

Lia Cupertino Duarte

A Morte

seu sentido e sua expressão em narrativas infanto-juvenis

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

*

1910000748



Lia Cupertino Duarte

A Morte

A Morte

seu sentido e sua expressão em narrativas infanto-juvenis

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras (Artes da Terra da Linguagem) da UNESP - Universidade Estadual Paulista - Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Dra. Tício Yamaguchi Miyazaki



748/97

UNESP - Universidade Estadual Paulista
1812-CE - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
São José do Rio Preto - S.P.

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA



Lia Cupertino Duarte

A Morte

seu sentido e sua expressão em narrativas infanto-juvenis

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras (Área de Teoria da Literatura) da UNESP - Universidade Estadual Paulista - Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki



UNESP - Universidade Estadual Paulista
IBILCE - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
São José do Rio Preto - S.P.
- 1997 -



Só a arte tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver. São elas: o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.

Friedrich Wilhelm Nietzsche



Sumário

Introdução

<i>Literatura infanto-juvenil: a especificidade do gênero e sua função social</i>	06
---	----

Capítulo I

<i>A abordagem temática da literatura infanto-juvenil</i>	
1. A abrangência da abordagem temática.....	12
2. O tema e a literariedade.....	14
3. A importância da abordagem temática no estudo da literatura infanto-juvenil.....	18

Capítulo II

<i>O tema e a expressão da morte no mundo ocidental</i>	
1. Quatro maneiras de se pensar a morte.....	21
2. Philippe Ariès e a consciência da morte.....	24

Capítulo III

<i>A morte na imaginação popular - um estudo dos contos de fadas e das fábulas</i>	
1. A origem dos contos de fadas.....	30
2. Conceito.....	32
3. Defesa e oposição dos contos de fadas.....	33
4. Aspectos estruturais.....	34
5. Charles Perrault (1628 / 1703) e <i>A Bela Adormecida</i>	36
6. <i>A Bela Adormecida</i>	41

Agradecimentos especiais

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, do Ministério da Educação e Desporto pelo financiamento desta pesquisa;
à Profª. Tiekko Yamaguchi Miyasaki pela orientação;
à minha família pelo total apoio.

Sumário

Introdução

<i>Literatura infanto-juvenil: a especificidade do gênero e sua função social</i>	06
---	----

Capítulo I

<i>A abordagem temática da literatura infanto-juvenil</i>	12
1. A abrangência da abordagem temática.....	12
2. O tema e a literariedade.....	14
3. A importância da abordagem temática no estudo da literatura infanto-juvenil.....	18

Capítulo II

<i>O sentido e a expressão da morte no mundo ocidental</i>	
1. Quatro maneiras de se pensar a morte.....	21
2. Philippe Ariès e a consciência da morte.....	24

Capítulo III

<i>A morte no imaginário popular - um estudo dos contos de fadas e das fábulas</i>	
1. A origem dos contos de fadas.....	30
2. Conceito.....	32
3. Defesa e oposição dos contos de fadas.....	33
4. Aspectos estruturais.....	34
5. Charles Perrault (1628 / 1703) e <i>A Bela Adormecida</i>	36
5.1. <i>Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge)</i>	41
5.2. <i>Barba Azul (La Barbe Bleue)</i>	42
5.3. <i>O gato de botas (Le chat botté)</i>	44
5.4. <i>As fadas (Les fées)</i>	45
5.5. <i>Cinderela (Cendrillon) e Henrique, o fopado (Riquet à la houppe)</i>	46



5.6. <i>O pequeno Polegar (Le petit Poucet)</i>	46
6. Irmãos Grimm	49
7. Hans Christian Andersen.....	52
8. Os contos de fadas e o leitor infantil.....	59
9. Fábulas: meio de expressão simbólica do homem	
9.1 <i>Presença da morte no fábulo de La Fontaine</i>	63

Capítulo IV

A literatura infantil no Brasil

1. Do aparecimento do gênero ao Modernismo.....	68
2. O tratamento da morte em Monteiro Lobato	
2.1. <i>Fábulas</i>	71
2.1.1. A moralidade.....	72
2.1.2. A focalização.....	74
2.1.3. A linguagem	76
2.1.4. <i>Fábulas: a ruptura com a concepção tradicional da morte</i>	77
2.2. <i>A chave do tamanho</i>	80

Capítulo V

O tema da morte na literatura infantil contemporânea

1. As inovações ocorridas na produção cultural para crianças a partir da década de 70.....	85
2. A representação da morte na atual produção cultural para a infância no Brasil.....	87
2.1. <i>Eu vi mamãe nascer</i>	89
2.2. <i>O meu amigo pintor</i>	93
2.3. <i>O fim do mar sem fim</i>	98
2.4. <i>O sofá estampado</i>	102

Conclusão.....	108
----------------	-----

Bibliografia	113
--------------------	-----



INTRODUÇÃO

Literatura infanto-juvenil: a especificidade do gênero e sua função social

Literatura infanto-juvenil: a especificidade do gênero e sua função social

No conjunto das produções culturais destinadas à criança, é a literatura o gênero que, desde sua origem, apresenta-se como a situação mais complexa, por assumir um papel revolucionário mais amplo do que o manifestado por qualquer outro tipo de expressão verbal.

Embora não exista nenhum discurso neutro, a arte literária, por seu caráter polissêmico, cria no espaço da linguagem uma interação estética entre o autor e o leitor que permite a este maior liberdade interpretativa ao fugir do caráter autoritário e incisivo das mensagens meramente referenciais. Além disso, por instigar a reflexão, a literatura se apresenta também como um discurso crítico, que



desvela através de sua linguagem própria as condições de permanência do modelo instituído pela ideologia dominante.¹

Esquecendo dessa questão fundamental própria do discurso estético, certos autores, ao escreverem para criança, confundem a natureza literária do texto com propostas educativas ou moralizadoras que, de forma dissimulada, servem aos interesses de um grupo como instrumento de união e dominação.

Através de seu aparecimento aos destinos da escola, a literatura infantil foi concebida como uma forma menor, assumindo uma personalidade educativa. Estabelecendo uma relação simultaneamente metatônica e metonímica entre a espécie literária e a instituição pedagógica, o livro infantil tornou-se um simulacro da escola; e, ao configurar-se como instrumento de ensino em sala de aula, transformou-se também em forma simulada de livro didático.²

Veja-se a exemplo que nas últimas três décadas, impulsionada pelo desenvolvimento do mercado editorial brasileiro e pelas necessidades, na escola, de um material didático adequado à produção de obras destinadas aos jovens leitores teve um aumento que superou todas as expectativas. Esta situação atraiu para o campo dos livros para crianças um grande número de escritores que se profissionalizaram no ramo.

Introdução

Consagrados no gosto escolar pelos lançamentos regulares e em séries, os livros para crianças deixaram-se reger por uma lógica que simplificava a forma narrativa, a linguagem e utilizando um tom didático-pedagógico. Isto, na verdade, ocorreu tanto porque estes autores buscavam adequar-se às possibilidades de decodificação por parte de seu leitor, como porque estavam conscientes

Literatura infanto-juvenil: a especificidade do gênero e sua função social

No conjunto das produções culturais destinadas à criança, é a literatura o gênero que, desde sua origem, apresenta-se como a situação mais complexa, por assumir um papel revolucionário mais amplo do que o manifestado por qualquer outro tipo de expressão verbal.

Embora não exista nenhum discurso neutro, a arte literária, por seu caráter polissêmico, cria no espaço da linguagem uma interação estética entre o autor e o leitor que permite a este maior liberdade interpretativa ao fugir do caráter autoritário e incisivo das mensagens meramente referenciais. Além disso, por instigar a reflexão, a literatura se apresenta também como um discurso crítico, que

no poder para influenciar as classes dominadas e promover a agremiação de determinada forma, segundo as condições do meio e do tempo.

¹ ZILBERMAN, Regina. "A literatura infantil: livro, leitor, leitor." In: ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1990, p. 100.



desvela através de sua linguagem própria as condições de permanência do modelo instituído pela ideologia dominante.¹

Esquecendo dessa questão fundamental própria do discurso estético, certos autores, ao escreverem para criança, confundem a natureza literária do texto com propostas educativas ou moralizadoras que, de forma dissimulada, servem aos interesses de um grupo como instrumento de coação e dominação.

Atrelada desde seu aparecimento aos destinos da escola, a literatura infantil foi concebida como uma forma menor, assumindo uma personalidade educativa. Estabelecendo uma relação simultaneamente metafórica e metonímica entre a espécie literária e a instituição pedagógica, o livro infantil tornou-se um simulacro da escola; e, ao configurar-se como instrumento de ensino em sala de aula, transformou-se também em forma simulada de livro didático.²

Veja-se a exemplo que nas últimas três décadas, impulsionada pelo desenvolvimento do mercado editorial brasileiro e pelas necessidades, na escola, de um material didático adequado à sua clientela, a produção de obras destinadas aos jovens leitores teve um aumento que superou todas as expectativas. Esta situação atraiu para o campo dos livros para crianças um grande número de escritores que se profissionalizaram no ramo.

Consagrados no gosto escolar pelos lançamentos regulares e em séries, alguns autores começaram a temer a perda de seu público. Em consequência desse medo, deixaram-se regredir quanto aos processos literários que utilizavam, simplificando a forma narrativa, a linguagem e utilizando um tom didático-pedagógico. Isto, na verdade, ocorreu tanto porque estes autores desejavam adequar-se às possibilidades de decodificação por parte de seu leitor, como porque estavam conscientes de que, se se acomodassem aos interesses da escola e do professor, alargariam seu mercado.

Nesse sentido, muitos desconsideraram o fato de que a literatura para criança, bem mais do que um modo de evasão, educação ou socialização, é um modo de representação do real. Enquanto o texto comum, informativo ou didático se apresenta e se quer como convergência e redundância, por pretender univocidade e decodificação imediata, a obra ficcional se constitui numa imagem simbólica do

¹. A expressão ideologia está sendo usada aqui com a concepção abrangente de conjunto de idéias que expressa a forma de pensar a vida. Visto que as ideologias representam pontos de vista discordantes diante da realidade social, o conceito de ideologia dominante refere-se ao discurso fomentado pela classe que está no poder para influenciar as classes dominadas a pensarem e agirem de determinada forma, segundo os conceitos de certo e errado.

². ZILBERMAN, Regina. "A literatura infantil: livro, leitura, leitor." In: ZILBERMAN, Regina (org.). *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre; Mercado Aberto, 1990, p. 100.



mundo, recusa a linearidade, assinala as contradições, a multiplicidade de visões e os vazios do discurso cotidiano. Não se fecha em si mesma, mas se coloca na tangência de outros textos e do próprio contexto, sem perder, contudo, sua autonomia.

Visto que a literatura não é mera manifestação de erudição, e sim um dos recursos capazes de nos levar à reflexão sobre os conflitos sociais e psicológicos do homem, o contato do texto com o leitor deve ser estabelecido desde a infância. Daí a relevância da literatura infanto-juvenil, gênero que, pelas facilidades de produção, divulgação e distribuição (preço acessível), tem sido um dos principais instrumentos de iniciação da criança à arte.

No entanto, conforme afirma Regina Zilberman,³ se a literatura infantil almeja ser literatura, deverá ser "inquiridora das normas estabelecidas, levando seu leitor a adotar uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura enquanto habilidade humana". Caso contrário, tornar-se-á um objeto pedagógico, insistindo no conformismo e não contestando papéis sociais consagrados.

Tal literatura só conquista sua legitimidade através da resistência que é capaz de impor. Historicamente vinculado à trajetória social da leitura esta resistência está condicionada à recuperação do discurso por parte de seu destinatário primordial, a criança⁴. Nesse sentido, o ideal seria que o leitor passasse a conjugar e catalisar o interesse pela arte e o questionamento consciente do papel do homem no mundo, transformando-se no lugar onde as contradições se reúnem.

Porém, para articular todos esses elementos, seria necessário uma investigação de ordem metodológica: um estudo detalhado da linguagem da obra, a fim de se verificar que papéis são submetidos ao preenchimento do leitor - se aqueles que liberam seu discurso, possibilitando uma visão renovadora e libertária, ou aqueles que impedem sua expressão, obrigando o leitor a aceitar normas diversas. Surge daí a possibilidade de representação da ótica infantil, fazendo do texto seu porta-voz.

O dilema de optar por uma postura em que se privilegie o tom pedagógico ou o estético se agrava quando as obras destinadas ao público jovem se propõem a abordar temas complexos como as questões existenciais. Pensando nesse problema nosso trabalho procura verificar como uma obra feita para crianças pode abordar um problema complexo como a morte, valorizando o ponto de vista do leitor

³. *A literatura infantil na escola*. 3 ed. São Paulo: Global, 1983, p. 69.

⁴. ZILBERMAN, Regina. op. cit., p. 101



mas, ao mesmo tempo, sem adotar uma postura pedagogizante como a que predomina na maioria das obras feitas para crianças e jovens. Nesse sentido, procuramos dar destaque aos principais procedimentos utilizados pelas obras que, mesmo tratando de questões existenciais direcionadas a um público infanto-juvenil, privilegiam a qualidade estética do texto e a emancipação do leitor em detrimento do seu teor pedagógico. Para tanto, dividimos o trabalho em três partes, utilizando uma abordagem diacrônica do problema.

Primeiro, verificamos como o tema da morte vem sendo tratado desde os primeiros textos que deram origem ao gênero literatura infantil como os **contos de fadas** e as **fábulas**. Depois, situando essa questão no contexto da produção nacional, nos detemos nos textos de Monteiro Lobato, restringindo nossa análise a apenas duas de suas obras: *Fábulas* e *A chave do tamanho*. Por fim, passamos à consideração do tratamento desse tema na produção contemporânea (pós década de 70), com a análise dos livros *Eu vi mamãe nascer* de Luís Fernando Emediato, *O meu amigo pintor* e *O sofá estampado* de Lygia Bojunga Nunes e *O fim do mar sem fim*, de Vinícius J. Jardim.

A abordagem temática da literatura infanto-juvenil



CAPÍTULO I

A abordagem temática da literatura infanto-juvenil

1. A abrangência da abordagem temática

Do grego *thêma* - o que se põe, proposição - o vocábulo "tema", na prosa de ficção, designa a "idéia principal que se pode abstrair de um conto, novela ou romance, podendo revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária".¹

Através dessa definição, podemos perceber que o aspecto temático é inerente à própria obra. Trata-se do elemento que garante ao texto a unidade ou a coesão entre suas diversas partes constitutivas. Neste sentido, uma abordagem que se

¹ MOISES, Mahmud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1995.



propõe temática e aquela que tem por principal objetivo verificar como essas partes constitutivas foram organizadas para veicular o tema proposto na obra.

Situando essa questão no âmbito da literatura infanto-juvenil, observamos que por se tratar de um gênero que visa a um público determinado, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, ideológicas e etárias, a delimitação do gênero em função desse público determina procedimentos específicos na abordagem que assegurem ao texto a classificação como livros destinados à infância e à juventude. Entre essas opções encontra-se justamente o tema desenvolvido na obra.

Segundo B. Tomachevski⁴, a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que o texto visa junto ao leitor. Deste modo, lembrando da especificidade do leitor infanto-juvenil, a preocupação que o autor terá com a recepção de sua obra se traduzirá na noção de interesse, guiando-o na escolha do tema.

