

**O LIVRO PARA CRIANÇAS
NO BRASIL**

MONTEIRO LOBATO E A AVENTURA DO IMAGINÁRIO

Localizando a ação do presente de seus leitores e desdobrando as peripécias com base no cotidiano das personagens, Monteiro Lobato teve os meios para romper com a tradição literária destinada aos jovens de seu tempo. Essa era caudatária do folclore europeu, constituído por narrativas de transmissão oral, recolhidas, e conseqüentemente cristalizadas, nas compilações dos Irmãos Grimm e de Hans-Christian Andersen. O sucesso que alcançaram ocasionou a cópia e adaptação delas em diferentes partes da Europa. A Península Ibérica não ficou imune a esses acontecimentos; e, por este intermediário, acabaram por desembarcar no Brasil as mesmas histórias, somadas à contribuição aleatória de escritores mais antigos, como Charles Perrault, ou mais recentes, como Heinrich Hoffmann, acompanhadas de textos de procedência variada e autoria desconhecida, nos quais se destacam o conteúdo religioso e a presença de figuras da mitologia cristã.

Herdeiras, talvez espúrias, da tradição popular europeia e sombras do legítimo *Märchen* coligido pelos Grimm, esses relatos acabaram por perder – ou, ao menos, ver enfraquecerem – as peculiaridades que os ligavam ao meio

social no qual surgiram.¹ Se os compiladores mencionados já haviam tratado de amenizar o conteúdo original dos textos – aquele que traduzia a revolta dos segmentos sociais mais oprimidos, como os dos camponeses e artesãos urbanos, que elaboraram as narrativas primitivas –, o processo se complementou nas transposições que sucessivamente foram feitas. Adaptações de adaptações, as histórias começaram a falar de um mundo sem qualquer vínculo com a possível experiência do leitor; atenuadas até em seus conflitos simbólicos, converteram-se em resumos que pouco mostravam, seja a propósito da realidade que expressaram um dia, seja a respeito da sociedade em que posteriormente se implantaram, por nada terem assimilado do novo solo.

As histórias reunidas por Figueiredo Pimentel que o digam: seu *Histórias da avozinha* tem a ver com o livro de mesmo nome, elaborado por Travassos Lopes,² autor português, e esse, por sua vez, com algum ancestral mais distante, remontando ao folclore da Europa Central de que se valeram os famosos irmãos, ou a uma origem mais difusa, como a asiática, que se expandira pelos contos das *Mil e uma noites*. É com esse panorama que Lobato rompe, o que não significa que o ignore. No entanto, somente o incorpora quando o submete às regras dos moradores do Sítio do Pica-pau Amarelo; e, sobretudo, quando o moderniza, procedimento que o leva a renovar a linguagem dos heróis do

¹ As relações entre os *Märchen* e a sociedade agrária da Europa pré-industrial podem ser verificadas em RÖHRICH, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden Franz Steiner Verlag, 1974.

² Cf. a respeito PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da avozinha*. Livro para crianças. Rio de Janeiro: Quaresma, s.d. Id. *Histórias da carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1954. Id. *Histórias do arco da velha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1957. E LOPES, José Quintino Travassos. *Os contos da avozinha*. Coleção ilustrada de histórias, lendas, fábulas e contos. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894-1896. 2 v.

passado, assim como suas atitudes, condição que elege para evitar o sepultamento definitivo deles.

Com tal decisão, o escritor revela-se simultaneamente um homem de sua época – porque permeável à influência do cinema e dos quadrinhos (veja-se por sua reiterada admiração por Disney, para ele, um dos maiores artistas do século) – e um atualizador, trazendo para a mentalidade de seu momento histórico o que lhe parecia ultrapassado ou envelhecido. A literatura infantil, como se afirmou antes, era a que experimentava mais nevrálgicamente esta dificuldade. Amarrada à contribuição do passado, não se renovava; e, com isto, impedia o aproveitamento do moderno, da atualidade, do tempo, em suma.

É o que muda radicalmente com o desdobramento da obra de Monteiro Lobato. Pode-se supor, por conseguinte, que ela acabasse por refletir a época em que foi produzida. Que, com a incorporação de personagens contemporâneos, fosse introduzido na literatura infantil o sistema social vigente, com seus valores e comportamentos, organização política e funções. Vale dizer, pode-se esperar dela uma representação da realidade que nos faça conhecer, com maior ou menor número de detalhes, a época a que o autor foi profundamente sensível (e que lhe rendeu uma série de ensaios polêmicos e uma vida pública agitada).

Todavia, quando inquirida, os traços de contemporaneidade e cotidiano da realidade representada parecem escapular. Pelo contrário, revela-se de imediato que instituições basilares da sociedade brasileira de seu tempo (e de hoje), como a família (patriarcal), a escola e a religião (ou a Igreja) estão completamente ausentes. Se Dona Benta e seus netos, rodeados de alguns animais incomuns, como os falantes burro Conselheiro, rinoceronte Quindim e Marquês de Rabicó, ainda coincidem com uma ideia de família, falta-lhe a orientação patriarcal e autoritária que perdurava no período, sobretudo no meio rural habitado pelos protago-

nistas. Por sua vez, a escola desaparece, já que Pedrinho está em férias permanentes, sendo alvo de uma aprendizagem que crê muito mais eficaz, já que recorre à leitura de livros e comparece diariamente aos serões, abertos a todos os interessados, de Dona Benta. A organização religiosa nunca é mencionada, como se jamais tivesse existido, nem funcionado como um dos principais esteios da sociedade nacional ao longo de sua história.³

Tais fatores – mais a visão harmônica do relacionamento entre os indivíduos, humanos e animais, que moram no sítio (o que não impede conflitos internos, mas passageiros, e aventuras, estas contínuas) – reforçam a noção de que aquele cenário representa a corporificação mais nítida da utopia concebida por Lobato.⁴ Se assim é, e a conclusão parece inquestionável, resulta comprometida a tarefa que ele se dispôs a realizar: a de criação de uma obra para crianças fundada num tempo e espaço determinados, o do Brasil de sua época, rompendo com um tipo de literatura até então consumida pela infância.

Antes de confirmar se esse projeto foi viabilizado ou não, torna-se imprescindível verificar que realidade – ou que sociedade – a obra traduz. Isso significa igualmente interrogar a metodologia que pode servir de amparo no caso, a sociologia literária. Pois, na falta de uma contrapartida real ao mundo construído por Lobato, que metodologia pode ser útil? Ou, com outra formulação: até que ponto a sociologia literária, explicitando as aproximações entre uma obra e a sociedade que lhe serve de modelo, pode dar conta de uma narrativa na qual estes vínculos são rejeitados e até expulsos como indesejados?

³ A constatação dessas ausências na obra de Monteiro Lobato deve-se a Rose Lee Hayden. Cf. HAYDEN, Rose Lee. *The children's literature of José Bento Monteiro Lobato of Brazil: A pedagogy for progress*. Ann Arbor: University Microfilm International, 1974.

⁴ Cf. a propósito HAYDEN, Rose Lee. Op. cit.

A Marcação do Território

As caçadas de Pedrinho, sendo uma das poucas obras em que a ação transcorre inteiramente dentro do sítio, oferece os dados para uma primeira aproximação ao tema. A narrativa pode ser dividida em duas grandes sequências, decorrência natural das duas fases em que o livro foi escrito.⁵ A primeira dá conta da caçada da onça, e a segunda, da adoção do rinoceronte, posteriormente batizado como Quindim pela prole de Dona Benta.

A primeira sequência, por sua vez, reparte-se em dois movimentos: no primeiro, os meninos, acompanhados por Emília, Visconde e Rabicó, dirigem-se à mata, na procura da onça, cuja presença o último havia detectado antes. Tendo-se sagrado vencedores, após um ataque simultâneo ao inimigo, eles se veem acossados pelos animais, que querem vingar o crime. De agressores, as crianças se convertem em agredidos, porém não perdem o caráter heroico, já que é deles a simpatia do escritor. Por isso, são os animais os autênticos selvagens, embora esta conotação negativa fique amenizada pela justificativa oferecida por um dos bichos à necessidade de vingança: eles vinham sendo paulatinamente desalojados de seu hábitat original, devendo então reagir, para conservar uma parte de suas áreas primitivas.

Tendo razão e agindo democraticamente (os animais discutem o problema em assembleia, e a decisão é fruto do consenso geral), nem por isso eles deixam de ser aniquilados, outra vez em decorrência da ação coletiva das crianças, lideradas pela esperteza de Emília. Não evitam, pois, a expulsão que temiam, produto da ocupação, pelo ser humano, de seu território. Assim, o sítio, por intermédio de seus

⁵ Originalmente constituído pela história da caçada da onça, publicada em 1924, o livro tomou a forma que detém atualmente em 1933, com o acréscimo da sequência relativa à busca do rinoceronte.

habitantes, expande seu espaço físico, civilizando, pode-se dizer, a natureza primitiva que o rodeia. Ao mesmo tempo, delimita uma zona de relação com o mundo não humano, em que isola – ou submete – o selvagem que existe nele.

A segunda sequência também se inicia por uma caçada. Ou melhor, abre por um projeto de caçada – a do rinoceronte, encontrado na própria fazenda por Emília. Adoçando-se do animal, que fugira de um circo, ela o vende a Pedrinho. O fato – pacífico, o que o torna simetricamente oposto à caçada anterior – tem, por sua vez, uma consequência similar: dá-se a invasão dos funcionários do governo, em busca da pretensa fera, e, embora não almejem verdadeiramente concluir a tarefa, ocasionam transtornos equivalentes nas terras de Dona Benta. O resultado de suas ações, somado ao caráter indesejável de todos eles, coloca-os no eixo dos animais bravios que, na sequência anterior, queriam destruir o sítio.

A rejeição dos funcionários provenientes do Rio de Janeiro transparece ainda em outros níveis. Não se aventurando a uma incompreensão por parte do leitor, o narrador trata de expressar com veemência a ineficácia e má-fé do grupo:

Fazia meses que o governo se preocupava seriamente com o caso do rinoceronte fugido, havendo organizado o belo Departamento Nacional de Caça ao Rinoceronte, com um importante chefe geral do serviço, que ganhava três contos por mês e mais doze auxiliares com um conto e seiscentos cada um, afora grande número de datilógrafas e ‘encostados’. Essa gente perderia o emprego se o animal fosse encontrado, de modo que o telegrama de Dona Benta os aborreceu bastante. Em todo caso, como outros telegramas recebidos de outros pontos do país haviam dado pistas falsas, tinham esperança de que o mesmo acontecesse com o telegrama de Dona Benta. Por isso vieram. Se tivessem a certeza de que o rinoceronte estava mesmo lá, não vinham!⁶

⁶ LOBATO, Monteiro. *As caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 84. As demais citações provêm dessa edição.

Além disso, as crianças também percebem a incompetência dos homens que, ainda por cima, perseguem um ser que já conta com a simpatia dos heróis:

Pedrinho estava assombrado da esperteza daqueles homens. iam construir uma linha de cabos só para levar ao terceiro um canhãozinho e uma metralhadora!... Muitos rinocerontes já haviam sido caçados desde que o mundo é mundo, mas nenhum seria caçado tão caro e com tanta ciência como aquele. Apesar de nunca saídos daqui, tais homens bem que podiam mudar-se para a África, a fim de ensinar aos negros do Uganda como é que se caçam feras... (p. 96-97).

Todavia, é a circunstância de colocá-los, no desdobrar do texto, na mesma posição ocupada antes pelos animais selvagens, que traduz de maneira mais palpável a aversão aos vilões. Por isso, eles não contam com nenhum atenuante: pelo contrário, são ridicularizados e, para tanto, o escritor arrisca-se a exagerar em seus comentários sobre as personagens, já que a proporção desses é visivelmente maior que em qualquer outro momento do livro.

Também a ferocidade humana é punida, e seus portadores expulsos do local de um modo irreversível, o que ainda ocorre ao advogado e ao proprietário do circo em que vivia o rinoceronte. Esse, por sua vez, tem uma sorte distinta, se comparado à onça, a quem se assemelhava por força da estrutura espelhada do texto. É adotado pela família, ainda que gradualmente: Emília é a primeira a reconhecer sua mansidão e, a seguir, todos os demais membros, desde Pedrinho e Narizinho até Dona Benta e Tia Nastácia, acabam por conviver tranquilamente com ele.

Dessa maneira, o rinoceronte não apenas inverte o papel da onça; ele representa igualmente o avesso da função desempenhada pelos demais agressores – as feras animais e as humanas –, demonstrando que o sítio está aberto tão somente para um tipo de indivíduo: aquele que compartilha de algum dos valores enfatizados por alguma das

personagens. Nesse caso, o caráter sereno, cuja contrapartida humana é protagonizada por Dona Benta; mais tarde, a sabedoria e a inclinação docente, igualmente atributos da avó, aliviando a missão pedagógica que ela vinha ocupando até então.

Na medida em que os heróis do sítio esclarecem as regras para a admissão de novos parceiros, fica evidente que este território recebe um segundo limite. Na sequência inicial, esse se caracterizara por uma rejeição do natural e do selvagem, configurando um âmbito civilizado que avança sobre as regiões que se opõem a ele. Contudo, a civilização corporificada pelo sítio procede a um novo tipo de expulsão: a do mundo urbano, cujo grau de desenvolvimento gerara uma organização institucional difícil de tolerar. Em consequência, ao lado do rechaço da estrutura administrativa, segue-se a negação de qualquer tipo de instituição – a familiar, a escolar, a religiosa e a governamental. O paradoxal é que elas se confundem com o mundo civilizado, aquele que submete a natureza circunvizinha e desencadeia a transformação do ambiente original.

Com isso, Monteiro Lobato procede à crítica à sociedade brasileira de seu tempo, ainda que a alusão ao estamento burocrático revele que ele apenas a apalpava epidermicamente. Mais decisivo é que acaba por criar uma zona neutra, que somente se consolida por oposições: ao mundo da natureza, por não admitir um retorno à sociedade primitiva; ao mundo da civilização, por não concordar com a forma de evolução que tomaram os acontecimentos históricos.

Que essa zona neutra veio a confundir-se com o imaginário, comprova-o o paulatino afastamento do contemporâneo em sua obra, ou seja, a sonegação dos fatos sociais que deveria consistir a realidade recriada. É o que transparece em *O pica-pau amarelo*, também transcorrido inteiramente no sítio. Que todavia o real cobrou sua dívida, impondo uma fronteira à ação ilimitada dos heróis, verificou-se em *A chave do tamanho*, texto em que o presente é tão

vivo, que incorpora o evento mais palpitante do período em que foi escrito – a guerra europeia.

A Chave entre os Limites do Real

O *pica-pau amarelo* (1939) pode ser descrito, num primeiro momento, como a história que reflete, pelo avesso, o sentido global de *As caçadas de Pedrinho*. A ação se passa outra vez integralmente no sítio, embora Dona Benta tenha de ampliar suas fronteiras, a fim de abrigar todas as personagens do Mundo da Fábula, que se deslocam para lá. Contudo, em vez de acolher apenas alguns eleitos (como Cléu e o rinoceronte na narrativa anterior, a menina tendo atuação passageira no conjunto da obra), a Velha Senhora hospeda a todos indiscriminadamente, incluindo-se aí os malvados, como o Capitão Gancho, Barba Azul e os monstros que interrompem a festa de casamento de Branca de Neve. A condição de acesso justifica a diferença: os novos moradores originam-se todos, bons ou maus, em exercício ou aposentados, do universo fabuloso da literatura, cuja localização é contígua às terras de Dona Benta.

Em razão desse fato, O pica-pau amarelo parece proceder a uma opção por uma das realidades entre as quais oscilava, dirigindo-se à região da fantasia atemporal. Congregando, num único espaço, escolhido para este fim, seres de variadas procedências, pode abolir as fronteiras históricas que os prendiam a determinada circunstância e, consequentemente, alterar as fronteiras da representação. Entretanto, Monteiro Lobato não elege essa via, preferindo permanecer na zona neutra antes mencionada, reiterando-se a constatação de que o livro desempenha função similar a *As caçadas de Pedrinho*. Apresentando resultado semelhante, o escritor recorre a teses diferentes, fazendo com que as obras espelhem uma à outra, refletindo simultaneamente a mesma imagem.

A noção de que o sítio encarna uma zona especial, mas neutra, porque alternativa tanto à sociedade real, como ao mundo da fantasia, é expressa pelo narrador na abertura do relato, ao qualificar o local como “fabuloso tanto no mundo de verdade como no chamado mundo de mentira”.⁷ Ciente da precariedade do último conceito, o narrador procura esclarecer sua natureza: “O Mundo-da-Fábula não é realmente nenhum mundo de mentira, pois o que existe na imaginação de milhões e milhões de crianças é tão real como as páginas deste livro” (p. 3). No entanto, a explicação apenas reforça o caráter impreciso e inconsistente do conceito: a veracidade deste mundo decorre de sua procedência imaginária, o que apenas transfere para um outro nível a necessidade de resolução da ambivalência.

