

(Capítulos de Apresentação e de Conclusão da dissertação de mestrado *Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil*, apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em Dezembro de 1997)

1. Apresentação

*Uma coisa vocês devem saber:
Barba grande não significa saber;
Se os barbados fossem sábios
Bodes e cabras também o seriam.*
Anônimo/ Le fabliau de Cocagne ¹

Escritores, ilustradores, críticos, pesquisadores, professores e editores, vêm desenvolvendo, no Brasil, principalmente a partir da década de 60, um trabalho crescente de criação literária, a chamada Literatura Infantil *, ao lado de um trabalho de reflexão sobre essa mesma produção. Naturalmente, como em todas as áreas, considerando-se uma sociedade industrial e de consumo, boa parte do material produzido é de qualidade discutível, produto programado para atingir tal e tal fatia de mercado, ser consumido e descartado. Ou então para ensinar isso e aquilo e ocupar o espaço chamado de “paradidático”, livros que podem ser úteis, mas nem de longe podem ser considerados literatura.

Há, entretanto, no meio disso, trabalhos originais e consistentes que, a meu ver, ocupam um espaço significativo dentro do painel cultural que vem sendo tecido em nosso país.

O simples exame dos estudos referentes ao assunto ou mesmo das obras destinadas ao público infantil sugere, de imediato, algumas oposições e bifurcações, verdadeiras dicotomias, que precisam ser apontadas.

Seria possível, por exemplo, falar realmente em uma “literatura infantil”, no sentido da existência de uma expressão artística, não utilitária, com motivação

¹ FRANCO JR., Hilário *Cocanha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

*Por uma questão de simplificação, optamos por adotar o termo genérico “Literatura Infantil” para designar o conjunto de obras literárias destinadas, em princípio, ao público infantil e juvenil. As mesmas também costumam ser identificadas como “Literatura Infantil e Juvenil”, “Literatura Infanto-Juvenil”, “Literatura para a Juventude” entre outros termos bastante imprecisos e discutíveis. .

estética, construída através de texto escrito a partir de recursos como a ficção, a visão subjetiva e afetiva, a linguagem poética, a ludicidade e o imaginário, ou falar em literatura infantil pressupõe, necessariamente, remeter a textos didáticos, ou “paradidáticos”, ambos de caráter utilitário, cuja função essencial é sempre transmitir informações, conceitos, ensinamentos e lições?

A primeira bifurcação aponta, portanto, para caminhos distintos: um, utilitário, leva à lição, à informação, à doutrinação e ao conhecimento científico; outro, motivado esteticamente, leva à ficção e à arte.

Falar, por outro lado, em uma literatura “infantil” é antever um grupo determinado de leitores, com contorno próprio e, pelo menos em tese, uma série de características bastante específicas: as “crianças”. É, portanto, considerar a existência de um universo palpável e nítido, o “universo infantil”, território peculiar e exclusivo da criança. Para ser percebido com clareza, este mundo precisaria estar em oposição a um outro: o “universo adulto”.

A segunda bifurcação encontra-se justamente aí: aceitar, a priori, a existência de um “universo infantil” e seu correspondente ou, ao contrário, partir do princípio de que adultos e crianças compartilham, basicamente, o mesmo contexto com diferenças de grau e de caráter conjuntural.

Há ainda uma terceira bifurcação, central no desenvolvimento desta pesquisa.

Numerosos estudiosos da literatura infantil têm partido do princípio de que só se poderia realmente falar em literatura infantil a partir do século XVII, época da reorganização do ensino e da fundação das escolas burguesas. Antes disso, segundo essa linha de pensamento, não haveria propriamente uma infância, no sentido que conhecemos. Antes disso, as crianças, vistas como meros “adultos em miniatura” e participavam, desde a mais tenra idade, da vida dos adultos. Não havendo nem livros nem histórias dirigidas especificamente a elas, não existiria nada que pudesse ser chamado de literatura infantil. Por este viés, as origens da literatura infantil estariam nos livros preparados especialmente para crianças, publicados a partir dessa época, com intuito pedagógico, utilizados como instrumento de apoio ao ensino, em sua, no livro didático. O didatismo seria, portanto, componente estrutural, por assim dizer, da chamada literatura para crianças.

Essa hipótese merece ser discutida.

Falar em contos de fadas tem significado, para muitos, quase que automaticamente, falar em crianças. Sem colocar agora em discussão suas diversas

denominações, contos de encantamento, contos maravilhosos, fábulas ou simplesmente contos populares, como queria André Jolles, denominação adotada por nós neste trabalho, nem discutir as implicações do termo “popular”, importa lembrar a indiscutível influência desses contos em inúmeras obras da literatura infantil. Não poucos autores, de livros para crianças e outros, utilizaram e continuam utilizando como referência vários aspectos temáticos e formais dos contos populares, tanto através da estilização como da paródia² para desenvolver seu próprio trabalho.

Se é verdade que o universo dos contos populares pode, de alguma forma, ser vinculado a certo “universo infantil”, visto com as devidas ressalvas, a literatura para crianças possivelmente teria outras raízes, desvinculadas da fundação da escola burguesa, e, assim, novas indagações entram no jogo.

Como pretendo mostrar, esses contos tradicionais e populares dirigidos a todas as pessoas, independentemente de faixas etárias, representam verdadeiro depósito do conhecimento, do imaginário, dos valores e da visão de mundo oriundos de certo “espírito popular”, e, ao que tudo indica, estão enraizados em antiquíssimas narrativas míticas.

Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral feita por contadores de histórias, jograis e menestréis, num tempo em que a vida comunitária era intensa (em oposição à vida privada).

Ora, se o conto, neste modelo, é típica expressão da cultura popular e se, com o passar do tempo, houve uma aproximação entre conto popular e a literatura infantil, ou entre o popular e o infantil, vale indagar: que características, afinal, têm esses contos e quais delas, eventualmente, permanecem vivas na chamada literatura para crianças?

Um dos principais objetivos desta pesquisa será tentar construir uma resposta a essa indagação.

Vou concluir. Falaremos e discutiremos 1) a existência de uma arte (= literatura) acessível, embora não de forma exclusiva, à crianças; 2) o procedimento abstrato e redutivo, amplamente naturalizado pela escola e pela sociedade de consumo, que consiste em dividir seres humanos em faixas etárias e fatias de mercado; 3) o problema das origens da literatura infantil; 4) os possíveis elos entre o

² C.f. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4ª ed. São Paulo, Ática, 1991.

popular e o infantil e, ainda, o seguinte: 5) afinal, quando falamos de literatura infantil, estamos falando exatamente de quê?

Seria muita veleidade e pretensão querer responder de forma conclusiva as indagações resultantes de assuntos tão amplos e multifacetados. Mesmo assim, preciso dizer, o desenvolvimento, os caminhos e, mesmo, a razão de ser do estudo que o leitor tem agora em mãos estão impregnados por estes temas, essas dúvidas e essas inquietações.

7. Conclusão

*Minha fábula quer mostrar
Que criança sabe enxergar
O mesmo que vê toda gente (...)*
Anônimo/ Fabliau ³

7.1 Mito e conto popular

Em que pese a vastidão e complexidade do tema, assim como as imensas dificuldades em determinar seus contornos, parecem bastante evidentes, indiscutíveis mesmo, os elos entre as narrativas míticas e os contos populares*.

Criadas pelos povos de cultura arcaica e sobrevivendo ao longo do tempo através da transmissão oral, fruto, como vimos, de certos procedimentos de observação e sistematização peculiares e, além disso, profundamente comprometidas com uma visão religiosa da vida e do mundo, essas narrativas foram concebidas a partir de determinados pressupostos. Três deles nos interessam diretamente:

1) a crença na existência de forças sagradas, divinas, transumanas, superiores, imensuráveis, imponderáveis e desconhecidas;

³ Op. cit. *Pequenas fábulas medievais*, p. 156.

* Com o intuito de ressaltar seu aspecto “popular”, adotamos o termo “conto popular” apoiados na descrição e nos estudos de André Jolles. O mesmo pode também ser identificado como “conto de fadas”, “maravilhoso”, “de encantamento” etc.

2) a idéia de que homens, animais, vegetais, minerais, o universo enfim, estariam interligados, fariam parte de um único todo, o Cosmo, ou que, na definição de Cassirer, constituiriam assumidamente uma *sociedade da vida*; com a conseqüente prevalência dos valores e temas coletivos em relação aos valores e temas individuais;

3) a concepção da vida e do mundo baseada na existência de um constante e inevitável movimento cíclico, que implica um *eterno retorno*, concepção inspirada, provavelmente, nos ritmos e ciclos da natureza e que prevê a *regeneração periódica do mundo*. Levando-se em conta este processo auto-referente e recorrente, categorias como a fecundação, a fertilidade, a sementeira, a floração, a maturação, a proliferação, a degeneração, o apodrecimento, a regeneração, o renascimento etc., seriam vetores naturais em permanente diálogo, inerentes e essenciais, condição mesmo, da existência humana.

A partir de tais pressupostos, pudemos apontar algumas características e peculiaridades, verdadeiros *substratos*, das narrativas míticas, entre elas:

1) pretender ser uma história verdadeira, relativa a episódios acontecidos de fato;

2) conter, quase sempre, explicações sagradas que, abordando a origem da vida e das coisas, acabavam por integrar o homem arcaico aos Cosmo, dando sentido à sua existência;

3) através do relato da gesta de deuses, servir como uma espécie de modelo existencial de conduta pessoal diante dos costumes, das instituições, do matrimônio, do trabalho, da guerra, da alimentação etc.;

4) iniciar os jovens aos valores essenciais ao grupo e, ainda, reviver, reatualizar e reafirmar periodicamente esses mesmos valores.

Além disso, é preciso salientar outra importante marca dessas narrativas: sua forma de transmissão, feita oralmente, por intermédio de xamãs ou sacerdotes, em cerimônias e rituais apoiados por toda uma liturgia. Como vimos, não é possível avaliar a atuação desses sacerdotes sem levar em conta suas marcas pessoais, sua criatividade como narrador, sua performance, sua necessidade de ser compreendido pela platéia etc.

Ressalte-se que não se pode falar em “fantasia” ou em “maravilhoso”, portanto em “ficção”, quando nos referimos às narrativas míticas. Estas, na concepção

arcaica, eram histórias “verdadeiras”, que de fato, um dia, no passado remoto ou mítico, aconteceram, e que pretendiam explicar a origem e a razão da existência humana, da natureza e das instituições.

Essencialmente, as narrativas míticas tratavam de dar um sentido à vida dos homens e de estabelecer relações lógicas entre essa vida, os costumes sociais adotados pela comunidade e os fenômenos da natureza e do mundo. Lançando mão de um recurso redutor e simplificador, se precisássemos sintetizar a condição humana, vista do ponto de vista arcaico e mítico, encontraríamos, segundo diversas culturas, em síntese, um grupo de indivíduos que, por razões várias, perderam seus atributos divinos, foram expulsos de um lugar utópico e tornaram-se bíblicamente, como vimos com Eliade e Jensen, seres mortais e sexuados que precisam lutar pela sobrevivência. Nas palavras de Eliade, através das narrativas míticas, o homem arcaico aprende, compreende e assume

“...sua condição de ser mortal e sexuado, condenado a matar e a trabalhar para poder nutrir-se.”⁴

Ao tornar-se mortal, o homem passa a ter um período limitado de vida e vê-se obrigado a entender o mundo para, a partir daí, construir um sentido para sua existência (caso fosse imortal, note-se, isso seria desnecessário); graças à sexualidade o homem pode, de um lado, gerar descendentes e perpetuar-se no mundo, de outro, para exercê-la, necessita encontrar um parceiro sexual; para sustentar tudo isso, vê-se obrigado a buscar alimento e um lugar seguro para morar.

A nosso ver, estes três fatores, pensando bem, condições primordiais da existência tanto do homem “primitivo” quanto do “civilizado”, podem ser associados e mesmo, talvez, ser a raiz ou sub-texto, entre outros, de não poucos temas e enredos míticos, reaparecendo, mais ou menos camuflados, como elementos motivadores em numerosíssimos contos populares e mais, como ingredientes centrais de boa parte da literatura.

Para melhor compreender os elos existentes entre mitos e contos populares, torna-se imprescindível levar em conta um processo, identificado de diferentes formas - atualização, desantropomorfização, desoralização, descontextualização

⁴ *Mito e realidade*, p. 127

etc.- por inúmeros estudiosos, mas, basicamente, o mesmo processo, chamado por nós de *dessacralização* a partir, principalmente, de Mircea Eliade.

Segundo este conceito, estaria em curso um processo histórico que, partindo de uma concepção concreta e, em termos, não simbólica da vida e do mundo, tem caminhado de encontro a concepções baseadas na abstração, no desenvolvimento e na dependência cada vez maior de valores e códigos pré-estabelecidos consensualmente como, por exemplo, a própria linguagem escrita, as categorias filosóficas e outras, concepções que têm como pressuposto, simplificadamente pois o assunto é amplo e foge de nossa pesquisa, uma dicotomia, uma independência, entre signo e referente. Referimo-nos, na verdade, à existência do símbolo e da função vicária.