Visto que as preferências e expectativas desse leitor são resultado do processo sócio-cultural, cognitivo e histórico pelos quais passou sua educação, estando, assim, de certo modo, definidas, as opções feitas pelo autor tanto do ponto de vista formal quanto conteudístico podem levar a duas posturas distintas: por um lado, pode-se reafirmar essas preferências, contribuindo para a manutenção de um gosto estético; por outro, pode-se desafiar o leitor, levando-o a mundos de mais alto esforço mental e sensitivo, acrescentando novos aspectos de um conhecimento⁵.

Estas duas posturas latentes que emergirão no ato de leitura remetem o leitor a uma postura crítica, exigindo dele uma atitude ativa e participativa, o que é fundamental para o desenvolvimento da leitura crítica.

1. A abrangência da abordagem temática

Do grego *thèma* - o que se põe, proposição - o vocábulo "tema", na prosa de ficção, designa a "idéia principal que se pode abstrair de um conto, novela ou romance, podendo revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária".⁵

Através dessa definição, podemos perceber que o aspecto temático é inerente à própria obra. Trata-se do elemento que garante ao texto a unidade ou a coesão entre suas diversas partes constitutivas. Neste sentido, uma abordagem que se

⁵. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

propõe temática é aquela que tem por principal objetivo verificar como essas partes constitutivas foram organizadas para veicular o tema proposto na obra.

Situando essa questão no âmbito da literatura infanto-juvenil, observamos que por se tratar de um gênero que visa a um público determinado, caracterizado por certas marcas culturais, psíquicas, ideológicas e etárias, a delimitação do gênero em função desse público determina procedimentos específicos na abordagem que assegurem ao texto a classificação como livros destinados à infância e à juventude. Entre essas opções encontra-se justamente o tema desenvolvido na obra.

Segundo B. Tomachesvski⁶, a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que o texto visa junto ao leitor. Deste modo, lembrando da especificidade do leitor infanto-juvenil, a preocupação que o autor terá com a recepção de sua obra se traduzirá na noção de interesse, guiando-o na escolha do tema.

Visto que as preferências e expectativas desse leitor são resultado do processo sócio-cultural, cognitivo e histórico pelos quais passou sua educação, estando, assim, de certo modo, definidas, as opções feitas pelo autor tanto do ponto de vista formal quanto conteudístico podem levar a duas posturas distintas: por um lado, pode-se reafirmar essas preferências, contribuindo para a manutenção de um gosto cristalizado, por outro, pode-se transcender as expectativas do leitor, levando-o "a mundos de mais alto esforço mental e sensitivo, acrescentando novos aspectos de um conhecimento".⁷

Estas duas posturas latentes que emergirão no ato de leitura remetem o problema novamente a uma dupla questão referente ao estudo da literatura, qual seja, seu teor estético-ideológico. O texto, entendido como um material verbal, produto de uma determinada visão de mundo e de um momento de produção é sempre marcado ideologicamente. Mantendo com o aspecto estético uma relação de interdependência, o teor ideológico de uma obra literária pode ser observado a partir do momento que se toma a literatura a partir de sua função enformadora X formadora / "humanizadora" como propõe Antonio Candido.⁸ Segundo esse autor, a literatura atua no indivíduo como elemento de transformação por satisfazer sua necessidade universal de fantasia, contribuir para a formação da sua personalidade e

⁶ TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: globo, 1971, p. 169.

⁷ SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 33.

⁸ CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura*, São Paulo: S.B.P.C. 24 (9): 803-9, 1972.



atuar enquanto forma de conhecimento do mundo e do ser. Por outro lado, o papel enformador da literatura pode ser observado quando o texto tende para a conservação e não ruptura de conceitos cristalizados pela norma dominante no que diz respeito a códigos e normas estéticas. Como a linguagem é uma instituição social, ela serve de veículo para diversas ideologias. Assim, em sua aparente neutralidade, tais textos "enformadores" podem, muitas vezes, veicular idéias e compromissos retrógrados e preconceituosos, mascarados nas expressões, nas escolhas das palavras e nos subentendidos.

Advém daí essa interdependência entre valores estéticos-ideológicos. Uma literatura enformadora dificilmente transcenderá os padrões impostos pela tradição⁹ no que diz respeito seja às opções formais seja às conteudísticas. Desse modo, podemos observar que além de ter sua escolha guiada pelos objetivos do ficcionista e interesses do leitor, o *tema*, elemento classificado como intratextual, traz também consigo dados que permitem ao pesquisador um maior conhecimento não só das relações intratextuais, mas também das relações intertextuais que se estabelecem. Mesmo que o discurso se esforce para demonstrar neutralidade, não se pode fugir do fato de que para cada formação ideológica, há sempre uma formação discursiva adequada, pois a uma forma de pensar corresponde uma forma de dizer. Nesse sentido, a cuidadosa análise de como o elemento temático é aproveitado, a interpretação do porquê o autor escolhe certas palavras e não outras, certos argumentos e não outros, favorece, por um lado, o conhecimento do autor, da corrente, da época e da recepção do leitor - dados estes extratextuais - e, por outro lado, possibilita o conhecimento profundo da obra, das relações que ela estabelece com o mundo e, mais ainda, da sua essência poética, sua literariedade.

2. O tema e a literariedade

Observando a evolução histórica da literatura infantil, notamos que esse gênero foi e continua sendo marcado por uma oscilação que nos remete à gênese da obra de arte literária. Trata-se da tensão entre caráter didático e caráter literário, o que, na verdade, nada mais é do que a velha equação horaciana entre o útil e o agradável.

⁹ . O termo "tradição" está sendo utilizado aqui com referência à repetição sistemática de valores e conceitos que, embora consagrados, carecem de revisão.



Quando buscou privilegiar o aspecto útil em detrimento do agradável, a literatura infantil enveredou por um percurso educativo onde a instrução e a moralidade, segundo os ideais burgueses, tiveram lugar garantido. Em seus princípios de elaboração, ou seja, nos caracteres básicos formadores do gênero, grande parte dessa literatura se distancia da concepção aristotélica de arte, segundo a qual o objeto artístico define-se por sua especificidade e organicidade. Nesse sentido, o gênero é caracterizado por privilegiar a estreita relação com aspectos morais e pedagógicos exteriores à obra de arte. Esta relação é fator responsável por ter sido, por muito tempo, considerado como gênero "menor" no âmbito da literatura universal. Tal postura, vemos vigorar ainda hoje, fato que em si torna a situação preocupante.

Tendo por objetivo formar leitores - que por serem jovens estão justamente em fase de desenvolvimento físico, mental e emocional -, grande parte dessa literatura acaba aliando esse caráter formativo à necessidade de adequação ao "interesse" da criança. Assim, baseiam-se em formas e modelos já consagrados pela tradição e apresentam atitudes morais ou informações tidas por úteis, como se a obra devesse substituir os manuais de ensino e a ação educadora de pais e professores, acabando por institucionalizar um padrão de gosto, desestimulando a reflexão e a crítica e, principalmente, negando, de certa forma, a possibilidade da criação de opções de escolha.

Com base nesses dados, nos perguntamos: como opções temáticas podem interferir neste estado da questão? De que modo o tratamento dispensado ao tema de uma obra contribui para a manutenção ou ruptura do atual quadro na literatura infanto-juvenil? Ou ainda: tendo em vista a propensão dessa literatura para aspectos pedagógicos e moralizantes, como o estudo do tema pode auxiliar na observação do teor estético dessas obras?

Com respeito à última questão - que na verdade engloba todas as demais -, poderíamos considerar, em princípio, o fato de que o estudo temático de uma obra, como não poderia deixar de ser, parte sempre do texto para seus elementos constitutivos. Desse modo, ao se optar por uma abordagem temática, necessariamente tem-se que recorrer ao estudo dos demais elementos constitutivos do texto, procurando observar como os mesmos se organizam e se transformam em uma unidade significativa, cujo expoente maior é o tema veiculado.

Tomando o tema como "porta de entrada" para o estudo de um texto, logo a princípio tentamos resolver o problema que se refere a o **quê** a obra fala. A partir daí resta-nos descobrir como é que ela o faz, ou seja, quem e como organiza



seus elementos textuais para transmitir de maneira eficaz sua idéia principal a um suposto leitor, em certas condições espaço-temporais, cuja presença é antecipada ainda no momento de produção.

Nesse sentido, um dos primeiros aspectos a considerar é a questão do ponto de vista ou ângulo visual adotado na narrativa. Visto que o tema refere-se à idéia principal contida em um texto, cabe ao narrador (aquele que conta) o papel de transmiti-la aos leitores. Respondendo às perguntas: "Quem conta a história?" ou "Quem vê a história?", o estudo da focalização permite-nos também saber quais as opções feitas pelo ficcionista e quais as implicações que essas escolhas trazem para a narrativa, uma vez que a função desempenhada pelo narrador nunca é neutra ou gratuita.

Por meio do ponto de vista empregado, o ficcionista revela uma visão ética do mundo, uma mundivivência que nos mostra as tendências filosóficas e estéticas de seu tempo. Assim, não será por acaso que o romancista optará por um determinado tipo de focalização.

A abordagem temática de uma obra permite-nos justamente compreender como essa cosmovisão é expressa em escritura literária, ou seja, quais os recursos de linguagem, de estilo ou de estrutura escolhidos pelo autor; qual a intenção que predominou nessa escolha: a estética, dando ênfase ao fazer literário, ou a ética, ressaltando padrões de comportamento.

Ainda mais, o estudo de um texto, tomando como "porta de entrada" seu aspecto temático, possibilitará a compreensão da consciência de mundo, ou sistema de valores ali presentes ou latentes e de seu efeito junto ao leitor. Essas ponderações fazem com que retomemos a questão da delimitação do gênero literatura infantil em função de seu público específico. Ao se considerar o aspecto que diz respeito ao "para quem" esses textos foram escritos, forçosamente impõe-se à nossa frente a questão da existência ou não de uma intencionalidade desses textos com relação ao seu público. Embora esse problema da destinação/intencionalidade transcenda âmbitos puramente formais, observamos que é justamente através das opções feitas pelo ficcionista no nível da forma que essa literatura se legitima enquanto arte verbal.

O tema entra nessa discussão pela seguinte questão: quanto mais importante e de interesse durável ele for, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo os limites impostos pelos padrões pré-definidos, pode-se chegar, de acordo com o tema escolhido, aos interesses universais como, por exemplo, os problemas do amor e da morte que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de



toda a história humana. Desse modo, até mesmo os caracteres peculiares que diferenciam inequivocamente textos literários dos não-literários podem ser apreendidos a partir do estudo de como o tema é tratado na obra em questão.

Embora o texto deva ser tratado como um "todo" que emerge no ato de leitura, quando esse processo de decodificação chega ao fim o que nos resta é aquilo que o texto se propunha a dizer, elemento em torno do qual todos os outros elementos - personagens, espaço, tempo, focalização - foram aliados. Portanto, todos esses elementos tornam-se subsidiários ao tema, atuando em sua função, contribuindo para sua estruturação e conferindo à obra especificidade, enquanto objeto estético.

Assinalamos que para ser assegurada a literariedade é necessário que haja um processo de articulação entre opções (temas e procedimentos) e propósitos, que presidam a produção e leitura do texto em determinada situação discursiva. E, embora reconheçamos que não é apenas o tema que define a literariedade, consideramos seu estudo uma "porta de entrada" privilegiada para compreender essa articulação.

Isso não quer dizer que nossa preocupação com uma abordagem temática se traduz em uma visão limitada e redutora da obra. Ao privilegiar o tema no estudo de uma narrativa literária, estamos apenas propondo uma desarticulação dos elementos constitutivos do "todo" que possa descrever como a obra foi estruturada.

Além disso, quando partimos para o estudo de uma obra literária vemo-nos restritos aos limites impostos pela própria obra, ou seja, é a obra que nos fornecerá elementos que nos servirão como portas de entrada, possibilidades de abordagem de seus elementos emergentes no ato da leitura. Desse modo, a análise temática como a concebemos apresenta como uma de suas leis básicas a regra da imanência, na medida em que a obra (como um todo estruturado) é colocada enquanto centro de todas as preocupações no estudo do fazer literário, emergindo dela o tema a ser analisado. Segundo Mikhaïl Bakhtin,¹⁰ a análise estética deve revelar a composição do conteúdo - onde está inserido o tema - imanente ao objeto estético, em nada saindo dos limites desse objeto, tal qual ele se realiza pela criação e pela composição, pois forma e conteúdo embora sejam elementos dotados de grandeza de ordens diferentes são igualmente importantes, sendo, portanto indissolúveis.

¹⁰ . BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988, p. 40.



3. A importância da abordagem temática no estudo da literatura infanto-juvenil.

Com base nos dados precedentes, podemos considerar o "tema" um elemento altamente relevante na análise literária, na medida em que permite adentrar no "todo" da obra e descobrir as peculiaridades de sua configuração. Através do estudo desse elemento podemos verificar, por exemplo, se o aspecto privilegiado na produção foi o estético ou o ideológico, fator de extrema importância quando o texto tem como público-alvo crianças e jovens em formação.

Além disso, observamos que quando se privilegia a abordagem temática no estudo da literatura infanto-juvenil, a questão do interesse demonstrado pelo leitor ocupa obrigatoriamente um lugar de destaque nessa discussão. Isto, na verdade, ocorre por tratar-se de um gênero destinado a um público específico ainda em estágio de formação enquanto leitor, de forma que as opções temáticas do ficcionista podem granjear ou não a atenção desse receptor.

Nesse sentido, optando pela facilidade de compreensão, muitos livros apresentam temas já explorados pelos meios de comunicação, trabalhando com os mesmos a partir de um direcionamento redutor e utilizando adaptações de temas e discursos aos limites da compreensão infantil, determinados muito mais pelas restrições sociais que as crianças sofrem do que por seu desenvolvimento biológico. Se por um lado, tais fatores garantem a rápida assimilação do conteúdo da obra, por outro, contribuem para a cristalização de conceitos vistos segundo a ótica da classe dominante. É, pois, esses motivos que o estudo sobre como o tema é abordado possibilita uma avaliação adequada dessas obras.

Através da análise de como os elementos formais e conteudísticos se organizam para dar sustentação à base temática pode-se perceber qualquer tipo de direcionamento de ponto de vista na veiculação do tema. No caso da literatura infanto-juvenil, esses dados tornam-se imprescindíveis porque qualquer tipo de direcionamento pode revelar uma intenção persuasiva de incutir determinadas idéias e valores em leitores que ainda estão em formação enquanto indivíduos e enquanto leitores.

Desse modo, a possibilidade de participação do leitor no desenvolvimento do tema constitui aspecto distintivo e determinante da "boa" literatura infanto-juvenil. Fugindo de todo e qualquer direcionamento que procure



veicular conceitos pré-concebidos, essa literatura dá liberdade ao leitor possibilitando-lhe a adesão e/ou o questionamento das idéias propostas na obra.

Tal possibilidade de participação proporcionada pelas opções feitas com relação ao tema podem atuar em duas instâncias igualmente importantes: por um lado, - dependendo das opções temáticas - pode-se evitar todo e qualquer direcionamento e conseqüente alienação, contribuindo para a formação de um leitor crítico e participativo e, por outro, essas opções podem possibilitar a formação de leitores enquanto tais, uma vez que as obras, correspondendo aos interesses desses leitores, serão sempre por eles visitadas.

O sentido e a expressão da morte no mundo ocidental



CAPÍTULO II

O sentido e a expressão da morte no mundo ocidental

O sentido e a expressão da morte no mundo ocidental

1. Quatro maneiras de se pensar a morte

Segundo estatísticas recentes, cerca de 50 milhões de pessoas morrem anualmente ao redor do globo. Isto representa 137 000 por dia, 5 700 por hora, cerca de 100 por minuto, ou mais de 3 pessoas a cada dois segundos. Nenhuma família está livre do flagelo da morte. Rei ou plebeu, rico ou pobre, homem ou mulher - todos morrem.