Além disso, a nova população fantástica não se instala propriamente no sítio. Dona Benta compra fazendas limítrofes, denominando-as de Terras Novas, e doa-as aos interessados. Trata de construir depois uma cerca com porteira para separar as duas áreas e confia ao Visconde a chave afirmando: “Ficamos nós aqui e eles nas Terras Novas.”⁸

⁷LOBATO, Monteiro. *O pica-pau amarelo*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 3. V. também o subtítulo deste texto: O sítio de Dona Benta, um mundo de verdade e de mentira. As demais citações provêm dessa edição.

⁸A isto se seguem algumas ações discriminatórias: “Nesse mesmo dia Pedrinho tratou da construção duma grande cerca de seis fios de arame farpado, que dividisse as terras do Pica-pau Amarelo das novas terras adquiridas. No meio da cerca, bem defronte do terreiro, tinha de ficar uma boa porteira de peroba, com cadeado” (p. 18). Além disso, o código de posturas é rígido: “Havia cláusulas. Que viessem todos – todos, todos, até o Barba Azul – mas com a condição de não invadirem o sítio, de não pularem a cerca. Eles ficavam para lá da cerca e ela e os netos ficavam para cá da cerca, nas velhas terras do sítio. Quando algum quisesse visitá-lo, tinha de tocar a campainha e esperar que Visconde abrisse. Proibido pular. Quem o fizesse, correria o risco de espetar-se no pontudo chifre de Quindim – o guarda” (p. 18).

Restauradas a separação e a diferença, dá-se início ao transplante dos seres da fábula. E esses, ocupando o novo território, procedem a uma alteração profunda do cenário original, como observam as crianças, sintomaticamente junto à cerca fronteiriça:

Os personagens vinham vindo sem interrupção com a enormíssima bagagem dos castelos e palácios maravilhosos. Aquelas terras ordinaríssimas, onde só havia saúva e sapé, começaram a transformar-se como por encanto (p. 23).

Pedrinho estava maravilhado com a transformação das terras novas. Um puro milagre, aquilo! Tudo mudado (p. 25).

Tais alterações não atingem o sítio de modo essencial. É certo que alguns, como o Pequeno Polegar, D. Quixote ou Belerofonte perturbam o sossego da casa, sem modificar, todavia, a natureza dessa. Por sua vez, o prejuízo maior decorre do sequestro da Tia Nastácia, assunto que, por obrigar os meninos a abandonarem o lugar em busca da cozinheira, converte-se em matéria para outra aventura, narrada em *O minotauro*.

Outros acontecimentos confirmam que o sítio resiste ao assédio da fantasia, como resistira antes ao ataque feroz de homens e animais. Um deles mostra o aparecimento da Quimera, agora domesticada e caduca. A esclerose do monstro denuncia a desconfiança de Lobato em relação a uma imersão completa no universo fantástico. Prefere conservar seus laços com o cotidiano, pelo qual lutam sobretudo as velhas, Dona Benta e Tia Nastácia, tentando resguardar o ordinário de suas vidas em meio à nova invasão.

Outro recurso empregado para afiançar a fidelidade ao projeto original é a narração do episódio em que crianças brasileiras visitam o sítio. Como os heróis da fábula, tomam conhecimento do local por intermédio dos livros; e, como no caso anterior, aquele cenário é, para elas, tão real quanto o objeto livro que lhes dá vida. Por isso, podem-se acercar dele com segurança. O autor alcança assim dois resul-

tados: preserva seus laços com a realidade nacional, na qual semeara e colhera seus protagonistas; e consegue contrabalançar a ocupação estrangeira (já que é patente a ausência do folclore brasileiro) com a presença de crianças verdadeiras, batizadas e contemporâneas à época de produção da história.⁹

Assim, ressalvam-se os limites, que isolam o sítio por dois lados – tanto do universo fantástico atemporal e des-nacionalizado, quanto da reprodução literal da sociedade de seu tempo, evitando a imersão de sua obra em situações que, por excesso ou por falta, esterilizariam a criatividade de seus heróis.

Ao redor desta zona privilegiada, aparece uma cerca, cujo portão é aberto por uma chave, em posse do Visconde. A existência da chave impede o enclausuramento; mas determina simultaneamente a seleção a respeito dos que podem entrar ou não. Ela converte-se, pois, em condição de sobrevivência do sítio, permitindo a manutenção de suas peculiaridades e não se deixando absorver por mundos que provocariam seu desaparecimento.

Outra chave, correspondente à utilizada em *O pica-pau amarelo*, vem a ser manipulada, agora por Emília. E, se a ação da boneca foi motivada por mais uma invasão da vida contemporânea na paz do sítio, a recíproca determinou o

⁹ É interessante observar a preocupação em oferecer dados que tornassem as crianças reconhecíveis aos leitores de sua época: “Quem pode, por exemplo, com a Maria de Lurdes? ou com a Marina Piza, ou a Maria Luíza, ou a Bjornberg de Coqueiros, ou o Raimundinho de Araújo, ou o Hélio Sarmiento, ou a Sarinha Viegas, ou a Joyce Campos, ou a Edite Canto, ou o Gilbert Hime, ou a Ayrton, ou o Flávio Morretes, ou a Lucília Carvalho, ou o Gilson, ou a Leda Maciel ou a Maria Vitória, ou Nice Viegas, ou os três Borgesinhos (Estila, Mário e Marila), ou o Davi Appleby, ou o Joaquim Alfredo, ou a Hilda Vilela, ou o Rodriguinho Lobato e tantos outros? Essa criançada achou meios de descobrir onde era o sítio de Dona Benta; e comandados pela Maria de Lurdes, ou a Rãzinha, lá foram ter” (Id. *ibid.*, p. 155).

cataclismo que acabou por alterar a natureza da humanidade e o funcionamento da vida social. É o que o próprio narrador declara na abertura do livro:

A vida no Pica-pau Amarelo é um interminável suceder de reações maravilhosas, nenhuma das quais equivale em originalidade e imprevistas consequências para o mundo à descrita nesta obra. Emília excedeu-se, como disse o Visconde – e por um triz não determinou no gênero humano a mais radical das mudanças.¹⁰

Passando-se os eventos à época da guerra, quando Londres era bombardeada e a Rússia invadida, respectivamente pela aviação e exército nazistas, *A chave do tamanho* parece ser um dos livros, ao lado de *O poço do Visconde*, em que Lobato foi mais sensível às ocorrências contemporâneas a que assistia. Emília toma as dores do mundo e decide dar fim ao morticínio; ocasiona outro, que consome até alguns vizinhos do sítio, mas de suas consequências poderia nascer uma nova humanidade.

Pelo menos, esta é a crença do livro: a de que, reduzindo-se o tamanho dos seres humanos (e tão somente deles), adviriam novas condições de relacionamento com o meio ambiente e com os semelhantes, mais solidárias e serenas. Partidário de Darwin, acredita que a seleção natural recrutaria os melhores – e estes seriam os mais sábios, como o professor americano, Dr. Barnes, que coordena os trabalhos na cidade planejada por ele, e os mais espertos, como Emília, que se safa de uma série de perigos recorrendo à inteligência.

O remédio é suprimir completamente a força física, deixando lugar apenas para o saber. Como observa Emília, ela diminuiu de tamanho, mas não de inteligência: “Apesar de eu ter agora tamanho de uma saúva, possuo a mesma

¹⁰ LOBATO, Monteiro. *A chave do tamanho*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 1-2. As demais citações provêm dessa edição.

inteligência de antes” (p. 23). É o que viabiliza a desejada Ordem Nova, que chega a entrever, acompanhada pelo Visconde, em sua visita a Pail City, na Califórnia.

Contudo, a nova organização não vem a se concretizar. Não contando com unanimidade da população do sítio para o andamento do projeto, é obrigada a submeter-se a um plebiscito, que julgaria qual o melhor caminho a tomar. No escrutínio, fica decidido o retorno ao sistema antigo, e Emília precisa dobrar-se à vontade majoritária, sob pena de empanar a imagem liberal que deseja difundir.

Mais uma vez o Visconde aparece senhor da chave. De um lado, porque é seu voto que desempata a eleição, rebelando-se contra a boneca, ao contrário do que ocorrera em outras ocasiões, e desmentindo o narrador, que afirmara ao início: “[Emília] praticamente é quem governa o sítio de Dona Benta – e sempre exerceu uma completa ascendência sobre o Visconde” (p. 1). De outro, porque é ele o único que tem força suficiente para mover o mecanismo.

Entretanto, dessa vez a chave tem um significado diverso. Se, no livro anterior, fora a salvaguarda contra os assédios dos excessos a fantasia ou realismo, agora é ela a condição da verossimilhança do texto. Vale dizer, Lobato, como Emília, esta mais uma vez seu *alter ego* ficcional, precisa aceitar que os homens não mudaram seu tamanho e que a guerra – ou a rivalidade entre as grandes potências – continuava cada vez mais aguda. Portanto, não podia trapacear com a realidade, que era sua e do leitor. De modo que, mesmo sonhando-a ou tentando modificá-la, não pôde evitar uma cobrança ulterior. E esta veio sob a forma de uma estética – a do realismo, a que mesmo o gênero para crianças precisa sujeitar-se, sob a pena de pôr a perder sua validade literária. Configura-se nesses termos o perímetro do círculo dentro do qual se desenvolve a criação de Lobato, abrigando dentro dele não apenas um modelo de mundo imaginário, mas também a opção estética que permite traduzi-lo.

Constituindo o sítio como uma zona intermediária, na qual se aloja o imaginário com plenos poderes, Monteiro Lobato teve meios de transformá-lo na utopia que se opunha, de acordo com sua formulação, à estrutura da sociedade brasileira. Vendo a esta última como cristalização da incompetência e do autoritarismo, fatores que percebe, mais tarde, para além da nação, mas sempre em regimes tirânicos, como o nazista, em *A chave do tamanbo*, reivindicava, em sua obra, um espaço para a liberação da criatividade e da inteligência. Aloja-as na propriedade de Dona Benta; e, com isto, expulsa segmentos importantes da vida nacional, embora evite compartilhar da estética escapista da literatura infantil que o precedeu. Essa é igualmente posta de lado e ultrapassada, o que o remete de volta para o realismo, fundado na mimese e na verossimilhança, desta vez sem poder fugir a ele.

Por conseguinte, é nessa estreita faixa de terreno – o imaginário, constituído entre o real e a fábula escapista; o realismo decorrente do verossímil, entre a reprodução da sociedade e sua abolição completa – que circula sua obra literária dirigida à infância. Com tal recurso, Lobato delimita o método que pode abordá-lo, o qual, se for fundado num procedimento sociológico estrito, se deparará com uma ausência, quando esta é tão significativa quanto uma presença, sem se tornar omissa ou onírica. É também neste limite que transita sua estética, cuja chave é trazida por seus heróis, os quais, para serem decifrados, exigem a superação do mero âmbito do confronto com o mundo histórico, para o mergulho no imaginário que congrega algumas das aspirações da humanidade.

A literatura de Lobato cria um espaço intermediário entre a

LITERATURA INFANTIL: TEXTO E RENOVAÇÃO

O Imperialismo do Texto

O contato com a literatura infantil se faz inicialmente por seu ângulo sonoro: a criança ouve histórias narradas por adultos, podendo eventualmente acompanhá-las com os olhos na ilustração. Essa introduz a epiderme gráfica do livro, de modo que a palavra escrita apresenta-se em geral como o derradeiro elo de uma cadeia que une o indivíduo à obra literária. Contudo, tão logo ela se instala no domínio cognitivo de um ser humano, converte-o num leitor, isto é, modifica sua condição. Portanto, é a posse dos códigos de leitura que muda o *status* da criança e integra-a num universo maior de signos, o que nem a simples audição, nem o deciframento das imagens visuais permitiam.

O crescimento da criança se faz por essa imersão no universo da palavra escrita, e seu desenvolvimento intelectual pode ser medido por meio de sua habilidade de verbalização dos conteúdos assimilados durante a educação formal. Expressão escrita e domínio de hábitos de leitura distinguem o indivíduo superior, submetendo a essas atividades os outros meios de apropriação da realidade: o auditivo e o visual.

É o que decreta em nossos dias o imperialismo do texto e a noção de ser ele superior aos outros meios de comunicação, sobretudo quando estes prescindem dos recursos ligados ao verbo. Tal situação pode ser comprovada não apenas por esta inclinação ao estabelecimento de uma hierarquia dos objetos culturais, na qual o livro ocupa o primeiro lugar, reinando soberano; mas também pela ênfase no domínio da linguagem escrita como objetivo último tanto do ensino, como da habilidade de ler. No entanto, ela ainda pode ser confirmada, se se examina a questão historicamente.

A posse de um alfabeto, isto é, a utilização de um código que se transmite por intermédio de signos gráficos, tem sido um critério para a distinção entre os povos e as civilizações, assim como para a segmentação da História. Os grupos humanos mais primitivos, como os chamados povos selvagens, e as épocas mais bárbaras têm sido assim classificadas em vista da presença ou não de meios de fixação e documentação de seu patrimônio cultural. O atributo de civilidade vem associado ao domínio da expressão escrita, pois os proprietários desta deixam gravados para as futuras gerações seus produtos – seja uma mitologia, uma religião, filosofia ou literatura. Todavia, a expansão do código escrito no Ocidente data de época relativamente recente, impulsionado durante a Renascença, graças à invenção da imprensa por Gutemberg. O século XVIII assistiu à sua ampla divulgação, verificável tanto pelo aumento do público leitor, como pela ampliação da rede escolar e proliferação das empresas ligadas aos meios de comunicação por escrito.

A ascensão da expressão escrita e, por extensão, a nova ênfase na leitura, está profundamente relacionada aos novos fenômenos sociais do século, sintetizados na emergência da classe burguesa. Oriunda da dissolução dos laços feudais e associada à valorização da vida urbana, a nova camada ascendente trouxe consigo um conjunto de valores,

cujos alastramentos ainda se presencia na atualidade. Caracteriza-se por um ideário coroado pela noção de liberdade; a política, já que visa promover um regime de governo independente da influência da aristocracia ou das redes de parentesco; a social, pois quer encontrar uma vaga na hierarquia da sociedade; a econômica, porque valoriza a livre-iniciativa e o jogo autônomo das variáveis financeiras. E privilegia a educação pessoal, qualificando o indivíduo não por seu passado ilustre, mas por seus dons intelectuais que incrementa ao longo de sua vida. É o que determina a promoção da cultura e do ensino.

A conquista do poder pela burguesia, durante os séculos XVIII e XIX, veio acompanhada da divulgação destes valores liberais. A rejeição da primazia atribuída antes à tradição sintetiza a todos: o que vem do berço e da família, isto é, a herança de títulos e patrimônios, nada mais justifica. O indivíduo é o que ele faz de si mesmo durante sua existência, e somente a história pessoal explica a natureza de cada um. Por isso, as artes se modificam, favorecendo a substituição da epopeia (forma que dá vazão literária a um passado consagrado pela tradição) pelo romance ou o aparecimento de gêneros ligados à formação do ser humano: os tratados de pedagogia e a literatura infantil. E torna-se norma dominante a valorização da cultura como cabedal de informações que permitem tanto o acúmulo de saber enquanto tal, como o questionamento da realidade. Nessa medida, os prestígios respectivos da ciência e da leitura aparecem concomitantemente e, com ele, o culto ao livro, o aumento do número de bibliotecas e escolas, a classe dos intelectuais e o magistério. O Iluminismo, distinguindo a Razão e a Filosofia, é a síntese teórica deste movimento, cujos efeitos ainda se presenciavam. Advém daí o respeito à palavra escrita e o imperialismo do texto que, como documento, jamais se converte em tradição. O livro existe para ser questionado ou para deflagrar a perquirição científica,

passando a ter força de lei apenas quando filtrado pelo crivo da crítica.

Por sua vez, quando se examina o universo da criança, verifica-se que o contato original dela com o mundo se faz por intermédio da audição e da recepção de imagens visuais. O texto escrito lhe é imposto tão somente após a interferência e intermediação da escola. A partir de então, ela tem acesso às mesmas modalidades de cultura, podendo fazê-lo de modo autônomo, liberando-se paulatinamente do adulto, senhor da voz que até então lhe transmitia o conhecimento.