Na visão arcaica e concreta, ao contrário e em princípio, nada substitui nada; tudo “é”. Quando uma entidade divina, por exemplo, surge transformada em outra coisa, isso significa que, naquele momento, ela “é” aquela coisa, sem, entretanto, perder suas características e sua essência. Não se trata de simbolismo. A divindade não está representada ou substituída; está ali de fato, sua presença é absolutamente concreta e objetiva (= hierofania), apesar de, momentaneamente, metamorfoseada.

Muitos contos populares trazem, ao que parece, aspectos dessacralizados de narrativas míticas, ou seja, carregam pedaços, resquícios e migalhas, já sem significado religioso, de enredos e imagens arcaicas e sagradas. Exemplos diretos disso são, entre outros: 1) os heróis, exemplares por princípio, cujos antepassados parecem ser as divindades e suas gestas; 2) as inúmeras explicações, agora não mais religiosas, das origens das coisas; 3) os vôos e viagens mágicas; 4) a pressuposição da existência de forças transumanas e desconhecidas; 5) as palavras e instrumentos mágicos; 6) o teor iniciático de muitos enredos; 7) certas cenas recorrentes que acabam por transformar o herói (como, por. ex. ser engolido por um peixe, penetrar numa gruta escura, estar metamorfoseado etc.); 8) a ajuda de animais mágicos, por vezes, resquícios de psicopompos; 9) a idéia da existência de lugares ideais e utópicos: o Éden, o Céu, a Terra Prometida, o Reino da Harmonia etc; 10) a personificação, idéia que pressupõe uma série de concepções míticas como a *metamorfose* e a *sociedade da vida*; 11) as adivinhas resquícios dos enigmas sagrados; 12) a alegria e a esperança representados pelo *final feliz*; 13) a linguagem clara e direta procurando a platéia.

Se pensarmos num distante homem primitivo ainda exprimindo-se através de gestos e interjeições, não é de todo descabida a referência mítica do "tempo em que os animais falavam", transformada depois em fórmula recorrente situando temporalmente inúmeros contos populares. Esta referência, a nosso ver, pressupõe, por hipótese, uma concepção de linguagem bastante diferente da nossa, onde o corpo tem papel preponderante, onde as mensagens são de uma concretude absoluta e onde gritos, urros e latidos ou gestos como acenar as mãos, estalar os dedos e abanar o rabo podem, talvez, ser aproximados e, portanto, uma comunicação arcaica entre homem e animal ser concebível. Por este viés, não eram, na verdade, os animais que falavam como os homens, mas, sim, o contrário.

Sempre no intuito de compreender as narrativas populares, tentamos reconstituir uma série de características de um certo "espírito popular", ressaltando as dificuldades que a definição de um contorno nítido para tal conceito implica. Resumidamente, tal "espírito popular" poderia ser caracterizado por:

- 1) uma concepção de mundo muito próxima das arcaicas concepções míticas, pressupondo a existência de forças mágicas, sobrenaturais e desconhecidas;
- 2) a humanidade integrada a uma espécie de *sociedade da vida*, onde a expressão marcada pelo coletivo supera a expressão do indivíduo; e, ainda,
- 3) a idéia de *regeneração periódica do mundo* enraizada nos ciclos da natureza.

A partir destas bases, hipoteticamente representativas de certo "espírito arcaico e popular", Bakhtin supõe a existência de uma concepção geral da vida e do mundo chamada por ele de *cosmovisão carnavalesca*. Esta verdadeira postura diante da realidade seria característica da cultura popular e marcada, sempre segundo o teórico russo, entre outros pontos:

- 1) pela crença na existência de algo a mais do que a vida cotidiana, remetendo aos fins superiores da existência;
- 2) idéias afins como o *destronamento* e a *alternância* que podem, muito resumidamente, ser assim explicadas: num mundo regenerado periodicamente por princípio, nada e nenhum valor pode ser fixo e definitivo, portanto, tudo é efêmero e transitório, a *metamorfose* é a única condição geral;

3) a mesma idéia, vista num outro plano, pressupõe a existência de um espaço agônico, a luta essencial e primordial entre o *velho* (o que “é”, o presente cristalizado etc.) e o *novo* (o que “será”, o futuro etc.);

4) as *mésalliances*, ou seja, imagens baseadas na possibilidade de associações inusitadas, impossíveis ou inesperadas (na inseparabilidade dos contraditórios) e, finalmente

5) *a visão cômica do mundo*: uma vez que o mundo é regenerado periodicamente, tudo é transitório e nada é definitivo, a tragédia não se justifica. Por este viés, nada está perdido (portanto a esperança não é uma categoria abstrata mas fato concreto), tudo, cedo ou tarde, pode acontecer, tudo é passageiro pois tudo é efêmero e no final, edenicamente, tudo vai dar certo: ela é expressa no *final feliz* (pois no fim tudo dá certo) componente básico (= estrutural) e formular da maioria dos contos populares.

Entre os inúmeros *substratos* do conto popular apontados por nós, vale à pena mencionar mais um deles: seu aspecto ético.

Supostamente, ao contrário das narrativas míticas, vinculadas a preceitos religiosos e a regras precisas de comportamento, os enredos, os temas e as personagens dos contos populares seriam regidos por uma *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*, identificada e descrita por André Jolles como ligada a uma *disposição mental* através da qual tudo no universo deve ou deveria necessariamente se passar conforme nossa expectativa pessoal; uma ética que responda à pergunta “como devem as coisas acontecer no universo?”, voltada para o acontecimento e não para a ação e o ajuste de contas, através da qual os fatos são julgados afetiva e interessadamente e que, portanto, nas palavras de Jolles, “são ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental e absoluto.” Em outras palavras, *a moral ingênua* está ligada à busca da felicidade, ao livre arbítrio, à visão pessoal, afetiva, subjetiva, parcial, interessada e particular* da vida e do mundo em oposição a uma ética abstrata, imparcial, desinteressada, isenta, geral, categórica e consensual, que determina e implica *a priori* uma axiologia do comportamento humano válida para

* Ressalte-se o paradoxo: referimo-nos ao particular não no sentido individualista, idiossincrático e singular, mas no sentido genérico, pois, no patamar da moral ingênua, todos os indivíduos, no fundo, são parecidos: comem, dormem, buscam o amor, precisam lutar pela subsistência e temem a morte que, por outro lado, cedo ou tarde virá. “Cuide da vida, pois ela pode ser roubada; a morte é garantida e essa ninguém quer” é o que ensina, em outras palavras, a sabedoria popular.

todas as pessoas; que determina o comportamento “certo” (portanto o “errado”) e que, genericamente, estaria representada pela pergunta ”o que devo fazer?”.

Aparentemente, haveria um conflito entre certa concepção arcaica coletivista, portanto não individualista, e a *moral ingênua*, de caráter eminentemente individualista. Lembramos que as personagens do conto popular regidas pela *moral ingênua* costumam ser gerais e paradigmáticas - o rei, o príncipe, a moça, a bruxa, o bom, o mau - portanto pertencem e atuam no território do *senso comum* com o qual todos nós podemos nos identificar. Por outro lado, enquanto a *moral ingênua* pressupõe sempre o direito “natural” da busca da felicidade e do querer pessoal, a ética abstrata envolve uma série de restrições e pressupõe o que “deve” ser feito. Naturalmente, em termos, qualquer contexto social determina, em graus diferentes, certas normas de comportamento. Haveria, ao que parece, nas narrativas populares, impregnadas de coletivismo, uma grande identificação entre o que é socialmente aceito e o que é bom para o indivíduo. Estamos, portanto e novamente, diante de uma ética concreta (em oposição à abstração) enraizada em concepções como a visão *simpática*, a *sociedade da vida*, a *regeneração periódica do mundo* etc. O assunto, em todo caso, é complexo e merece maior aprofundamento.

A esfera da *moral ingênua*, é preciso notar com clareza, não é, a nosso ver, peculiar só ao trajeto dos heróis do conto popular. Ela, na verdade, é conhecida de todas as pessoas, independentemente de épocas, nacionalidades, culturas, faixas etárias, sexo ou nível social. Todos nós atuamos, num certo sentido, entre outros planos éticos, no patamar da *moral ingênua*: trata-se da esfera do gosto pessoal; do amor próprio; da busca do prazer; da idiossincrasia; do “querer” em oposição ao “dever”; da corporalidade; da intuição, da luta em realizar sonhos e projetos; do direito à felicidade, do livre arbítrio, do ponto de vista pessoal e das verdades individuais.

Talvez seja possível dizer que as ações humanas surgem do diálogo e do confronto permanente entre a(s) ética(s) geral(is) e filosófica(s) e a *moral ingênua*.

A *ética do acontecimento* pode, portanto, como vimos, ser diretamente associada à visão *simpática* da vida e do mundo, ou seja, à concepção arcaica de mundo, baseada na intuição, na aproximação afetiva, nos sentidos etc., que, em princípio, privilegia a afinidade em lugar do conhecimento estabelecido de antemão.

Ressaltamos ainda um importante ponto comum entre as narrativas míticas e o conto popular. Ambos são transmitidos oralmente, portanto, marcados pela voz e pelo gesto de um narrador. Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, utilizamos as categorias de *adaptabilidade às circunstâncias*, *teatralidade* e *concisão*, propostas por Zumthor como índices característicos da oralidade e, a nosso ver, presentes ativamente nas narrativas míticas e nos contos populares.

Outro aspecto a ser salientado é a grande identidade entre as narrativas míticas e os contos populares, no que diz respeito à “autoria”: em ambos a questão da voz, do imaginário e da concepção de mundo particular e pessoal, não se coloca; ambos, por outro lado, trazem marcas de um contador de histórias, que transmite sua versão de um fato acontecido ou inventado, não importa, há muito tempo atrás; em ambos, finalmente, há um interesse essencial e uma condição *sine qua non*: entrar em contato e ser compreendido pela platéia. Pudemos avaliar melhor esta situação a partir dos estudos de Paul Zumthor que apontam para os índices de oralidade já amplamente descritos.

Vale a pena lembrar que, ao que tudo indica, falar em “fantasia”, “fantástico”, “mágico” e “maravilhoso” no que diz respeito ao conto popular, significa, na maioria das vezes, remeter a resquícios de temas e imagens religiosas e arcaicas que pretendiam explicar a origem e a razão da existência humana, da natureza e das instituições.

Resumindo, são muitas as ligações e os pontos comuns existentes entre as narrativas míticas e o conto popular e as implicações deste fato, para nosso trabalho, são muitas uma vez que são inúmeros, a nosso ver, os vestígios dos contos populares na literatura infantil.

7.2 Conto popular e literatura infantil

Abordamos, em outra parte de nossa pesquisa, um conjunto de 42 contos dirigidos ao público infantil, doze de autoria de Ana de Castro Osório, e os restantes, contos populares recontados pela autora.

As inúmeras e vitais diferenças entre os dois grupos de contos abrem, a nosso ver, importante campo de indagações relacionadas ao estudo da literatura para crianças.

Entre os contos de autoria da escritora portuguesa, encontramos histórias, sem exceção, extremamente moralistas e utilitárias, criadas com o objetivo evidente de transmitir ao leitor noções de moral e bons costumes. São histórias, por outro lado, escritas especificamente tendo em vista o público infantil (em oposição ao público adulto) e partem, invariavelmente, de uma certa visão que enxerga a infância como um estágio da existência composto, voltamos a repetir, de seres egoístas, parciais, irracionais, sem juízo, irresponsáveis, impulsivos, inexperientes, fora da realidade etc. que precisam mudar e ser domados para finalmente compreender a “verdade”, a realidade, a imparcialidade, o equilíbrio, a lógica, as regras complexas e a sabedoria “indiscutível” do mundo adulto.

Como vimos, a partir das informações levantadas por Ariès e Burke, essa visão, muitas vezes mostrada como “natural”, não passa de uma visão ideológica e conjuntural. Ao idealizar e desumanizar os universos adulto e infantil, tratando-os como se tivessem características opostas, tal concepção tem como resultado, a nosso ver, o afastamento entre adultos e crianças.

Não queremos com isso acreditar, inocentemente, na inexistência de diferenças entre os mesmos, mas sim assinalar que essas diferenças, óbvias, têm sido exageradas e artificialmente descritas, baseadas em concepções arbitrárias e ideológicas que retratam falsamente tanto adultos quanto crianças. O oposto do “mundo infantil” seria um “mundo adulto” composto de seres, repetimos, altruístas, imparciais, racionais, isentos, disciplinados, contidos, sábios etc., ou seja, estamos diante de uma absurda simplificação que não corresponde, nem de longe, à realidade dos fatos. Há, a nosso ver muito mais pontos comuns entre adultos e crianças que diferenças.