A morte, segundo Japiassu e Marcondes¹ é antes de tudo um fenômeno bio-fisiológico, que afeta todos os seres vivos, e consiste na cessação da vida. Esta cessação manifesta-se pela extinção das atividades vitais levando o corpo ao processo de decomposição, reduzindo-o às matérias orgânicas que dele faziam parte.

Devido ao seu caráter inevitável, a morte se converteu em objeto de investigação de diversas disciplinas sociais. Por isso foram produzidos nos últimos tempos vários trabalhos sobre a história da morte que passa a ser percebida não só

¹ JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Dário. *Decomposição humana de Japiassu*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, 172.



em função do seu caráter individual, mas também no que diz respeito a um critério integrador da sociedade.

Em conformidade com as mudanças ocorridas na sociedade ao longo dos tempos, os tipos de estudos sobre a morte também foram se modificando de acordo com as preocupações sociais da humanidade. Nesse sentido, podemos destacar cinco trabalhos que, embora partam do mesmo objeto de investigação, adotam posturas de abordagem distintas, exemplificando a diversidade de enfoques pelos quais tem passado o estudo desse fenômeno. Entre eles encontram-se *Il nasçimento del Purgatorio* de Jacques Le Goff, *Montauillon, aldeia occitana de 1294 a 1324*, de Emmanuel Le Roy Ladurie, *La mort et l'Occident de 1300 a nos jours*, de Michel Vovelle, *L'Eglise et la mémoire des morts dans la France médiévale*, de Jean-Loup Le Maître e *O homem diante da morte*, de Philippe Aries.

Considerando o espaço da morte, a proposta de Le Goff é a de inscrever em um contexto espacial uma transformação maior operada simultaneamente no campo do social, das mentalidades e da ideologia. Esta transformação ocorreu no século XII na Europa. Partindo da premissa segundo a qual ambos os espaços, o celeste e o terrestre, se ligam entre si através das relações que unem a sociedade dos mortos com a dos vivos, a ideia de Purgatório serve para Le Goff no sentido de ligar

transição entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Ladurie estava transformando-se ante uma força nova, a burguesia. Como estrutura lógica, o conceito de intermédio e de intermediário.

O sentido e a expressão da morte no mundo ocidental

1. Quatro maneiras de se pensar a morte

Segundo estatísticas recentes, cerca de 50 milhões de pessoas morrem anualmente ao redor do globo. Isto representa 137.000 por dia, 5.700 por hora, cerca de 100 por minuto, ou mais de 3 pessoas a cada dois segundos. Nenhuma família está livre do flagelo da morte. Rei ou plebeu, rico ou pobre, homem ou mulher - todos morrem.

A morte, segundo Japiassu e Marcondes,¹¹ é antes de tudo um fenômeno bio-fisiológico, que afeta todos os seres vivos, e consiste na cessação da vida. Esta cessação manifesta-se pela extinção das atividades vitais levando o corpo ao processo de decomposição, reduzindo-o às matérias orgânicas que dele faziam parte.

Devido ao seu caráter inevitável, a morte se converteu em objeto de investigação de diversas disciplinas sociais. Por isso foram produzidos nos últimos tempos vários trabalhos sobre a história da morte que passa a ser percebida não só

¹¹ JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, 173.



em função do seu caráter individual, mas também no que diz respeito a um critério integrador da sociedade.

Em conformidade com as mudanças ocorridas na sociedade ao longo dos tempos, os tipos de estudos sobre a morte também foram se modificando de acordo com as preocupações sociais da humanidade. Nesse sentido, podemos destacar cinco trabalhos que, embora partam do mesmo objeto de investigação, adotam posturas de abordagem distintas, exemplificando a diversidade de enfoques pelos quais tem passado o estudo desse fenômeno. Entre eles encontram-se *El nacimiento del Purgatorio* de Jacques Le Goff, *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*, de Emmanuel Le Roy Ladurie, *La mort et l'Occident de 1300 a nos jours*, de Michel Vovelle, *L'Eglise et la mémoire des morts dans la France médiévale*, de Jean-Loup Le Maitre e *O homem diante da morte*, de Philippe Ariès.

Considerando o espaço da morte, a proposta de Le Goff é a de inscrever em um contexto espacial uma transformação maior operada simultaneamente no campo do social, das mentalidades e da ideologia. Esta transformação seria dada, segundo ele, pelo nascimento da idéia de Purgatório no século XII na Europa. Partindo da premissa segundo a qual ambos os espaços, o celeste e o terrestre, se ligam entre si através das relações que unem a sociedade dos mortos com a dos vivos, a idéia de Purgatório serve para Le Goff no sentido de lhe permitir demonstrar como a sociedade medieval estava transformando-se ante uma força nova: a burguesia. Como estrutura lógica, o conceito de intermédio e de intermediário se liga a mutações profundas das realidades sociais e mentais da Idade Média. Essa categoria intermediária que na sociedade medieval surge graças ao aparecimento da burguesia, mantém uma estreita relação com a idéia de Purgatório, local em que, segundo a Igreja, as almas dos pecadores fazem expiação pelos seus pecados antes de seguirem rumo ao céu. Assim como o Purgatório é um local intermediário entre a terra e o céu, a burguesia representa uma classe intermediária entre os pobres e os ricos. Nesse sentido, quebram-se as divisões estanques entre poderosos e pobres, clérigos e leigos e busca-se uma categoria mediadora, uma terceira ordem que revele uma sociedade em mudança.

Um outro enfoque dado à morte é proposto por Ladurie: Ressaltando o aspecto folclórico da morte, este historiador propõe um tipo de estudo que vise rastrear um conjunto de aspectos da vida cotidiana de distintas épocas e lugares e, a partir daí, analisar a forma em que esses aspectos se enquadram nas estruturas históricas maiores. O autor realiza um minucioso trabalho que permite rastrear uma infinidade de aspectos da vida dos habitantes: o sexo, o amor, a infância, a família, o



trabalho, a religião e a morte e, desse modo, observar as imagens da morte conservadas e transmitidas de geração à geração, produto de tal e qual circunstância, objeto de tal e qual crença.

Já Michel Vovelle apresenta o estudo da *ideologia da morte*. Sua história da morte é também uma história de estruturas. Contudo, trata-se de estruturas muito especiais pois supõem mudanças. No que diz respeito à sua forma de abordar o fenômeno, este autor propõe uma leitura em três tempos, que qualifica de *morte sofrida*, *morte vivida* e *discurso sobre a morte*. No primeiro caso, trata do fato em si mesmo, restringindo a investigação ao aspecto demográfico (quem, onde e como morreu). A segunda leitura implica numa análise dos gestos e dos ritos que iniciam e finalizam o ato de morrer (funerais, sepulturas, duelos), expressando uma maior sensibilidade com relação ao fenômeno. Por último, aborda o discurso da morte elaborado para servir a um determinado esquema de ordem social e, como tal, particularmente conservador.

Nos estudos sobre a morte destaca-se também o trabalho pioneiro de Lemaitre. Na obra desse historiador, o que é colocado em evidência é a institucionalização da morte, ou seja, a morte não é considerada em si mesma, mas através de um discurso proveniente de uma instituição. Desse modo, Lemaitre não apresenta uma abordagem da morte em particular, considerando as características do fenômeno em si e os efeitos causados no indivíduo que o sofre ou presencia sua ocorrência, mas dá ênfase à produção contemporânea em geral a respeito do tema.

De um modo geral, a concepção que o homem medieval têm da morte, segundo apresentado por esses historiadores, é a de um fenômeno marcado pelo terror. Apesar de uma fé generalizada na imortalidade da alma, os doentes nessa época caem em tal desespero que seu perigo de morte se agrava consideravelmente. No caso daqueles que ficam, por muito tempo, confinados numa cama, passam a ser vistos como próximos dos santos e intercessores junto a Deus. É justamente dessa época a origem das Santas Casas (*Maison-Dieu*), lugares onde as pessoas consideravam um privilégio servir voluntariamente e os doentes eram muito bem cuidados.

Para a Igreja, a morte representava um "negócio" lucrativo. Quando parecia inevitável, o doente deveria se confessar, receber o viático, a extrema-unção e deixar um certo número de missas pagas para serem realizadas em favor de sua alma, demonstrando, assim, a todos que morreria cristão. Porém, muitos fiéis consideravam tais sacramentos artigos de luxo, destinados apenas aos ricos.



O conformismo diante da morte e a sepultura em terras cristãs (do domínio da igreja) garantiam mais seguramente o Paraíso. Apesar da crença no julgamento particular, muitos acreditavam ainda que as orações poderiam abreviar o sofrimento das almas errantes. A intervenção desses mortos na vida dos vivos através de sonhos ou de visões fazia parte do universo cotidiano dos homens desse tempo. Todos oravam por seus defuntos, com a intenção de lhes abreviar o purgatório, esperando que quando morressem seus parentes e amigos lhes fizessem o mesmo. É exatamente esse efeito causado pela morte, sensibilizando os que a presenciavam, o objeto de estudo privilegiado por Ariès.

2. Philippe Ariès e a consciência da morte

Por enfatizar as diversas sensações que giram em torno do fenômeno da morte e sua evolução ao longo dos séculos, é o trabalho de Philippe Ariès, qual seja, a questão da *consciência da morte*, que melhor contribui para nosso estudo.

Embora faça parte do ciclo natural da vida, atuando neste como uma consequência inevitável, o mistério da morte, segundo Ariès, é tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores. Procurando verificar porque isso se dá, o autor nos remete ao tratamento dado ao fenômeno na Idade Média e ressalta que um dos motivos dessa associação, entre *morte* e *terror* resulta da evocação dos horrores e do aspecto repugnante da decomposição, utilizados pela Igreja, principalmente no final da Idade Média a fim de comover e impressionar as imaginações de seus súditos.

Tendo em vista o forte apego pelos bens materiais expresso pelo homem medieval, a morte passou a representar não apenas a extinção do ser, mas uma separação do possuir. Assim, os temas macabros além de constituírem um meio eficaz de os pregadores provocarem o medo da condenação e de levarem ao desprezo do mundo e à conversão, constituem também um sinal do amor apaixonado pelo mundo, e de uma consciência dolorosa do fracasso a que cada vida de homem está condenada.

Até o século XIV, conforme destaca Ariès, a morte era considerada "domada" no sentido de ser próxima, familiar, diminuída e insensibilizada. Não causava temor ou repugnância sendo antes um fenômeno esperado e ritualizado. A partir desse século, contudo, cessa a antiga familiaridade com a morte e os temas



macabros passam a ter êxito em virtude da substituição do conhecimento da morte "domada" pela concepção da morte "selvagem", que persiste até nossos dias. Tal mudança está aliada também à associação que se passou a fazer entre o momento da morte e o momento da decisão suprema, que consistia no julgamento final, onde a salvação e a condenação estavam em jogo.

Com base nesses dados, podemos fazer uma analogia entre essa crença e o caráter simbólico da morte, conforme destacado por Jean Chevalier.¹² Segundo este autor, a morte enquanto símbolo, além de ser o aspecto perecível e destrutível da existência, aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas, é também "a introdutora dos mundos desconhecidos dos Infernos ou Paraísos"; o que revela seu caráter incerto e ambivalente.

É válido ressaltar ainda que essa concepção da morte como introdutora dos mundos desconhecidos só se efetivou com a expansão da crença de uma alma separada do corpo e de uma vida espiritual após a morte. Deixando de lado a concepção de *homo totus*, que concebia o homem como dotado de uma alma inseparável do corpo e perecível como este, a Igreja adere ao conceito filosófico da imortalidade da alma. Esse conceito, embora comece a ser veiculado somente no século XIII, é, segundo Ariès, produto do pensamento grego, concebido nos antigos cultos de mistério e elaborado pelo filósofo Platão.

Conforme destacado pela filosofia, a verdadeira essência da morte ocorre quando o princípio vital, a alma, se separa do corpo, porque este não é mais capaz de ser portador da vida. Com esta separação, a alma espiritual do homem começa sua "sobrevivência supracorporal", imortal, de modo que seu pensar e querer jamais deixam de existir. Assim, longe de representar a aniquilação total daquilo que certa vez veio à existência, a morte, segundo esta concepção, significa uma passagem para outra espécie de vida.

É por esta razão, conforme ressalta Philippe Ariès, que a aproximação da morte causa tanto terror, pois representa também a aproximação do julgamento final e conseqüentemente do confronto de duas forças oponentes: o *bem* e o *mal*. A consciência da possibilidade de se confrontar com o *mal* tem alguma coisa de aterrador, e o medo do além e da morte começa então a se apoderar de populações que não tinham ainda receio da morte. Esse medo do além, provocado pela representação dos suplícios do Inferno, estende-se até nossos dias, sendo o principal responsável por todo o terrorismo que comumente cerca o fenômeno.

¹² . CHEVALIER, Jean et alii. *Dicionário de símbolos*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p.621.



Visto que os seres humanos, desde o início da infância, estão conscientes de sua morte final, esta influencia seu desenvolvimento e sua vida de um modo profundo. Corroborando essa proposição, Antonio P. de Carvalho¹³ argumenta que a morte, do ponto de vista filosófico, significa o desaparecimento ou cessação da existência humana, mas *levando a se pensar o sentido da vida*. Salienta ainda que, pelo fato de sermos os únicos seres a saber que morremos, nossa dignidade consiste em pensarmos a morte e a salvação, de modo que a morte se torna decisiva para nossa compreensão e nossa apreciação da vida.

Devido a esse fato, a morte adquire diferentes significados e impactos sobre uma pessoa em diferentes períodos da vida. Atestando isso, um número crescente de estudos sobre como o medo da morte se desenvolve na criança está de acordo em que a criança não tem conhecimento algum da morte até por volta dos três a cinco anos de idade. A idéia da morte é demasiado abstrata, demasiado afastada de sua experiência. A criança vive em um mundo que está cheio de coisas vivas, que se mexem, respondendo a ela, distraíndo-a, alimentando-a. Ela não sabe o que significa a vida desaparecer para sempre, nem teoriza para onde deveria ir. Só aos poucos começa a reconhecer que há uma coisa chamada morte, que leva algumas pessoas embora para sempre; percepção gradativa de inevitabilidade da morte que pode vir a ocorrer só pelo nono ou décimo ano de vida.

Por outro lado, segundo Ernest Becker,¹⁴ a coisa mais característica na criança é que ela é precoce ou prematura; seu mundo se acumula sobre ela, e ela se acumula sobre si mesma. Ela tem, desde o início, um apurado sistema sensorial que rapidamente se desenvolve para assimilar todas as sensações de seu mundo com uma sutileza extraordinária. Some-se a isso o rápido desenvolvimento da linguagem e da consciência do eu, e amontoe-se tudo isso sobre um desamparado corpo de bebê que tenta em vão agarrar o mundo de forma correta e em segurança. A resultante é um absurdo. A criança se vê assoberbada por experiências amedrontadoras às quais tem que entender de algum modo, criar uma certa ascendência sobre elas. Não há uma solução definitiva do dilema existencial que começa lhe afligir. Trata-se de um problema seu, e no entanto ela é muito criança para atacá-lo, sentindo-se assim assombrada por símbolos que não consegue dominar.

Usualmente a criança dá-se conta da morte como o fim da vida. Suas preocupações, formadas com base nas maneiras pelas quais ela percebe o mundo, são claramente um aspecto da angústia, do temor de separação das pessoas com

¹³ . CARVALHO, Antonio P. de. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Herder, 1962, p.357.