Entretanto, por tomar o lugar do adulto, pode ocorrer que a história infantil se transforme no representante do mundo dos mais velhos, convertendo-se em veículo de autoridade e instrumento para a transmissão de normas, sejam éticas, comportamentais ou linguísticas. Todavia, como produto de uma ideologia que patrocina o questionamento da tradição, o livro pode significar seu contrário, atuando como propulsor de uma nova postura inquiridora e inconformada em face dos padrões instituídos. Investigar como a literatura infantil se posiciona perante esses aspectos e onde eles se localizam no interior de um texto de ficção é ao que cabe proceder agora.

Literatura Infantil entre Normatividade e Ruptura

Determinar o lugar da literatura infantil não pode prescindir de uma formulação sobre seu caráter artístico e seus vínculos com a literatura inteira.

Procurando determinar a natureza do literário, a moderna filosofia da literatura, independentemente de suas divergências, tem insistido em alguns tópicos comuns. O primeiro deles diz respeito à primazia do texto, isto é, à sua autonomia. O fenômeno literário deve ser examinado, antes de tudo, em função de sua estrutura, verificando as rela-

ções entre seus elementos, com base nos quais se poderá esboçar seus contatos, seja com a tradição literária, seja com a história social. Nesse sentido, a maior parte das linhas teóricas são estruturalistas, termo empregado tanto pela sociologia de Lucien Goldmann e Antonio Candido, como pelo formalismo, que, originado na Rússia pré-revolucionária, estende-se até nossos dias com reflexos na Semântica, Semiologia e Estilística.

A prioridade do texto e de sua hermenêutica, como critério de análise literária, reproduz a centralização, antes mencionada, na escrita, conceito que recebeu algumas apologias especiais em ensaios produzidos pelo estruturalismo francês, que se valeu dele para repudiar toda e qualquer investigação no nível de representação da realidade na obra literária.¹¹

Entretanto, mesmo recusando a inclinação mimética da literatura, também o formalismo mais exacerbado coincide com outra noção tornada comum nas diversas constelações teóricas: a de que a obra literária rompe com as expectativas de seu leitor e existe para isto. Em outras palavras, a criação artística é uma mensagem que se orienta necessariamente para seu recebedor, reproduzindo, neste aspecto, o processo usual de comunicação. Mas ela se particulariza na medida em que provoca um estranhamento; portanto, precisa apresentar-se enquanto uma mensagem original, criação no amplo sentido do vocábulo, o que lhe assegura o caráter permanentemente renovador.

Essa ruptura com certas expectativas pode ser verificada sob dois ângulos: de um lado, significa um rompimento com as modalidades ordinárias de expressão; de outro, com os clichês ou a ideologia de uma certa época. Assim, um texto autenticamente criativo explora formas inusitadas

¹¹ Sintomático é o ensaio de Roland Barthes, *O grau zero da escrita*, publicado na década de 1960.

de linguagem; porém, como a ideologia - isto é, as noções comuns em circulação num determinado momento histórico - se inscreve na língua, torna-se evidente que a obra literária pode romper também com os padrões vigentes de visão da realidade. Nesse sentido, a literatura pode-se constituir em objeto de conhecimento, ampliando e renovando o horizonte de percepção de seu leitor. E, se ela não reflete passivamente uma sociedade ou uma época, é porque expõe suas contradições, tornando patente suas fissuras, assim como as tentativas, por parte da classe dominante, de acobertá-las.

O exame dos diferentes processos de que se vale a literatura para atingir esse fim permite que se dimensione se se trata ou não de uma criação de vanguarda. É, pois, com base em seus índices de ruptura, qual seja, de seu maior ou menor comprometimento com a vanguarda, que todo o texto é analisado e valorizado. Tal fator determina a índole eminentemente histórica da literatura, pois ela está em constante transformação, ao reagir de maneira ativa às circunstâncias sociais de onde procede.

Advém daí a relação da obra com as normas em circulação. Visando à ruptura com o convencional, a criação literária só pode introduzir a norma em seu interior para revelar sua índole aglutinadora; desse modo, ao incorporar os modelos estéticos, sociais, linguísticos, éticos ou religiosos, o texto revela-os, enquanto convenções destinadas a manter um certo tipo de dominação no meio social, contribuindo, pois, para seu conhecimento e transformação. Em tal medida, o texto se converte em instrumento de investigação da realidade, questionando-a sem abdicar de sua natureza literária, pois transforma todos os elementos externos em componentes de sua estrutura. A relação com as normas e os padrões estabelecidos de uma dada época e sociedade vem participar do universo artístico, garantindo a autonomia deste, mas, ao mesmo tempo, reativando seu contato com a vida social.

A PESAR DISSO,

a literatura literária se insere por ar

E a literatura infantil?

Como se comporta a literatura infantil diante desse espectro? Conforme toda a criação com a linguagem, caberá uma opção entre o assumir desta natureza eminentemente renovadora ou a conformação com os modelos estéticos e sociais vigentes, transmutando-se em porta-voz de noções previamente estabelecidas.

Com efeito, a caracterização da obra literária evidencia o dilema da literatura infantil. Se esta quer ser literatura, precisa integrar-se ao projeto desafiador próprio a todo o fenômeno artístico. Assim, deverá ser interrogadora das normas em circulação, impulsionando seu leitor a uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura como habilidade humana. Caso contrário, transformar-se-á em objeto pedagógico, transmitindo a seu receptor convenções instituídas, em vez de estimulá-lo a conhecer a circunstância humana que adotou tais padrões. Debatendo-se entre ser arte ou ser veículo de doutrinação, a literatura infantil revela sua natureza; e sua evolução e seu progresso decorrem de sua inclinação à arte, absorvendo, ainda que lentamente, as contribuições da vanguarda, como se pode constatar no exame da produção brasileira mais recente.

O Exemplo da Literatura Brasileira

Exemplos:
na literatura
no Brasil

Como a literatura infantil é uma modalidade de expressão que não conhece limites definidos, torna-se bastante difícil estabelecer suas principais linhas de ação. Ela pode englobar histórias vistas ou fantásticas, miscigenar gente e animais antropomorfizados, simbolizar ou simplificar situações humanas existenciais, misturando até todas estas possibilidades num único texto; deste modo, incorre-se sempre no risco de separar o que está coeso ou aproximar o que é distinto. Mesmo assim, pode-se identificar algumas orientações comuns na produção literária nacional dirigida às

crianças. A mais frequentemente citada diz respeito às incursões no verismo naturalista; a essa pode-se alinhar tanto a preocupação com a renovação do conto de fadas, quanto o esforço rumo à simbolização dos estados existenciais infantis, qual seja, a investigação do mundo interior da criança. Ao lado dessas, permanecem atuantes outras vertentes literárias, como a história ou de aventuras, que podem se passar no campo (com os heróis em férias, num sítio ideal) ou na cidade grande, as narrativas com personagens animais (porém, frequentemente humanizados) e o aproveitamento de episódios da história do Brasil.

Cabe verificar, num primeiro momento, o que se passa com o conto de fadas, gênero que remonta às origens da literatura infantil, pois foi de seu aproveitamento por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm que viveu ela seu primeiro surto produtivo eficaz. Assim, da análise das criações mais recentes poder-se-á verificar o engajamento com uma arte renovadora, retirando daí seu valor, ou a inclinação a um didatismo transmissor de valores estabelecidos e desfavorável à óptica infantil.

História meio ao contrário, de Ana Maria Machado, publicada em 1979, protagoniza, com seu título, a inversão do modelo do conto de fadas, de modo que, de seu exame, é possível dimensionar-se a questão posta acima.

A convenção do conto de fadas supõe uma sequência narrativa típica e um elenco de personagens. A evolução do relato se apoia em três momentos básicos, no mínimo: um conflito ou a situação de dano ou carência, usando a terminologia da morfologia do conto;¹² uma ação saneadora, por meio de um herói que recebe a colaboração de uma entidade mágica; e o sucesso da empresa, que culmina num matrimônio. Os figurantes se dividem em dois grupos: humanos e mágicos, e cada um desses biparte-se em bons

¹² PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.

e maus – há um herói, que representa o positivo, e o vilão, sinal do negativo; e existem fadas ou velhos bondosos, em contraposição a bruxas, duendes, anões ou gigantes maus. A realidade é dicotômica, mas marcha inevitavelmente para a imposição do bem sobre o mal, instaurando uma ordem que tende a permanecer imutável.

História meio ao contrário tematiza sua condição desde o início:

– inverte a sequência narrativa, ao aludir, no título, que as ações se darão “meio ao contrário”;

– sendo “meio ao contrário”, mesmo o conceito de inversão é relativizado, pois não se trata do negativo de um positivo, evitando a divisão maniqueísta;

– verbaliza que o processo será diferente neste relato: “tem muita história que acabou assim, mas este é o começo da nossa”;¹³

– e sintetiza em poucas linhas o desdobramento usual do conto de fadas, a fim de tornar evidente que o desenrolar da história será outro:

Mas vamos começar de novo pelo começo.

Ou pelo fim, que esta história é mesmo ao contrário.

... E então eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre.

Eles eram um rei e uma rainha de um reino muito distante e encantado. Para casar com ela, ele tinha enfrentado mil perigos, derrotado monstros, sido ajudado por uma fada, tudo aquilo que a gente conhece das histórias antigas que as avós contavam e que os livros trazem cheios de figuras bonitas e coloridas. Depois, viveram felizes para sempre (p. 5-6).

Em razão disso, as páginas iniciais do texto têm em vista não o deslanchar da ação, mas o patentear de que um certo modelo está sendo contrariado, à medida que o nar-

¹³ MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática, 1979. p. 4. Todas as citações provêm desta edição.

rador se apropria dele. Por isso, o desenvolvimento da fábula narrativa é sempre contraposto a um padrão fixado pela tradição, embora o narrador evite, a partir daí, deixar muito nítido o procedimento empregado, pois para tanto investira o início da narração.

O segundo fator de desequilíbrio é dado pelas personagens. Contando com o elenco tradicional do gênero – Príncipe, Princesa, Rei, Rainha, Gigante, Dragão e Primeiro-ministro – a caracterização deles subverte a convenção, na medida em que

- são abolidas as distinções sociais: o príncipe se enamora da pastora, desinteressando-se da princesa;

- a princesa opta ao final por escolher seu próprio caminho, afirmando que “minha história quem faz sou eu” (p. 38);

- são introduzidas figuras oriundas das camadas inferiores, como artesãos (a Tecelã, o Carpinteiro, o Ferreiro) e trabalhadores do campo, como a Pastora, o Vaqueiro e o Camponês;

- as personagens que constituem o povo configuram o âmbito do coletivo, isto é, formam uma multidão, que, por seu caráter numérico, impressiona o Rei:

Do alto de uma escada, o Rei olhou e viu aquela multidão reunida lá em baixo. Ficou assombrado:

- Tudo isso é o povo?

- Isso e muito mais, explicou o Primeiro-ministro. Todas as pessoas que trabalham no campo, na aldeia, nas casas do vale, tudo isso é o povo (p. 18).

As modificações mais importantes dizem respeito aos protagonistas encarregados de representar concomitantemente o bem e o mal, o humano e o sobrenatural: ou seja, o Rei, que sintetiza a ordem humana, e o Dragão e o Gigante, que simbolizam a desordem, senhora de atributos mágicos.

O Rei é a figura mais saliente na primeira parte da história (também este fato representa uma contrariedade, já

que ele sempre se destaca nas últimas sequências): vivendo muito feliz, porque isolado de qualquer problema, repentinamente se vê perante uma dificuldade que demanda uma solução – assistiu ao roubo do dia. O Rei presenciou um evento natural, o que o deixou perturbado, até que se viu diante de outro acontecimento usual: o transcurso da noite e o aparecimento da lua.

Como se percebe, o Rei, por suas atitudes pueris, configura o protótipo da condição infantil:

– foi isolado do mundo exterior, a fim de que não se rompesse sua ilusão de felicidade, como lhe explica o Primeiro-ministro: “Vossa Majestade é um homem feliz para sempre e ninguém quis incomodá-lo com essas coisas” (p. 15). Mais adiante, complementa: “Ninguém quis aborrecer nem preocupar Vossa Majestade, só isso. Se nós fôssemos trazer a vossos reais ouvidos todos os problemas do povo, como é que Vossa Majestade ia poder continuar a ser feliz para sempre? Aqui dentro é protegido, claro, tranquilo...” (p. 16);

– e tem atitudes de garoto mimado, como o fato de querer mudar o ciclo da natureza.

Vivendo numa redoma que o afasta da sociedade (ignora, como se viu, a existência do povo) e a natureza (desconhece o ciclo normal do dia e da noite), o Rei representa ao mesmo tempo a puerilidade e o autoritarismo. Pertence à primeira qualificação o fato de que ele só vem a perceber a noite (isto é, o roubo do dia) por ter desobedecido à Rainha, que o chama primeiro para o banho e, mais tarde, para a janta. E duas decisões suas caracterizam a arbitrariedade e o autoritarismo: mudar a ordem da natureza, embora isto não convenha a ninguém, como dão a entender os membros da coletividade; impor um destino à sua filha.

A caracterização do Rei como representando concomitantemente um modelo de comportamento infantil estereotipado e de exercício do poder (ou de regime político) tem

sido uma tônica da literatura brasileira para crianças voltada ao reaproveitamento do conto de fadas. Em *O reizinbo mandão*, Ruth Rocha utiliza semelhante procedimento, bem como Eliardo França, em *O rei de quase tudo*. Assim, a personagem responsável pelo mando tem atitudes ao mesmo tempo arbitrárias e pueris, percebendo-se aí uma preocupação com a crítica à autoridade. No entanto, cabe a ressalva de que, na medida em que o herói se infantiliza, ocorre igualmente o oposto: a voz infantil, quando se converte em senhora do poder, é contrariada e condenada por intermédio das insinuações do narrador, invariavelmente um adulto. A amenização dessa dificuldade advém do recurso a um outro procedimento narrativo: é introduzida uma nova personagem, agora jovem ou criança, que desafia o poder estabelecido. É a Princesa que diz não ao pai, a menina que manda o *reizinbo mandão* “calar a boca”, repetindo-se o processo de *A roupa nova do imperador*, de Hans Christian Andersen, no qual cabe à inocência infantil a denúncia da farsa encenada pelos adultos.

Consequentemente, um estereótipo do conto de fadas é contrariado – o que atribui ao Rei a justiça, a sabedoria e o poder –, substituindo essas virtudes pela puerilidade e a tirania. Contudo, a associação carrega consigo o compromisso com outro protótipo – o da crítica à criança mimada, que pode permanecer como comportamento latente no adulto, o que vem a ser relativizado ou não pela introdução de um novo procedimento –, a denúncia da falsidade dos valores adultos pelos mais jovens que, não estando ainda envolvidos com sua ideologia, podem revelar sua superação.

Se o elemento configurador do padrão positivo encontra-se matizado nos termos antes descritos, cabe verificar o que acontece com os estereótipos do mal, o que transparece por intermédio da evolução da narrativa. Esta apresenta dados originais em relação à norma do conto de fadas:

– o conflito é desencadeado pela falsa acusação do Rei, de que o Sol e, depois, a Lua foram furtados;

– há um herói que se dispõe a resolver o desequilíbrio, porém não é bem-sucedido, ou melhor, nem sequer chega a se defrontar com o pretenso vilão;

– os representantes do povo não desejam a vitória do Príncipe Encantador e são eles que solicitam a ajuda da entidade mágica, em favor do dragão;

– nem o gigante, nem o dragão são maus e é de sua colaboração mútua que nasce a proteção contra as investidas do Príncipe.

Assim, as entidades tradicionalmente más perdem a conotação negativa, dissolvendo-se o dualismo característico do gênero; por isso, pode ser dispensado também o auxiliar do herói, em geral uma fada, já que é o dragão que carece de ajuda. Enfim, dragão e gigante têm uma conotação simbólica que remete o texto às origens da narrativa folclórica.

Wladimir Propp, analisando as raízes populares da narrativa fantástica,¹⁴ observa que aquela teve sua gênese em relatos de tipo mítico que contavam as provas iniciais do rapaz em vias de alcançar a idade viril. Assim, cabia a ele o afastamento do âmbito social da tribo e o enfrentamento de uma realidade adversa, que estava encarnada na floresta a que se dirigia e nos entes maléficos que derrotava. Bruxas e outros seres sobrenaturais eram a corporificação do medo ao desconhecido, que devia ser derrotado como prova de qualificação à vida social e adulta.