Eis, em resumo, os temas dos doze contos criados por Osório: o dever da generosidade para com os pobres (“Surpresas de Natal”, “O *engeitado*” e quase todos); o nacionalismo, o amor indiscutível à pátria (“O jardim de Jorge” e “Tristezas de Jorge”); a existência indiscutível do amor materno (“Mães” e quase todos); os perigos em não escutar os mais velhos e os malefícios de experimentar (“Jerônimo”, “Ainda o Jerônimo” entre outros); o amor aos animais (“Ainda o Jerônimo”); o amor indiscutível entre irmãos (“Companheiros”); os malefícios da mesquinhez e do ciúme (“Como Izabel”); a noção de que nem todos os pobres são

inferiores (“O *engeitado*”); a aceitação incontestável dos valores sociais e morais vigentes (todos) e a sabedoria indiscutível dos adultos (todos).

Outros três aspectos dos contos criados por Castro Osório merecem ser destacados: a pobreza apresentada ideologicamente como “natural”, verdadeiro pano de fundo para a encenação da elite; a presença, sem exceção, de personagens infantis (o que implica na existência de um nítido “universo infantil”); e ainda o “realismo”: todos os contos pretendem descrever e referir-se ao que “realmente” aconteceu - sem margem para qualquer dúvida -, descartam a existência do desconhecido e da ambivalência e, portanto, apresentam a “realidade” como algo nítido, lógico (e monológico), mensurável, coerente, consensual e absolutamente palpável, ainda infelizmente desconhecida pelas crianças, mas “amplamente dominada” pelos adultos (!).

Estas características, ligadas a concepções que pretendem moldar pessoas às regras de conduta preconizadas pelo sistema oficial vigente; que enxergam a infância (e, de outro lado, o mundo adulto) como uma faixa etária homogênea composta por indivíduos extremamente semelhantes e que, ainda, consideram a existência de um “universo” infantil” em oposição a um “universo adulto” poderiam ter como patrono Procusto, o salteador mitológico que

“...não contente em despojar os viajantes, obrigava-os a deitar-se num leito de ferro e cortava-lhes os pés quando excediam o tamanho deste, ou esticava-os com cordas quando o não atingiam. Foi morto por Teseu que lhe aplicou o mesmo suplício.”⁵

Ainda neste bloco, optamos, muito genericamente, por dividir os trinta contos populares recontados por Castro Osório em três grupos: a. *utilitários*: os que principalmente pretendem ser instrumento de algum tipo de ensino ou lição moral; b. *ficcionais*: os que, motivados esteticamente, pretendem principalmente contar uma história e c. *mistos*: os que apresentam estes dois elementos combinados.

Comentamos alguns dos vinte e um contos do grupo descrito como ficcional, na verdade, o que interessa diretamente ao âmbito da pesquisa.

Com eles, penetramos num universo onde a questão das diferenças entre crianças e adultos não se coloca; onde as personagens, genéricas, na verdade, são

⁵ *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto, Lello & Irmãos, 1960.

jovens adultos em busca de sua origem, do auto-conhecimento ou da identidade; em busca do amor (do parceiro amoroso) e do casamento; e em busca de uma situação social e financeira estável.

Os contos abordam ainda inúmeros outros temas, todos, inclusive os três primeiros, sempre atuando entrelaçadamente. Alguns deles: o *recorrente a luta do novo contra o velho*; a existência (e a convivência) de forças mágicas e desconhecidas; a existência de mundos utópicos; a solidariedade; inúmeras *metamorfoses* e personificações etc.

Todos os temas e imagens, como se vê e como nem poderia deixar de ser, considerando sua condição de conto popular, estão ligados às mais arcaicas tradições e são tratados sem utilitarismo, ou seja, objetivamente falando não ensinam nada nem dão nenhum tipo de informação contextualizada. Não se aprende lendo as histórias recontadas por Ana Osório: medita-se e especula-se sobre como é grande, intrigante, poética, dramática, alegre, triste, paradoxal, rica, inesperada, sublime, imponderável e complexa a vida e o mundo.

Pode-se dizer também que todas as personagens dos contos assinalados, como de praxe nos contos populares, têm características e agem de forma relativamente neutra e emblemática, atuando em tempos e lugares vagos e indefinidos, possibilitando, desta forma, a identificação da maioria dos ouvintes ou leitores. Além disso, movimentam-se não orientadas por leis abstratas, gerais, imparciais e consensuais de comportamento ou relativas a alguma conjuntura social específica, mas sim através de uma ética construída a partir do ponto de vista e dos interesses particulares da personagem: a *moral ingênua* definida por Jolles. Se tivéssemos que sintetizar, diríamos que um grande ponto comum une todos os heróis do conto popular: a busca de própria felicidade. Por outro lado, ao extrapolar para sua vida, indireta, parcial e subjetivamente, as façanhas e desafios enfrentados pelo herói, o leitor (=ouvinte) procura enxergar melhor a si mesmo e a seu próprio percurso de vida.

Nos contos populares recontados por Castro Osório, note-se, a pobreza não é apresentada como um pano de fundo “natural”. Jovens camponeses e filhas de pescadores lutam, vencem desafios e conseguem modificar e renovar suas vidas.

Vale a pena mencionar, uma vez mais, alguns outros temas encontrados nos referidos contos: 1) o humor, a zombaria, a ironia, a paródia, a anedota, a comédia, o riso como solução (“A feia que se faz bonita”, “História da Machadinha”, “Os figos maravilhosos”, “Franganito”); 2) a busca da felicidade pessoal e do prazer (todos, ao contrário dos contos *Alma Infantil* onde o que se busca é sempre a norma comportamental, a ação bem aceita socialmente, o “politicamente correto”, independente de anseios individuais.); 3) a complexidade dos relacionamentos afetivos (“A padeirinha”, “História Maravilhosa do príncipe Urso Doce de Laranja”, “História do príncipe Luís” entre muitos outros.); 4) o adultério (“História do príncipe Luis”, “História do Armador”, entre outros); 5) a disputa entre mãe e filha, madrasta e enteada ou entre fêmeas (“História do Príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”, “História de Linda-a-Linda” entre muitos outros.); 6) disputa entre irmãos (“História do príncipe Luís”, “O tio Novelo”, “Os figos maravilhosos” entre muitos outros.); 7) a existência da maldade humana, da violência, da morte (“A princesa da Áustria”, “O príncipe Luís”, “A princesa das pedras lindas” entre muitos outros.); 8) a depressão emocional (“O que é a felicidade”, classificado por nós como tipo c., mas com tema, a nosso ver típico de b., “A feia que se faz bonita”, “As três cidras do amor”, entre outros.); 9) a paixão, a loucura, o amor, a amizade, a compreensão, o egoísmo, a mentira, o ciúme, a miséria, a vingança, o ódio, a ambição, o orgulho, a prepotência - sentimentos humanos profundos e genéricos (quase todos); 10) o incesto (claramente em “A princesa da Áustria”, mas também insinuado em “A princesa das pedras lindas”); 11) a personificação (“A história maravilhosa do príncipe urso Doce de Laranja”; “O canudo mágico”, “As três cidras do amor”, “O casamento do pintainho”, “Franganito”, “Os irmãos” entre muitos outros.); 12) a sexualidade (“História do príncipe Luís” etc.); 13) o arдил e a astúcia (“História do príncipe Luís”, “História do Armador”, “Os figos maravilhosos”, “A princesa das pedras lindas” e muitos outros).

A partir desta etapa da pesquisa pudemos constatar uma interessante dicotomia. De textos escritos pelo mesmo autor, na mesma época, dirigidos a um mesmo público (infantil), surgem duas vertentes bastante nítidas:

1) uma utilitária, carregada de lições morais, ligada às aceitação das regras sociais vigentes e oficiais (portanto, conservadora por princípio) e à concepção de um certo “universo infantil” (e da indiscutível sabedoria dos adultos) abordando temas específicos deste universo, e outra, que 2) pretende, concomitantemente, distrair através da ficção e especular sobre a existência; é impregnada por uma concepção de mundo ligada à cultura popular e, na verdade, dirige-se às pessoas de um modo geral (C.f. a idéia de cultura intermediária), independentemente de sua faixa etária, nível social etc. Prova disso são os temas que aborda.

Note-se que, a primeira vertente contém lições que necessitam periodicamente de atualização: como as informações e o conhecimento, a visão do que seja moral, do que sejam bons e maus costumes, o “certo” e o “errado”, o funcionamento da estrutura e dos papéis familiares, as regras de convivência, questões políticas como o nacionalismo e outras, mudam com o passar do tempo.

Os temas populares da segunda vertente, a busca do auto-conhecimento e da identidade, a busca do parceiro amoroso, a busca da fortuna, *a luta do novo contra o velho*, a existência de fatores desconhecidos, o imensurável, a paixão, o sublime, o pitoresco, o cômico, a fantasia, o homem diante da morte, o ardil etc., temas diretamente ligados à condição humana, estão presentes em qualquer época, e, na verdade, fazem parte do repertório tratado usualmente pela literatura.

Vale ressaltar ainda a diferença entre a “ficção” tímida, higiênica, lógica e realista apresentada pelos contos criados por Castro Osório e a “ficção” riquíssima e enraizada em imagens e motivos arcaicos e existenciais, dos contos recontados pela mesma autora.

Há, na verdade, a nosso ver, em que pese serem destinados ao mesmo público, um único ponto comum entre os contos criados e os contos recontados por Ana de Castro Osório: sua condição de serem construídos através de uma linguagem que pretende necessária e assumidamente atingir a platéia.

7.3 Sobre nossa proposta classificatória

Iniciamos a última etapa de nossa pesquisa, propondo, ainda que precariamente, uma classificação provisória, que naturalmente precisará ser

aperfeiçoada e melhor detalhada, dos inúmeros tipos de obras produzidas atualmente pela indústria editorial tendo em vista o público infantil. Sem ela, não seria possível determinar com clareza os contornos de nosso objeto de estudos.

Dividimos, em resumo, a imensa massa de livros produzidos em dois grandes grupos: de um lado, os didáticos e paradidáticos e de outro, os de literatura infantil.

Os primeiros seriam aqueles que, em graus diferentes, apresentam como principal objetivo informar o leitor. Estes livros utilitários são denotativos e monológicos por princípio e carregam em seu bojo informações, mensagens nítidas, unívocas, conclusivas e objetivas, que devem, necessariamente, atingir o leitor. Isso significa que, após sua leitura, todos os leitores, em tese, deveriam chegar, basicamente, às mesmas e únicas constatações

No extremo oposto, encontram-se os livros de literatura infantil. Para defini-los com exatidão precisaríamos definir a própria literatura. Não temos essa presunção pois, evidentemente o assunto, além de ultrapassar os limites de nossa reflexão crítica, é amplo e controverso, tema de inúmeras e por vezes antagônicas concepções estéticas e epistemológicas implicando na definição do que seriam a arte e o discurso artístico, afinal, entre outros aspectos, a literatura é a arte feita através de palavras.

Mesmo considerando as inúmeras dificuldades conceituais, julgamos ser possível enumerar, ainda que precariamente, alguns pontos que, atuando concomitantemente ou não, seriam, em termos, consensualmente, peculiares à literatura de um modo geral e também à literatura infantil: a motivação estética; a utilização da ficção em oposição ao factual (a verdade inventada em oposição a verdade ocorrida); a utilização do discurso poético (visto aqui de forma ampla como um discurso pessoal, subjetivo, conotativo, metafórico e lúdico por princípio, elaborado tendo em vista, acima de tudo, seu resultado estético); a tendência à conotação e a plurissignificação; o não utilitarismo (no sentido de que seu principal objetivo é a motivação e a fruição estética); a fruição estética (ato profundamente subjetivo, difícil de definir, mas que, a nosso ver, poderia ser ligado a um certo diálogo interiorizado e afetivo, ocorrido no interior do receptor, entre a contemplação, a razão, a intuição e as concepções de vida e de mundo individuais, entre outros fatores); a proposição de um ponto de vista subjetivo, afetivo e

particular sobre a vida e o mundo em oposição a um ponto de vista objetivo, racional, consensual e geral; vínculos com categorias tais como o trágico (mesmo na literatura infantil: por exemplo “A primeira só” de Marina Colasanti; “Uma mesa é uma mesa” de Peter Bichsel; inúmeras obras de Lygia Bojunga Nunes como *Tchau e Seis vezes Lucas*; Dias difíceis de Fanny Abramovich, entre outras.), o lírico, o épico (na literatura infantil: *Pinóquio*, *Xisto*, *O homem que soltava pum* etc.), o cômico, o sublime, o maravilhoso, o paradoxal, o desconhecido, o imponderável, a analogia, a ambigüidade, a relatividade, o belo, o prazer, o humor etc.

Apesar de não conclusivos e precariamente organizados, consideramos os itens enumerados suficientes para, indutivamente, diferenciar livros de literatura (artísticos, por natureza) dos livros didáticos (científicos, por natureza).

Em certo sentido, livros didáticos e paradidáticos são sempre escritos por professores ou autores que se colocam no papel de ensinar e que, portanto, teoricamente, sabem mais do que o leitor, dominam um conhecimento organizado e pretendem transmiti-lo.