¹⁴ . BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 1973, p.40.



quem convive e dos horrores aos fenômenos sobrenaturais, principalmente no que diz respeito à volta dos mortos, tendo em vista a crença no caráter imortal das almas. Podemos perceber, através dessas preocupações, que a morte evoca na criança dois sentimentos distintos, mas igualmente temíveis: o sentimento de perda e de terror.

Quanto a este último, suas causas, longe de serem resultado de fenômenos sociais recentes, podem ser explicadas pelas considerações precedentes. Resultado direto da prática de evocação dos horrores da decomposição presente nos temas macabros e da crença em uma alma imortal, cuja origem se encontra na filosofia grega; esse terror é geralmente associado ao julgamento final, à incerteza de salvação, ao risco de padecer os suplícios do Inferno e à volta das almas condenadas para atormentar os vivos. Tida como ponto de partida para todos os fenômenos destacados, a morte passou a ser temida no que tinha de repugnante e ameaçadora, temor que persistiu ao longo dos séculos e sua divulgação tornou-se limitada e de certa forma proibida, na medida em que lembrava aos humanos o caráter inevitável e funesto de seu fim último. Seguindo essa tendência social, são raros os livros destinados ao público infanto-juvenil que perscrutam o fenômeno, fazendo dele o tema de sua narrativa. Entre os que assim o fazem, podemos perceber que o problema em pauta sempre é a perda de um ente querido do protagonista. Com isso, entramos no segundo sentimento comumente evocado pela morte na mente infantil, qual seja, o sentimento de perda e a angústia deste resultante.

Philippe Ariès, ao abordar o problema, nos fornece detalhes esclarecedores. Ao comentar as graduais mudanças da postura da humanidade diante desse fenômeno ao longo dos séculos, mudanças estas motivadas sempre pelas transformações sócio-culturais de cada época, o autor dá destaque especial à evolução do sentimento, ocorrida no século XIX. Segundo o autor, a afetividade, que antes era distribuída por maior número de cabeças, não se limitando aos membros da família imediata, mas estendendo-se a círculos cada vez mais amplos onde se diluía, passa a ser concentrada, desde a infância, sobre alguns seres que se tornam excepcionais, insubstituíveis e inseparáveis. Desse modo, a afetividade, antes difusa, concentra-se sobre alguns seres raros, cuja separação (ou perda) já não é suportada, desencadeando uma crise dramática: a morte do outro.

Nessas condições, a morte de si mesmo já não tem sentido. O medo da morte é desviado de si para o outro: o ser amado, fazendo emergir um sentimento patético outrora reprimido. Os rituais são agora expressões espontâneas da dor dos sobreviventes que deploram, não mais o ato de morrer em si, mas a separação física do ente falecido.



Persistindo até nossos dias, essa tendência é claramente percebida nos livros de ficção infanto-juvenil que optam pela abordagem do tema da morte. Nessas narrativas, como procuraremos demonstrar a seguir, *a morte do outro* constitui um dado essencial na estruturação da obra, sendo na maioria das vezes o ponto em torno do qual a história se desenrola.

CAPÍTULO III

A morte no imaginário popular um estudo dos contos de fadas e das fábulas



CAPÍTULO III

A morte no imaginário popular
um estudo dos contos de fadas e das fábulas

A morte no imaginário popular **um estudo dos contos de fadas e das fábulas**

I. A origem dos contos de fadas

Apesar de todos os avanços da ciência na busca de explicações para os fenômenos que caracterizam os estágios da vida humana, a morte continua sendo um estado quase que insondável nessa discussão devido ao seu caráter de "irreversibilidade".

Se, nos anos 90 - época dos maiores avanços científicos e tecnológicos -, a preocupação com a morte afeia indistintamente leigos e estudiosos, podemos facilmente imaginar quanto temor esse fenômeno deve ter provocado na vida das antigas civilizações.

Como era de se esperar, o pensamento do homem primitivo se limitava ao mundo em que vivia. Este mundo se manifestava para ele como fabuloso acúmulo de forças desconhecidas e terríveis que, em sua ignorância, ele não conseguia



compreender, nem era capaz de separar uma das outras no quadro de seus efeitos, nem de explicar as consequências que o atemorizavam. Visto que os fatos sucediam-se persistentemente, esses primeiros representantes da civilização humana, eram obrigados a buscar-lhe as causas contando apenas com a ajuda de seu próprio eu. Refletindo, assim, suas vidas sobre o mundo que os rodeava, extraíam suas conclusões. Nesse sentido, esta é a primeira preocupação com valor científico a surgir no homem, seu primeiro sentido filosófico. Ele tem de dominar as causas dos fenômenos e, com eles, a natureza. Tem de saber transmitir às gerações seguintes esta experiência na forma mais simples, concreta e agradável, daí nasce a narração, que num primeiro momento surge em função de seu sentido utilitário: trata-se de uma forma expressiva que nasceu no momento em que o homem sentiu necessidade de procurar uma explicação qualquer para os fatos que aconteciam ao seu redor.

Pesquisando a origem dos contos maravilhosos, o folclorista russo Vladimir Propp chegou à conclusão de que todas essas histórias, por possuírem a mesma sequência de ações ou funções narrativas, têm uma origem comum, uma única fonte de onde todos teriam surgido, apesar dos diferentes temas e diferentes versões. Tal fonte comum, segundo ele, seria as práticas comunitárias dos povos primitivos, entre as

A morte no imaginário popular as representações da vida após a morte. Quanto ao neófito quanto o morto tinham as mesmas experiências: "... todo rito de iniciação era considerado como um estágio no país da morte e (...) reciprocamente, o morto tinha que passar por tudo o que passava o iniciado..."¹⁰. Os mais velhos entre tais povos

1. A origem dos contos de fadas

Apesar de todos os avanços da ciência na busca de explicações para os fenômenos que caracterizam os estágios da vida humana, a morte continua sendo um estado quase que insondável nessa discussão devido ao seu caráter de "irreversibilidade". Tal separação entre o sagrado e o profano pode ter ocorrido

Se, nos anos 90 - época dos maiores avanços científicos e tecnológicos -, a preocupação com a morte afeta indistintamente leigos e estudiosos, podemos facilmente imaginar quanto temor esse fenômeno deve ter provocado na vida das antigas civilizações.

Como era de se esperar, o pensamento do homem primitivo se limitava ao mundo em que vivia. Este mundo se manifestava para ele como fabuloso acúmulo de forças desconhecidas e terríveis que, em sua ignorância, ele não conseguia



compreender, nem era capaz de separar uma das outras no quadro de seus efeitos, nem de explicar as conseqüências que o atemorizavam. Visto que os fatos sucediam-se persistentemente, esses primeiros representantes da civilização humana, eram obrigados a buscar-lhe as causas contando apenas com a ajuda de seu próprio eu. Refletindo, assim, suas vidas sobre o mundo que os rodeava, extraíam suas conclusões. Nesse sentido, esta é a primeira preocupação com valor científico a surgir no homem, seu primeiro sentido filosófico. Ele tem de dominar as causas dos fenômenos e, com eles, a natureza. Tem de saber transmitir às gerações seguintes esta experiência na forma mais simples, concreta e agradável, daí nasce a narração, que num primeiro momento surge em função de seu sentido utilitário: trata-se de uma forma expressiva que nasceu no momento em que o homem sentiu necessidade de procurar uma explicação qualquer para os fatos que aconteciam ao seu redor.

Pesquisando a origem dos contos maravilhosos, o folclorista russo Vladimir Propp chegou à conclusão de que todas essas histórias, por possuírem a mesma seqüência de ações ou funções narrativas, têm uma origem comum, uma única fonte de onde todos teriam surgido, apesar dos diferentes temas e diferentes versões. Tal fonte comum, segundo ele, seria as práticas comunitárias dos povos primitivos, entre as quais destacam-se os ritos de iniciação e as representações da vida após a morte. Esses dois ciclos se misturam pois, para Propp, tanto o neófito quanto o morto tinham as mesmas experiências: "...todo rito de iniciação era considerado como um estágio no país da morte e (...) reciprocamente, o morto tinha que passar por tudo o que passava o iniciado..."¹⁵. Os mais velhos entre tais povos eram os responsáveis por contarem o ritual aos mais novos (os iniciados), tornando o relato sagrado, divulgado, inicialmente, apenas aos escolhidos.

Essa seqüência de ações ritualizadas chegou até nós sob a forma de mitos e contos de fadas pelo fato de começar a haver uma desvinculação entre a história e sua narração ritualística. No momento dessa desvinculação, o mito começa a se transformar em conto popular. Tal separação entre o sagrado e o profano pode ter ocorrido naturalmente, pelo simples encaminhamento histórico do povo ou pode ter sido pressionada artificialmente por acontecimentos sociais inesperados como as imigrações ou invasões e suas conseqüências. Ao perder suas funções religiosas, o conto não se tornou, porém, inferior ao mito. Ao contrário, livre das convenções ritualísticas, a narrativa se emancipou e encontrou o espaço da livre criação artística,

¹⁵. PROPP, Vladimir I.. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Traduit du russe par Lise Gruel-Apert. Paris: Gallimard, 1983, p. 470.



passando a receber influências importantes da sociedade, a caminho da sua plena realização como novo produto social.

Nesse contexto, é a lenda, em especial a mitológica, que surge como forma narrativa privilegiada para resumir o assombro e o temor do homem diante do mundo e propor uma explicação necessária das coisas. Já incorporada ao pensamento coletivo, a lenda dá origem aos contos (de fadas), narrativas onde se nota uma maior elaboração artística, deixando transparecer seu teor estético. Enquanto nas lendas o fato real está sempre presente (o local é indicado com precisão, as personagens são indivíduos determinados, cujos atos têm qualidade heróica e fundamento histórico); nos contos, embora sua base seja algum fato verdadeiro, predomina em sua elaboração o teor de ficcionalidade impingido por seu criador através de acréscimos provindos de sua imaginação. É, justamente, nesta última modalidade literária que nos deteremos neste estudo.

De acordo com o que observamos até aqui, podemos notar que as lendas e posteriormente os contos surgiram nas civilizações antigas como subsídios utilizados pelo homem para explicar os fenômenos que o rodeavam e assim minimizar seus medos e angústias decorrentes de sua ignorância. Entre esses fenômenos que afligiam o homem primitivo, a morte sempre ocupou um lugar de destaque - tanto é que até hoje sua proximidade atemoriza a humanidade.

Visto que o objetivo principal de nosso trabalho é verificar como o tema da morte é abordado nos livros destinados às crianças, o estudo de como esse tema aparece nas "literaturas clássicas" constitui um campo fértil para análise uma vez que essa literatura (sob a forma de contos) encontra-se na origem da evolução do gênero "literatura infantil".

Nesse sentido, procuraremos destacar aqui um pouco sobre o conceito e características dessa literatura, verificando como autores consagrados como Perrault, Andersen e os irmãos Grimm incorporaram o tema da morte em suas narrativas bem como a que objetivo essas abordagens se prestavam, tendo em vista o sentido predominantemente utilitário dessas obras.

2. Conceito

Derivada do latim, a palavra "fada", além de indicar aquilo que brilha, transmite também a idéia de fado (*fatum*). Este duplo sentido parece explicar-nos



que quem narra tais contos procura fazer brilhar suas idéias, e o destino do homem, o *fatum*, é o brilho que lhe dá realce e o determina.

4. Aspectos Segundo Anatole France¹⁶, a fada é uma forma de representação do destino do homem e brota da concepção "mais doce e mais trágica, mais íntima e mais universal da vida humana". Explicitando essa colocação, observamos que as características apontadas por France revelam-se da seguinte maneira: *mais íntima*, porque é a expressão do quase incognoscível do ser humano, misterioso e, por isso mesmo, *mais universal*, porque se faz comum a toda espécie temerosa do mundo; *mais doce e mais trágica*, porque, paralelamente ao fato de ser uma ternura infantil, é perfeitamente realista, já que só a mente é capaz de criar o sobrenatural e dar-lhe um destino; e *trágica* porque nos mostra o terrível influxo que o medo teve sobre a vida do homem que concebeu estes primeiros protetores e os primeiros gênios do mal.

3. Defesa e oposição dos contos de fadas

O fato de os contos de fadas serem portadores de certos conhecimentos e possuírem o poder de criar certas condições éticas e estéticas fez com que surgissem dois conceitos a respeito do valor dessas narrativas.

De um lado, apareceram os defensores do gênero cujo argumento era de que os contos de fadas cumprem uma função no desenvolvimento da imaginação e demais poderes mentais. De outro, os que afirmavam que os contos de fadas tendiam a criar no espírito da criança confusões que deturpam o verdadeiro objeto do conhecimento. Crêem que eles situam a criança num ambiente distante daquele em que ingressará quando tiver crescido de tal maneira que, ao chegar este momento, a criança, já homem, se defrontará com uma realidade que não pode compreender.

¹⁶ . Apud., SOSA, J. op. cit., p. 117.



4. Aspectos estruturais

Como característica fundamental dos contos de fadas podemos citar a presença do *maravilhoso*, elemento que garante o caráter imaginativo dessas narrativas. Outra marca são as *personagens*, em geral poucas e apresentando grande unidade. Entre elas estão, não muito habitualmente, crianças; e, com muita frequência, jovens em idade de casar. Sua origem, as características que os distinguem e o modo como atuam são sempre extremamente exagerados. Tais personagens são vistas como tipos e, em geral, têm apenas uma qualidade relevante elevada ao máximo. Defeitos ou virtudes nunca são considerados desdenhosamente. Essas características são destacadas e as qualidades sempre triunfam sobre os defeitos.

O *meio*, o ambiente em que se desenvolve a ação é outro elemento a se considerar na estrutura dos contos de fadas. Trata-se, em geral, de um lugar nunca precisa e amplamente detalhado, mas esboçado em poucas palavras, deixando que se entreveja esse país de maravilhas bem fora do tempo e do espaço comuns. Esta é uma das características que busca transmitir a expressão de reminiscências distantes ("Num certo lugar..."; "Era uma vez...").

Outra característica dos contos de fadas que merece destaque são os *acontecimentos que neles sucedem*. Estes sucessos sempre procuram excitar a imaginação infantil, para além dos limites habituais da vida diária; lembram, por vezes, um sonho e possuem qualidades adequadas a despertar e manter presa a imaginação oscilante. A *motivação das ações* costuma ser simples e resolvida de maneira brusca com prêmios e castigos imediatos e acessíveis a qualquer mentalidade. No que se refere à *técnica* de exposição, esses contos apresentam mais do que uma unidade orgânica inseparável em qualquer de suas partes, uma sucessão de atos isolados, quase independentes uns dos outros, que se vão encadeando e mantendo a atenção do ouvinte mediante recursos estilísticos muito simples e diretos: ora repetindo estribilhos de forma diferente; ora deixando no último parágrafo uma interrogação que será respondida na sequência seguinte.

Além desses elementos não encontramos nessas narrativas o esforço para vencer as dificuldades. Todos esses relatos supõem, de modo geral, um êxito, um triunfo que se obtém sem dificuldade.



5. Charles Perrault Dentre todos os trabalhos realizados sobre as narrativas populares, é o de Vladimir Propp¹⁷ o que ainda tem servido de referência constante nas análises da estrutura dos contos de fadas. Buscando descrever em unidades estruturais as leis que regem a organização interna desses contos, Propp comparou uma centena de contos maravilhosos do folclore russo e detectou uma estrutura narrativa comum, característica desse gênero. Sua preocupação morfológica foi determinar os elementos invariantes que estruturavam tais narrativas. Com isso, percebeu que, embora houvesse uma infinidade de personagens diferentes, elas realizavam as mesmas ações, descobrindo, assim, os elementos invariantes, que determinou *funções*. Tais funções, com ligeiras modificações, repetiam-se sistematicamente. Reunindo-as em conceitos mais abrangentes, chegou a apenas trinta e uma funções (proibição, dano, castigo etc.) que cobrem toda a seqüência narrativa.

