais ambivalentes. Embora a obra tenha o mérito inegável de visibilizar a homoparentalidade masculina, a análise demonstrou que a narrativa opera por meio da mimese. A família de Olivia é apresentada sob uma estética de classe média urbana que, ao tentar provar que “é igual a todas as outras”, acaba por apagar as especificidades e o potencial disruptivo da vivência gay. Percebeu-se que a aceitação, neste caso, é condicionada a uma normalização que não questiona as estruturas de gênero.

A Princesa e a Costureira, de Janaína Leslão, mostrou-se como um dos resultados mais potentes de subversão. A obra não apenas apresenta o desejo lésbico, mas utiliza a estrutura clássica dos contos de fadas para implodir as expectativas de gênero inerentes ao gênero literário. Nesta narrativa, a figura da costureira assume uma importância fundamental ao representar a identidade bissexual implícita. Ao trocar o príncipe pela costureira, o livro retira a homossexualidade do lugar do “problema” ou do “exótico” e a coloca no lugar do heroísmo e do amor romântico legítimo.

Por fim, a análise de *Joana Princesa*, também de Janaína Leslão, trouxe à tona a urgência da discussão sobre a transgeneridade na infância. Os resultados indicaram que a obra atua como um contraponto às pedagogias corretivas. Joana não é apresentada como uma criança “confusa”, mas como alguém que possui um saber sobre si que desafia a biopolítica exercida pelos adultos sobre o seu corpo.

Conclui-se, portanto, que embora existam avanços significativos, a literatura infantil brasileira ainda caminha a passos lentos na direção de uma perspectiva verdadeiramente Queer. Há uma tendência de “domesticar” o tema para torná-lo aceitável. As obras analisadas provam que o livro pode ser uma ferramenta de insurgência quando ousa questionar o “de sempre”.

Há, certamente, muitos caminhos a seguir. Esta pesquisa não se encerra aqui, mas aponta para a necessidade de investigar como essas obras são recebidas pelas crianças em contextos escolares e familiares em pesquisas de campo. É preciso ouvir as vozes infantis para entender se as estratégias de subversão identificadas pela academia ressoam no imaginário dos pequenos leitores. Além disso, urge que a crítica literária e as editoras ampliem o olhar para as siglas ainda invisibilizadas. Que este trabalho sirva como um convite para que a literatura infantil brasileira deixe de ter medo da diferença e passe a celebrá-la como a matéria-prima de uma sociedade livre e democrática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVAIS, Clémentine. *The mighty child: time and power in children's literature*. Amsterdam: John Benjamins, 2015.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 3. ed. São Paulo, S.P.: Editora Brasiliense S.A., 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna. 2000.
- DE LAURETIS, T. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.31, n.1, p. 77-89, jan./abr. 2005.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. 2. ed. Brasília, DF: [s. n.], 2012. 42 p.
- LEITE, Márcia. *Olívia tem dois papais*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- LESLÃO, Janaína. *A princesa e a costureira*. São Paulo: Metanoia, 2015/2016.
- LESLÃO, Janaína. *Joana Princesa*. São Paulo: Metanoia, 2016.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou Aquilo*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro, R.J.: Nova Fronteira, 2002.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo, 2016.
- NODELMAN, Perry. The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly*, 1992.
- PORTO, Patricia de Cassia Pereira; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Não na frente das crianças: a diversidade de gênero na literatura infantil. *Revista Professare*, Caçador, SC: Universidade Alto Vale do Rio do Peixe (UNIARP), v. 6, n. 3 (14), 2017.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- REYNOLDS, Kimberley. *Radical children's literature*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- ROMANO, André. *Fausto, o dragão que queria ser dragão*. São Paulo: Metanoia, 2018.
- ROSE, Jacqueline. *The Case of Peter Pan: or The Impossibility of Children's Fiction*. London: The Macmillan Press LTD, 1984.
- THOMAS, Ebony Elizabeth. *Stories still matter: Rethinking the role of diverse children's literature today*. Language Arts, [S. l.], v. 94, n. 2, p. 112-119, nov. 2016.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2016.
- ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. 11ª. Ed. rev., atual e ampl. São Paulo: Global, 2003.