Na narrativa de Ana Maria Machado, essa tópica retorna, e também de modo invertido: o dragão é a noite e seu olho brilhante, a Lua, ou nas palavras do Rei: “o sol branco e frio que brilhava na escuridão” (p. 36); e o “Gigante adormecido”, “deitado eternamente” (p. 26), a natureza poderosa que protege os que estão a seu lado. Desse modo, os seres sobrenaturais outra vez passam a corporificar o fun-

¹⁴ PROPP, Wladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, s.d.

o 1.ª versão
da
ord

cionamento da natureza, só que esta deixou de ser o lugar da afirmação da supremacia da ordem humana; em decorrência, o Príncipe não leva seu projeto adiante, não tanto por se ver bloqueado por rios, plantas e insetos, mas porque, iluminado pela lua (o olho do dragão), ele vê a Pastora e enamora-se dela.

Assinalando a solidariedade da natureza, e sobretudo a proteção que a noite oferece ao homem, o texto proclama a recuperação da ordem por intermédio da recusa à ação guerreira. O herói se converte em amante, o homem de ação que “não (tinha) nada para fazer o dia inteiro” (p. 24), em trabalhador dos “campos em volta da aldeia” (p. 40).

Nessa medida, o relato se encerra pela anulação de diferentes tipos de dicotomias, próprias ao gênero:

– a etária, já que os jovens têm mais sabedoria que os velhos;

– a política, uma vez que é o povo que toma a iniciativa de preservar o que julga certo, contrariando a ordem real;

– a ideológica, pois não mais se proclama a superioridade do homem sobre a natureza;

– a social, pois a Princesa se transforma em personagem itinerante (papel antes ocupado pelo Príncipe); além disto, como este torna-se um vaqueiro, o casamento não aparece como possibilidade de promoção na escala social;

– a ética, na medida em que não está fixado de antemão o lugar do bem e do mal, cabendo a cada um verificar a procedência e a validade desses conceitos.

Dessa maneira, *História meio ao contrário* compartilha com *Soprinho*, de Fernanda Lopes de Almeida, o questionamento do recorte maniqueísta da realidade. Também nesse caso o alvo é a verificação da validade dos conceitos pre-estabelecidos relativos ao bem e ao mal. E a trajetória dos meninos, em sua estada no Bosque Encantado, leva-os à experimentação de que “os dois lados [...] sempre foram

misturados”.¹⁵ Nessa narrativa, as personagens mágicas igualmente corporificam – e de modo mais evidente – as forças da natureza: a Rainha é a Fada do Bom Tempo, e a tempestade, a chuva e o vento são protagonizados pelo Gigante Surumbamba, o Rei do Mau Tempo, cujo segredo é guardado pela Bruxa Asa Negra. Desse modo, *Soprinho* igualmente transita no âmbito da natureza, ressaltando seu caráter benéfico. Por essa razão, converte-se no cenário por excelência para a formação da personalidade, de modo que as personagens, jovens e crianças, necessariamente passam por uma transformação a seu contato. Eis o vínculo com o conto de fadas tradicional, assinalando que a ligação não provém apenas da utilização de seus elementos composicionais (personagens e sequência narrativa), mas também dos resultados a que chega a trajetória existencial das figuras humanas. É preciso verificar o que ocorre quando se introduz a paisagem urbana, como no relato de Bartolomeu Campos de Queirós, *Onde tem bruxa tem fada...*

Essa narrativa se incorpora ao gênero aqui analisado a partir de seu título, tendo como protagonista central uma ideia que se faz fada: Maria do Céu – “E Maria, ideia no céu, virou fada.”¹⁶ Sua trajetória terrestre é rápida e guarda analogias com o modelo cristão: vem ao mundo, não é reconhecida por ninguém, porque se defronta com uma sociedade materialista. Faz seu primeiro milagre – um menino aprende a ler sem ir à escola –, o que atrai a atenção das crianças, seus principais adeptos. Atende ao pedido de uma delas, mas, significando isto uma alteração da ordem adulta, é presa. Foge da cadeia e se aloja no sonho de cada criança: “visitou cada menino e entrou no sonho

¹⁵ ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *Soprinho*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p. 171.

¹⁶ QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Onde tem bruxa tem fada...* Belo Horizonte: Vega, 1979. p. 8. As citações provêm desta edição.

deles. Viu que sonhavam com cidades onde toda fantasia era possível” (p. 25). Após se converter em ideia das crianças e projeto de ação, desaparece, mas seu efeito é sentido a cada momento:

Quando algum adulto, impaciente com o desaparecimento da Fada, pergunta a um menino qual é o segredo que a Fada contou, ele responde: – “AMANHÃ EU FAÇO” (p. 27).

Assim, a presença da Fada na terra, quando ela recebe a adesão das crianças e se defronta com a reação do poder adulto (um banqueiro, um industrial, um economista, um delegado), corresponde à revelação de uma força infantil e a abdicação à esperança, pois esta significa uma protelação: “A Fada compreendeu por que era importante para os meninos terem esperanças. A esperança é uma coisa que sempre espera e nada faz” (p. 23). Objetivada a mensagem, está cumprida a missão; e a heroína volta a seu lugar de partida.

O caráter mítico do relato se complementa ainda por outros aspectos: a Fada é o elemento mediador entre dois polos – o adulto e o infantil; e sua proveniência é celeste, representando uma concepção que vem do alto e é transmitida aos que são merecedores dela, devido à sua pureza de alma. São os que podem sonhar, tornando-se, pois, permeáveis à mensagem fantástica.

Dessa forma, a narrativa pertence ao paradigma aqui examinado, na medida em que abole o compromisso do relato de fadas com a afirmação da ordem adulta. Essa é repressora, sobretudo quando envolvida com a sociedade capitalista e urbana; por isso, os vilões são representados por um elenco de figurantes relacionados às finanças e à indústria da construção: o banqueiro, o economista, o arquiteto. É essa configuração das personagens que aproxima o texto da realidade cotidiana: não são mencionados príncipes, castelos e gigantes, mas indivíduos inseridos no dia a dia, crianças, professores, delegados, o que indicia a con-

temporaneidade do conflito examinado. Dessa maneira, o tema discutido é atualizado, integrando-se ao horizonte tanto existencial como social de seus leitores.

Entretanto, ao contrário das histórias antes examinadas, essa reforça dicotomias. O fato já é comprovado pelo título, que acentua a oposição latente entre o bem e o mal. E essa cisão estará corporificada por duas ordens humanas – a infantil e a adulta, de modo que igualmente estes estados, que são por excelência transitórios e muitas vezes tão somente aparência (como comprovam as narrativas antes examinadas, de Ruth Rocha e Ana Maria Machado: os reis são as figuras mais pueris do relato), convertem-se em condições imutáveis. Em vista disto, não é o ser humano que é posto em questão, mas uma divisão passageira, tornada permanente e sinal de identidade.

Portanto, tratando-se aqui também de uma “fada que tinha ideias”, estas últimas visam à consolidação da noção de que a idade infantil ou a adulta pertencem à natureza do ser humano. E que esse necessariamente se situa num dos polos da oposição, devendo compartilhar de seus valores – as crianças, com seu universo onírico; e os adultos, com seus interesses materiais e consumistas. O único elemento que não participa dessa visão é Maria do Céu, o que legitima seu papel mediador; porém, ela não pertence a este mundo, ela simplesmente “passou pela terra” (p. 27), legando uma mensagem que visa ao reforço do dualismo adulto/criança.

Assim, embora *Onde tem bruxa tem fada...* apenas tangencie o conto de fadas, afastando-se bastante de seu modelo narrativo e elenco de protagonistas, de fato ele insiste numa visão dicotômica da realidade, tão fértil no gênero. Com isso, acaba por acentuar as divisões (etária, social, ideológica) das quais depende a ordem adulta para confirmar seus privilégios. Em vista disso, esclarece-se em que medida o gênero, apesar de antigo e tradicional, pode ser o veículo para a transmissão de um sentido original da

existência e da própria literatura: é por meio do questionamento de seus fundamentos ideológicos, valendo-se, para isto, de suas bases literárias. É o que se passa com *História meio ao contrário*, que retoma a estrutura do gênero para alcançar a inversão de seu efeito.

O exame das narrativas que se inscrevem no âmbito do conto de fadas revela que a qualidade dos textos advém, de um lado, da contradição às expectativas do leitor em relação a um padrão consagrado pelo uso. E, de outro, esse procedimento determina uma mudança no foco tradicional do gênero: em vez de se patrocinar a afirmação de uma ordem estabelecida, na qual os privilégios e o saber cabem aos adultos, promove-se a perspectiva dos jovens, perquiridora e rebelde em relação à arbitrariedade dos mais velhos. Enfim, facilita-se a dissolução de certas divisões instituídas discricionariamente na realidade, que, de maneira quase invariável, depõem contra o lado mais fraco: o da natureza, o da criança ou jovem, o das camadas inferiores. Produz-se, assim, um determinado questionamento do poder e propõe-se sua modificação, com base nos recursos mesmos que, em outras épocas e circunstâncias, serviram à sua consolidação, assim como da própria literatura infantil: o conto de fadas.

Examinada a produção nacional para crianças, não é apenas deste lugar que se desencadeou o processo de renovação artística, significando um redimensionamento do uso que até então se fazia do texto destinado à infância. É preciso assinalar, ainda que de modo mais breve, outras linhas de ação que chegaram a semelhante resultado.

Mesmo que se considere que não cabe insistir numa oposição entre realismo e fantasia, devido à sua falta de fundamento teórico, é necessário assinalar quais as metas de uma literatura voltada ao verismo na representação. Sua eclosão, que se deu sobretudo na segunda metade da década de 1970, coincidiu com uma rápida, mas decisiva, ascensão de uma ampla inclinação neorrealista na literatura brasileira,

bre o REALISMO na literatura infantil.

que procurou ocupar certos espaços então negligenciados na produção literária anterior: a narrativa de participação política e a representação das camadas populares. Se essa temática já havia gerado o romance de 30, na literatura infantil constituía-se numa lamentável lacuna: a tradição literária para crianças evitava o “lado podre” da sociedade, seja em termos sociais (ausência de temas relacionados ao sexo, às diferenças raciais ou conflitos de classe), seja existenciais, faltando a apresentação de determinados problemas familiares, como a falta de dinheiro ou dos pais, a morte, os tóxicos.

Se no tratamento do conto de fadas, o leitor é surpreendido, porque não ocorre o retorno do conhecido, no caso de uma literatura interessada na apresentação dos dramas sociais, ele se defronta com uma realidade inusitada e estranha. É o que se passa, por exemplo, com as histórias centradas no pequeno trabalhador ou no menor abandonado: *Lando das ruas*, *Pivete* ou *Os meninos da rua da Praia* valem-se, como na grande parte das histórias infantis, de personagens crianças; mas estas apresentam uma particularidade social – a de pertencerem às camadas marginais. Com este recurso, amplia-se o espaço de representação literária, aparecendo, além de setores sociais inéditos, cenários até então ausentes, como a favela ou o subúrbio, e relações humanas conflitantes: entre filhos e pais ou entre grupos antagônicos.

Por sua vez, a introdução de uma temática apropriada à narrativa de denúncia social na literatura infantil pode desencadear uma dificuldade em que submergem algumas criações: a insistência numa visão adulta do problema, de modo que o texto se converte num manual de regras para a percepção da realidade circundante. Por esse aspecto, ele pode cair na mesma armadilha do didatismo que aflige grande parte da produção para a infância. Por isso, é preciso que o tema se converta em gatilho para o desenvolvimento da ação; assim, em *Coisas de menino*, de Eliane

Ganem, o motivo típico da aventura policial – o roubo – se transforma em pretexto para a investigação da diferença de classes e exposição do problema do adolescente pobre que é empurrado para o crime. E torna-se necessário que o foco narrativo compartilhe a perspectiva dos pequenos heróis, a fim de que se amenize a influência adulta na percepção das questões sociais. Em *Os meninos da rua da Praia*, de Sérgio Caparelli, é o ponto de vista dos garotos – os jornaleiros – que predomina, de modo que emerge a visão que eles têm da realidade, segundo sua posição social e estado existencial, abstendo-se o narrador de uma interferência que auxilie a decodificação da mensagem:

– Pra fora é mais fácil. Tem mais terra, muita terra.

– Muita terra coisa nenhuma. Ninguém tem onde morar.

Todo mundo vagueando em beira de estrada.

A tartaruginha se surpreendeu com o que dizia a mulher. Para ela, as distâncias eram muito grandes e a terra se perdia de vista. Atrás de um morro sempre existia um outro morro; depois de um rio corria outro. A terra era grande demais. Como podia a mulher dizer que não tinha terra? Na beira da estrada, terra; na ilha, terra; gado pastava na terra coberta de grama e capim. E como uma mulher e tantos meninos podiam não ter terra? Devia haver engano. Ela não tinha sido bem informada, qualquer coisa assim.

– Claro que tem terra – falou Tonho. – Uma vez viajei com meu pai um mundão de quilômetros e na campanha tinha terra às pampas; se tivesse pouca, a gente teria ido mais depressa.

– Ah bom – disse a mulher –, ter, tem. Mas de quem?

– Ué, acho que de todo mundo, não é?¹⁷

Se, por um lado, a exposição dos males que afligem a sociedade brasileira se depara com a carência, por parte do

¹⁷ CAPARELLI, Sérgio. *Os meninos da rua da Praia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; L&PM, 1979. p. 54.

leitor mirim, de uma vivência social mais ampla, o que pode ser um fator de inibição no momento da criação literária, por outro, contribui para o alargamento dela. É nessa medida que pode dar margem à renovação no âmbito artístico, o que implica a necessidade de conversão do tema em evento narrativo. A preservação de um foco narrativo adequado às figuras ficcionais em cena será igualmente a condição da harmonia entre a realidade representada e sua enunciação ao leitor. Em outras palavras, a ampliação temática transmuta-se em recurso estético, de modo que a cosmovisão renovadora ressoa no interior da construção artística, dando-lhe coerência e verossimilhança.

Por isso, se o aspecto temático verista tem na literatura infantil uma importância como vanguarda, porque rompe com os padrões ordinários relativos às produções para crianças, sua plena realização dependerá de sua obediência aos parâmetros inerentes a toda a literatura: verossimilhança no tratamento da história, afinando o mundo representado à enunciação do narrador; e coerência no desdobramento da ação, que deve decorrer de uma necessidade interna e causalidade narrativa.

No exame de duas tendências da literatura infantil nacional, o que importa verificar não é uma oposição inócua e ineficaz entre o conto de fadas ou a fantasia e o realismo. E sim que ambos os gêneros se defrontam com certos padrões vigentes, que sucedem de uma tradição literária, procurando rompê-los e inová-los. Procedem-no de modo original e distinto, em decorrência do panorama com o qual se deparam. O conto de fadas quer ser o seu contrário, como diz o título do livro analisado, e contrariar este passado significa abdicar do uso dado ao gênero ao longo de sua história. Deixa, pois, de servir à afirmação da superioridade do mundo adulto, evidenciando a infantilidade deste, sua tirania ou arbitrariedade. Anulando também a percepção do mundo por dicotomias, enseja o desdobramento de uma percepção crítica da vida circundante, sem

preconceitos. Portanto, a renovação se faz por um diálogo com o passado do gênero, modificando-o de acordo com sua intimidade. O resultado é o questionamento de uma ideologia incrustada naquela modalidade literária, o da passividade da criança e supremacia do adulto, que serviu por muito tempo aos propósitos didáticos com os quais as obras para a infância se comprometeram desde seu nascimento.

O processo é mais complexo quando se trata de uma literatura de denúncia social. Trata-se, neste caso, de incorporar dados externos à interioridade do livro infantil, que os renegou por muito tempo. Por isso, sacode com as estruturas literárias, que precisam ser acomodadas à nova situação. E, enquanto o conto de fadas pode ser remexido ao extremo, uma vez que se está questionando sua rigidez e automatização, a narrativa verista precisa se manter obediente às leis de necessidade e verossimilhança a fim de que permaneça literatura. O resultado é uma divergência de meios, o que pode ser falsamente compreendido como uma oposição de princípios ideológicos: o conto de fadas fica totalmente livre, porque problematiza um ideário estagnado, mas sempre acessível a todo leitor-menino; e o verismo amplia o espaço da representação, voltando-se ao mundo exterior; por isso, precisa se ater a um tipo de narrativa tradicional.

É por intermédio desses aspectos que se pode verificar dois rumos diversos no processo de evolução da prosa infantil brasileira. Sua validade decorre de sua infiltração em modelos tradicionais, visando transformá-los e, com isto, modificar a percepção do leitor, tanto em relação à literatura como em relação à realidade. Desse modo, se a literatura infantil nacional tem uma história relativamente breve, por outro lado ela apresenta modificações que denotam uma sensibilidade para os avanços da arte literária. Ao mesmo tempo, trata de renovar seus quadros internos, já que, quando se fala do conto de fadas, alude-se a um modo de expressão definitivamente incorporado à produção para crianças.