No que se refere às personagens, Propp ressaltou que elas também podiam ser reduzidas a sete pelas funções que desempenhavam: herói, falso-herói, malfeitor, auxiliar, doador, princeza e pai. Os contos que apresentavam funções idênticas, Propp considerou como pertencentes ao mesmo tipo e concluiu que todos os contos de magia eram monotípicos e que as combinações de funções idênticas constituíam subtipos. Assim definiu conto da seguinte maneira:

Além de provar a equivalência de "Podemos chamar conto maravilhoso, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho."¹⁸

Dadas estas características gerais do gênero, procuraremos verificar agora como cada um dos autores selecionados (Perrault, os Grimm e Andersen) trabalham este tipo de narrativa e que recursos utilizam para introduzir em seus textos um tema tão complexo como o da morte. Neste sentido, procuraremos observar também qual o efeito conseguido na veiculação desse tema, uma vez que estas narrativas são marcadas pelo seu caráter predominantemente utilitário.

17. PROPP, Vladimir I.. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

18. PROPP, Vladimir I., op. cit., p. 144.

5. Charles Perrault (1628 / 1703)

Autor de uma literatura popular desvalorizada pela estética de seu tempo, mas muito conhecido por provocar a "Querela dos Antigos e Modernos" que demarca a crise da estética clássica, Charles Perrault transformou-se num dos maiores êxitos da literatura para a infância.

Entre os pontos principais da polêmica por ele instigada podemos destacar: a reação contra a autoridade dos clássicos da antigüidade greco-romana que se haviam transformado em modelo da arte; a recusa à mitologia clássica pagã, substituindo-a pelo maravilhoso cristão e a defesa da superioridade do francês sobre o latim.

Seu interesse pelo folclore francês deveu-se à necessidade de buscar razões que justificassem a superioridade dos "modernos" franceses sobre os "antigos" greco-latinos. Foi, pois, por esta razão que buscou a autoridade dos "antigos" franceses para opô-los aos da Antigüidade Clássica, uma vez que o rótulo "moderno", nessa polêmica, indicava não os "contemporâneos", mas aqueles que, a partir da Idade Média, haviam criado as literaturas vivas da Europa (França, Itália, Espanha, Portugal, etc.).

Além de provar a equivalência de valor entre os "antigos" greco-latinos e os "antigos" nacionais, Perrault volta-se também à redescoberta da literatura popular com o intuito de utilizar esse material "moderno" para divertir as crianças e ao mesmo tempo orientar sua formação moral.

Seus contos, consagrados pelos leitores infantis, fazem parte da coletânea *Contes de ma mère l' Oye* (*Contos da mamãe gansa*), publicada em 1697. A primeira publicação, que se tornou a mais conhecida, apresenta os seguintes textos:

1. *A Bela Adormecida.*
2. *Chapeuzinho Vermelho.*
3. *Barba Azul.*
4. *O Gato de Botas.*
5. *As Fadas.*
6. *A Gata Borralheira ou Cinderela.*
7. *Henrique, o Topetudo.*
8. *O Pequeno Polegar.*

separada do. Quanto ao aspecto literário, observamos que é no plano da linguagem, ao nível do discurso do narrador, que o artista dá a sua contribuição, ao adaptar histórias de origem folclórica. Segundo Marc Soriano,¹⁹ adaptar, encontrar a melhor maneira de apresentar uma matéria existente, lhe dar uma certa vibração que faz com que ela nos toque, é também uma maneira de criar. Embora Perrault se baseie na tradição oral, sua cultura lhe permite validar escolhas ou, ao contrário, as recusar e se orientar para rumos diferentes com relação a tratamentos, motivos e até temas diferentes dos propostos. Seu trabalho de adaptação se define literariamente pelo fato de o escritor conseguir conciliar dois objetivos aparentemente incompatíveis: tornar o texto acessível ao povo assim como eram as suas fontes, as narrativas orais, e ao mesmo tempo torná-lo apurado esteticamente, segundo as exigências da academia francesa, instituição à qual Perrault pertencia. Marc Soriano define ainda as características literárias dos contos de Perrault em duas linhas de ação. A ironia, expressa através de um fino humor, ridiculariza tanto os seres do mundo mágico como os do mundo real. O racionalismo põe a pitada necessária de verossimilhança para que, com a ajuda de um certo "cartesianismo", o encantamento não se desmorone. Além disso, para deixar patenteada a sua contribuição pessoal, Perrault acrescentou a cada história uma "criação literária" que não existia na tradição oral antes dele, mas foram de tal maneira incorporadas às personagens que as marcou para sempre.

No plano da estrutura narrativa, não será possível encontrar nos contos de Perrault as trinta e uma funções identificadas por Vladimir Propp, já que os contos franceses têm uma estrutura bastante simplificada. Mas as funções mais significativas, em sua aparência tradicional, conforme proposto pelo folclorista russo, são facilmente detectadas. Assim, as nove primeiras das funções proppianas - afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano e mediação - estão presentes em quase todos os contos e são arrematadas pelo casamento, que é a última função nos contos russos.

Com respeito à questão da moralidade é importante destacar o fato de esses preceitos morais virem separados da narrativa como textos autônomos. Essa separação - uma moral em verso acoplada ao final de um conto em prosa - entre outras coisas deixa clara a intenção de mostrar que contar uma história e acrescentar-lhe uma lição de moral são coisas distintas. Por estar estruturalmente

¹⁹ . SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1969, p. 207.



separada do conto, a moral não o contamina, podendo até mesmo ser suprimida, sem que se altere o sentido do texto.

Nesses contos, aliado à preocupação com a moralidade revelada basicamente pela ênfase nas normas de comportamento que facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam dissabores, observamos que, mesmo se tratando de textos selecionados para a leitura infantil - jovens mais acostumados a leituras utilitárias que instigadoras -, o autor sempre destaca de maneira interessante e sem restrições o complexo tema da morte, seja de maneira direta ou indireta na maioria dos textos.

Em *A Bela Adormecida* (*La Belle au Bois Dormant*), por exemplo, a morte é representada metaforicamente pelo sono que cai como maldição sobre todas as personagens da obra. Apesar de ter sofrido muitas alterações ao longo dos anos em virtude das inúmeras traduções e adaptações feitas do conto original, o conteúdo básico da narrativa permaneceu o mesmo nas diversas culturas por onde se espalhou. Embora mundialmente conhecido, vamos lembrar aqui de forma sucinta o enredo desse conto:

O texto narra a alegria de um rei e uma rainha que, avançados em idade, são agraciados por uma fada que lhes concede um desejo: ter um filho. Em função do longo tempo de espera, a chegada desse filho, no caso, uma linda princesa, é marcada por uma grande festa para a qual são convidadas todas as fadas do reino, com exceção de uma, que contrariada por não participar da comemoração, aparece no momento em que as outras fadas atribuem as qualidades da jovem princesa, proferindo a esta uma maldição: aos 15 anos morreria ao ferir-se com uma agulha. Não podendo anular essa maldição, uma outra fada apenas a modifica: a princesa não morreria, apenas dormiria até a chegada de um príncipe que a despertaria com um beijo.²⁰

Apesar de a condenação à morte ter sido revertida, observamos que esse fenômeno apresenta-se ainda no conto em quatro situações distintas. A primeira menção ocorre logo no início da narrativa quando somos informados de que a angústia do casal de monarcas provinha do fato de já serem muito velhos e ainda não possuírem herdeiros. Nesse sentido, a *velhice* tem um peso maior do que qualquer outro fator ao se analisar a situação em que o casal se encontrava. Ou seja, por já

²⁰ . Embora na versão original esse conto apresente uma continuidade a partir do despertar da princesa - a mãe do príncipe demonstra ser uma sogra má que, na ausência do filho, faz de tudo para devorar os netos e a nora - no nosso trabalho vamos nos restringir à história que mais se difundiu ao longo dos séculos, qual seja, a que termina com o despertar e o casamento da princesa.

serem idosos viam-se limitados pelas leis da natureza na capacidade de procriar. Isso os deixava ao mesmo tempo temerosos e conscientes de que aproximando-se a morte, não deixariam nenhum herdeiro para dar continuidade ao seu reinado, o que poderia representar uma maneira de continuarem a viver.

Desse modo, a morte adquire aqui o sentido de "fim da existência". Fim da existência dos próprios monarcas, próximos da morte por causa da velhice e fim da existência de sua linhagem real, sua descendência, caso não tivessem filhos. É, pois, por estes motivos que a morte, embora apareça de forma indireta na narrativa é, neste caso, duplamente temida no que tem de irreversível.

Um outro acontecimento no texto que podemos indiretamente associar à morte diz respeito ao fato de os monarcas esquecerem-se de convidar a décima terceira fada do Reino. Observamos que "esquecer-se" de algo ou de alguém significa tirá-lo da memória / lembrança. Neste momento de esquecimento é como se aquele ser não mais existisse: como já mencionamos, o "fim da existência" é um dos sentidos atribuídos à morte. Assim, a décima terceira fada ao não ser lembrada foi tida como morta:

"Depois que todos tomaram seu lugar à mesa, viu-se entrar uma velha fada que não havia sido convidada porque a mais de cinquenta anos não saía de sua torre, o que fazia com que todos a considerassem morta ou encantada".²¹

Visto que o desejo de viver e de se fazer presente é inerente a todo ser vivo, este fato contrariou a fada esquecida, fazendo com que a maldição por ela atribuída fosse semelhante à situação em que foi colocada, isto é, sentenciou a jovem princesa à morte, à não-existência, à ausência, ao esquecimento. Com isso entramos em um outro momento em que o tema da morte também se faz presente no texto: o episódio relacionado ao proferimento da maldição.

Tendo por base esse episódio, vale lembrar também que a fada ausente na cerimônia era a fada de número 13, um numeral com grande carga simbólica. Sinônimo de desgraça, esse número, desde a Antigüidade, foi considerado como mau agouro: na última refeição de Cristo com seus apóstolos, na ceia eram 13 os presentes; a Cabala enumerava 13 espíritos do mal e o 13º capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e da Besta. Marcado pelo seu alto teor de negatividade, o 13

²¹ . PERRAULT, Charles. *Contes de ma Mère l'Oye*. Éditions de Cluny: Paris, 1948, p.189, (gifos nossos).



determina, assim, uma evolução fatal em direção à morte, conforme retrata a maldição da 13ª fada do conto de Perrault.²²

Nesse sentido, vale lembrar que, a princípio, o castigo dado pela fada à princesa foi sua morte, ou seja, a princesa em certo momento da vida feriria-se com uma agulha e viria a morrer.

Confirmando o sentido de negatividade expresso pelo número 13, a fada esquecida ao invés de proferir um castigo imediato, no caso, uma morte instantânea, prolonga o sofrimento de suas vítimas, deixando a princesa gozar o prazer pela vida, pela convivência com os que a rodeavam por quinze anos, privando-a, depois, dessa alegria experimentada tanto por ela quanto pelos que a conheciam.

Foi, pois, pensando na dor que essa separação traria, que a maldição foi modificada: a princesa não mais morreria, mas dormiria junto com seu povo até a chegada de um príncipe que a despertaria. Com o decorrer da narrativa, notamos que mesmo tendo sido alterada a maldição, o temor dessa separação persistiu, uma vez que foram tomadas medidas para que todas as agulhas do Reino, ou seja, todos os objetos que pudessem causar essa separação, fossem destruídos.

Além disso, na nova versão do castigo todos do Reino dormiriam junto com a princesa para que não viessem a sofrer quando ela adormecesse. Essa nova versão altera apenas o teor de irreversibilidade do castigo pois, se por um lado a morte apresenta-se como um fenômeno irreversível, por outro o sono é preferível pelo seu caráter efêmero.

Porém, apesar dessa característica dissonante, podemos notar que morte e sono ainda apresentam pontos convergentes, os quais nos dão subsídios para destacar como o tema da morte permanece presente na narrativa. Vejamos:

"... era um silêncio amedrontador: a imagem da morte se apresentava por tudo: havia apenas corpos estendidos de homens e de animais que pareciam mortos. Porém, ele [o príncipe] reconheceu através do nariz e das faces vermelhas dos suíços que eles estavam apenas dormindo;..."²³

²² . Lembramos aqui que o número de fadas que aparece na versão original é 7, porém, o que predomina nas inúmeras versões e adaptações presentes hoje é o número 13, fato que fez com que o privilegiássemos em nosso trabalho.

²³ . PERRAULT, C. op. cit., p. 194, (grifos nossos).



Tomado no seu sentido fisiológico, o sono corresponde a um "estado de repouso normal e periódico, que no homem e nos animais superiores se caracteriza especialmente pela suspensão da consciência, pelo relaxamento dos sentidos e dos músculos, pela diminuição do ritmo circulatório e respiratório e pela atividade onírica",²⁴ podendo representar também inércia, inatividade ou morte no sentido figurado. É justamente graças ao seu teor de inatividade física e mental (no caso da suspensão da consciência) que o sono pode ser comparado à morte, fenômeno que igualmente se caracteriza pelo fim das funções vitais, pela inércia. Daí a associação do sono com a morte no conto de Perrault.

Com base em todos esses dados podemos notar que, embora não se apresente sob a forma de uma abordagem direta, provocando discussão e reflexão, a morte perpassa todo o conto de Perrault chegando a ser, deste ponto de vista, o elemento temático fundamental para estruturação do enredo da narrativa. Além disso, Perrault, como bom conhecedor do meio em que estava inserido, não se limitou apenas a mencionar o fenômeno, mas deu-lhe a configuração que este possuía em sua época, descrevendo-nos todo o temor que a morte gerava. De todos os medos evocados, o que se sobressai é principalmente o medo da separação do ser amado, conforme destacado por Philippe Ariès.²⁵ Daí que todos no castelo tenham também que dormir junto com a princeza. Compartilhando com ela a maldição proferida pela 13ª fada, morrem também metaforicamente.

5.1 Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge).

Embora o tema apresentado em *Chapeuzinho Vermelho* seja um alerta às meninas contra a sedução amorosa, a morte aparece na narrativa como um dado altamente significativo, constituindo mesmo o clímax do conto.

Na versão original, o texto narra as aventuras de uma menina, conhecida por causa de sua roupa como Chapeuzinho Vermelho. Estando sua avó doente, Chapeuzinho é incumbida por sua mãe de levar-lhe alguns alimentos. No caminho a menina depara-se com um lobo que, na intenção de fazer uma dupla refeição, indica-lhe o caminho mais longo. Chegando antes que a menina à casa da

²⁴ . FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d., p. 1.334.

²⁵ . Conferir capítulo 2.



avó o lobo devora a velhinha e fica à espera da menina para dar-lhe o mesmo fim. Embora as inúmeras adaptações deste conto apresentem uma continuidade, narrando a morte do lobo e o resgate de Chapeuzinho e sua avó, Perrault encerra sua história com a morte das duas, fato que no nosso estudo é bastante significativo.

Nesse sentido, o conto gira em torno dessas mortes. Todos os elementos que constituem a narrativa são organizados em função deste episódio que constitui ao mesmo tempo o clímax e o desfecho da mesma.

Vale ressaltar também o fato de as duas personagens serem devoradas, comidas pelo lobo, uma vez que o que sobressai no simbolismo desse animal é o caráter devorador de sua goela, imagem arquetípica ligada ao fenômeno de alternância dia - noite, morte - vida. A goela do lobo é a noite, a caverna, os infernos.