Na literatura, seja ela infantil ou não, encontramos autores que, através da prosa e da poesia, estão invariavelmente partindo de sua concepção pessoal e particular (portanto sem pretender ser geral e consensual) da vida e do mundo; que revelam suas impressões, suas perplexidades, suas dúvidas; que examinam os assuntos do ponto de vista afetivo, intuitivo e subjetivo; que assumem e valorizam sua parcialidade diante dos fatos; que tanto abordando assuntos objetivos (políticos, sociais, históricos por ex.) ou subjetivos (temas existenciais, as paixões humanas, a dupla existência da verdade, a *luta do novo contra o velho* etc.) sempre o fazem a partir de um prisma eminentemente afetivo e pessoal.

Não é possível, portanto, falar em lições, pelo menos em lições objetivas, fundadas em dados científicos, consensuais e oficiais, quando se aborda a literatura. Naturalmente, justo por tratar dos assuntos através do ponto de vista particular e subjetivo, pode-se meditar e especular e até ‘aprender’ muita coisa através dela. A riqueza dos temas apontados por nós são suficientes para demonstrar isso. Trata-se porém de um aprendizado pessoal, subjetivo e, num certo sentido, intransferível. Ressalte-se que diante de uma obra literária, é aceitável e até desejável que diferentes leitores cheguem a diferentes leituras e constatações. Para muitos, quanto maior o teor plurissignificativo de um texto, maior o seu valor enquanto obra de arte. “Grande literatura” na visão de Ezra Pound

“é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.”⁶

Por outro lado, quanto aos assuntos e temas tratados pela literatura, vale a pena lembrar, mais uma vez, as palavras de P. J. Stahl: “a ciência explica o relógio, mas ainda não conseguir explicar o relojoeiro.”

Neste sentido, um dos temas essenciais de toda a literatura, independentemente de faixas etárias, estaria sempre e sempre relacionado ao relojoeiro, representado através da saga da personagem, vista pelo âmbito de seus conteúdos emocionais e existenciais, que, invariavelmente, são paradoxais: afinal, tal como as pessoas de carne e osso, personagens estão sempre em mutação pois envelhecem; mudam de opinião; passam por experiências modificadoras; têm particularidades; apaixonam-se; são acometidas de dúvidas e perplexidades (éticas, entre outras); estão sujeitas ao acaso e a situações contextuais (políticas, culturais, históricas, geográficas etc.) fora de seu controle etc.

Enquanto os livros didáticos são, em geral, claramente identificáveis, nem sempre é possível distinguir os limites entre as obras paradidáticas e as de literatura infantil. São casos nítidos de paradidatismo os inúmeros livros que, utilizando a ficção e a linguagem poética, pretendem ensinar (e não especular, motivados esteticamente), por exemplo, ecologia, educação sexual, noções básicas de filosofia, as soluções para a desigualdade social, os direitos das minorias, a emancipação feminina, como são formadas as cidades, como se faz uma horta, como não ter medo de dentistas, receitas de fazer pão, as diferenças entre os bichos domésticos e os selvagens, a questão indígena etc.

Temos porém trabalhos onde o interesse nítido de ensinar coisas palpáveis existe mas é suplantado pela imaginação e a poesia fértil e original do autor. A riqueza das aventuras, a alegria, a energia, o lirismo, o imaginário, os inúmeros temas existenciais e míticos de *Pinóquio* superam em muito, a nosso ver, suas numerosas e desatualizadas lições de moral e bons costumes, fazendo dessa obra, não um mero suporte de lições morais como são os contos de autoria de Ana de

⁶ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 32

Castro Osório, entre tantos e tantos outros, mas um verdadeiro clássico da literatura infantil.

A obra de Monteiro Lobato para crianças apresenta, como vimos, sempre em nossa leitura, situação semelhante. Convivem paradoxalmente, nas mesmas páginas, lições sobre História, Geografia, Gramática, Física, Mitologia etc. algumas hoje completamente desatualizadas, lado a lado a um universo absolutamente original e mágico, a personagens antológicas como o Visconde de Sabugosa entre outros; ao contato com a fantasia e com o maravilhoso (portanto com a possibilidade da existência do imensurável e do desconhecido) e inúmeras aventuras (ficcionais e não utilitárias), sem falar na presença onipresente da boneca de pano Emília, personagem que carrega dentro de si a força regeneradora ligada à infância e ao mesmo tempo ao novo, ao imensurável, à relatividade das coisas, à alegria e ao riso destronador e incontrolável, ao sonho, à ambigüidade, ao incompreensível, à moral ingênua, em outras palavras, a um sem número de vestígios da arcaica *regeneração periódica* do mundo, portanto, dos contos e tradições populares.

Emília pertence à mesma galeria de personagens criativos, inesperados, transgressores e libertários composta por Pinóquio e Peter Pan da qual, sem o mesmo vínculo com a magia e com o maravilhoso, marca, note-se, do nosso tempo, também fazem parte Juca e Chico, João Sem Medo, Xisto, Tampinha, Alice, Raquel, os velhotes de Bichsel, o Menino Maluquinho, João do Pum, Max e tantas outras que, de uma forma ou de outra, pretendem mudar o mundo, representam o novo e, se agem incompreensivelmente, o fazem apenas porque não podem ser compreendidos a partir do conhecimento vigente. Tal como as crianças, elas ainda não participam (algumas, como Peter, os velhotes de Bichsel e mesmo Raquel, se recusam a participar) do mundo atual, mas sim, estão sintonizadas com o que está para ser feito. Tais personagens, ao que parece, pretendem nos lembrar que a realidade está em permanente estado de elaboração e de transformação. Elas representam e são as artífices do mundo da semente, do mundo sem contorno, utópico, que ainda não é, mas, inevitavelmente, um dia será.

Note-se ainda, mais uma vez, que obras como *Peter Pan*, *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, *Aventuras de João Sem Medo*, *A bolsa amarela*, os referidos contos de Marina Colasanti e Peter Bichsel, *Tampinha*, *O homem que soltava pum* etc. não pretendem, objetivamente, ensinar absolutamente nada, mas

sim, através de uma forte motivação (=apelo) estética, especular sobre assuntos relativos à existência.

Evidentemente, é preciso que se diga, toda obra literária está, de uma forma ou de outra, engajada politicamente, é caudatária, queiramos ou não, de uma determinada concepção ideológica da vida e do mundo. Além disso, pode e deve abordar e discutir as questões relativas ao seu tempo, mas nunca de forma utilitária, didática, doutrinária, informativa, colocando uma mensagem objetiva, um ponto de vista apresentado como consensual, em suma, a lição, acima do ponto de vista particular e parcial, da impressão afetiva da vida e do mundo, da analogia, da metáfora, da preocupação estética e da especulação sempre em oposição à lição, por mais politicamente engajada que seja.

7.4 Sobre um certo “universo infantil”

Classificações usuais como “infantil” e “juvenil”, podem, naturalmente, ser úteis em determinadas situações, mas parecem bastante imprecisas. “Infantil” indica crianças. Mas, que crianças? De três, cinco, sete, nove ou onze anos? Alfabetizadas ou não? É possível tratar uma pessoa de sete da mesma forma com que tratamos uma de nove? Um livro para uma criança de oito anos agradaria a uma de dez?

Questionamentos deste tipo têm, na verdade, cabimento?

Para alguns, pessoas de onze anos já não seriam crianças, mas sim adolescentes, portanto caracterizáveis como “juvenis”. Mas o que seria “juvenil”? Jovens de onze, de treze ou de quinze? É possível tratar um jovem de onze da mesma forma com que tratamos um de quinze? Quais os pontos comuns e as diferenças entre um jovem de treze e uma criança de nove anos? Seriam duas pessoas de treze anos iguais?

Considerando a literatura, a motivação estética, o discurso ficcional, poético e não utilitário, faz sentido falar em livros dirigidos a determinadas faixas etárias? Seria válido dividir a complexa realidade humana, matéria prima da arte, em grupos de idade? (Para determinar graus de escolaridade talvez sim, mas para falar em experiência existencial?) Teriam essas faixas características tão nítidas, delimitadas e específicas assim? Nesse caso, talvez não devêssemos falar em “literatura infantil”, mas sim literaturas infantis e juvenis com endereços certos, cada uma

trazendo em seu bojo os questionamentos e peculiaridades de sua precisa e correspondente faixa etária.

Têm sentido, repetimos, questões como estas?

No caso dos livros didáticos, a divisão dos assuntos em faixas etárias parece ser um procedimento bastante aceitável. Pensamos em determinada matéria com contornos nítidos, dividida em tantos anos letivos, transmitida de forma objetiva a indivíduos com, mais ou menos, as mesmas características e no mesmo estágio físico e neurológico.

Considerando a existência de livros de literatura infantil, contendo um discurso subjetivo e poético, não didático por princípio, o mesmo procedimento seria válido?

Vale lembrar aqui, como fazem com acerto Marisa Lajolo e Regina Zilberman* , o contexto mercadológico em que os livros para crianças são produzidos. Por esse viés, faz sentido, evidentemente, determinar grupos etários, na verdade fatias de mercado. Através delas, a indústria editorial busca vislumbrar com mais clareza os segmentos do mercado onde pretende colocar seus produtos. Trata-se, em todo caso, de assunto comercial, nada tendo a ver, portanto, com qualquer discussão que privilegie a literatura.

Ressalte-se que os reflexos do “mercado” em toda a produção cultural atual, cinema, teatro, música, artes plásticas e literatura, inclusive a infantil, são cada vez mais poderosos. O grande paradigma, ao que parece, é, infelizmente, produzir o que o “mercado quer” mesmo que tal entidade, “o mercado”, abstrata e redutora por princípio, queira apenas a repetição e o estereótipo. Tende a desaparecer, nesse contexto, o espaço para o novo ponto de vista**, para o original, para o estranhamento, para o que ainda não havia sido pensado. A sociedade de consumo tenta preconizar, por outro lado, que a qualidade de uma obra deve ser avaliada por sua vendagem, ou que vida não tem sentido se não tivermos tais e tais produtos, ou tal e tal padrão econômico de vida (!). Mesmo considerando sua importância e influência, tal fenômeno, com contornos éticos, políticos e econômicos, transcende nosso objeto de trabalho.

* C.f. por ex. ZILBERMAN, R. E LAJOLO, M. *Literatura Infantil Brasileira - História & Histórias*. São Paulo, Ática, 1984.

** Aquele que o “mercado” nunca vislumbrou e, mesmo assim, por vezes, pode ser definitivamente aceito e incorporado.

A visão que temos hoje do que seja criança naturalmente é ligada ao nosso determinado contexto histórico, social, científico (epistemológico) e cultural. No momento atual, que tem pressuposto um “universo infantil” líquido e certo (e um “universo adulto” idem), estamos habituados a conviver com produtos culturais feitos especificamente para crianças. Em outras épocas, como vimos, existiram outras crianças, tratadas de outras formas, ocupando outros espaços dentro da família e da sociedade. No período medieval, por exemplo, crianças e adultos sentavam-se lado a lado e juntos deliciavam-se com as mesmas histórias, participavam das mesmas festas e, pelo menos em tese, estavam sintonizados com as mesmas inquietações.

Voltamos à questão, aparentemente ingênua. O quê são crianças? Seria esse conceito, este estágio da existência, uma coisa tão cristalina, consensual e nítida assim? O que são adultos? É possível generalizar esses termos com tamanha segurança?

Vejamos o que afirma a advogada Lia Junqueira, fundadora do Movimento em Defesa do Menor, em sua obra *Abandonados*, referindo-se à vida de meninos moradores de rua:

“De um lado a rua acena com a liberdade: não existe horário, é um lugar lúdico. Por outro lado, é extremamente perigoso. São crianças e adultos ao (mesmo tempo esses seres humanos que encontramos. Não podemos considerá-las crianças, porque não tiveram oportunidade para tanto, não exercitam a própria sobrevivência. Nunca tiveram quem os protegesse. Já na saída da primeira infância começaram a assumir atitudes de adultos. Quando poderiam estar brincando protegidas, eram obrigadas a proteger um irmão menor que elas. Porém não podemos considerá-las adultos, porque seu desenvolvimento físico não é o de um adulto. O que elas são depende mais do referencial de cada um que com elas conversa. Se quiser encontrar a criança ela está inteirinha ali. Também se quiser encontrar o adulto, não tenha dúvida que se mostrará por inteiro.”⁷

É possível afirmar, ao nível da experiência psico-existencial, ou seja, a soma das características e das vivências psicológicas do indivíduo, somada às suas

⁷ JUNQUEIRA, Lia. *Abandonados*. São Paulo, Ícone, 1986, p. 77.

experiências pessoais, sociais, culturais, físicas, metafísicas etc., que uma criança favelada que trabalha desde os cinco anos (ou menos!) vendendo doce ou pedindo esmola na rua é equivalente a uma criança de classe média, imersa num cotidiano economicamente estável, levando uma vida familiar de casa, escola e brincadeiras? Ambas, entretanto, têm cinco anos.