Todavia, a vanguarda no setor da literatura infantil dirige-se preferencialmente aos processos de escrita. Mesmo que ultrapassemos as fronteiras aqui estabelecidas – entre o conto de fadas e o verismo –, mencionando as preocupações com a simbolização da situação infantil e a investigação de seu mundo interior, como procede Lygia Bojunga Nunes, o resultado da análise será similar: as modificações se fazem no âmbito do texto, ao qual se agregam os programadores gráficos e ilustradores. Desse modo, a produção para crianças define-se antes por seu caráter literário, submetendo-se ao imperialismo da cultura textual antes descrito. De maneira que sua forma preferencial de comunicação dá-se pela palavra e depende do domínio de habilidades ligadas à leitura. Seu recebedor é, antes de tudo, um leitor, e ela existe para propagar esta condição. Se esse fato não indica que a literatura infantil permaneceu estática aos avanços dos outros meios de comunicação, sua trajetória deu-se nos limites do literário, apropriando-se das conquistas da arte com a palavra.

Por isso, seu dinamismo decorre de seus contatos com o campo dentro do qual se inscreve e de onde retira suas regras de ação: a arte literária inteira. Depende de tal associação não apenas seu desenvolvimento histórico e caráter de vanguarda, mas seu valor e permanência. Em vista disso, ela não se posiciona ao lado dos meios de comunicação de massa, embora esses a ameacem continuamente.

Literatura Infantil e Outros Meios de Comunicação

A inserção da literatura infantil não apenas se faz nos quadros da escrita, como é desta relação que ela retira suas normas e valor. Isso significa sua permeabilidade à história literária e a necessidade do compromisso do escritor com uma iniciativa para o novo e o transformador. Todavia, as obras para crianças absorvem recursos de outros meios de

A literatura^{inf.} pode continuar a dar
... a ...

comunicação, sobretudo os de ordem óptica, como a exploração do visual, próprio às artes pictóricas e aos veículos de cultura de massa. Essas interferências, porém, não atingem o âmago do gênero, dando-se na periferia e facilitando o trânsito do texto em regiões dominadas pela história em quadrinhos, por exemplo, ou pela televisão.

Tal circunstância, de que a literatura infantil renova-se enquanto se mantém fiel a si mesma, afirma a soberania do texto, já referida. O que acontece quando ela abdica dessa condição e transforma-se em auxiliar para outros meios de comunicação? Isto é, o que ocorre quando se examina a recíproca da situação anteriormente desenhada?

A menção a outros meios de comunicação determina inevitavelmente a associação com a cultura de massa. Pois, quando se verifica a relação entre as artes nobres, como a literatura, o teatro, as artes plásticas, a conclusão é sempre pela irreducibilidade de suas linguagens. Teatro não é literatura dramática, é *mise-en-scène*; e o filme tem sua estética própria, o que dificulta sua comparação com a literatura, mesmo quando os argumentos são idênticos. Assim, se se postula que a literatura infantil é antes de mais nada arte literária, por suas aproximações estéticas, ela vem a participar da mesma irreducibilidade no âmbito da linguagem. E o fato de afirmarmos que ela é primordialmente texto, colaborando até na expansão de uma cultura textual, vem a comprovar a unidade.

No entanto, seria ilusório confinar pura e simplesmente a literatura infantil ao terreno da arte literária. A existência do vínculo não impede que os livros para crianças circulem como cultura de massa, já que estão comprometidos com um sistema de divulgação e consumo característicos da indústria cultural. Em vista disso, eles passam, quando examinados em quantidade, pelos mesmos processos de produção a que se une grande parte da indústria do livro infantil: grandes tiragens, repetição de clichês, personagens estereotipadas, banalização do assunto, reforço da

ideologia vigente. Assim, o modo de produção a que se une grande parte da indústria do livro infantil provoca sua expansão, de maneira que sua penetração nos lares burgueses é muito maior que qualquer outro tipo de literatura. Todavia, isso não significa que esse fato a desvalorize; com efeito, o prejuízo maior da literatura infantil pode decorrer de sua adesão à pedagogia, como incentivadora de comportamentos socialmente adequados e edulcorando a visão da criança, rumo à sua aceitação do sistema em vigor.

O esforço da obra infantil para converter-se em arte pode afastá-la tanto da inclinação pedagógica, quanto da trivialização da existência e do rebaixamento do estilo. Por isso, se a linguagem da literatura infantil não pode ser transplantada para outros meios de comunicação, devido à irreduzibilidade antes mencionada e ao fato de suas transformações darem-se no universo da escrita, enquanto os outros apelam ao visual, ela pode funcionar como espelho no qual eles se podem mirar, na medida em que compartilham a dificuldade de massificação. Se coube à literatura infantil o desejo de liberar-se da orientação ao consumo e à solidificação de ideias prontas, o que a separa da influência pedagógica, incorporando qualidade poética à produção quantitativa, ela atua como um exemplo para as demais criações voltadas à criança. Por isso, sem renunciar à difusão em grande número, essas podem atingir um valor maior, contribuindo para o crescimento da arte e abrindo novos caminhos à sua expansão no mercado consumidor. Somente assim poder-se-á depor os preconceitos contra as artes menores, que decorrem de sua farta veiculação, e se pesquisar trilhas originais em cada uma das diferentes modalidades, evitando a renúncia à especificidade de suas respectivas linguagens. E inaugurar-se rotas novas de ação que avancem além do texto, sob cujo abrigo vive contemporaneamente a cultura ocidental.

O VERISMO E A FANTASIA DAS CRIANÇAS

Literatura Infantil e Realismo

Após um período de visível estagnação nos anos 1950 e 60, o gênero infantil passou, na década de 1970, por uma renovação, proveniente do aparecimento de um bom número de novos autores. O fato pode ser associado ao desenvolvimento da literatura brasileira em sua totalidade, uma vez que se assistiu a uma grande movimentação, devido à eclosão de um grupo novo de contistas e poetas (os “novos”, os “marginais”, a “geração mimeógrafo”), assim como à ocorrência de acontecimentos de ordem social ou política, visando agregar os homens de Letras em torno de ideais comuns.

O aparecimento de novos autores e de muitos livros para crianças não significou necessariamente que todos fossem renovadores ou que tivessem boa qualidade literária; ou ainda, que seguissem uma linha uniforme de conduta. Contudo, ao menos evidenciou-se uma orientação comum no grupo de escritores que se impôs, coletivamente pode-se dizer, um programa determinado, dispôs de uma editora especializada e foi recebido pela crítica como a vanguarda da literatura infantil brasileira. Tratou-se da adoção de um programa de perspectiva realista na criação dos textos, ao mostrar a vida “tal qual é” ao leitor mirim. André Carvalho, editor da

Coleção do Pinto, da Editora Comunicação, Belo Horizonte, sintetizou esta aspiração com as seguintes palavras:

E ele nos dá um livro forte, corajoso, com uma temática que vai assustar pessoas que ainda acreditam em meninos desinformados e que não participam de problemas sociais, mas que vai responder aos interesses das crianças e pais atentos à realidade do mundo de hoje.

Patenteia-se o propósito verista desses textos, o que demonstra a coincidência dessa orientação dada à produção destinada às crianças e o desenvolvimento da literatura brasileira daqueles anos, em que se verificou, com João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão e outros, a preocupação com a fotografia da sociedade brasileira, principalmente dos segmentos populares urbanos, traduzindo sua linguagem e visão de mundo, no sentido da denúncia de uma realidade imediata. O caso extremo foi dado pelo chamado romance-reportagem (José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Plínio Marcos), que pretendia abolir a ficção da narrativa, a fim de tornar mais pungente e eficaz a amostragem de uma “fatia da vida”. Se o objetivo temático foi retirar a matéria ficcional da vida presente, o modelo literário encontrado não era tão atual, pois provinha do romance naturalista de Zola (de Aluísio Azevedo, na versão local) e do realismo da década de 1930, que reagiu à vanguarda modernista dos Andrade.

Se foi a Editora Comunicação, de Belo Horizonte, que se transformou no principal reduto desta literatura infantil realista, o exame das obras aí publicadas pode apontar para as vantagens e os limites de tal conduta literária.

Coleção do Pinto – O Programa Realista

Além do editor André Carvalho, críticos literários se pronunciaram relativamente à produção da Editora Comunicação. Escreveram eles:

1. O escritor parte da constatação de que o receptor virtual do livro infantil, a criança, não é o mesmo de antigamente, o que o motiva à criação de obras diferentes. É o que Henry Corrêa de Araújo declara a Luís Fernando Emediato: “As crianças de hoje são mais adultas que as de ontem, e não merecem aquelas histórias um tanto imbecis e fora de época, aquelas fadas, varas de condão, príncipes encantados, bruxas, caçadores, porquinhos e chapeuzinhos vermelhos”.¹⁸

2. Não apenas se modificou o destinatário, mas igualmente as intenções do emissor: ao escrever seu livro, ele quer “manter esta criança com os pés na terra, na realidade” (Corrêa de Araújo, loc. cit.). Deve abordar, pois, “um problema social imediato” (Danúsia Bárbara), do que resulta uma obra “mais realística e social”.¹⁹ Assim, o objeto desses textos coincide com o da literatura naturalista antes mencionada.

3. Qual a finalidade do compromisso com o real imediato? Ampliar a visão de mundo da criança, ou, como escreve Ricardo Ramos, “o objetivo parece ser o de demonstrar que a criança não pode ser murada”.²⁰ No entanto, H. Corrêa de Araújo reconhece que não se pode mostrar tudo: “É claro que, escrevendo para crianças, não pude contar certos fatos, certas coisas que vi, como o uso de drogas, o problema sexual. Não pude também empregar o seu linguajar típico, pois é violento demais” (loc. cit.).

4. Resulta daí a presença nos textos (mesmo quando atenuada) da violência, o que, todavia, não é novidade para

¹⁸ EMEDIATO, Luís Fernando. A literatura infantil abandona o reino do faz de conta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 maio 1977. Livro.

¹⁹ BÁRBARA, Danúsia. A violência da vida real, *Jornal do Brasil* Rio de Janeiro, 21 maio 1977. Livro n. 33. p. 6.

²⁰ RAMOS, Ricardo. Realismo, em sinal de respeito à criança. *IstoÉ*, São Paulo, n. 32, p. 40-41, 3 ago. 1977.

a criança de hoje: “Por que continuar falando às crianças nesta linguagem cheia de *inbos e inbas* se ela passa três quartos da infância diante da televisão, deglutindo crimes, estupros, novelas, uma infinidade de coisas violentas e alienantes?” (Corrêa de Araújo, loc. cit.). Além disso, a violência sempre fez parte da literatura infantil: “Quem se lembra bem das histórias que ouviu em criança não vai achar o livro tão violento. É menos do que *João e Maria*, abandonados pelos próprios pais e que por pouco escapam de serem devorados por uma bruxa. Muito menos que *Pele de Asno*, obrigada a fugir das intenções incestuosas de seu pai. Comparado com a *Bela Adormecida*, quase trucidada com seus dois filhos pela sogra, ou com a pequena vendedora de fósforos de Andersen, que morre de frio no Natal, é um texto muito suave” (Danúsia Bárbara, loc. cit.).

As Narrativas Infantis Produzidas

A Coleção do Pinto conta com quatro títulos: *O menino e o pinto do menino*, *Os rios morrem de sede*, ambos de Wander Piroli, *O dia de ver meu pai*, de Vivina de Assis Viana, e *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo. Em tais histórias, são focalizadas as seguintes questões:

- a vida familiar, com as dificuldades econômicas que assolam a classe média brasileira, assim como os problemas de relacionamento entre os pais, determinando eventualmente a separação do casal e a solidão dos filhos;
- a poluição, resultado do crescimento urbano e do abandono pela sociedade de suas fontes naturais;
- a desigualdade social urbana, que origina uma classe marginal, levada ao crime pela necessidade de assegurar as suas condições mínimas de sobrevivência.

Esses temas não podem ser considerados peculiares à literatura infantil, nem se enraízam numa tradição da qual

se apropriou este gênero (a dos contos de fadas, por exemplo). Pelo contrário, dizem respeito especificamente à vida brasileira moderna, urbanizada, que sofre os percalços do crescimento econômico desigual. Além disso, o lugar que as personagens ocupam na sociedade é sempre inferior: sejam eles pivetes ou pertençam à classe média, todos estão afastados dos mecanismos do poder, o que atesta sua impotência diante de uma engrenagem que os sacrifica. Mais uma vez defrontamo-nos com temas que povoam a literatura de João Antônio, Rubem Fonseca, Wander Piroli (nos contos não destinados às crianças).

No entanto, o fato de ocorrerem em livros infantis gera uma série de problemas não resolvidos, como os que se seguem:

– A primeira dificuldade é dada pela impossibilidade de esclarecer as causas das irregularidades denunciadas, sobretudo quando se trata de questões sociais (a poluição, o trombadinha). A exceção aparece por meio do tema do desquite, que não é propriamente social; no entanto, como a autora não esclarece a razão de ser da separação, a personagem infantil, e o leitor por extensão, mais uma vez fica privada de conhecer o porquê, fato que acentua a paralisia antes referida.

– O ponto de vista com que a história é narrada é sempre o do adulto, não o da criança, traduzindo uma dificuldade permanente da literatura infantil e que depõe contra ela, uma vez que a torna um meio de manobrar o pequeno leitor e inculcar-lhe suas ideias.

Em *Os rios morrem de sede* e *Pivete*, o problema relativo ao foco narrativo é mais flagrante; no primeiro, não é a decepção do menino durante a pescaria falhada o que ocupa o primeiro plano, mas a de seu pai. E *Pivete* é, como escreve Ricardo Ramos, “uma história contada de fora para dentro” (loc. cit.), pois predomina a preocupação do autor em justificar o problema social dos trombadinhas ao leitor

que evidentemente não é um deles. Mais uma vez a exceção está constituída pelo livro de Vivina de Assis Viana, narrado em primeira pessoa pelo menino que, entretanto, permanece em interrogação constante sobre o mal que o aflige, sem que seus pais o esclareçam.

– Como as personagens defrontam-se com situações de certo modo insolúveis, torna-se impraticável qualquer ação. Daí o clima sentimental resultante e o excesso de lágrimas derramadas. Os casos extremos são *O menino e o pinto do menino* e *O dia de ver meu pai*, cuja ação transcorre no meio familiar. Considerando que o choro é uma reação típica da criança a uma situação de impotência ou contrariedade, vê-se que os livros identificam-se aos leitores a que se destinam, sem todavia propor-lhes uma saída menos passiva.

Em vista disso, torna-se claro que, à iniciativa de trazer a realidade imediata do leitor (pelo menos, daquele que vive em grandes centros urbanos e pertence à classe média) para dentro de seus livros, o que é, por todas as razões, louvável, corresponderam alguns percalços: como nomear as causas profundas da situação que vive e como propor uma ação que o retire da apatia que se verifica ao final do texto e que seja ao mesmo tempo compatível com a condição infantil?

Tais questões não pertencem apenas à literatura infantil nacional; com efeito, elas se colocam a todo aquele que se dispõe a fazer livros para crianças que agudizem a sua visão de mundo, sendo concomitantemente emancipatórios. No entanto, se faltam à criança um senso do real mais desenvolvido, vivências mais profundas e um conhecimento que lhe permita decodificar apropriadamente sua circunstância, não se pode esperar que uma literatura infantil rigorosamente realista preencha o efeito desejado, pois para tanto teria de contar com o que ainda não existe.

É talvez o recurso à fantasia que pode ocupar essa lacuna, mas, neste caso, trata-se da renúncia ao pressupos-

to realista. Isso significa que, à literatura infantil, cabe proceder à virada que tem caracterizado a produção narrativa dos últimos anos, apropriando-se dos recursos ficcionais vinculados ao fantástico. Por sua vez, como a fantasia pode atuar num texto dessa natureza? D. Richter e J. Merkel, pesquisadores alemães de uma literatura infantil progressista e, ao mesmo tempo, adequada à perspectiva da criança, procuram esclarecê-lo, recusando em princípio uma explicação exclusivamente psicanalítica dada ao processo mental que produz a fantasia. Assim, em vez de tomá-la apenas como compensatória, tais autores consideram que ela pode também tornar-se um meio de transformação de uma realidade vivida como opressiva. O exemplo oferecido é o do conto de fadas, cuja propagação deu-se durante o feudalismo, quando refletia o anseio da camada popular inferiorizada de se libertar de seus opressores. As personagens fantásticas, como fadas, e as propriedades mágicas, como a força sobrenatural ou as múltiplas metamorfoses, vêm a ser a transfiguração, em meios palpáveis e concretos, do desejo de transformação social, embora demonstrem também a impossibilidade de uma modificação do estado vigente, por intermédio dos instrumentos imediatos e reais à disposição do camponês revoltado com sua condição servil.²¹

Pasteurizadas posteriormente pelos Irmãos Grimm, essas narrativas perderam a carga de rebelião que continham, vindo a colaborar na formação da criança burguesa, o que justifica sua rejeição, como foi citado antes, por aqueles que querem produzir uma literatura infantil renovadora. Contudo, é patente que elementos de inclinação fantástica, oriundos de uma fantasia criadora, podem exercer uma função não alcançada por um verismo restrito, a saber:

– colocar as causas reais dos problemas vividos pelas personagens, já que o recurso ao maravilhoso pode superar

²¹ RICHTER, Dieter; MERKEL, Johannes. *Marchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlin: Basis Verlag, 1974.

as barreiras impostas por sua representação naturalista do espaço e do tempo;

– fazer com que a criança colabore no desempenho do papel transformador, desenvolvendo sua atividade criadora, devido à identificação do leitor com a personagem que rompe os limites impostos pela sociedade repressora;

– adotar um ponto de vista representativo do ângulo infantil.