Além disso, observamos que Perrault não atenua o fim trágico de seu conto revertendo a morte das personagens em uma espécie de "ressurreição", como ocorre nas várias adaptações feitas desta narrativa. Ao contrário, ele finaliza com estas mortes justamente com o intuito de chocar seus leitores e provocar, pelo medo da morte, uma ação inversa à praticada por Chapeuzinho.

Portanto, o medo da morte também se faz presente nesse texto. Embora o autor não se refira à morte em sentido literal quando a coloca em sua moralidade como consequência de atos impensados, o medo e a precaução devem, segundo ele, fazer parte da consciência das jovens que, por imaturidade, podem ser facilmente seduzidas. Assim, o autor usa o medo da morte como subsídio para convencer essas jovens do perigo que as ronda.

5.2 Barba Azul (La Barbe Bleu)

Assim como ocorre em *Chapeuzinho Vermelho*, em *Barba Azul* Perrault utiliza o medo da morte como argumento recorrente para se incutir a obediência, neste caso específico, das esposas para com os maridos.

O conto narra a história de um homem muito rico mas também muito preterido pelas mulheres por causa de sua incomum barba azul, artifício que o tornava muito feio. Viúvo por várias vezes, tentava encontrar uma nova esposa. Casando-se com uma camponesa, certa vez, para testar-lhe a obediência, simulou uma viagem e entregou-lhe todas as chaves da casa, recomendando-lhe que não



abrisse apenas um dos cômodos. Instigada pela curiosidade, sua jovem esposa desobedeceu-lhe. Ao entrar neste cômodo proibido viu pendurado na parede os corpos de todas as suas outras esposas já mortas. Com o espanto, a jovem deixou cair a chave do cômodo no chão sujando-a de sangue. Este sinal revelou a Barba Azul sua desobediência. Quando o marido tenta matá-la por isso, a jovem pede ajuda a seus irmãos que acabam matando o cunhado.

Estudando a origem desse conto, alguns pesquisadores tentaram identificar quem seria esse fidalgo que matava as esposas, considerando que os maridos cruéis não eram raros nos tempos medievais. Muitos são os apontados, desde o cavaleiro que assou no espeto o coração da esposa, até o marido que manteve a mulher viva, num sepulcro, durante vários anos. Mas a relação mais plausível é com o rei da Inglaterra, Henrique 8º, famoso matador de mulheres, vencido pela astúcia de uma de suas esposas.

5.3 O gato Como podemos observar, a morte perpassa todo o conto, constituindo, mais uma vez, tanto o seu clímax - a descoberta das mulheres mortas - quanto seu desfecho - a morte do protagonista. Notamos que esse tema é tão recorrente na narrativa que até mesmo o atributo físico que caracteriza o protagonista (a barba azul) traz em si a idéia de morte, uma vez que o azul, com exceção do branco, é a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores. Segundo Kandinsky,²⁶ a profundidade do azul tem uma gravidade solene, supraterrênea que evoca a idéia da morte.

Além disso, notamos também que ao tratar do assunto, Perrault não faz uso de eufemismos nem tampouco prepara o espírito do jovem leitor para a revelação. Antes, como um retrato frio e objetivo da realidade, descreve a cena com todos os seus detalhes macabros:

"A princípio, ela não viu nada porque as janelas estavam fechadas; depois de algum tempo ela começa a ver que o chão estava todo coberto de sangue coagulado, através do qual se podia ver os corpos de muitas mulheres mortas penduradas ao longo das paredes. (Eram todas as mulheres que Barba Azul havia esposado e que ele havia enforcado uma após outra.)".²⁷

²⁶. Apud., CHEVALIER, Jean et alii., op. cit..

²⁷. PERRAULT, C. op. cit., p. 129.



Além desse episódio podemos citar também a narração da própria morte do protagonista efetuada pelos irmãos da jovem esposa:

"Eles lhe passaram sua espada através do corpo e lhe deixaram morto".²⁸

Observamos através dessas citações que o autor, indo além dos outros textos, não se limita apenas a mencionar a morte das personagens, descrevendo-a em detalhes. Por causa dessa violência explícita e por não fazer nenhuma distinção entre adultos e crianças, utilizando o mesmo estilo narrativo indiscriminadamente, esse texto foi por muito tempo excluído das edições brasileiras.

5.3 O gato de botas (Le Chat Botté)

De todos os contos estudados até o momento, *O gato de botas* é o que apresenta o tema da morte de maneira mais sutil.

O texto narra as peripécias de um gato e seu dono rumo à ascensão social. Assim, conta a história de um camponês que, ao morrer, deixa como herança a seu filho caçula um gato velho. Desconsolado com a herança, o jovem lamenta sua sorte, quando é surpreendido pelo gato que lhe diz que poderia fazer dele um homem rico e poderoso desde que este lhe desse um par de botas. Feito isso, o gato passa a executar seu plano e, saindo à caça, leva sempre suas presas como presente de seu amo ao rei. Descrevendo seu amo como um jovem muito rico e poderoso - marquês de Carabás - o gato conquista a simpatia do monarca. Mas, para fazer prevalecer sua história, o gato teria que destruir o verdadeiro marquês para que seu amo pudesse ocupar seu lugar. Visto que esse marquês era também um grande mágico, o gato, ao colocar em prática seu plano, sugere que ele demonstre suas habilidades transformando-se em um rato. Ao fazê-lo o marquês é devorado pelo gato e o jovem camponês fica com todas as suas posses, tornando-se o marquês de Carabás, podendo, assim, desposar a princesa do Reino.

Nesse conto estão claras as marcas da moralidade da época, em que a esperteza, o acaso ou os golpes de sorte podiam decidir o destino de alguém. Além disso, o texto nos mostra a superioridade do burguês que trabalha, realiza e

²⁸ Idem, *ibid.*



conquista em relação ao nobre que herda, nada faz e acaba por perder a fortuna herdada.

Com relação à menção do fenômeno da morte, observamos que esse fato só aparece no conto em dois momentos específicos e decisivos para o desenvolvimento da narrativa: a morte do pai do camponês e a morte do verdadeiro marquês de Carabás. No primeiro momento a morte é significativa por desencadear a narrativa. É através dela que o jovem pôde herdar de seu pai o gato que o faria rico. Depois, é através da morte do verdadeiro marquês que esse mesmo jovem pôde ver seus sonhos se concretizarem.

Desse modo, embora no início do conto sintamos uma certa melancolia do filho com relação à morte de seu pai - sentimento esse mais relacionado aos seus efeitos, no caso, a herança insignificante deixada do que à separação -, esse pesar logo se dissipa e a morte passa a ser vista pelo seu caráter prático, ou seja, pelas vantagens advindas com sua ocorrência.

Mais uma vez, pela objetividade expressa, vê-se em Perrault uma ênfase ao caráter pragmático das situações que leva sempre à ação e não à passividade do lamento eterno. Nesse sentido, a idéia expressa no texto com relação à morte é a de que, dada a sua irreversibilidade, é inútil ficar lamentando. O mais aconselhável é procurar tirar do fenômeno, de alguma maneira, um certo proveito seja no sentido material (herança) ou emocional (crescimento interior, uma vez que se é obrigado a partir para a ação, tentando entender e controlar os próprios sentimentos).

5.4 As Fadas

Mostrando as vantagens de se ser bom e honesto, esse conto narra o caso de duas irmãs que receberam o dom de, ao falarem, expelir uma: rosa, pérolas, diamantes; a outra, cobra, sapo e carvão.

Nessa narrativa a morte aparece de forma indireta em dois momentos: primeiro referindo-se ao pai das moças que, ao morrer, deixa à caçula suas qualidades; depois referindo-se ao triste fim da irmã má que morre sozinha na floresta perseguida pela mãe. Trata-se de uma narrativa de iniciação: o jovem (ou iniciado) deveria, num local afastado, passar por provas que o habilitariam a pertencer à sua comunidade ou receber um dom. Acreditava-se que nesses ritos o



jovem morria e renascia. Caso cometesse alguma imprudência, era castigado com punições extremamente cruéis, em alguns casos até com a morte, como ocorre com a irmã má mencionada no conto.

Assim, sem propor grandes discussões, a morte aparece aqui, como em outros contos, como um castigo à maldade. Com isso pretende-se inculcar nos leitores as vantagens de se ser bom e honesto, usando o medo da punição como um estímulo à prática do bem.

5.5 Cinderela (Cendrillon) e Henrique, o Topetudo (Riquet à la Houpe).

Estes são os únicos contos na coletânea de Perrault em que a morte apresenta-se como um fenômeno ausente. Não aparece nem mesmo sob a forma de castigo como é comum na maioria dos contos. A presença desses textos em nosso estudo deve-se apenas ao fato de os mesmos pertencerem à obra de Perrault aqui estudada, restringindo-se apenas à menção.

5.6 O pequeno Polegar (Le Petit Poucet).

Enfatizando a iniciativa em se resolver problemas, o conto *O Pequeno Polegar* narra as aventuras desse protagonista e de seus seis irmãos mais velhos para retornar ao lar depois de abandonados numa floresta pelos pais e perseguidos por um Ogre a quem enganam fazendo-o matar suas próprias filhas.

O tema da morte é mencionado nessa narrativa justamente no trecho que narra a morte das filhas do monstro:

"Dizendo estas palavras ele corta, sem vacilar, o pescoço de suas sete filhas".²⁹

A figura do Ogre simboliza a força cega e devoradora. Embora nesse conto o Ogre mate suas filhas por engano, esse monstro sempre é caracterizado nos

²⁹ Idem, p. 182.



inúmeros textos em que aparece por devorar suas próprias crias. Nesse sentido, o ogre representa a imagem hipertrofiada e caricatural do pai que deseja guardar indefinidamente sua onipotência e não suporta a idéia de partilhá-la ou renunciar a ela (morrer). Prefere a morte de seus filhos ao seu desenvolvimento, pois este os levaria a poder, um dia, arrebatá-lo a função. Assim, devorar suas criações significa estancar as fontes da vida e assegurar sua própria existência. Ao narrar essas mortes, embora deixe transparecer o pesar causado por esse genocídio, Perrault faz predominar o caráter real, objetivo e frio da situação:

"Ela [a mulher do Ogre] subiu as escadas e ficou aterrorizada quando defrontou-se com suas sete filhas estranguladas e nadando em seu próprio sangue".³⁰

Mais uma vez o autor nos fornece um retrato da realidade sem retoques, indiferente ao fato de possuir como leitores um público de crianças e jovens em formação.

Esses e outros detalhes permitem-nos ver o quanto há de realismo em seus textos, como seus contos são uma boa escola para o conhecimento de seu tempo. *O Pequeno Polegar* é, por exemplo, o único conto que fala precisamente da miséria do povo, ao mostrar os pais sendo obrigados a abandonar os filhos por não poderem alimentá-los, fazendo referência à grande fome que tomou conta do povo francês em 1694 e 1695, exatamente quando a coletânea estava sendo elaborada. Além disso, a dureza, a maldade ou crueldade onipresentes nos *Contos* correspondem à época violenta em que vivia a sociedade francesa sob o despotismo exacerbado de Luís XIV, com seu corolário de injustiças e ameaças que continuamente pairavam sobre as pessoas.

Os contos de Perrault, na realidade, são apenas fragmentos e documentos dessa história poética que todos os povos possuem, mas que não foi escrita. Sua moralidade não é predominantemente direta, é na verdade indireta, dissolvida em seu conteúdo. Eles não refletem apenas um fato específico. Tratando das relações humanas recuperadas através da observação do quadro social de sua época, suas aplicações são diversas como também o são os espíritos de seus leitores. Apresentam matéria flexível e maleável; assim como a vida humana e a natureza; são de aspecto incessantemente mutável sob a sua aparência estática e precisa.

³⁰ . Idem, p.183.



Graças à essa exatidão minuciosa, seus contos apresentam uma grande dose de realismo.

O historiador norte-americano Robert Darnton faz, em *O grande massacre de gatos*³¹, uma análise do significado dos contos populares franceses como elementos de identificação do "universo mental dos não iluminados". Para ele, *Os Contos da Mamãe Gansa* devem ser vistos como documentos históricos, pois o poeta os recolheu da tradição folclórica, embora tenha-os retocado "para atender o gosto dos sofisticados freqüentadores dos salões aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso".

Assim, segundo sua interpretação histórica e social, se os contos têm como personagens crianças perdidas na floresta e devoradas por lobos é porque essa era a realidade vivida pelos pobres e explorados, entre os quais circulavam as histórias. Muitos pais eram obrigados a abandonar os filhos, ou mandá-los mendigar, por causa da extrema miséria. Se existem madrastas nos contos é porque a morte nos partos era muito comum e os viúvos, cheios de filhos, eram obrigados a se casarem novamente, embora soubessem que as madrastas maltratariam suas crianças. Para os camponeses a vida era uma luta pela sobrevivência, situação que Perrault retrata magistralmente em *O Pequeno Polegar*.

Darnton vê, portanto, nos contos de fadas elementos de realismo e não de fantasia, uma vez que mostram como viviam os moradores das aldeias, que muito provavelmente viam nos contos uma orientação de vida: "mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa além de crueldade, de uma ordem social cruel".

É, pois, exatamente esse realismo que diferencia as obras de Perrault dos outros textos consagrados como infantis. Ao contrário dos irmãos Grimm e de H. C. Andersen que, como veremos a seguir, mesmo falando sobre o temor da morte conseguem envolver as situações relacionadas ao fenômeno numa aura de sensibilidade, Perrault mostra a seus leitores explicitamente o fenômeno tal qual ele se apresenta na vida.

Embora num primeiro momento essa opção narrativa possa até chocar o leitor, observamos que consonante ao espírito da época o autor busca a formação dos jovens para a vida. Nesse sentido, Perrault não tenta camuflar situações com que os jovens certamente se defrontarão. Narrando-as em histórias fictícias, o autor chama a atenção para a possibilidade de sua ocorrência. Desse modo, dado que

³¹ . DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 23-6, 59.



imaginar é associar idéias e esta associação parte de bases reais, ou seja, de coisas já vistas e conhecidas, concluímos que o imaginário (material destes contos) é moldado sempre com base na realidade. Daí sua eficácia junto aos jovens leitores: através desse confronto "transfigurado" com o real, constróem-se subsídios necessários para o confronto real com a vida.

6. Irmãos Grimm

Jacob (1785 / 1863) e Wilhelm (1786 / 1859)

Buscando encontrar as origens da realidade histórica "nacional", Jacob e Wilhelm Grimm recolhem diretamente da memória popular as antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas, conservadas por tradição oral. Embora seus objetivos básicos fossem apenas o levantamento de elementos lingüísticos para a fundamentação dos estudos filológicos da língua alemã e a fixação dos textos do folclore literário germânico, essa atração pelo maravilhoso popular que marcou o início do século XIX foi movida também por uma tendência generalizada na literatura de fins do século XVIII, para descobrir possíveis mistérios por trás das aparências do real comum ou para satirizar o racionalismo, que procurava explicar todos os fenômenos, inclusive os do comportamento humano.

Ultrapassando seu destino inicial, a obra resultante desse trabalho foi traduzida em todas as línguas, não só incentivando outros povos a empreenderem um levantamento semelhante como se transformando em uma das obras-primas da Literatura Infantil.

Recolhido pelos irmãos Grimm, esse material folclórico foi publicado entre os anos 1812 e 1822, resultando no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* (*Kinder- und Hausmärchen*).