É possível dizer que uma criança filha de pais separados, órfã, ou vítima de algum tipo de abuso ou violência psicológica, física ou social, tenha, diante de um texto, a mesma reação que, por exemplo, outra da mesma classe social, mas sem as mesmas experiências?

É possível dizer que uma criança moradora de uma metrópole tenha a mesma visão de mundo de outra, habitante de uma cidade de 5.000 habitantes, com praça principal, uma organização social e urbana facilmente compreensível e onde todos se conhecem?

Talvez seja razoável separar crianças da mesma faixa etária através de seus aspectos orgânicos e fisiológicos. Crianças de sete anos, com o mesmo nível de alimentação, costumam apresentar certas características motoras semelhantes. É possível dizer o mesmo quanto aos aspectos psíquicos, existenciais e emocionais? E quanto às diferenças culturais? É possível falar em crianças sem considerar estes aspectos? Estamos falando de conceitos abstratos, de estatísticas, de um modelo reduzido, genérico e paradigmático denominado “criança” ou o quê?

E quanto aos adultos? Caldas Aulete é vago no que diz respeito ao assunto. Segundo o verbete, o adjetivo “adulto” significa

“já crescido, que chegou à idade vigorosa; que está no período da vida entre a adolescência e a velhice.”⁸

Será válido afirmar ou pressupor que adultos componham uma massa homogênea de indivíduos, com mais ou menos o mesmo comportamento e as mesmas reações diante da realidade? Se é que seja possível raciocinar nesses termos, quais seriam de fato as diferenças entre adultos e crianças e quais seriam as semelhanças? Na teoria, adultos são, em resumo, indivíduos independentes e racionais, com autoconhecimento, conscientes, capazes de se auto-sustentar, emocionalmente auto-suficientes, que têm autocontrole, fisicamente maduros,

⁸ AULETE, CALDAS. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* 4ª ed. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1958.

equilibrados e disciplinados, que têm noção de limites, conhecem e respeitam as leis e as regras sociais, sabem distinguir a realidade da fantasia, sabem o que querem, compreendem a realidade, têm “experiência” etc. Crianças, em tese, seriam o oposto disto.

É possível pensar a partir de pressupostos tão precários?

Tudo isso, entretanto, costuma estar subentendido quando falamos em literatura “infantil”.

Não gostaríamos, como dissemos, de transmitir uma sensação de ingenuidade. Evidentemente, adultos apresentam certo estágio de amadurecimento fisiológico, costumam ter vida sexual, costumam ser independentes, auto-suficientes com relação ao trabalho e ao auto-sustento, em geral são capazes de mentalmente operar com categorias abstratas etc.

São culturais, entretanto, muitas das características etárias que reputamos como “naturais”. Crianças absolutamente “infantis”, ou seja, distanciadas e apartadas do mundo adulto, mundo do trabalho, da sexualidade etc. convivem, numa mesma localidade e época, hoje, por exemplo, com crianças que trabalham e têm vida sexual. Basta examinar a vida numa favela.

Ao levantarmos esses temas, não pretendemos, como dissemos, defender o trabalho infantil nem a iniciação sexual precoce, mas, sim, apontar certos recursos que estão virtual e potencialmente presentes na infância.

Emocional, intuitiva ou existencialmente falando, é razoável, a nosso ver, fazer diversas aproximações entre adultos e crianças (sempre perguntando, que crianças?, que adultos?): 1) ambos sentem dor física; 2) ambos, nem sempre em graus diferentes, têm dúvidas com relação à “realidade”; 3) ambos estão em busca, conscientemente ou não, de um certo grau de auto-conhecimento; 4) ambos são passíveis de sentimentos como o ciúme, a vaidade, o ódio, o amor, a tristeza ou alegria; 5) ambos podem agir egoisticamente; 6) ambos são passíveis de se apaixonar 7) ambos precisam de alimentação regular; 8) ambos sentem prazer com algumas coisas e desprazer com outras; 9) ambos apreciam conforto e segurança; 10) ambos estão em permanente processo de transformação; 11) ambos obedecem a instintos como o de auto-defesa entre muitos outros; 12) ambos recorrem a linguagens orais, gestuais etc.; 13) ambos são sexuados; 14) ambos podem adoecer; 15) ambos são mortais; 16) necessitam do contato físico, sexo-afetivo, em graus

diferentes, talvez, não importa; 17) ambos são, em princípio, seres sociais. Existem muitos outros pontos comuns entre adultos e crianças: quase sempre, por exemplo, estão predispostos ao lúdico e à representação, num sentido amplo. Conscientemente ou não, sabem, desde a mais tenra idade, que todo o aprendizado pressupõe, invariavelmente, erros e tombos.

Poderíamos traçar um paralelo entre as concepções que presumem a existência de universos distintos para adultos e crianças e outras, nem tão antigas, que supunham, por ex., universos diferentes para homens e mulheres. Como acontece entre crianças e adultos, são óbvias as diferenças entre homens e mulheres. Se hoje vivemos num tempo que, cada vez mais, tem valorizado as inúmeras semelhanças entre os sexos, é curioso lembrar um pequeno e significativo episódio, contado por Boris Fausto em sua *História de Brasil* (C.f. p. 251). Quando da promulgação do voto direto, em 1891, apesar de a lei não entrar em detalhes sobre o assunto, ficou inferido por toda a sociedade, sem maiores discussões, “naturalmente”, que o direito a voto seria restrito aos cidadãos do sexo masculino!

Vale também lembrar as concepções que aceitavam com naturalidade a existência da escravidão; ou aquelas que determinavam com absoluta segurança as diferenças entre civilizados e selvagens...

Trata-se, realmente, de um desafio separar o natural do cultural.

Resumindo: se de fato, óbvia e indiscutivelmente, existem diferenças entre adultos e crianças, separá-los em dois mundos distintos com contornos nítidos parece-nos uma idealização precária e redutiva.

Presumir, por outro lado, que houve, pura e simplesmente, uma “evolução” entre, por exemplo, a criança medieval, trabalhando desde cedo e levando a vida como um pequeno adulto, e a criança atual protegida dentro de casa e na escola, parece-nos também uma simplificação do problema. Considerando nosso país, por exemplo, a maioria das crianças continua vivendo numa situação próxima da medieval, trabalhando desde cedo, muitas vezes sem escola. Além disso, apesar de todos os inúmeros e inegáveis benefícios da escola, da organização do conhecimento, da psicologia, da psicopedagogia etc., a instituição de um artificial e genérico “universo infantil” em vez de educar e proteger tem, muitas vezes,

infantilizado e afastado o jovem indivíduo da vida mesmo. Rapazes de mais de vinte anos, educados e diplomados, pertencentes às elites, sem noção do que seja o trabalho ou a cidadania, dependentes ainda dos pais, brincando de pilotos de corridas, carentes de senso crítico e de um posicionamento político, mergulhados na sociedade de consumo, usuários de drogas ou cometendo atos de vandalismo, alienados, em suma, revelam problemas que, a nosso ver, entre outros fatores, talvez estejam ligados justamente à essa dicotomia. O assunto é vasto e polêmico. Ainda em 1681, certo Marechal de Cailliére, já citado por nós, falava o seguinte, com relação à organização do processo de escolaridade:

“Não basta conhecer a ciência ensinada no colégio. Há outra ciência que nos ensina como devemos nos servir daquela (...) uma ciência que não fala nem grego nem latim, mas que nos mostra como utilizar essas línguas. Encontramo-la nos palácios, entre os príncipes e os grandes senhores. Ela esconde-se também nas ruelas de mulheres, deleita-se entre as gentes de guerra e não despreza os comerciantes, os lavradores ou os artesões. Ela tem por guia a prudência e, como doutrinas, as conversações e a experiência das coisas”⁹

Ainda sobre assunto, segundo Burke

“A ética dos reformadores se fundava na decência, diligência, gravidade, modéstia, ordem, prudência, razão, autocontrole, sobriedade e frugalidade, ou, para empregar uma expressão celebrizada por Max Weber, “ascetismo mundano”. (...) A ética dos reformadores estava em conflito com uma ética tradicional (...) que envolvia uma ênfase maior nos valores da generosidade e espontaneidade e uma maior tolerância em relação à desordem.”¹⁰

Mesmo não podendo ser conclusivo diante de tema tão amplo e controverso, julgamos ser essencial levantá-lo sempre que a literatura infantil seja o objeto estudado.

7.5 Sobre a literatura infantil

No último bloco de nossa pesquisa, examinamos dois grupos de obras da literatura infantil.

O primeiro, composto de nove livros, formado por *Pinóquio*, *Aventuras de João Sem Medo*, *Aventuras de Xisto*, *História meio ao contrário*, *Uma idéia toda*

⁹ Op. cit. p. 242.

¹⁰ Op. cit. p. 237.

azul, *Os pregadores do Rei João*, *A Fada-Sempre Viva e a Galinha-fada e Tampinha*, contém histórias, a nosso ver, com evidentes vestígios dos contos populares.

O segundo grupo, composto de nove livros, é formado por *Juca e Chico*, *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, *Peter Pan*, *Contos para crianças*, *A bolsa amarela*, *O menino maluquinho*, *Ou isto ou aquilo*, *O Homem que soltava pum* e *Lá onde ficam as coisas selvagens*, obras, em princípio, sem vestígios evidentes dos contos populares.

Trata-se, como dissemos, de um conjunto reduzido e propositadamente heterogêneo, mas bastante expressivo, composto de obras publicadas em épocas e países diferentes, sem elos aparentes entre os autores, todas tendo como ponto comum sua reconhecida qualidade e o fato de serem, em princípio, dirigidas ao público infantil.

Comentamos a paisagem composta pelo grupo de dezessete livros a partir, mais uma vez, da separação redutiva e arbitrária de seus aspectos temáticos e de linguagem, recurso artificial mas, por outro lado, simplificador e esclarecedor.

Iniciamos abordando os aspectos ligados à linguagem.

Todas as obras, sem uma única exceção, e referimo-nos não só ao grupo de dezessete livros, mas também aos 42 contos de Ana de Castro Osório, ao que tudo indica, pretendem nitidamente atingir a platéia ou o leitor utilizando para isso um discurso marcado por certa impessoalidade (em oposição ao discurso particular, ao idioleto autoral), vocabulário popular e familiar, inúmeras fórmulas e figuras de linguagem, além de construções textuais enxutas. Em outras palavras, estão absolutamente sintonizadas com as categorias de *adaptabilidade às circunstâncias*, *teatralidade* e *concisão* adotadas por nós a partir das idéias de Paul Zumthor e já amplamente descritas.

Naturalmente, a impessoalidade a que nos referimos aumenta quando pensamos nos contos recontados por Castro Osório e diminui significativamente se pensarmos nos inúmeros autores citados. Há diferenças e marcas pessoais bastante evidentes entre os textos, por exemplo, de Barrie e Carroll ou entre os de Ana Maria Machado, José Gomes Ferreira, Lygia Bojunga, Ziraldo e Mário Prata.

Principalmente no caso dos textos mais longos, *Peter Pan*, *Alice* ou *João Sem Medo*, por exemplo, já não se pode falar na mesma concisão dos contos populares marcados pela oralidade e pela perspectiva de serem contados a viva voz para uma

platéia. Ambos são basicamente textos para ser lidos e podem se dar ao luxo de recorrer a descrições detalhadas e longas e períodos construídos a partir de recursos sintáticos mais complexos.

Ainda com respeito ao grupo de dezessete obras assinalado, encontramos uma série de artifícios narrativos, tais como o narrador-personagem; a entrada em cena do autor mudando os rumos da história (a metalepse - em *Peter Pan* e em *Aventuras de João Sem Medo*); a antecipação de eventos que só mais tarde ocorrerão (a prolepse - em *Peter Pan*); o monólogo interior (em *Alice* ou em *A bolsa amarela*), a metalinguagem (vários), entre outros, recursos*, enfim, incomuns ou mesmo impensáveis considerando-se os contos populares e o contador de histórias.

Nada disso impede, a nosso ver, que se faça uma aproximação e uma sintonia entre a linguagem utilizada nos contos populares e naquela utilizada em obras de literatura infantil, pelo menos as que pudemos estudar nesta pesquisa. Há, em todas, clareza, teatralidade e concisão; há, principalmente, o interesse em ser compreendido pelo leitor.

Essa aproximação nos permite corroborar os comentários de Denise Escarpit, Ariès, e Burke, entre outros, sobre a existência de uma identificação entre as manifestações ligadas à cultura popular e o “infantil”.

Por esse prisma, a linguagem concisa e familiar utilizada nos livros para crianças não teria tais características por se dirigir a pessoas despreparadas, ingênuas, ignorantes e inexperientes que precisam se aperfeiçoar etc. (pressuposto, como vimos, de certa concepção idealizante que fixa com nitidez o que sejam crianças e adultos), mas, sim, por pretenderem, pura e simplesmente, atingir o maior número possível de pessoas.