É nessa medida que a fantasia, que orienta o emprego de personagens e recursos fantásticos no interior do texto, assume grande proeminência na literatura infantil e, não sendo meramente compensatória (e, neste sentido, regressiva), exerce função emancipadora. Entre a produção nacional recente, pode-se destacar o livro de Fernanda Lopes de Almeida, *A fada que tinha ideias*.

As características dessa obra são discerníveis a partir de seu título: o universo é fantástico, pois as personagens são fadas; e, entre estas, salienta-se uma que “tinha ideias”, de modo que sua virtude principal consiste na criatividade que possui e fuga aos padrões convencionais. Com efeito, a heroína, Clara Luz, desde as primeiras páginas da narrativa, chama a atenção por seu temperamento original, que segue suas inclinações mais espontâneas e rejeita o que lhe parece autoritário ou ultrapassado (representado pelo Livro das Fadas, a que suas companheiras obedecem). Em virtude disto, entretanto, ela desencadeia uma autêntica crise de Estado, quando suas ideias, que são manifestações de espontaneidade e liberdade de criação (de fantasia, portanto), invadem o palácio da Rainha, fonte de repressão e arbitrariedade. O confronto entre as duas personagens, nos capítulos finais, representa – como no conflito entre Alice e a Rainha de Copas – a oposição entre o velho e o novo, a autoridade e a liberdade, o medo (vivido pelas Fadas-Mães, diante da ameaça de despejo, ou pelas Conselheiras, que não querem perder seus vultosos honorários) e a coragem de quem sabe que tem ideias próprias.

Colocando questões centrais relativas à vida da criança e solidarizando-se com a óptica desta última, o que sai valorizado é o mundo infantil enquanto simboliza manifestação do novo, do livre e do criativo. Por sua vez, é pela presença do elemento fantástico que a imaginação adquire vida (como a chuva colorida ou a ampliação dos horizontes), exercendo a representatividade esperada; igualmente, torna-se possível o acesso da criança aos mecanismos que manipulam o poder, visualizando o exercício da autoridade, desde seus sintomas aparentes – a velhice, a “rabugice” – até suas singularidades mais obscuras, como o parasitismo das Conselheiras e o servilismo das Damas de Honra.

Contudo, o mundo das fadas não paira no indeterminado, alimentando-se, pelo contrário, de referências à vida urbana nacional, isto é, à vida brasileira contemporânea. Todavia, o âmbito escolhido pela autora restringe-se praticamente ao lar e à escola. Em razão disso, não estão integrados ao relato aspectos da realidade masculina, como o trabalho e o relacionamento com a mulher (para não falar do que constitui a matéria dos livros de Wander Piroli: dificuldades econômicas, poluição etc.). A única família completa é a do Sr. Relâmpago, mas este parece antes um velho aposentado, sem maior atuação no meio social, do que resulta a supremacia do gineceu e do horizonte feminino ao longo do livro.

A fada que tinha ideias configura, pois, uma alternativa ao realismo estrito de que se falou antes e demonstra como, de acordo com as oportunidades ficcionais desencadeadas pela fantasia, é possível uma literatura emancipatória, conduzindo a atenção da criança à discussão dos valores que a circundam e, concomitantemente, assentando-se na realidade imediata percebida pelo leitor.

A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA

Sendo a literatura infantil um dos tantos produtos culturais oriundos da ascensão da camada burguesa, sua instalação na sociedade brasileira teve de aguardar a emergência das classes médias urbanas. Esse processo deu-se a partir da segunda metade do século XIX, devido, de um lado, à implantação de um setor burocrático no Rio de Janeiro: a expansão do aparelho administrativo do Império demandou pessoal, engrossando o grupo incipiente de funcionários num estamento que se solidificou cada vez mais, a partir de então.²² De outro lado, a interrupção do tráfico de africanos propiciou a aplicação de recursos monetários, originalmente destinados ao mercado de escravos, na indústria nascente. Mauá, inaugurando a comunicação ferroviária entre a Corte e Petrópolis e pondo em relevo a importância do desenvolvimento industrial, encarna o novo tipo emergente; e sua aliança com os ingleses revela que a inclinação a outros modelos econômicos não rompe a dependência colonial a uma Metrópole estrangeira, no caso a britânica. Somem-se a estes fatos o crescimento comercial do Rio de

²² Cf. a propósito deste fenômeno FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*. Formação do patronato político brasileiro. Porto Alegre: Globo; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

Janeiro, devido às exportações do café, a expansão agrícola e financeira de São Paulo, o ensino universitário facilitando o surgimento do profissional liberal, a organização do exército e sua nova influência na vida brasileira, e ter-se-á um quadro dos segmentos que permitiram a formação de um grupo, heterogêneo, é certo, que consistiu a base da burguesia nacional.

A ascensão da escola e da educação faz parte desse mesmo panorama, cabendo a ambas garantir a transmissão das normas sociais em vigor e a obediência aos interesses do Estado, quais sejam, a valorização da pátria e suas instituições. Assim, o Segundo Reinado presencia e estimula, de um lado, a arregimentação da sociedade burguesa e, de outro, a emergência de seus instrumentos de ação: uma ideologia da família, patrocinada em sua privacidade e isolada das influências dos laços de parentesco, os quais constituíram, no período colonial, um sistema de relações bastante forte e autônomo; e a organização da escola, lugar de integração do ser humano aos padrões burgueses e urbanos de vida.

Pertence a essa moldura a valorização específica da infância. Jurandir Freire Costa narra o processo histórico brasileiro, versão nativa do fenômeno europeu: a norma familista se consolida quando de uma descoberta da criança. A faixa etária correspondente à infância recebe nova importância, passando a criança a ser o centro de interesse da célula unifamiliar, que se volta à sua conservação de acordo com uma divisão de papéis: a mãe torna-se a responsável pelo lar e pela preservação dos filhos, a provedora de alimentação e afeto; e o pai assume os encargos financeiros do pequeno grupo, advindo do trabalho sua principal fonte de renda.²³ O ócio não é produtivo e, numa

²³ Cf. a propósito COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. V. ainda MACHADO, Roberto; LOUREIRO, Angela; LUZ, Rogério; MURICY, Katia. *Danação da norma*. Medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil. Rio de Janeiro:

sociedade que vai se identificando com os valores do capitalismo, ele começa a ceder terreno para o prestígio da ocupação rendosa.

Em vista disso, não é surpreendente que a literatura infantil faça seu aparecimento na sociedade brasileira que transita da Monarquia à República. Os primeiros textos confundem-se com o livro didático, e um dos autores, Carl Jansen, produziu obras sobretudo para o ensino, tendo se destacado como educador. Desse modo, ao mesmo tempo que adapta narrativas consagradas na Europa pelo gosto infantil – como *Robinson Crusoe* ou *Aventuras do Barão de Munchhausen* –, traduz livros didáticos dedicados à ciência, revelando sua preocupação em promover essa área de conhecimento em nosso meio:

Esperamos, pois, que estes pequenos, mas valentes batalhadores pela ciência, abrirão caminho nas demais províncias de nosso país, a fim de tornar uniforme em todas as nossas escolas o estudo tão indispensável deste ramo de conhecimento.²⁴

A vinculação do livro infantil ao ensino não é privilégio de Jansen. Mesmo que se ignore o caráter moralizante da maioria dos textos produzidos na época, como nos con-

Graal, 1978. A respeito de história da educação e/ou da família, v. ainda: ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. CHARLOT, Bernard. *A mistificação pedagógica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. DONZELOT, Jacques. *The policing of families*. New York: Pantheon Books, 1979. POSTER, Mark. *Teoria crítica da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. RIBEIRO, Maria Luisa Santos. *História da educação brasileira*. A organização escolar. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. SHORTER, Edward. *The making of modern family*. Glasgow: Fontana/Collins, 1979. STONE, Lawrence. *The family, sex & marriage in England 1500-1800*. London: Penguin, 1979.

²⁴ JANSEN, Carl. Ao leitor. In: GEIKIE. *A geografia physica*. Adapt. de Carl Jansen. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d. (Impressão em Lisboa). Carl Jansen data de 22 de outubro de 1882 seu prefácio (cuja atualização ortográfica foi procedida por nós).

tos de Figueiredo Pimentel, o autor mais conhecido do período, é preciso reconhecer a preocupação pedagógica de Monteiro Lobato, em relatos como *Geografia de Dona Benta* ou *História do mundo para crianças*. Não sendo, evidentemente, obras conformistas, nem destinadas ao uso no colégio, Lobato lhes dá um caráter escolarizante, reproduzindo Dona Benta a posição de mestra – crítica e boa ouvinte das interrupções dos meninos, é certo – e Pedrinho, Narizinho e os outros, a de alunos compenetrados, atentos à lição transmitida.

Assim, é no âmbito da ascensão de um pensamento burguês e familista que surge a literatura infantil brasileira, repetindo-se aqui o processo ocorrido na Europa um século antes; e, como no Velho Mundo, o texto literário preenche uma função pedagógica, associando-se muitas vezes à própria escola, seja por semelhança (convertendo-se no livro didático empregado em sala de aula) ou contiguidade (o livro de ficção que exerce em casa a missão do professor, como nas narrativas de cunho histórico de Viriato Correia e Érico Veríssimo, ou informativo, em Monteiro Lobato). Todavia, cabe examinar um outro processo adjacente ao fenômeno histórico: como o gênero destinado às crianças reflete sobre as condições sociais que decretaram seu nascimento. Isto é, como a ficção apresenta a família burguesa, foco com base no qual veio a existir a infância tal como a concebemos hoje e a arte literária a ela dirigida. Deste modo, o procedimento é voltar às origens do problema, contudo, por intermédio de sua inscrição na obra ficcional.

O Modelo Eufórico

*Pensar como a fit
pensa a família
burguesa*

A literatura infantil não pode ser considerada, em sentido estrito, uma modalidade realista de representação. Apresentando entidades mágicas, como fadas e duendes, seres antropomorfizados, como animais e objetos, e ainda

as possibilidades de metamorfoses múltiplas, a arte destinada à criança confunde-se muitas vezes com o animismo que caracteriza seu pensamento. Por isso, a instalação pura e simples da estrutura familiar nas histórias nem sempre ocorre, pois a relação entre a realidade social e sua tradução ficcional pode ser filtrada de tal modo por variados instrumentos de mediação, que estes acabam por atenuar e diluir, de maneira crescente, a reprodução do imediato. Entretanto, mesmo no conto de fadas tradicional existe um resíduo de vida familiar burguesa. Embora a procedência dessas narrativas seja popular, vinculada a uma sociedade marcada pelas relações feudais de produção, durante o transplante, feito pelos Irmãos Grimm, do mundo original que elas mostravam para a vida urbana da Europa em fase de industrialização, foram introduzidas circunstâncias próprias à família burguesa, à sua ideologia e sequelas traumáticas. Por causa dessa passagem, Bruno Bettelheim pôde descobrir nelas vestígios do complexo de Édipo (como na “Branca de Neve e os sete anões”), das fases do amadurecimento da criança rumo ao princípio da realidade (em “Os três porquinhos”), e assim por diante.²⁵ O abrandamento dos laços da personagem com a vida exterior e a concentração daquela no setor exclusivo da família, afrouxando a crítica ao poder político que havia nos contos primitivos,²⁶ são igualmente fatores que comprovam a inserção dos relatos na vida burguesa e a possibilidade de examiná-los à luz do critério ideológico.

Todavia, devido ao processo de transfusão que marcou o início da literatura infantil nacional, com Figueiredo

²⁵ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

²⁶ Cf. RICHTER, Dieter. Til Eulenspiegel – der asoziale Held und die Erzieher. *Kindermedien. Asthetik und Kommunikation*. Berlin: Asthetik und Kommunikation Verlag, n. 27, 1977. RICHTER, Dieter; abr. MERKEL, Johannes. *Marchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlin: Basis Verlag, 1974.

Pimentel se apropriando ou da tradição ibérica ou dos contos de Perrault e Grimm, os quais simplesmente adaptou, torna-se preferível verificar o tema de acordo com os escritores modernistas. Nesse sentido, a obra de Érico Veríssimo oferece um bom exemplo, pois, embora tenha sido produzida à sombra de Monteiro Lobato, elabora um modelo da vida familiar característico de boa parte da prosa nacional: é aquele que privilegia os valores da existência doméstica, encerrando nela as personagens infantis. Portanto, transparece aqui uma euforia com a vida administrada pela família, que lega a seus rebentos os principais padrões da sociedade.

Examinada em conjunto a produção de Érico Veríssimo, verifica-se que as personagens centrais de seus livros são ou representam crianças: ao primeiro caso, pertencem Fernando (*As aventuras do avião vermelho*) e Rosa Maria (*Rosa Maria no castelo encantado*); ao segundo, os animais antropomorfizados: os três porquinhos (*Os três porquinhos pobres; Outra vez os três porquinhos*), o elefante Basílio (*A vida do elefante Basílio*) e o Urso (*O urso com música na barriga*). No início das histórias, todas elas vivem fechadas em casa. Os porquinhos, que se queixam do chiqueiro onde moram, corporificam melhor esta situação de clausura, com a qual não se conformam. Tal rebeldia e mais o desejo de aventura determinam a fuga: os porquinhos e Fernando abandonam, logo que podem, o lugar de origem e soltam-se pelo espaço; o Urso e Basílio são levados para fora por outros, mas igualmente lançam-se ao mundo e precisam sobreviver nestas novas circunstâncias.

No entanto, voluntariamente ou não, esses aventureiros sempre retornam; os três porquinhos terminam num outro chiqueiro, onde ouvem histórias contadas por Chapeuzinho Verde; Fernandinho acaba em casa, repreendido pelo pai; o Urso reencontra seu lar, e Basílio, uma nova família, tão solícita quanto a primeira. O circuito dos heróis vai da casa para o universo e, deste, para os braços dos

pais. É, pois, a família o setor promovido pelos textos, porque ali os heróis estão seguros, embora a tenham abandonado inadvertidamente. E essa promoção fica tão mais evidente quando os protagonistas deixam a casa a contragosto: Basílio, feito prisioneiro, espera pacientemente a liberdade, que coincide com a adoção pelo pai de Gilberto; e o Urso, comprado por insistência de Rafael, sonha em voltar para seus genitores, o que consegue, após fugir de seu dono.

Por sua vez, são os progenitores as figuras que detêm o poder e a razão nos relatos: Gilberto ganha o elefante, e Rafael, o urso, porque seus pais podem comprar os bichos para os filhos. E é o pai de Fernando que lhe doa o livro e, mais tarde, o avião, objetos que estimulam a fantasia do menino e o desejo de voar por ambientes desconhecidos. É esse poder de compra que assinala o lugar social das personagens paternas e, simultaneamente, a força de seu raciocínio; por isto, elas têm sempre razão. Mesmo famílias mais modestas, como as de Basílio e do Urso, têm no progenitor a voz da razão, aquela que explica ao pequeno elefante o valor da moral, do bom comportamento, da tolerância e da paciência.

Assim, o universo dos textos divide-se em duas camadas, a das crianças, que abandonam o campo domiciliar, mas não têm condições de romper com ele definitivamente; a dos adultos, de preferência os pais (as mães são raras nestes relatos), que regulam a vida familiar, ordenando suas concepções existenciais e o *modus vivendi*.

Entretanto, o fato de as crianças buscarem romper este cerco pode ser o sintoma de uma insatisfação. Sem dúvida, esta última ocorre, sendo posta em relevo uma monotonia, como fazem os porquinhos, que querem deixar o chiqueiro. No entanto, igualmente acontece que a experiência trazidas pelas crianças é a de que: ou o mundo caseiro é superior em sua tranquilidade pequeno-burguesa, o que se passa em *A vida do elefante Basílio* ou *O urso com música*

na barriga; ou o contato com a realidade externa nada acrescenta à interioridade da personagem, pois aquela se apresenta de modo desconexo e desvinculado do conhecido.