Compondo esta obra temos os seguintes contos:³²

A Bela Adormecida - Os Músicos de Bremen - Os sete anões e a Branca de Neve - O Chapeuzinho Vermelho - A Gata Borralheira - Branca de Neve e Rosa Vermelha - O Alfaiate Valente - A Guardadora de Gansos - O Príncipe Rã - O Pequeno Polegar - João, o Felizardo - O senhor Compadre - Joãozinho e Maria -

³² . Para o nosso trabalho servimo-nos da edição: *Contos de Grimm*. (scl. Nair Lacerda, p/ Cultrix, 1963).



O Prego - A Raposa e o Gato - O Lobo e o Homem - O Caçador Habilitado - A Alfazema Mágica - A Luz Azul - A dama e o Leão.

Entre todos os contos acima citados vamos nos deter apenas naqueles que de alguma maneira trazem à tona o tema da morte, quais sejam, *A Bela Adormecida**, *Os músicos de Bremen*, *Os sete anões e a Branca de Neve*, *O Chapeuzinho Vermelho**, *A Gata Borralheira**, *A Guardadora de Gansos* e *Joãozinho e Maria*.³³

Ao privilegiarmos a abordagem que se faz da morte nestes textos, observamos que, embora sejam narrativas totalmente distintas, o fenômeno adquire uma mesma configuração em todas elas: primeiro a de um castigo imerecido, injusto; depois, como uma punição justa pelas maldades cometidas.

Notamos isso, por exemplo, em contos como *Os músicos de Bremen*, em que o dono de uma certa fazenda expressa o desejo de matar alguns animais que lhe serviram por anos apenas porque estão velhos. Neste caso, a morte aparece como um castigo imerecido, refletindo a ingratidão do dono dos animais.

Abordagem semelhante observamos em *Os sete anões e Branca de Neve*, em que a heroína é ameaçada de morte pela madrasta, consumida por um ciúme mortal. Neste caso, por se tratar de um castigo injusto, a morte de Branca de Neve se reveste de um caráter efêmero simbolizado pelo sono.³⁴ Por outro lado, a morte da rainha má aparece como irreversível e final, representando um castigo justo por sua excessiva maldade.

Seguindo na mesma linha temos o conto *Joãozinho e Maria*. Abandonadas no bosque pela madrasta, essas crianças são deixadas expostas a todos os perigos de um ambiente selvagem e, por extensão, são expostas à morte. Como em *Branca de Neve*, por se tratar de um castigo imerecido, a morte não chega a se concretizar no caso das crianças. A morte nesta narrativa só aparecerá efetivamente como uma punição justa à madrasta que os abandonou à mercê da sorte e à bruxa que os queria devorar.

Por fim, temos nessa coletânea mais uma abordagem semelhante expressa em *A Guardiã dos Gansos*. Nesse conto, embora a heroína seja ameaçada de morte por sua criada má que lhe nutre grande inveja, a morte injusta ocorre com o cavalo da princesa, seu melhor amigo. Por sua vez, a morte como castigo, punição merecida, sobrevém à criada má por causa de suas constantes demonstrações de crueldade.

³³ Os títulos marcados com asterisco constam também na coletânea de PERRAULT, C. op. cit.

³⁴ A respeito da relação morte/sono conferir análise feita do conto *A Bela Adormecida* na página 35.



Ao apresentar aos leitores esses dois tipos de morte (a causada de forma injustificada seguida pela morte merecida como uma espécie de punição ao causador da anterior), os irmãos Grimm mostram uma outra maneira de o homem ver e compreender o próprio homem, seu mundo e objetivos na vida. Diferente do que acontecia com Perrault, o Romantismo que marcou a época dos irmãos Grimm trouxe para o mundo um inegável sentido humanitário que vai ter suas conseqüências na renovação da arte, da literatura e dos costumes.

A violência explícita dos *Contos* de Perrault cede a um humanismo onde o que predomina sempre é *esperança e a confiança na vida*. Para reconhecer este fato, basta confrontarmos o final da história do *Chapeuzinho Vermelho* em Perrault e nos Grimm. Neste, a menina e a avó são salvas por um caçador que as tira da barriga do lobo e faz com que o animal seja morto com a barriga cheia de pedras. Naquele, a história termina com o lobo devorando a avó e a menina.

Integrados nas forças renovadoras da época, que incluíam o culto das tradições populares e uma nova preocupação com a criança, os Grimm passaram a suavizar o rigor doutrinal e levaram em conta as exigências da mentalidade infantil que no início era colocada no mesmo plano da mentalidade adulta. Nesse sentido, muitos traços de outros contos que poderiam chocar a consciência das crianças foram suprimidos, preocupação esta que não havia na obra de Perrault.

Por proceder a uma morte "injusta", a morte final nos contos dos Grimm é completamente aceita pelos jovens leitores por fazer com que o bem triunfe sobre o mal mesmo que para isso tenha que se matar a fonte desse mal. Além disso, a menção dos episódios relacionados à morte é breve, concisa. Sem muitas descrições, aparece no texto como apenas um dado situacional.

Desse modo, o autor faz com que o leitor incorpore o fato sem parar para fazer grandes reflexões a respeito do fenômeno. Para tanto, utiliza uma estrutura narrativa predominantemente simples: um só núcleo dramático desenvolvido em unidades narrativas que se sucedem praticamente iguais entre si. É em função desse núcleo que os demais episódios se justificam.

Além dessa característica tais contos são marcados pela técnica da repetição, pela presença da metamorfose dos seres e das coisas, pelo uso de talismãs, pela dominadora força do destino, pelo desafio do mistério e do interdito sempre vencido pelo herói, pela reiteração de certos números (como o 3 e o 7, por exemplo) e pela intervenção mágica que se identifica ou confunde com a providência divina, marcando a oscilação da passagem da Antigüidade pagã para a Modernidade cristã.



Todas essas características conteudísticas e formais se assentam em certos valores ideológicos que exaltam uma atmosfera alegre como aconselhável para um viver cotidiano, o predomínio de valores humanistas que pregam a satisfação das necessidades básicas do indivíduo, a oscilação entre uma ética maniqueísta e uma ética relativista, a existência de uma ordem natural que não deve ser contrariada, o fato de os mais velhos deterem por direito o poder e a autoridade, e o valor da esperteza/astúcia inteligentes em detrimento da força bruta.

Através do estudo desses valores verificamos que, a despeito dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina sempre é a esperança e a confiança na vida e uma nova preocupação com a criança que passa a ser tratada como um indivíduo com desejos e características próprias e distintas dos adultos. Daí a preocupação com as escolhas temáticas e a preferência por temas não muito complexos e de fácil percepção pela mente infantil.

7. Hans Christian Andersen (1805 /1875).

Começando sua produção literária cerca de vinte anos depois dos irmãos Grimm, iniciadores do nacionalismo romântico popular, Hans C. Andersen encontrou a sua volta uma outra atmosfera cultural e política que lhe proporcionou um grande amadurecimento em suas obras.

Embora escrevesse com ternura, não utilizava um discurso piegas e nem omitia os traços de violência que parecem inerentes à vida, buscando como fontes de inspiração e pesquisa basicamente a literatura popular e a vida real que se oferecia aos seus olhos. Esses elementos, transformados em matéria literária, garantiram o traço de modernidade de sua obra, observado pelos elementos constitutivos por ele utilizados, próprios da civilização de sua época.

Além disso, mais do que os escritores que o precederam, Andersen vai tornar mais explícitos os *padrões de comportamentos* exigidos pela Sociedade Patriarcal, Liberal, Cristã, Burguesa que então se consolidava. Nesse sentido, o autor insiste no comportamento cristão que devia nortear pensamentos e ações da humanidade, para ganhar o céu.

Andersen foi, assim, a primeira voz autenticamente romântica a contar histórias para crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela sociedade que se organizava. Podemos identificar em sua obra, como valores



ideológicos românticos, a defesa dos direitos iguais, a valorização do indivíduo por suas qualidades intrínsecas, a ânsia de expansão do Eu pelo conhecimento de novos horizontes, a consciência da precariedade da vida, a crença na superioridade das coisas naturais, o incentivo à fraternidade, caridade, resignação e paciência e a condenação da arrogância, orgulho e maldade.

Uma das peculiaridades de Andersen é a sábia mistura de "maravilhoso" e "realismo". Embora a maioria de suas narrativas apresente personagens, espaço e problemática retirados da realidade comum, o autor não delimita muito bem as fronteiras entre o real e a fantasia. Nesse sentido, graças a essa oscilação freqüente, pode-se dizer que a ternura humana e violência são os dois polos entre os quais, quase sempre, fluem as suas histórias. Raros escritores de histórias para crianças, tornaram a violência tão presente, tão dolorosa e irremediável, e, em grande parte, de natureza bem diferente da que existe nas histórias maravilhosas que o precederam.

É, pois, justamente nos contos em que essa situação se faz presente que vamos nos deter, ou seja, procuraremos verificar como o autor trabalha essa violência e conseqüentemente seu final trágico tendo em vista o fato de Andersen ser, dos escritores estudados até aqui, o único que tem sua obra dirigida especificamente às crianças.

Desse modo, em meio à vastidão de sua obra destacamos alguns textos em que tal violência (seja física ou psicológica) resulta na morte de alguma personagem. Embora sejam muitos os textos em que esse fenômeno se faz presente - graças às opções conteudísticas feitas pelo escritor - abordaremos aqui apenas aqueles textos que, segundo nossa análise, ilustram a visão de mundo do escritor com respeito à abordagem do tema da morte no que se refere a textos dirigidos às crianças.

Assim, selecionamos para essa discussão os seguintes textos:

1. *O soldadinho de chumbo*
2. *A sereiazinha*
3. *A menina dos fósforos*
4. *O rouxinol do Imperador*

Oscilando entre o afeto e a violência, os contos de Andersen apresentam quase como regra, a derrota final da personagem, cujos insucessos a levam, na maioria das vezes, a um desenlace trágico e fatal. A descrição desse triste fim é sempre vívida e emocionada.



O conto *O soldadinho de chumbo*, por exemplo, ilustra bem isso. O texto narra os infortúnios pelos quais passa um soldadinho de chumbo de uma perna só que se apaixona por uma bailarina de uma caixa de música, pensando que esta, por estar apenas sobre uma perna, compartilhasse de seu "defeito". Após vários encontros e desencontros, os dois brinquedos acabam sendo destruídos/"morrendo", ambos ao mesmo tempo, como sinal de união eterna dos dois amantes. Suas mortes são descritas com todo o sentimentalismo dramalhão característico de Andersen, um verdadeiro romântico que só falava a linguagem do coração:

"... Sentiu logo um calor tremendo, que não pôde saber se era das chamas do fogão ou das chamas do amor que o consumiam. (...)

Nisto a porta abriu-se e uma rajada de vento varreu a mesa dos brinquedos. A dançarina, o mais leve de todos, foi lançada para dentro do fogão, caindo bem rente ao soldadinho - e o fogo a consumiu num momento..."³⁵

Seguindo a linha das histórias que apresentam um final triste, descrevendo a morte do protagonista, esse conto, através do episódio final, traz à tona a consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres, das situações. Neste caso específico, é o *acaso* o instrumento da destruição do soldadinho e da bailarina por quem se apaixonara, uma vez que essa destruição não é proposital e nem motivada por ninguém. Desse modo, o texto deixa claro o caráter imprevisto e ao mesmo tempo inevitável da morte, fenômeno que revela aos "seres vivos" sua impotência diante das leis da natureza.

Marcado também pela tragicidade, o conto *A sereiazinha* narra o doloroso amor de uma pequena sereia por um príncipe que ela salvara de um naufrágio. Esse amor leva-a a repudiar sua espécie natural, a tentar transformar-se em mulher e, devido a isso, ser submetida às mais terríveis dores que ela suporta resignadamente até o momento da morte.

Sua esperança era conseguir ser amada pelo príncipe e, deste modo, adquirir definitivamente a forma humana. Mas, como isso não acontece dentro do prazo estipulado pela feiticeira que lhe concedeu as pernas humanas em troca de sua cauda, a sereiazinha viu-se condenada a morrer:

³⁵ . LOBATO, J. B. Monteciro. *Novos contos de Andersen*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1962, p. 11.

"... E com um último olhar ao príncipe amado, precipitou-se às águas, sentindo seu corpo dissolver-se imediatamente em branca espuma".³⁶

A morte da sereiazinha e o casamento do príncipe com outra mulher quebra a linha dos contos que via de regra apresentam um final amoroso feliz como recompensa aos heróis que tanto lutaram para permanecer juntos, como ocorre em *A Branca de Neve e os sete anões*³⁷, *A Cinderela*³⁸ e etc. Desse modo, o conto é marcado sobretudo pela tristeza, uma vez que a protagonista luta o tempo todo para alcançar seu objetivo e, ao final, vê seus sonhos frustrados e acaba morrendo.

Um outro conto de Andersen que termina com a morte da protagonista é *A menina dos fósforos*. Nesse conto, os fatores causadores da morte da heroína são principalmente a miséria e o desamparo afetivo. Essas questões vão desde o início da narrativa criando uma espécie de empatia do leitor para com a personagem. Conhecendo suas dores e dificuldades, o leitor sentirá, de maneira mais profunda sua morte precoce. Contribuindo para a manutenção desse estado de espírito, o autor abusa do sentimentalismo na descrição da morte da personagem:

"No outro dia encontraram o corpo da menina entanguido na calçada, com as faces roxas e um sorriso feliz nos lábios. Havia morrido de frio e fome na última noite daquele dezembro.

O sol do ano novo veio brincar sobre o pequenino cadáver".³⁹

Com o intuito de amenizar a tristeza causada no leitor por causa dessa morte, uma vez que o mesmo já havia estabelecido com a personagem uma relação amistosa, o autor propõe uma solução para o problema da perda causada pela morte e, com isso, deixa transparecer seus valores ideológicos cristãos:

Na noite em que morre, a personagem se lembra de que sua avó lhe dizia que quando uma estrela cai é sinal de que "alguém está morrendo e com a alma

³⁶ . LOBATO, J. B. Monteiro. *Contos de Andersen*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1962, p. 42.

³⁷ . LACERDA, Nair. op. cit.

³⁸ . PERRAULT, C. op. cit.

³⁹ . LOBATO, op. cit. p.20.



a ir para o céu". Com base nesse fato, o texto narra que no momento da morte da menina, sua avó, que já havia morrido, aparece transfigurada em uma dessas estrelas e leva a neta consigo.

Levando em consideração esse episódio, podemos verificar que para Andersen a morte não adquire o sentido de aniquilação total ou de finitude. Antes, como um verdadeiro cristão, o autor vê esta vida como "o vale de lágrimas" que se deve atravessar antes de se ir para o céu. Por isso, enfatiza nos seus contos o comportamento cristão que deve nortear pensamentos e ações da humanidade para que se possa ganhar essa recompensa celestial.

É exatamente essa mesma idéia que o conto *O rouxinol do Imperador* apresenta. O texto narra a história de um rouxinol que habitava as florestas do Reino do Imperador da China. Apesar de toda a beleza do palácio do Imperador, todos os visitantes, ao retornarem para seus países, enalteciam como sendo de beleza superior o canto desse rouxinol. Em todos os relatos de viagem à China, o rouxinol tinha um lugar de destaque. Ao receber certa vez um desses relatos, o Imperador ficou intrigado pois, embora vivesse nas dependências de seu Reino, não conhecia essa famosa avezinha. Assim, o soberano manda capturá-lo e colocá-lo numa gaiola de ouro. Depois de algum tempo, o rouxinol consegue fugir e todos se contentam com um substituto feito de lata. Após cinco anos o Imperador adoece, prestes a morrer, todos o abandonam. É, nesse momento, que o rouxinol verdadeiro reaparece e com seu canto espanta a morte.