Referimo-nos, portanto, à existência de um tipo de discurso e de linguagem dirigidos a todas as pessoas independentemente de faixas etárias, níveis de experiência e classes sociais (C.f. a noção de cultura intermediária). Nele, por exemplo, o hermetismo, a utilização de palavras carregadas de conteúdo abstrato ou um tom autoral demasiadamente pessoal e original, a ponto de dificultar a leitura, deveriam ser, por princípio, evitados.*

* Um recurso como o flashback não foi encontrado nas obras estudadas, mas pode ser visto em inúmeros textos da literatura infantil.

* Naturalmente, as concepções que vêem a obra literária (a obra de arte) como um organismo auto-referente, com vida própria independente de fatores externos como o público etc., nas palavras de Harold Osborne “a arte como criação autônoma” ou “unidade orgânica” podem tornar-se incompatíveis

Neste sentido, a utilização ou não de palavras consideradas, por exemplo, “impróprias” para crianças, dependeria exclusivamente dos limites conjunturais, variáveis e mutantes impostos por cada contexto social em cada época, não havendo aí nada que se possa identificar como uma regra fixa. Crianças, como vimos, em diferentes épocas ou contextos sociais, têm participado de formas bastante diversas da vida social. Vale lembrar *Os Quatro Desejos de São Martinho* (C.f. a versão *dessacralizada* ou *atualizada* de Ana de Castro Osório), *O Lai de Guingamor*, o *Fabliau da Cocanha* etc., textos compartilhados por adultos e crianças. Basta extrapolar também para as experiências de vida de um menino que vive, hoje, numa favela.

Os mesmo vestígios oriundos da cultura popular, a nosso ver, podem ser encontrados entre os enredos, motivos, enredos e imagens dos textos em questão.

Todas as obras, exceção feita a *Pinóquio*, ao contrário dos contos criados por Ana de Castro Osório ou das inumeráveis obras por nós classificadas como *paradidáticas*, apresentam um narrador (e também um autor) que não se coloca ou evita colocar-se na posição de professor, no sentido de transmitir lições e informações, surgindo, ao contrário na condição de observador dos acontecimentos ou como um simples contador de histórias que se limita, às vezes surpreso, a relatar e descrever fatos particulares, emotivos, mágicos, afetivos e subjetivos que não podem ser classificados como informações. Há casos, por ex. *A Bolsa Amarela*, em que o narrador é a própria personagem.

com um discurso que tenha como condição *sine qua non* atingir sua platéia. Existiria realmente no mundo algo que pudesse ser classificado de “autônomo”? Por outro lado, existiria uma arte para crianças e outra para os adultos? (repetimos: que crianças?; que adultos?). No que diz respeito à literatura, aparentemente sim. Há textos complexos, densos, abordando temas e conceitos abstratos, utilizando vocabulário e soluções gramaticais incomuns, que temática e formalmente, são, realmente, indecifráveis para uma criança, ou, por outra, para um leitor iniciante. Os mesmo textos costumam ser inalcançáveis para boa parte dos adultos. Mas, e quando colocamos uma criança de sete anos diante de uma obra de Dürer, Monet, Magritte, Hopper, Picasso, Francis Bacon ou Lucien Freud? Ou quem sabe diante de uma instalação de Hélio Oiticica? Ou de um filme de Norman McLaren, Buñuel, Fellini ou Ingmar Bergman? Ou diante de inúmeros textos, poéticos ou não, convencionalmente dirigidos ao público adulto. Referimo-nos aqui a determinados poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, por exemplo, ou a alguns contos de Garcia Marques (*Candida Erendira e sua avó desalmada* ou *Doze contos peregrinos*), Julio Cortazar (*Bestiário*) ou Oswaldo França Jr (*As laranjas iguais*). É possível dizer que uma criança (que criança? de 7 ou de 10?) não está a altura de fruir semelhantes obras? Em que nível? Formal ou temático? Por outro ângulo: como classificar esses vários usos e níveis da linguagem? Nem sempre, mas muitas vezes, como lembra ironicamente o psicanalista Frederick Pearls, um dos pais da Gestalt Terapia, um texto complicado tem várias finalidades: 1) dificultar a compreensão do leitor; 2) aumentar a auto-estima do escritor; 3) tornar obscuros pontos que não estão bem esclarecidos.

Vale a pena lembrar alguns assuntos apontados por nós no grupo de obras estudado, assuntos, diga-se de passagem, bastante distantes de um pretensão, redutivo e ideológico “universo infantil”. Entre eles, por exemplo: 1) a busca do autoconhecimento e da identidade (*Pinóquio, Peter Pan, A bolsa amarela* entre muitos outros); 2) a existência de sentimentos humanos destrutivos por. ex. a inveja, o orgulho, o egoísmo (*Pinóquio, Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, A bolsa amarela* entre muitos outros); 3) a existência de sentimentos humanos construtivos, por ex. o amor, a amizade, a solidariedade (quase todos); 4) a existência de forças desconhecidas e imensuráveis (*Pinóquio, Peter Pan, Aventuras de Xisto* entre outros); 5) a fantasia (*Peter Pan, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, O homem que soltava pum* e quase todos); 6) o lúdico (todos - nas obras criadas por Osório, nenhum!); 7) a motivação estética (todos); 8) o confronto com a dor física e com a morte (*Juca e Chico, Pinóquio, Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, o conto “A primeira só”,* entre outros); 9) a ambigüidade e a relatividade das coisas (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, Ou isto ou aquilo, A Fada-Sempre Viva e a Galinha-Fada,* entre outros); 10) personificações (quase todos); 11) o auxílio de animais mágicos (*Pinóquio, Aventuras de Xisto, Peter Pan* entre outros); 12) objetos e palavras mágicas (*Aventuras de Xisto, Peter Pan, Tampinha* entre outros); 13) a visita a países maravilhosos e utópicos (*Pinóquio, Peter Pan, Alice no País das Maravilhas, Uma história meio ao contrário, Os pregadores do Rei João,* entre outros); 14) a utopia (*Peter Pan, Alice no País das Maravilhas, Uma história meio ao contrário*); 15) mundos ou situações às avessas (*Pinóquio, Peter Pan, Alice no País das Maravilhas, Aventuras de João Sem Medo, Uma história meio ao contrário, o conto “Uma mesa é uma mesa”* etc.); 16) viagens mágicas (*Peter Pan, Pinóquio, Lá onde as coisas selvagens ficam* e muitos outros); 17) metamorfoses (*Pinóquio, Aventuras de João Sem Medo, Aventuras de Alice no País das Maravilhas,* entre outros); 18) o confronto entre a verdade e a mentira ou entre fantasia e a realidade (*Pinóquio, Aventuras de João Sem Medo, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Lá onde as coisas selvagens ficam* entre outros); 19) a utilização de nomes próprios compostos e que se auto-explicam (*Pinóquio, Peter Pan, A bolsa amarela* entre outros); 20) a alegria e o riso (*Juca e Chico, Peter Pan, O menino maluquinho, O homem que soltava pum* e quase todos); 21) o grotesco (*Juca e Chico, Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, O homem que soltava pum, A Fada-Sempre Viva e a*

Galinha-Fada, Lá onde as coisas selvagens ficam, entre outros); 22) a discussão e crítica de valores aceitos socialmente (*Peter Pan, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Aventuras de João Sem Medo, A bolsa amarela, História meio ao contrário*, os três contos de Bichsel entre outros); 23) a complexidade dos relacionamentos humanos (*Peter Pan, A bolsa amarela, Aventuras de João Sem Medo*, o conto “A primeira só, entre outros); 24) a complexidade dos mecanismos e processos existenciais (*Peter Pan, A bolsa amarela, Aventuras de João Sem Medo*, os contos de Bichsel e de Marina Colasanti entre outros); 25) a luta entre o egocentrismo e o reconhecimento do outro (*Pinóquio, História meio ao contrário, Peter Pan, O homem que soltava pum*, o conto “ O homem que não queria saber mais nada de nada, o conto “A primeira só” entre outros); 26) o ardil (*Juca e Chico, Peter Pan, Tampinha, Aventuras de João Sem Medo, A bolsa amarela* entre muitos outros); 27) a paródia (*Aventuras de João Sem Medo, História meio ao contrário* entre outros); 28) a moral ingênua (todos); 29) o non-sense (principalmente em *Aventuras de Alice no País das Maravilhas mas também em Peter Pan, A Fada-Sempre Viva e a Galinha-Fada, O homem que soltava pum* e nos contos de Peter Bichsel entre outros); 30) o recurso da fantasia para experimentar a verdade (*Aventuras de João Sem Medo, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Aventuras de João Sem Medo, História meio ao contrário, Peter Pan, O homem que soltava pum* entre muitos outros); 31) a vida e mundo vistos de um ponto de vista inusitados (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Aventuras de João Sem Medo, O homem que soltava pum*, o conto “Uma mesa é uma mesa”, entre outros); 32) a depressão emocional (*Peter Pan - a crise do capitão Gancho, A bolsa amarela*, os contos de Peter Bichsel, os contos de Colasanti); 33) a loucura (*Aventuras de João Sem Medo, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Peter Pan* e, particularmente, o conto “A primeira só” e os contos de Bichsel); 34) a busca do amor e do casamento (*Tampinha, História meio ao contrário* e, indiretamente, *Peter Pan*); 35) a busca ou conquista de uma situação social ou financeira estável (*Pinóquio, Aventuras de Xisto, Aventuras de João Sem Medo, O homem que soltava pum* entre outros); 36) a violência (*Pinóquio, Juca e Chico, Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, Aventuras de Xisto* entre outros); 37) a transitoriedade e a passagem inexorável do tempo (particularmente *Peter Pan* e o conto “Uma idéia toda azul”); 38) o destronamento e a *luta do novo contra o velho* (em diferentes

graus, todos); 39) a sedução (*Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, Tampinha*); 40) o *final feliz*. (quase todos).

Tanto no que diz respeito à criança, semente natural e artífice do futuro (e do sonho) humano, quanto no que diz respeito ao homem do povo (visto do ponto de vista de um todo, a coletividade, em oposição ao aspecto particular, idiossincrático e individualista), desfechos que não tragam em seu bojo, mesmo que como sub-texto, o *final feliz*, a nosso ver, em princípio e levando-se em conta as exceções de praxe, não fazem sentido: “Os lobos uivam (alguns “indivíduos” talvez fiquem pelo caminho) mas a caravana passa” ensina, invariavelmente, o ditado popular. Além disso, seria pretencioso ser pessimista com o futuro, uma vez que “o futuro”, diz o adágio, “a Deus pertence” e, portanto, ninguém sabe. Para o individualista, ou seja, para o indivíduo que coloca os interesses pessoais acima dos coletivos, a morte, por outro lado, sempre representará o “fim” do mundo.

Quanto à presença marcante do tema da *luta do novo contra o velho*, remanescente, como vimos, de antigas tradições populares, e sempre ressaltada por nós, gostaríamos de fazer um comentário.

A nosso ver, as forças do novo parecem estar, por assim dizer, entre os muitos vetores que compõem essa paisagem complexa a que chamamos realidade. Sem perder de vista nosso objeto de trabalho, seja no âmbito, portanto, da literatura infantil, seja no âmbito do desenvolvimento humano, no relacionamento entre adultos, no choque entre gerações, na educação e formação de crianças e jovens, no relacionamento criança-adulto ou no estabelecimento do diálogo criança-sociedade, o superdimensionamento e a exacerbação e, na mesma medida, a repressão e a negação desse espaço agônico podem levar à delinquência, ao niilismo, à evasão e à criminalidade. Pelo contrário, a assimilação e o reconhecimento destas forças naturais, radiantes, positivas, imprescindíveis e regeneradoras por princípio (o que implica a convivência com o conflito), podem, acreditamos, contribuir para a geração do senso crítico e a participação original, construtiva e inovadora. Essas forças por vezes incompreensíveis são, justamente por serem transgressoras e inesperadas, portanto necessariamente conflituosas (seria possível criar sem transgredir?), fundamentais no estabelecimento de uma sociedade (e de uma literatura) que se pretenda humana.

Encontramos, portanto, nos 17 livros selecionados, temas amplos invariavelmente ligados a uma especulação sobre a *práxis*, o exercício da existência humana, como se vê, assuntos bastante diferentes, por exemplo, daqueles abordados nos contos criados por Ana de Castro Osório e também nos contemporâneos livros paradidáticos concebidos exclusivamente para crianças.

São temas diferentes também, note-se, de numerosíssimos livros, talvez a maioria dos que são produzidos atualmente, que não podem ser considerados paradidáticos pela ausência de qualquer mensagem informativa ou doutrina ideológica (em que pese raramente discutirem o *status quo* sendo, em geral, bastante comprometidos e coniventes com a ideologia reinante), mas que, por partirem do pressuposto da existência de um nítido “universo infantil” (composto por crianças alegres, barulhentas, egoístas e inexperientes e por adultos sérios, sábios, imparciais, racionais e equilibrados) são, a nosso ver, limítrofes entre a literatura infantil e os livros-jogo: abordam invariavelmente pequenas aventuras, sempre protagonizadas por crianças ou turmas de crianças, com personagens e enredos estereotipados e previsíveis que raramente ultrapassam a ação da aventura em si. Vale notar que a “fantasia” geralmente apresentada por estes trabalhos é absolutamente racional, higiênica e abstrata, desvinculada de qualquer especulação sobre a existência (transitória, paradoxal e complexa por natureza) ou o desconhecido, portanto, sem raízes nas tradições populares.