Em razão disso, o patrocínio da vida familiar como setor restrito ao convívio entre pais e filhos, no qual dominam os primeiros, não decorre apenas da ênfase posta neste modelo de existência. Advém igualmente da negação de qualquer outro tipo de experiência relativa ao mundo exterior, sobretudo porque este não adquire contornos precisos, evitando-se a possibilidade de que se identifique com algo conhecido. Assim, não é apenas o protagonista criança que retorna ao lar; é igualmente o leitor que, acompanhando a trajetória dos heróis mirins, reconhece seu pequeno mundo somente quando a personagem está ou volta à casa. Fecha-se o circuito doméstico e, dentro dele, está aprisionado o leitor, levado a prestigiar não apenas sua circunstância, mas os papéis adultos e dominadores exercidos pelos pais.

O Modelo Crítico

A presença de uma visão benevolente em relação à vida familiar caracteriza grande parte da produção literária destinada às crianças. Isto significa que permanece viva em mais outros autores, podendo caracterizar-se seja pelo prestígio concedido ao modelo doméstico, do qual não se deve escapar, como em *O sobradinho dos pardais*, de Herberto Sales, ou *A casa das três rolinhas*, de Marques Rebelo; seja pela atribuição de um poder crescente dentro da narrativa à figura infantil, como nos relatos de Edy Lima, em que o narrador criança tão somente testemunha os eventos, não podendo participar ativamente dos principais fatos apresentados. Por sua vez, em *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida, é proposta uma reforma da estrutura, partindo do interior da família: Clara Luz é a

criança que modifica o comportamento do grupo, embora não transforme a modalidade social e política vigente. Portanto, é o modelo familiar liberal que sai prestigiado. O novo relevo dado à criança ainda ocorre em *O menino mágico*, de Raquel de Queirós, e *A curiosidade premiada*, de Fernanda Lopes de Almeida.

A partir daí, cabe verificar se é possível a elaboração de um modelo crítico da família, investigando quais os seus efeitos na representação quando se pensa que a literatura infantil permanece circunscrita aos ideais expostos no início: os da vida burguesa, balizados pela valorização da vida doméstica controlada pelos adultos, e a posse de um conhecimento universal, nem sempre pragmático, transmitido pela escola, senhora dos códigos dominantes. É a vertente vinculada mais diretamente ao realismo verista na representação quem se encarregou desta tarefa crítica. Centrando a maior parte das histórias no cenário urbano e utilizando personagens oriundas da classe média, estas narrativas enfatizam os problemas que resultam de seu lugar na escala social e profissional. *O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli, inaugura, de certo modo, essa inclinação, ao abordar as dificuldades experimentadas por uma família encastelada num pequeno apartamento, quando o filho menor ganha da professora um pinto. O assunto do texto é a impossibilidade de assimilação do animal aos apertos que vivencia o grupo, devido à falta de local, de dinheiro, de harmonia. O sacrifício do pinto representa, pois, o do próprio menino que perde a ilusão de poder trazer algo de seu mundo particular ou de seu desejo privado para dentro do lar. Não há espaço para ambos – menino e pinto – nesse campo estreito, assim como para a própria classe média no espectro social brasileiro, esmagada entre os apelos de ascensão e consumo e a necessidade de sobrevivência econômica.

Instantâneo da vida familiar da pequena burguesia urbana nacional, *O menino e o pinto do menino* documen-

ta a perda do paraíso infantil, por obra dos próprios adultos: a professora, que ilusoriamente doa o animal, acreditando estar agindo com correção; os pais, que criticam a mestra, dividem os sentimentos do menino (entre o afeto a eles ou à boa professora) e são incapazes de alcançar a solução para um problema aparentemente simples. Desmistifica-se o adulto, ao fazer com que perca sua aura mágica de remediador, e desnuda-se a vida doméstica como lugar de conflito e irascibilidade.

Coisas de menino, de Eliane Ganem, segue trajetória similar. Ao adotar como protagonista central a menina Clarice, o livro mostra o desajuste entre os desejos infantis e as aspirações do adulto: os pais constroem moldes para os filhos, contra os quais alguns se rebelam, como é o caso da garota. Decorre daí o clima de hostilidade dentro da casa, que avulta nas brigas entre os irmãos ou entre pais e filhos. Outra vez o cotidiano é documentado, servindo a literatura como meio para a revelação das contradições do sistema burguês: liberal por princípio, acaba por impor formas comportamentais; patrocina a imagem da família como célula harmônica, revela-a cindida em gerações e sexos em conflito.

O fracasso do modelo burguês evidencia-se ainda mais no confronto com a família favelada: Nezinho, que se converte no pivete Olho de Boi, e sua mãe querem introduzir o padrão vigente da família ajustada e do filho educado. Contudo, a pressão social é mais forte, decorrendo tanto dos preconceitos (contra o menino de cor e analfabeto) que impedem que ele tenha um emprego, quanto dos desacerdos da sociedade brasileira: o crescimento da camada pobre gera o marginal a quem resta tão somente o crime enquanto chance de sobrevivência. Assim, a norma em vigor é duplamente posta em questão: a partir de seu interior, por intermédio da insatisfação de Clarice; e de seu exterior, quando sua imagem se turva nas deformações da sociedade nacional.

Dessa forma, a vertente mais engajada com uma representação verista do contexto social urbano atinge seu objetivo inicial, ao denunciar os desequilíbrios no interior da unidade doméstica que uma literatura mais tradicional sempre incensou. Todavia, são essas mesmas metas os limites do programa artístico: a denúncia toma a configuração de uma fotografia exterior do problema, de modo que não é filtrada pelas personagens, e muito menos pelos heróis crianças. Dessa maneira, como no caso do modelo eufórico, este modelo crítico ainda encerra seus heróis no círculo familiar, embora apareça incômodo e desajustado. O fato fica evidente quando se verifica que as personagens mirins não conseguem elaborar internamente a crítica que o narrador – um adulto, como se pode constatar em *O menino e o pinto do menino* – desenvolve, por intermédio de seu procedimento narrativo ou dos acontecimentos desdobrados no tempo. Mesmo quando os eventos são apresentados em primeira pessoa, como em *O dia de ver meu pai*, de Vivina de Assis Viana, a autora não produz um esboço compreensível do problema de sua personagem, o menino Fabiano, que é igualmente o narrador. Assim, por não transcender ao fato crítico (a dissolução da família, devido à separação dos pais), o herói não se transforma internamente, de modo que se lhe torna impraticável uma emancipação dos laços domésticos, convertidos numa modalidade de prisão domiciliar.

Configuram-se as fronteiras que experimenta um modelo crítico de representação da família, fundado numa perspectiva verista de tratamento literário. Da mesma maneira, esboça-se aquilo em que ele pode-se tornar, se seguir o processo evolutivo a que naturalmente aponta: na criação de uma personagem que tem em mira sua emancipação individual de acordo com um ângulo questionador das circunstâncias sociais e familiares nas quais está inserida.

O Modelo Emancipatório

Monteiro Lobato poderia representar o primeiro exemplo deste modelo: recusando a intermediação dos pais na relação entre a criança e a realidade, coloca seus heróis numa posição de autonomia em relação a uma instância superior e dominadora. Dona Benta, a avó, é antes uma governanta do Sítio (a ela cabem as tarefas de provisão econômica e alimentar, funções concomitantemente paterna e materna) e uma preceptora, ministrando o saber no momento em que é solicitada e fazendo com que as criaturas que vivem com ela se postem criticamente perante a realidade.

Ao mesmo tempo, o escritor deu maleabilidade ao cenário criado: o Sítio do Pica-pau Amarelo pode ser um microcosmo do Brasil (como em *O poço do Visconde*), tendo um funcionamento metafórico em relação à realidade da criança leitora; ou então representa parte de um todo que ultrapassa os meninos e Dona Benta, de modo que eles lançam-se para fora, experimentando contextos desconhecidos, sempre numa postura interrogadora.

Lobato evita, por intermédio desses recursos, as armadilhas em que caíram os adeptos do modelo eufórico:

– o retorno dos heróis, imprescindível à continuação das histórias, significa invariavelmente uma aprendizagem e um crescimento do conhecimento da realidade;

– este retorno não significa necessariamente um reconhecimento da superioridade do lugar de origem, visto que, em alguns casos, esta volta não é bem acolhida por alguns heróis (Emília, em *A chave do tamanho*);

– o fato de que, em muitas narrativas, outros agentes sejam introduzidos no Sítio e depois queiram abandoná-lo (o anjinho, em *Memórias de Emília*) indica a reversibilidade do sistema e a similaridade entre o Sítio e o que não lhe pertence.

Não se pode, pois, afirmar que Monteiro Lobato tenha promovido um conceito estabelecido de existência familiar

e doméstica e lutado por ele em suas obras. Embora se reconheçam nos livros momentos do cotidiano, como, por exemplo, o serão na fazenda, o fato insere-se num contexto maior, que é o da discussão dos valores que emergem em tais circunstâncias. O serão, que aparece em *Peter Pan*, ou *Serões de D. Benta*, propicia o momento do diálogo; as atividades econômicas ou os jogos são os pretextos com base nos quais surgem as grandes aventuras: assim, o imperialismo aparece em *O poço do Visconde*, e o lúdico, no uso do pó de pirlimpimpim, que está na base das trajetórias no tempo e no espaço. A partir daí nasce a possibilidade do padrão emancipatório antes referido; não se trata de um reforço da estrutura familiar ou de uma reforma em seu interior, mas da proposta de um outro funcionamento da relação entre indivíduos, segundo a qual ficam suprimidas as divisões estanques entre o adulto e a criança, assim como as ligações de dependência e sujeição entre eles.

Com Monteiro Lobato, abre-se a perspectiva de uma proposta renovadora no tratamento das relações familiares e do lugar da criança em seu contato com o mundo exterior ou com os maiores. Todavia, evitando proceder a uma crítica à família (como ocorre no modelo antes examinado), o escritor simplesmente a aboliu de seus textos, sonhando o problema (viu-se como Dona Benta tem antes uma função administrativa, e não doméstica). Gerou-se, pois, uma lacuna e, diante da alternativa de lançar seus heróis no contemporâneo ou introduzir um setor intermediário dentro do qual a solução final pudesse ser protelada, o escritor optou pela segunda. Foi assim que o Sítio se converteu numa escola, de modo que a escolha feita mostrou-se ainda marcada pelos condicionamentos pedagógicos de seu tempo, quando a mentalidade escolarizadora encontrava-se em fase de expansão, em decorrência do reaparelhamento da sociedade para a circunstância burguesa emergente.

Devido a isso, não existe solução de continuidade entre os livros informativos e os propriamente ficcionais desse

autor. Em todos, os protagonistas vivem uma situação escolar, na qual o tempo estagnou, de modo que sua progressão intelectual não é acompanhada por uma evolução cronológica, seja dos indivíduos envolvidos nela, seja do ambiente. Como quando frequentam o colégio, os meninos isolam-se do meio vivo, podendo então receber um saber universal e teórico, separado da práxis diária. É esta que falta nos livros, de modo que, ao lado da sonegação da família, foi abolida a atualidade, o que converteu o Sítio num reduto inexpugnável, dentro do qual, como na escola, as crianças nunca precisam crescer, para não poder escapar dela. Esbarrando a criação lobateana neste limite, é preciso verificar se mesmo esse protótipo não pode ser rompido, instaurando-se uma nova espécie de visão emancipadora para o leitor mirim.

É nos relatos de Lygia Bojunga Nunes que se pode constatar a ficcionalização dessa alternativa emancipadora, já que os laços de parentesco ocorrem na maioria de seus textos. Não em *Os colegas*, sua primeira narrativa, que enfatiza a importância da amizade e solidariedade entre as pessoas, mas em *Angélica* e *A bolsa amarela*, que colocam em questão o lugar da criança no interior do grupo familiar. É a heroína do primeiro relato que o desafia, quando nega a mentira sobre a qual se apoia a celebridade das cegonhas. Raquel, no outro livro, sente o peso da falta de prestígio das condições (somadas) de criança e mulher. Angélica, pois, enfrenta os adultos, abandonando o meio em que vive, para construir sua vida isoladamente; Raquel, pelo contrário, é sufocada pelo ambiente doméstico, do qual não escapa, podendo, quando muito, racionalizar que ser menina não é tão ruim assim. A cegonha oferece a lição de uma existência exterior à família e, como em *Os colegas*, o convívio com os artistas substitui o calor doméstico, *Ersatz* compensatório de uma carência deflagrada pela decisão da protagonista. E Raquel se conforma com seu estado, fornecendo, neste caso, aos companheiros mágicos o exemplo a ser seguido – o

guarda-chuva, da validade de ser mulher; o alfinete de fraldas, da validade de ser pequena.

Os livros mencionados buscam a emancipação da criança perante os condicionamentos que os adultos impõem a ela, utilizando o período existencial dominado pela circunstância familiar – a infância, fase deficitária do indivíduo, porque ele acumula dependências (econômica, alimentar, cognitivas e outras), sem poder oferecer qualquer contrapartida. Entretanto, as balizas dessa emancipação mostram um horizonte relativamente estreito de ação – de um lado, o abandono do lar, compensado pela vida de artista, numa comunidade de iguais; de outro, o conformismo com o presente, num assumir-se que é igualmente uma espécie de adaptacionismo. Em *A bolsa amarela*, esse fato ainda é reforçado por outro, quando a personagem é presenteada com um último consolo: ao visitar a Casa dos Consertos, descobre que há famílias boas e funcionais, como a que vive em tal lugar.

Corda bamba rompe com essa inclinação, oferecendo a modalidade de emancipação autêntica. Maria, a protagonista central, não se converte em artista, como os animais em *Os colegas*, e *Angélica* ou Raquel, em *A bolsa amarela*, que quer ser escritora; sendo apresentada de imediato como equilibrista de circo, sua caracterização como artista suplanta, de antemão, a de ser criança. E o fato de ser hábil na corda bamba simboliza sua situação humana, não por estar numa faixa etária infantil, mas porque precisa superar uma dificuldade radical, a amnésia. Em vista disso, com Maria, confluem profissão e estado existencial, sem que interfira no processo o fato de ainda ser uma menina. O horizonte do tratamento do problema se alarga, no momento em que a autora desiste de circunscrever a personagem ao âmbito exclusivo de sua faixa etária.

Por sua vez, atribuindo a Maria uma amnésia decorrente da não assimilação da morte dos pais num acidente no circo, o livro apresenta como pode ser tratada a relação

conflitiva da criança no interior da família. Filha de um casal de equilibristas, Márcia e Marcelo, Maria vem morar, quando fica órfã, com a avó materna, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. A narrativa mostra, do ponto de vista exterior, os primeiros momentos da nova vida de Maria: suas aulas particulares, a festa de aniversário, o relacionamento com os avós; do ângulo interno, apresenta o lento avançar da menina rumo a seu passado, descobrindo na memória (e no sonho) o primeiro encontro entre seus pais, a ruptura de Márcia com sua mãe devido à inferioridade social do noivo, o nascimento da filha, a vida circense. O momento mais traumático é, para Maria, a aceitação da morte dos dois, que concordam com uma exibição na corda sem a rede protetora, a fim de obter um rendimento melhor e pagar as dívidas contraídas com a garota, o que ocasiona suas mortes simultâneas e o sentimento de culpa na filha.

A recuperação da memória vem acompanhada de uma liberação total – da culpa, já que fora Maria Cecília quem verdadeiramente ocasionara as dívidas que Márcia queria pagar; da influência dos pais, pois, ao assumir sua morte, a menina se livra simultaneamente do poder repressivo da avó e da lembrança opressiva ocasionada pela perda dos genitores. Trata-se, simbolicamente, da ruptura de um cordão umbilical, representado, na obra, pela corda bamba que conduz a menina de volta a seus procriadores. Reconquistar o passado é também desprender-se dele e, portanto, desenvolver recursos para viver autonomamente o futuro. Por isso, o livro encerra sintomaticamente com um catálogo de projetos mentalizado pela protagonista.