Este “universo infantil” composto por seres lúdicos (a nosso ver, no pior sentido da palavra), irracionais e barulhentos, que, homogeneamente, passam a vida rindo, gritando e pulando freneticamente, como que acometidos de uma alegria que beira a imbecilidade; sem identidade individual; sem um momento de introspecção, de expressão emotiva, de contato humano verdadeiro, de perplexidade e seriedade, além de estar presente em muitos livros, tem também servido de base para a produção da maioria dos programas infantis veiculados pela televisão, com as raras exceções de praxe, anúncios de publicidade etc. São imagens que representam uma concepção, a nosso ver, “infantilizada” (no sentido da irrealidade, do estereótipo e da desumanização) do que seja a infância.

No plano temático, em todo caso, sem querer generalizar, nem ser conclusivo, podemos confirmar também a existência de traços do conto popular em muitas e significativas obras da literatura infantil.

A coincidência entre os patamares da linguagem e dos temas, apontando para a mesma direção, só reafirma a possível existência destes elos, autênticos vestígios das mais antigas tradições oriundas do povo.

É preciso ainda ressaltar que, entre as inúmeras implicações advindas da influência e das marcas dos contos populares na literatura para crianças, está o aspecto político.

Como demonstrou Mikhail Bakhtin, temas como a *regeneração periódica do mundo* e a *alternância* pressupõem necessariamente a discussão das leis e dos dogmas oficiais, assim como das instituições, e também a possibilidade de revezamento político, ou seja, a substituição do poder instituído.

A própria *moral ingênua*, aparentemente, expressão da condição individual, acaba tendo forte componente político. A busca da felicidade individual é, ou deveria ser, em última análise, uma significativa referência para o estabelecimento das leis e dos regimes políticos. Criam-se leis e diretrizes de governo para que haja o bem estar social, que, por sua vez, se legitima e está enraizado no bem estar individual.

No âmbito da literatura infantil, temas como *a alternância*, *a luta do novo contra o velho*, *a existência do desconhecido*, *o riso regenerador*, remetem, a nosso ver, a uma literatura empenhada em discutir e renovar a vida do homem no mundo, em oposição à outra que, comprometida com o conhecimento e os valores oficiais e instituídos, é conservadora por natureza. Essa posição contraria aquela que identifica o “popular” ao conservadorismo e à manutenção de tradições. É, aliás, a mesma posição que só consegue enxergar o folclore como instrumento da manutenção de tradições ultrapassadas. O que essencialmente se conserva no conto popular, a nosso ver, mas respaldados por Bakhtin e Jolles, é a semente transgressora, e por isso mesmo vital, da *metamorfose*, da renovação, da regeneração, da transitoriedade, da ambigüidade, da relatividade e da mudança.

Lembremos que quando falamos em conto popular, estamos diante, como ensinou Zumthor, de expressões que se renovam, portanto se reciclam, a cada apresentação.

Referindo-se aos desafios entre poetas populares nordestinos, lembra Jerusa Pires Ferreira, confirmando afirmações que, como vimos, vão de Jolles a Eliade e Zumthor:

“Uma interpretação simplista nos poderia levar a entender esta peleja como um projeto poético que advoga o acordo ou conformismo. Mas é preciso lembrar que aquilo que poderia parecer acomodação pode ser o próprio terreno da utopia, que em si mesma nunca é acomodada.”¹¹

Como falar em acomodação e conservadorismo a partir de formas que trazem em seu bojo concepções como a utopia (a crença num mundo melhor; a crença na justiça, a crença de que tudo vale a pena porque tudo é possível); a *regeneração periódica do mundo*; a existência do desconhecido (portanto do que talvez ainda virá a ser compreendido, da concretização das virtualidades etc.); a convivência com a ambigüidade e, ainda, a esperança essencial representada pelo recurso do *final feliz*?

Na página seguinte, apresentamos uma tabela relacionando narrativas míticas, conto popular e literatura infantil:

Principais elos entre narrativa mítica, conto popular e literatura infantil

Mito	Conto	Literatura
Narra sempre um fato considerado verdadeiro, ocorrido num passado remoto e indefinido.	Narra um fato inventado - a ficção - ocorrido num tempo indefinido	Narra um fato inventado - a ficção.
Dá explicações sobre o sentido e a origem da vida, do mundo, das intuições, dos costumes, das coisas etc.	Temas como a busca do auto-conhecimento, da origem e da identidade. Histórias explicando a origem das coisas, etc.	Temas como a busca de um sentido para a vida, do auto-conhecimento, da identidade, entre muitos outros.
Pressupõe a crença na existência de forças divinas, superiores e transumanas	Temas onde a magia, o inexplicável, o maravilhoso, o imensurável, o desconhecido e o onírico estão presentes.	Temas onde a magia, o inexplicável, o maravilhoso, o imensurável, o desconhecido e o onírico podem estar presentes
A crença na existência de ciclos da natureza, no eterno retorno e na renovação periódica do mundo.	Temas como a luta do novo contra o velho, a metamorfose, o final feliz etc., remanescentes de antigas tradições.	Temas como a luta do novo contra o velho, a metamorfose, o final feliz etc., remanescentes de antigas tradições.
A crença numa sociedade da vida onde homem, bicho, planta, pedra, ar, mar, vento, astros etc. interagem.	Temas como as personificações, ajudas mágicas, metamorfoses etc, remanescentes de antigas tradições.	Temas como as personificações, ajudas mágicas, metamorfoses etc., remanescentes de antigas tradições.
A manifestação do sagrado, a hierofania presente nos ritos, festas e comemorações coletivas. A pureza do tempo original.	A festa como desfecho de muitas histórias; o final feliz.	O final feliz.

¹¹ FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas de Memória*. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1991, p. 95.

A memória como instrumento máximo da sabedoria - o enigma	As adivinhas, certos testes pelos quais passa o herói, as parlendas, o conto mnemônico etc.	São recursos que podem aparecer na literatura.
Inúmeras narrativas míticas apresentam um teor iniciático.	As experiências e desafios que transformam o herói.	As experiências e desafios que transformam a personagem.
A alegria, o riso e a esperança oriundos das concepções de renovação periódica do mundo representada pelas festas, comemorações, danças, brincadeiras rituais etc.	A alegria, o riso e a esperança estão presentes em inúmeras histórias, nas paródias e também no final feliz.	A alegria, o riso e a esperança estão presentes em inúmeras histórias, nas paródias e também no final feliz
O sentido lúdico do mito presente durante sua apresentação, nas cerimônias, no fato de ele ser constituído por uma história com enredo e personagens etc. e ainda no seu processo de criação (bricolage).	É lúdico por princípio.	É lúdico por princípio.
Recriado e transmitido por sacerdotes e xamãs através da oralidade	Recriado e transmitido por contadores de histórias através da oralidade.	Criados e transmitidos por escritores através da palavra escrita, marcada pela oralidade.
Temas gerais, sempre enraizados na cultura coletiva. Linguagem acessível.	Temas gerais e linguagem acessível.	Temas gerais ou não e linguagem acessível.
Narra a gesta dos deuses, seres paradigmáticos, e serve como modelo de conduta.	Conta como os heróis, em geral impessoais e paradigmáticos, enfrentaram obstáculos e atingiram seus objetivos. Indiretamente acabam sendo modelos genéricos de conduta conduta	Contam como personagens enfrentaram obstáculos e atingiram, ou não, seus objetivos. Pode servir como modelo de conduta existencial. Personagens construindo o significado de suas existências.
Passam-se no início dos tempos, há muito tempo atrás, em lugares distantes quando o mundo ainda não era mundo.	Passam-se, em geral, há muito tempo atrás, em lugares distantes daqui.	Podem passar-se em tempos determinados e em lugares específicos.
Ao contar como um deus fez, mostra a ação de um indivíduo paradigmático que recorre a certos recursos humanos: a coragem, a astúcia, o ardil, o livre arbítrio, o bom senso etc.	Personagens movidos pela moral ingênua, recorrendo a recursos como a coragem, a astúcia, o ardil, o livre arbítrio, o bom senso etc., basicamente em busca da felicidade pessoal.	Personagens movidos pela moral ingênua (que muitas vezes interage com uma ética de princípios), recorrendo a recursos como a coragem, a astúcia, o ardil, o livre arbítrio, o bom senso etc., muitas vezes em busca da felicidade.

7.6 Comentário Final

A constatação da existência de vestígios bastante nítidos e consistentes ligando contos populares e literatura infantil, abre, a nosso ver, importante perspectiva para o estudo e a compreensão da literatura infantil.

No plano da linguagem, por exemplo, deixa patente que o discurso popular, teatral e conciso, peculiar inclusive à literatura infantil, nada tem a ver com a faixa etária do leitor, mas sim com a busca de, através de um repertório comum, atingir, estar nivelado e abordar assuntos gerais e amplos do interesse do público receptor.

Não confundir com certa linguagem afetada e redutora, cheia de diminutivos e estereótipos, presente em algumas publicações para crianças, um dos não poucos

reflexos das concepções ideológicas que preconizam a existência líquida e certa de um “universo” exclusivamente infantil.

No plano do conteúdo, abre-se, por outro lado, a possibilidade de se recorrer ao imenso e complexo depósito de temas, enredos e imagens, representado pelas tradições populares e que, na verdade, ao que parece, tem sido referência e alimentado o repertório de toda a literatura.

Imagine-se uma obra literária criada pressupondo a existência de um pretense, ideológico e discutível “universo infantil”, ou seja, uma literatura dirigida, repetimos, a seres imaturos, incoerentes, egoístas, irracionais, indisciplinados, sem discernimento, selvagens, sem juízo, impulsivos, caprichosos, inseguros, parciais, desequilibrados, indisciplinados, inexperientes, ingênuos, desorganizados, irrequietos, irresponsáveis, ignorantes e errados por princípio, indivíduos cegos com relação às coisas da vida e do mundo, que precisam mudar, crescer, ser domados e assim, finalmente, amadurecer e compreender a realidade, as regras complexas e a sabedoria líquida e certa do mundo adulto.

Que temas advirão de tais premissas?

Sejam eles quais forem estarão, por princípio, comprometidos, mesmo que camufladamente, com o didatismo, com o utilitarismo e com a lição, afinal, estamos diante de um público “imperfeito” por definição, que muito precisa aprender para tornar-se “perfeito”, ou por outra, adulto.

Imaginemos agora uma obra literária construída tendo como pressuposição a existência de um universo basicamente compartilhado por adultos e crianças, ou seja, uma literatura dirigida a pessoas que, independentemente de faixas etárias 1) sentem dor física; 2) são, em graus diferentes, dependentes de inúmeros fatores, sociais, afetivos e outros; 3) têm, nem sempre em graus diferentes, dúvidas com relação à “realidade”; 4) estão em busca, conscientemente ou não, de um certo grau de auto-conhecimento; 5) são passíveis de sentimentos como o ciúme, a vaidade, o ódio, o amor, a tristeza ou alegria; 6) são passíveis de agir egoisticamente; 7) precisam de alimentação regular; 8) sentem prazer com algumas coisas e desprazer com outras; 9) têm preferências particulares; 10) sonham e têm intuição; 11) apreciam o conforto e a segurança; 12) podem ser incompreensíveis ou incoerentes; 13) estão em permanente processo de transformação; 14) obedecem a instintos como o de auto-defesa entre muitos outros; 15) têm um singular biotipo; 16) têm

uma específica e particular carga genética; 17) recorrem a linguagens orais, gestuais etc; 18) são sexuados; 19) podem adoecer; 20) são mortais; 21) costumam temer a morte; 22) podem, eventualmente, desejar a morte; 23) são capazes de cometer suicídio; 24) necessitam do contato físico, sexo-afetivo, em graus diferentes, talvez, não importa; 25) tem na curiosidade um princípio vital; 26) são, por princípio, seres sociais, 27) são passíveis de se apaixonar; 28) são passíveis do entusiasmo e do desânimo; 29) estão predispostos ao lúdico e à representação; 30) sabem, conscientemente ou não, desde a mais tenra idade, que todo o aprendizado pressupõe, invariavelmente, erros e tombos etc.

A partir de tais premissas, podemos afirmar que, sem a menor sombra de dúvida, teremos em mãos outra literatura, enraizada na condição humana e comprometida principalmente com a ficção, com a especulação (e não com a lição) sobre a vida e o mundo e com a linguagem poética (=literária) e popular. Aliás, é exatamente essa a que encontramos na leitura de *Peter Pan, Aventuras de João Sem Medo, O homem que soltava pum, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, Juca e Chico, História meio ao contrário*, em suma, no conjunto de 17 obras estudadas por nós.