Em *Corda bamba*, Maria defronta-se com muitos genitores: de um lado, os pais ideais, Márcia e Marcelo, o casal modelar que ela perdeu; de outro, os pais reais, a repressora Maria Cecília e o benévolo, mas indiferente, Pedro; e, enfim, os pais sobressalentes (substitutivos), Barbuda e Foguinho, a quem Maria apela quando falham tanto o

sonho, quanto a realidade. Dividindo, dessa maneira, em pares diferentes a percepção distinta que a menina tem de seus parentes, o livro oferece concomitantemente uma visão da família por seu prisma dicotômico (isto é, em sua repartição entre afeto e abafamento) e a necessidade de uma emancipação destes dois protótipos de vida doméstica. É nessa medida que o relato rompe com a trajetória antes referida pela autora e que não representava uma liberação verdadeira: porque a protagonista, que oscilava entre dois modelos familiares – o real e o substitutivo –, vem criar instrumentos para uma vida autônoma, decorrente de uma conquista interior. Raquel chega a esse ponto e estaciona; Maria passa pelo processo que oferece os meios individuais para esse salto fora do lar e procede ao mesmo, como antecipara Angélica. Síntese, pois, das garotas das narrativas precedentes, é Maria quem demonstra a medida da emancipação, sem recorrer seja a circunstâncias que são tão somente uma pergunta (a escola, o grupo de artistas), seja ao conformismo, ainda que temporário, determinando a rota de uma possível representação da existência burguesa na literatura infantil fora da camisa de força de seus valores ideológicos, promovidos pelos adultos.

Se a literatura infantil está circunscrita historicamente pela emergência de uma classe social, a burguesia, e alguns de seus pilares ideológicos, como a valorização específica dada à família e à situação infantil, ela pode, por esta mesma razão, proceder a uma representação deste processo. Interioriza, desse modo, os fatores que estão na raiz de sua produção como gênero literário, valendo-se seja dos recursos ligados ao maravilhoso e à fantasia, como nos relatos de Monteiro Lobato e Lygia Bojunga Nunes, seja da antropomorfização de animais e objetos, à maneira de Érico Veríssimo, ou ainda respeitando os limites do verismo. Em todos esses casos, e independentemente da opção técnica, o que se evidencia é o aproveitamento da temática familiar segundo uma óptica afirmativa e eufórica ou crítica e inqui-

ridora. Tal escolha determinará, por sua vez, o compromisso do texto com uma postura pedagógica ou não, visto que é o afastamento desta índole transmissora de normas e ensinamentos um dos fatores de sua autonomia e valor artístico. Se, por um lado, a produção nacional ainda se sujeita em muitos casos ao patrocínio de um modo de vida marcado pela dominação da criança e afirmação do poder adulto, por outro, avulta igualmente a tendência contrária, por meio do reformismo ou do questionamento, visando antes à ênfase na emancipação do ser humano, condição para a mudança das circunstâncias que produziram tais aparelhos de dominação.

A família na lit. Infantil Brasileira

1. MODELO EUFÓRICO: eufonia com a vida adulta mirrada pela família. Os heróis sempre volta à família. (A maior parte)
2. MODELO CRÍTICO: ligada principalmente à lit. burguesa, mostra uma crítica ao modelo burguês, que não tem espaço para a criança. DENUNCIAR OS DESLÍQUILIBRIOS DA UNIDADE DOMÉSTICA
3. MODELO EMANCIPATÓRIO: p. 216 - guijo.

A REVITALIZAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL

*São tantas lutas inglórias
São histórias que a história
Qualquer dia contará
De obscuros personagens
As passagens, as coragens
São sementes espalhadas pelo chão
De juvenais e de raimundos
Tantos julios de santana
Uma crença num enorme coração
Dos humilhados e ofendidos
Explorados e oprimidos
Que tentam encontrar a solução*
Luiz Gonzaga Jr.: *Pequena memória
para um tempo sem memória
(A legião dos esquecidos)*

É a “legião dos esquecidos”, de que fala a canção de Luiz Gonzaga Jr., que parece ter adentrado na literatura por intermédio das novelas *O soldado que não era* e *Do outro lado tem segredos*, respectivamente de Joel Rufino dos Santos e Ana Maria Machado. Se a literatura infanto-juvenil, quando se debruçou sobre os eventos da História do Brasil, sempre procurou reforçar seu compromisso com a versão oficial dos fatos, aqueles escritores invertem o ângulo de tratamento do problema e lhe dão novas

dimensões. Com isso, não apenas questionam a narrativa tradicional que retirou sua inspiração do passado nacional, mas procuram romper o cordão que a prende umbilicalmente ao livro didático. Desse modo, evitam o problema vivenciado por essa espécie de texto – sua natureza escolar, subsidiando as informações recebidas na sala de aula, as quais endossa entusiasticamente; decorrência disto é sua transformação em apêndice do sistema escolar, o que impede a autonomia da obra e, sobretudo, corrobora sua inclinação pedagógica.

Em vista disso, inverter o tratamento dado ao fato histórico gera estas consequências:

– enfatiza-se o indivíduo anônimo ou humilde que faz a História nacional, evitando apresentá-lo como produto dela, o que ocorre quando se veicula que nossos principais heróis são apenas os líderes ou os generais (como nos relatos sobre as Bandeiras, em Viriato Correa, ou à Guerra do Paraguai, nos livros didáticos), ou que todos se dobram passivamente a leis, decretos e outras determinações oriundas da esfera administrativa do Estado (conforme as notícias relativas à abolição da escravatura, resumida numa lei sancionada pela Regente);

– rompem-se necessariamente os laços ideológicos da literatura infantojuvenil com o aparelho escolar, subsidiário do poder político e da classe dominante;

– emerge uma visão crítica dos fatos narrados e dos participantes neles, mais ou menos ativos.

Por isso, *O soldado que não era*, ao contar a história do levante baiano contra as tropas portuguesas que resistiam à proclamação da independência liderada por Pedro I, contrapõe-se à versão difundida que apresenta o episódio da autonomia política como um acontecimento transcorrido “às margens plácidas” do riacho Ipiranga. Desautorizando a placidez paralisada do mito oficial, Joel Rufino dos Santos mostra as lutas sangrentas e os sacrifícios vividos pelo povo da Bahia na defesa da liberdade política.

O caráter popular do levante é outro aspecto ressaltado pelo autor em sua narrativa. Evitando fazer uma história de militares e aristocratas, salienta os heróis populares que tomaram parte no evento e cujo sangue foi o preço da vitória. Destaca-se, por esse ângulo, sua heroína, “o soldado que não era” Maria Quitéria de Jesus, moça humilde, filha de um pequeno proprietário, que abandona a família para acompanhar o exército nacional que enfrenta o poder lusitano. O livro recupera, portanto, uma personagem em geral negligenciada pela história brasileira, já que, quando é mencionada, a jovem aparece tão somente como curiosidade, espécie de enfeite ou pitoresco que sempre caracteriza o ensino do passado numa nação que procura ignorar os heróis provenientes das camadas menos favorecidas.

Dessa forma, em sua novela, Joel Rufino dos Santos propõe uma sequência de desmistificações dignas de menção, porque consistem numa revisão da tradição nacional:

– a de que não houve dificuldades, nem derramamento de sangue nos episódios relativos à conquista da autonomia nacional, o que garante a continuidade dos laços coloniais entre Brasil e Portugal e, por extensão, o imperialismo europeu;

– a de que se pode continuar ignorando a participação popular no movimento separatista, quando ela existiu e tomou colorações nacionalistas.

E, usando como protagonista central uma mulher, o autor ainda problematiza a questão da eventual colaboração feminina nos episódios que dizem respeito à trajetória da sociedade brasileira. Vale dizer, ele mostra as dificuldades que revestiram as possibilidades de participação num acontecimento político, já que não apenas Maria Quitéria precisou antes travestir-se em homem para ser aceita como soldado, como sua ação jamais foi reconhecida pelo pai, que a expulsou da família e deserdou-a. Nessa medida, evidenciando os contornos do pensamento da época, seus preconceitos e limitações, Joel Rufino dos Santos evita um

nacionalismo desmesurado, o que aproximaria seu livro de outras tantas visões deturpadas do passado local.

O ufanismo ainda é contornado pela introdução, no texto, de um segundo narrador. Quem conta os principais episódios da luta é o corneteiro Luis Lopes, de modo que as opiniões mais exacerbadas e ufanistas pertencem a ele, e não ao narrador primeiro, que se apresenta como um ouvinte mais jovem. Esse recurso permite que se atenuem o entusiasmo e os exageros de Lopes, que participou dos principais eventos transcritos. E possibilita igualmente que o autor evidencie ficcionalmente o fenômeno mesmo que o levou a escrever o livro: o de que, por negligência da história oficial, comprometida com o poder político, esquecemos nossos heróis mais simples. Desse modo, Lopes introduz a seus ouvintes de lembrança curta a valente Maria Quitéria, cuja importância nem seus vizinhos recordavam, os quais ainda faziam blague dela, por não entenderem seus hábitos excêntricos. Em vista disso, o ouvinte reproduz a situação do leitor juvenil, e este tem meios a partir daí de refletir sobre os fatos da história e o modo como ele é normalmente convidado, por meio, principalmente, da ação da escola, a consumi-los.

O processo de recuperação de uma memória recalçada pela versão oficial dos acontecimentos, usando para isto o próprio adolescente que é leitor ou personagem do texto, ocorre igualmente na narrativa de Ana Maria Machado, *Do outro lado tem segredos*. Não se tratando de um relato propriamente histórico, como o anterior, seu propósito é mostrar como a coletividade negra foi rompendo pouco a pouco os laços com seu passado. Assim, o livro apresenta, de um lado, o protagonista central, Benedito ou Bino, em busca da compreensão de suas raízes com base nas referências esparsas que recebe dos mais velhos. Coletando e compondo os pedaços, o menino obtém um quadro de informações mais completo sobre o aprisionamento e escravização dos negros africanos, suas constantes revoltas, o papel

do líder Zumbi e, o que é mais importante, o lugar que ocupa Bino neste encadeamento de fatos. Por outro lado, por intermédio da inquirição do garoto, o livro alcança a dimensão do relato de cunho histórico, pois reconstitui os eventos mencionados antes e fornece novos meios de interpretação dos modos como se deu a ocupação e colonização do território americano.

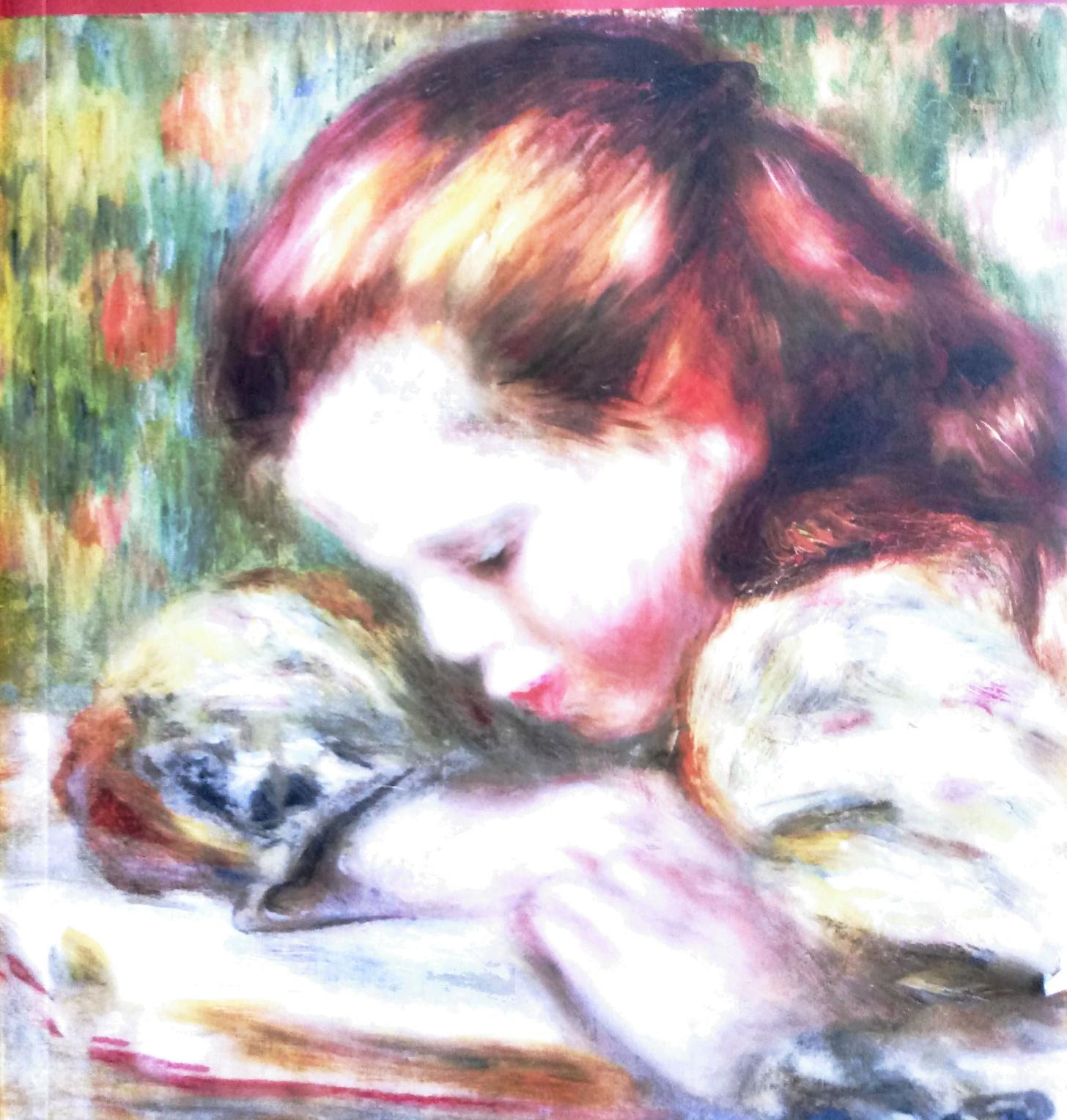
Assim, a narrativa organiza-se em duas camadas, correspondendo a primeira à trajetória passada dos negros, desde a prisão pelos brancos, até a introdução de sua cultura no interior da sociedade e história brasileiras, e a segunda, à lenta apropriação por Bino deste acervo de ocorrências por intermédio de sua investigação. Quando os dois motivos se encontram, constituindo no conhecimento que o protagonista adquire sobre si mesmo e sobre as origens de seu povo e situação social, o menino conquista o solo sobre o qual constrói sua existência e consolida seu entendimento sobre a amplitude dos costumes e ambiente que o circundam. De modo que, integrando o tratamento do problema e o horizonte de compreensão do herói ainda menino à perspectiva crítica buscada, esta pode questionar a tradição e recuperar uma parte – e a menos nobre, o que propiciou sua rejeição – do passado da nação.

Do outro lado tem segredos e *O soldado que não era* são, pois, narrativas que compartilham um projeto comum: de um lado, visam mostrar acontecimentos em geral obscurecidos nos livros que se ocupam em transmitir a vida colonial brasileira e o processo de autonomia política (respectivamente dos negros e brancos, provando que não se deram da mesma maneira). De outro, lidam com o modo de recuperação desses eventos: perante uma memória amordaçada pela falta de informações verdadeiras ou precisas, torna-se necessária uma tomada de decisão rumo à inversão do procedimento. Por isso, ambos os livros interiorizam o problema, fazendo que as personagens discutam o esquecimento e tratem de preencher esta lacuna com

dados verídicos sobre a realidade e a tradição. Graças a tais escolhas, a literatura infantojuvenil também se transforma e modifica a tendência de ser mera parceira dos números oficiais, rumando para sua autonomia artística e valorização estética.

A Literatura Infantil na Escola

REGINA ZILBERMAN



© Regina Zilberman, 2003

11ª Edição, Global Editora, Revista,
Atualizada e Ampliada, São Paulo, 2003
5ª Reimpressão, 2017

Jefferson L. Alves – diretor editorial
Flávio Samuel – gerente de produção
Ana Cristina Teixeira – coordenação de revisão
Edna Luna e Solange Guerra Martins – revisão
Eduardo Okuno – capa
Antonio Silvio Lopes – editoração eletrônica

Obra atualizada conforme o
NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Zilberman, Regina

A literatura infantil na escola / Regina Zilberman. –
11. ed. rev., atual. e ampl. – São Paulo : Global, 2003.

Bibliografia.
ISBN 978-85-260-0332-3

1. Literatura infantojuvenil – Estudo e ensino 2. Literatura
infantojuvenil – História e crítica 3. Crianças – Livros e leitura I.
Título.

03-1940

CDD-372.64

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura infantil na escola : Ensino fundamental 372.64

global
editora

Direitos Reservados

global editora e distribuidora ltda.

Rua Pirapitingui, 111 – Liberdade
CEP 01508-020 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 3277-7999 – Fax: (11) 3277-8141
e-mail: global@globaleditora.com.br
www.globaleditora.com.br



Colabore com a produção científica e cultural.
Proibida a reprodução total ou parcial desta obra
sem a autorização do editor.

Nº de Catálogo: **1257**