Respondendo às três colocações feitas por nós na Introdução da pesquisa abordando diferentes posturas diante da produção de livros para crianças, podemos, a partir de nossa pesquisa, confirmar a existência de uma literatura infantil

1) ligada às mais arcaicas tradições populares e, portanto, construída longe da sombra de certos processos históricos e ideológicos relativos, por exemplo, à instituição da escola burguesa ocorrida por volta do século XVII;

2) comprometida, antes de mais nada, com a ficção e a linguagem poética (=literária) portanto não utilitária nem didática mas que corresponde, em princípio, a uma especulação (em oposição à lição) sobre determinado tema.

3) que parta do princípio de que, mesmo considerando as óbvias diferenças, adultos e crianças têm necessidades análogas, compartilham o mesmo universo e, basicamente, as mesmas indagações diante da vida e do mundo.

Parece indiscutível que um livro criado a partir das premissas de que existam universos nítidos separando crianças de adultos e de que todo o livro infantil deve ter necessariamente um fundo utilitário e didático (ou seja, as obras didáticas ou paradidáticas) seja diferente de outro que também parta da premissa de que existem universos nítidos separando crianças de adultos, mas que pressuponha obras de ficção e não utilitárias (ou seja, livros de ficção, em geral, estereotipados, “lúdicos” e descomprometidos com qualquer especulação sobre a existência).

Ambos são, com certeza, muito diferentes, de livros que considerem uma sobreposição e uma identificação entre o mundo adulto e o infantil e também entre o “popular” e o “infantil” e ainda, ao mesmo tempo, sejam de ficção, tenham motivação estética, sejam poéticos e não utilitários. Justamente por partirem da concepção que aproxima adultos e crianças (e o “popular” do “infantil”, além dos aspectos relativos à existência de uma cultura intermediária), estes livros, tal e qual os contos populares, estão aptos a contemplar temas, alguns deles antiquíssimos, que pressupõem, em última análise, o exercício paradoxal da existência, em outras palavras, os motivos da vida concreta comprometidos com a construção do significado da existência e enraizados na busca da felicidade, no conjunto de conhecimentos e crenças pessoais, no gosto particular, na aproximação afetiva, no livre arbítrio, no senso comum, na corporalidade, na tentativa de compreender o mundo e a natureza etc.

Estas obras, a nosso ver, e esta é a conclusão final de nossa dissertação, vinculadas à arte e não à pedagogia ou ao utilitarismo, e implicando considerações que envolvem necessariamente um espaço interacional entre a estética e a ética, formam, no mínimo, um interessante grupo entre as obras que podem realmente ser consideradas Literatura Infantil, levando-se em conta a amplitude e a plurissignificação que este termo oferece.

Isso dito em linhas gerais e considerando a existência de inúmeras exceções e ressalvas, pois como luminosamente nos ensina Paul Zumthor

“o complexo é muitíssimo mais provável do que o simples, e o uno é muitíssimo menos provável do que o diverso.”¹²

¹² Op. cit. p. 46.

8. Bibliografia

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil Gostosuras e Bobices*. São Paulo, Scipione, 1989.
- _____. *Dias difíceis*. São Paulo, Moderna, 1997.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra, Almedina 1991.
- ALMEIDA, Aluísio. *50 Contos populares de São Paulo*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1973.
- ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Aventuras de Xisto*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1973
- ANÔNIMO. *Le fabliau de Cocagne*. Trad. Hilário Franco Júnior. V. Vaananen, Neuphilologische Mitteilungen. 48, 1947.
- ANÔNIMO. *Pequenas fábulas medievais*. Fabliaux dos séculos XIII e XIV. Nora Scott (org.) Trad. Rosemary Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- ANÔNIMO. *Histórias da tradição Sufi*. Trad. Nícia de Queiróz Grillo (coord.). Rio de Janeiro, Dervish, 1993.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.
- ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Guanabara, 1981.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 4ª ed.. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1958.
- AZEVEDO, Ricardo. *Meu livro de folclore*. São Paulo, Ática, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981.
- _____. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo -Brasília, Hucitec, 1993.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética*. 3ª ed. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo, Unesp, 1993.
- BARRIE, J.M. *Peter Pan*. London, Puffin Books, 1994.
- _____. *Peter Pan*. Trad. Maria Antonia Van Acker. São Paulo, Hemus, s/d
- BARROS, Diana Pessoa e FIORIN, José Luís (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1994
- BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcos Mazzari. São Paulo, Summus, 1984.
- _____. “O narrador” in *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas*. 5ª ed. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 3ª ed. Trad. Arlene Caetano. São Paulo, Paz e Terra, 1979.
- _____. “La función psicológica del cuento” in *Revista Parapara nº 7*, Caracas, 1983.
- BICHSEL, Peter. *Histoires Infantines*. Trad. Claude Maillard e Marc Schwyer, Paris, Gallimard, 1971.
- _____. “Três contos para crianças”. Trad. Ilse Losa in *Revista Humboldt*, Ano 10, 1970, Nª22, Hamburgo, Ubersee-Verlag.

- BORTOLUSSI, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid, Alhambra, 1985.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1991.
- BUSCH, Wilhelm. *Juca e Chico*. Trad. Olavo Bilac. Belo Horizonte, Villa Rica, s/d.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CAMARGO, Luís. *Os pregadores do Rei João*. São Paulo, Ática, 1980.
- CARROLL, Lewis. *The Complete Lewis Carroll*. Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1996.
- _____ *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e outros textos*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Fontana/Summus, 1977.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Martins, s.d.
- _____ *Anubis e outros ensaios*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1951.
- _____ *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- _____ *Dicionário de folclore brasileiro*. Riode Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954.
- _____ *Contos Tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- _____ *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- _____ *Linguagem, mito e religião*. Trad. Rui Reininho. Porto, Rés, s.d.
- CHESNEAUX, Jean. “Los comics chinos considerados como contra-cultura” in Umberto Eco. *Los comics de Mao*. Trad. Jaume Forga. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.
- COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & Linguagem*. 4ª ed. São Paulo, Quíron, 1986.
- _____ *Literatura infantil*. 5ª ed. ampliada, São Paulo, Ática, 1991.
- COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. 15ª ed. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979.
- COLLODI, C. *Pinóquio*. Trad. Edith Negraes. São Paulo, Hemus, 1985.
- _____ *Le Avventure di Pinóquio*. Roma, RFB, s/d.
- COLUM, Padraic. “Los cuentos de Grimm y la tradición de narrar cuentos” in Revista Parapara nº12. Caracas, 1985.
- CUVILLIER, Armand. *Pequeno Vocabulário da Língua Filosófica*. Trad. e Adap. Lólio L. Oliveira e J.B. Damasco Penna. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961
- DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza M.S. da Gama. São Paulo, José Olympio, 1992.
- DICIONÁRIO PRÁTICO ILUSTRADO. Porto, Lello & Irmãos, 1960.

- DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Trad. Roberto Cacuro e Marcos dos Santos. São Paulo, Attar Editorial, 1991
- D'HAUCOURT, Genevieve. *A vida na Idade Média*. Trad. Marisa Déa. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- DUBOIS, Jean e outros. *Dicionário de Linguística*. 4ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e outros. Paulo, Cultrix, 1991.
- DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____ *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. trad. Luís Corção. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- ESCARPIT, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa*. Trad. Diana Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp/FDE, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas de Memória (Conto e Poesia Popular)*. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1991.
- _____ *Fausto no horizonte*. São Paulo, Educ Hucitec, 1995.
- FERREIRA, José Gomes. *Aventuras de João Sem Medo*. Lisboa, Portugalia Editora, 1963.
- FRANCO JR., Hilário. *A Eva Barbada*. São Paulo, Edusp, 1996.
- FRANZ, Marie Louise von. *Interpretação dos contos de fadas*. Trad. Maria Elci Barbosa. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.
- GARCIA, Maria da Conceição Torres. *Coma este poema*. São Paulo, Arte Livre, 1983.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo, Pioneira, 1991.
- _____ *Aventura da Literatura para Crianças*. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1991.
- _____ *Olhar de descoberta*. São Paulo, Mercuryo, 1996.
- GOMES, Lindolfo. *Contos Populares Brasileiros*. 3ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1965.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm. *Contos de Fadas*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte, Villa Rica, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva, 1996.
- JENSEN, Ad. E. *Mito y culto entre pueblos primitivos*. 3ª ed. Trad. Carlos Gerhart. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- JUNQUEIRA, Carmen. *Os índios de Ipavu*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1979.

- JUNQUEIRA, Lia. *Abandonados*. São Paulo, Ícone, 1986.
- LAGO, Ângela. *Tampinha*. São Paulo, Moderna, 1995.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Trad. Fátima Sá Correia e outros. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- LARROUSSE CULTURAL. *Dicionário temático*. São Paulo, Nova Cultural, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Bessa. Lisboa. Edições 70, 1989.
- _____ *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo, Papirus Editora, 1989.
- _____ *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____ *Antropologia Estrutural*. 4ª ed. Trad. Chaim S. Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, s/d.
- LINTON, Ralph. *O homem - Uma introdução à antropologia*. 11ª ed. Trad. Lavínia Vilela. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- LOBATO, Monteiro. *O Poço do Visconde*. São Paulo, Círculo do Livro, 1989.
- _____ *Serões de Dona Benta*. São Paulo, Círculo do Livro, 1989.
- LUCCIONI, Gennie e outros. *Atualidade do Mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. 7ª ed. São Paulo, Ática, 1986.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Confluência, 1956.
- MAGALHÃES, Basílio. *O Folclore no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1960.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 2ª ed. São Paulo, Summus, 1979.
- _____ *Ou isto ou aquilo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- MENDES, Murilo. *O menino experimental*. 2ª ed. São Paulo, Summus, 1979.
- MOTA, Leonardo. *Adagiário Brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa nacional, 1967.
- NICOLA, José de e INFANTE, Ulisses. *Português Palavras e Idéias*. 8ª Série. São Paulo, Scipione, 1990.
- NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Agir, 1981.
- OLIVEIRA, Anazir Maria e outros. *Favelas e as Organizações Comunitárias*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática, 1995.
- ORTHOFF, Sylvia. *A Fada Sempre-Viva e a Galinha-Fada*. 6ª ed. São Paulo, FTD, 1994.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. Trad. Octávio Cajado. São Paulo, Cultrix, 1970.
- OSÓRIO, Ana de Castro. *Alma Infantil*. Setubal. Livraria Editora Para as Crianças, 1907.

- _____ *Contos Maravilhosos*. 2ª, 6ª e 7ª Séries, Lisboa, Casa Editora Para as Crianças, 1914.
- PEDROSA, Fernanda e outros. *A violência que oculta a favela*. Porto Alegre, L&PM, 1990.
- PERRAULT, Charles. *Contos*. Trad. Regina Junqueira. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo, Ícone, 1986.
- PESESCHKIAN, Nossrat. *O mercador e o papagaio*. Trad. Luis Beust e Robert Walker. Campinas, Papyrus, 1992.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1992.
- _____ *Histórias da Baratinha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1994.
- _____ *Histórias da Avozinha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1994.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970.
- PRATA, Mário. O homem que soltava pum. São Paulo, Escrita, s/d.
- PRETI, Dino org. *Análise de textos orais*. 2ª ed. Vários autores - Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo - São Paulo, FFLCH/USP, 1995.
- _____ *Sociolinguística - Os Níveis da Fala*. São Paulo, Edusp, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Las raices historicas del cuento*. 4ª ed. Trad. José Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1974.
- _____ *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984.
- REIS, Carlos e LOPES Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- SAMOSATA, Luciano de. *História verdadeira*. Trad. Ana Moura sobre versão de Perrot d'Ablancourt (1604-1664). Lisboa, Estampa, 1989.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 4ª ed. São Paulo, Ática, 1991.
- SENDAK, Maurice. *Where the wild things are*. 19ª ed. London, Puffin Books, 1988.
- SERVAN- SCHREIBER. Jean-Louis. *A arte do tempo*. Trad. Teresa Monteiro Otondo. São Paulo, Cultura, 1991.
- SHAPIRO, Harry L. *Homem, cultura e sociedade*. Trad. G. Robert Coracy e outros. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1988.
- TROYES, Chrétien. *Romances da Távola Redonda*. Trad. Rosemary. C. Abilio. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- VARGA, A. Kibédi (org.). *Teoria da Literatura*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Presença, s.d.
- VILLEMARQUÉ, Hersart de la. *El mistério celta*. Trad. Jordi Quingles. Barcelona, Biblioteca de Cuentos Maravillosos, 1986.

- WELLEK R. e WARREN A. *Teoria da Literatura*. 5ª ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa, Europa- América, s.d.
- ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- ZILBERMAN, R. e MAGALHÃES, L.C. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo, Ática, 1982.
- ZILBERMAN, R. E LAJOLO, M. *Literatura Infantil Brasileira - História & Histórias*. São Paulo, Ática, 1984.
- ZIRALDO. *O menino maluquinho*. São Paulo, Melhoramentos, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.