A morte, personificada nesse conto, aparece justamente no momento em que o Imperador se encontra enfermo:

"O pobre soberano mal podia respirar; sentia um grande peso no coração e, abrindo os olhos, viu que o vulto da morte estava sentado sobre o seu peito, com a sua coroa na cabeça, o seu cetro numa das mãos descarnadas e a sua espada na outra. Estranhos seres espiavam detrás dos reposteiros de veludo. Eram as más ações do soberano que vinham espiá-lo agora que a Morte sentara em cima de seu peito."⁴⁰

⁴⁰ . Idem, p. 136, (grifos nossos).



Observamos nessa citação que tanto a morte como as más ações do Imperador aparecem no texto personificadas. Isso faz com que o temor aumente consideravelmente uma vez que não estamos mais lidando com conceitos abstratos, mas com seres materialmente observáveis e dotados de ações e vontade próprias:

"E a Morte continuava a encarar firmemente o moribundo com as suas órbitas ôcas, no silêncio tumular que envolvia tudo."⁴¹

Embora nessa descrição da morte tenha muito do imaginário coletivo onde a mesma aparece representada como uma caveira (daí as "órbitas ôcas"), com um manto negro e uma foice na mão, a maldade absoluta, tida como característica predominante desse ser, é no conto atenuada.

Essa imagem da morte, descrita no texto, nos evoca a idéia de resolução e fatalidade de caráter irreversível. Nesse sentido, qualquer idéia de complacência ou perdão é totalmente descartada.

Mas, no conto, esse quadro adquire uma nova configuração. A narrativa nos mostra que o canto do rouxinol é tão mágico que até mesmo a Morte se sensibiliza com sua melodia:

"Até a Morte se pôs a ouvi-lo, maravilhada, murmurando a espaços:

__ Continuc rouxinouzinho! Continuc...

(...)

...A Morte pediu mais música..."⁴²

Dotada de sentimento, de ternura, como demonstra a utilização do sufixo diminutivo (*inho*) para se referir à ave, a Morte, nesse texto, desiste de sua tarefa e esvai-se do quarto do moribundo como "um nevoeiro que se extingue ao sol".

Com essa desistência, este torna-se um dos poucos contos de Andersen em que o protagonista não morre. O final feliz é dado aqui pelo triunfo sobre a morte.

⁴¹ . Idem, p. 137, (grifos nossos).

⁴² . Idem, ibid, (grifos nossos).

Porém, mesmo a morte não se concretizando, podemos ainda notar nessa narrativa dados sobre a concepção do autor sobre o fenômeno os quais complementam e ajudam a entender seus valores ideológico-cristãos:

Ao personificar a morte e as más ações, que visitam o Imperador no momento em que está prestes a morrer, o autor, utilizando dados do imaginário coletivo, aumenta o temor dos vivos para com o fenômeno e instiga a prática de boas ações, segundo ele, o único meio de se ver livre da morte para sempre, ganhando uma vida supra terrena após o falecimento.

Assim, visto que em seus contos a derrota final da personagem é quase regra, Andersen propõe para os infelizes uma consolação do além, onde nossa alma que, segundo a ótica religiosa cristã, é eterna, encontrará enfim a felicidade.

Se trouxermos essas questões para o âmbito da relação entre a literatura infantil e seu público e atentarmos para o fato de que vivemos em uma época em que precisamos, mais do que nunca, incentivar o dinamismo da criança e sua participação ativa na vida, notamos que os contos de Andersen, ao invés de propiciarem uma relação dialógica entre o texto e seu destinatário, fazendo com que nasça dessa relação uma experiência única e individual de construção e apreensão de sentidos, inibem a liberdade do leitor, forçando-o a uma "tomada de decisão diante de uma situação que não apresenta contornos definidos, nem objetivos explícitos",⁴³ como é o caso da morte.

Apresentando e promovendo uma visão de mundo decantada onde tudo está destinado a morrer, o autor submete suas personagens à resignação e fatalismo, atando-lhes as mãos e impedindo-os de qualquer reação de construção de sentidos.

Isso torna-se muito mais relevante quando notamos que um dos temas recorrentes na obra deste autor é justamente o fenômeno da morte, complexo e "indecifrável" por natureza. Além de apresentar conceitos pré-estabelecidos pela tradição religiosa com respeito à morte, o autor priva seus leitores de todo e qualquer tipo de contestação, uma vez que os valores por ele privilegiados em sua obra são os mesmos exaltados pelo idealismo cristão: a passividade e a resignação. Nesse sentido, o autor propõe que seus jovens leitores, seguindo o exemplo de suas personagens, aceitem resignadamente, como sendo punição divina, os infortúnios da vida (e até mesmo a morte), se quiserem obter como recompensa uma vida eterna celestial.

⁴³ ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, R. e MAGALHÃES, L. C. *Literatura infantil: Autoritarismo e emancipação*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 18-9.



Embora Andersen seja muito valorizado pelo seu humanitarismo, emotividade e ternura, qualidades que, segundo alguns críticos, o diferem de seus antecessores e tornam seus textos mais "adequados" ao público jovem, notamos através da análise de seus textos que a veiculação de conceitos e valores já sedimentados pela tradição transforma sua obra em uma estrutura totalmente fechada, impedindo a participação do leitor.

Segundo Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira Aguiar,⁴⁴ quanto mais estranheza o texto causar, mais ele pode ampliar o horizonte de expectativas do leitor, que passa a vislumbrar novas possibilidades de viver e se expressar. Nesse sentido, o texto não pode fornecer, como ocorre em Andersen, uma imagem totalmente acabada do universo temático, pois, se o fizer, barra o ingresso do leitor em si mesmo ou tiraniza de tal modo o seu receptor que não deixa lugar para a interpretação. Assim, para garantir a liberdade do leitor, o texto deve predispor-lo a modificar seu horizonte, trabalhando os temas contestadores com alto teor de verossimilhança, coerência e liberdade para a interpretação, crítica e construção individual de sentidos.

Para tanto, é preciso que os textos destinados às crianças e jovens instiguem seus leitores à reflexão, que os levem a construir seus conhecimentos sem que haja nenhuma imposição de idéias, conceitos ou valores, e isso só é possível num "discurso ao mesmo tempo cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção",⁴⁵ oposto a qualquer tipo de direcionamento e aberto a todas as relações incertas e possíveis.

8. Os contos de fadas e o leitor infantil

Como pudemos observar até aqui, o tema da morte sempre adquiriu um lugar de destaque entre as preocupações humanas desde o início da civilização.

Visto que a arte transmite através de uma configuração precisa os problemas reais que afligem o homem, esse tema sempre fez parte da matéria literária surgida no mundo, mesmos em textos destinados às crianças.

⁴⁴ . BORDINI, M. G. e AGUIAR, V. T. *Literatura - a formação do leitor*. Porto Alegre: mercado Aberto, 1988, p. 84.

⁴⁵ . BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 61.



Como na Idade Média não havia infância tal como a concebemos hoje, ou seja, uma fase especial da vida, em que o ser humano recebe um tratamento diferenciado, as crianças, "adultos em miniatura", não eram vistas como um público distinto que exigisse centros de interesse e limites de compreensão. Admitia-se que elas tinham as mesmas possibilidades de compreensão que os adultos e estes dirigiam-se a elas sem simplificar nem seu pensamento, nem sua linguagem, usando argumentos e vocabulário que para serem compreendidos exigiam uma experiência da vida e conhecimentos precisos não disponíveis a uma criança. A infância, como um período especial da vida, é um conceito que só passou a existir com a ascensão social da burguesia. Classe emergente, a burguesia viu na educação dos pequenos a oportunidade de que necessitava para perpetuar sua ideologia, e na literatura infantil a melhor forma de realizar esse intento.

Portanto, quando começaram a surgir textos que, pelo seu forte apelo moral, são eleitos como meios de educação para crianças e jovens (embora inicialmente não trouxessem esse destino), a veiculação do tema da morte passa a merecer maior atenção. Em parte, essa preocupação com a abordagem do fenômeno surge devido à especificidade do público a quem esses textos são agora dirigidos, ou seja, trata-se de um grupo em formação principalmente devido às suas características etárias. Em função dessa pouca idade, a especificidade desse público compreende ainda traços emocionais e psíquicos.

Assim, por se tratar de um grupo em formação e com características próprias, o problema que surge é: como tratar de um assunto tão complexo como o é o tema da morte sem cair em clichês e explicações pré-estabelecidas às quais os leitores devem apenas assimilar?

Para responder a essa pergunta nosso trabalho se propôs a analisar como os primeiros escritores (Perrault, Grimm e Andersen) que produziram textos selecionados para a leitura do público jovem incorporaram esse tema em suas narrativas. Embora todos apresentem uma carga didática marcante, dadas as características e função desses escritos na época em que foram produzidos, o que nos interessou de maneira especial foi como cada autor trata o tema da morte. É, pois, nesse momento que a utilização ou não do didatismo nos fez diferença.

Após o estudo de todos os textos em que esses autores mencionam o tema da morte chegamos à conclusão de que cada um deles optou por uma abordagem específica do tema. Estudadas separadamente, as produções desses autores nos revelam exatamente essa preocupação em se adaptar aos conceitos e valores vigentes na época em que esses textos foram escritos. Assim, por terem sido



produzidos em épocas distintas⁴⁶ vem basicamente daí a diferença na maneira de trabalharem um mesmo tema.

Perrault, por exemplo, o precursor de um tipo de literatura que posteriormente seria denominada de "infantil", apresenta como marca em seus textos a opção por uma narração em que predomina um realismo sem retoques. Visto que sua preocupação era preparar os leitores para a vida, seus textos transmitem de maneira vívida toda a dureza, maldade e crueldade onipresentes na sociedade francesa na época de produção desses textos. Mesmo correndo o risco de chocar os jovens leitores, o autor não hesita em apresentar a aspereza das situações reais - como a morte, por exemplo - com as quais todos se confrontarão mais cedo ou mais tarde.

Já nos textos dos irmãos Grimm, observamos uma visão mais otimista acerca dos problemas que afligem o ser humano. Notamos que a violência explícita dos *Contos* de Perrault - tanto em nível de conteúdo quanto no da forma de expressão - cede a um humanismo onde o que predomina sempre é a esperança e a confiança na vida.

Os Grimm se notabilizaram por expressarem nesse gênero de literatura uma nova preocupação com a criança. Nesse sentido, passaram a privilegiar temas não muito complexos e de fácil percepção pela mente infantil. Porém, isso não significa que os tenham banido completamente de suas obras. Observamos, por exemplo, que quando esses autores optam por temas que exigem um pouco mais de reflexão, tendem a suavizar o rigor doutrinal e a levar em conta a especificidade da mente infantil.

Desse modo, ao abordar o fenômeno da morte, os Grimm atribuem ao fenômeno duas concepções distintas, mas interdependentes: a morte injusta (castigo imerecido) e a morte justa. Ao finalizar seus textos com esta última, os autores fazem seus leitores aceitar a morte como um castigo merecido, como um mal necessário para o triunfo do bem. Para tanto utilizam uma descrição breve, concisa, tratando o fenômeno apenas como um dado situacional sem necessidade de reflexão.

Finalizando, observamos que Andersen é, dos três autores aqui estudados, o que mais trabalha o tema da morte e o único que produziu especificamente para o público jovem.

⁴⁶ . O primeiro livro de Perrault surgiu em 1697 (século XVII); o dos irmãos Grimm em 1812 (século XIX) e o de Andersen em 1835. A diferença marcante entre esses dois últimos é apontada pelos críticos como a mesma diferença que distingue a exaltação nacionalista de autodefesa, própria do período napoleônico (1805/1815), e o ritmo calmo e idílico do período de reconstrução pós-napoleônicos (1815/1830).



Em suas obras, o que mais nos chama atenção é o fato de a maioria das histórias terminar com a morte final do protagonista. Nesses relatos, observamos que o que prevalece nos contos do autor é a ênfase à passividade e resignação infantil. Concebendo a morte como um meio necessário para se ganhar a vida eterna no céu, Andersen propõe a aceitação do fenômeno por compensar os finais trágicos presentes nas narrativas com a crença em uma vida supra terrena.

Desse modo, embora em termos quantitativos (no que se refere a abordagem do tema) sua produção seja relevante, os valores e concepções veiculados em sua obra deixam a desejar, principalmente se levarmos em conta o público a quem se destina. Se incorporados pelos leitores, conforme proposto pelo autor, essas idéias de passividade e resignação tendem a criar um leitor alienado sem condições de reagir, refletir e elaborar através de meios próprios suas conclusões pessoais sobre os problemas em foco.

É, pois, por este motivo que, apesar da aspereza e objetividade nas descrições, Perrault é o único escritor dentre os estudados que garante uma certa dose de liberdade aos seus leitores ao abordar o tema da morte. É óbvio que seus textos estão repletos de moralidade e normas de comportamento, mas visto que seu objetivo não era discutir o fenômeno da morte, este tema ficou em sua obra livre do crivo moral e de concepções pré-estabelecidas, sendo tratado objetivamente. Essa autonomia do tema faz com que o leitor se confronte com o fenômeno da morte tal qual ele aparece na realidade, na maioria das vezes sem eufemismos e revelando, quando há, todo o seu cunho patológico.⁴⁷ Embora seus textos contenham símbolos que fazem referência à morte, este fenômeno não representa o tema central de nenhum de seus textos, não deixando, no entanto, de adquirir certa relevância na estruturação dos mesmos.

Nesse sentido, a morte aparece em Perrault como um fato real que pode e deve ser temido, mas quando ocorre não pode mais ser revertido. Tal situação, embora triste é inevitável na vida do homem. Mesmo que em seus textos haja sempre uma solução mágica que faz tudo acabar bem, o que importa para o autor é confrontar seus leitores com uma situação que um dia viverão, dando uma pequena amostra do que essa situação significa em termos emocionais sem apresentar explicações já formuladas. Desse modo, além de conseguir alcançar seu maior e mais importante objetivo que é preparar esse público ainda em formação para as dificuldades da vida, utilizando a carga didática determinante de seus textos,

⁴⁷ . Conferir o conto *O Barba Azul*, no capítulo 3.



o autor coloca seus leitores frente a uma situação complexa e, de certa forma, provoca, pelo choque, uma ruptura do conceito de puerilidade atribuído à mente infantil.

9. Fábulas: o meio de expressão simbólica do homem

Narrativa de natureza simbólica de uma situação vivida por animais, que alude a uma outra situação humana e tem por objetivo transmitir uma certa moralidade, a fábula é uma das mais antigas modalidades literárias de que se tem registro. Nascida no Oriente e introduzida no Ocidente no século VI a.C. por Esopo, a fábula foi aperfeiçoada e enriquecida estilisticamente por Fedro no século I d.C..

Embora tenha sido descoberta e reinventada por Leonardo da Vinci, no século XVI, foi La Fontaine quem a introduziu definitivamente na literatura ocidental, no século XVII.

Em razão de sua estrutura dramática e da moral implícita ou explícita que deve conter, a fábula é geralmente confundida com outras modalidades literárias como a parábola (comparação), o apólogo (situação exemplar), e a alegoria (expressão de uma idéia através de uma imagem ou modelos, recriados em outros tipos de história).

Ao longo de sua evolução, a fábula conservou certas características que garantiram sua especificidade como, por exemplo, o seu sentido doutrinário, moral e pedagógico, e a humanização dos animais. É exatamente neste último traço que reside a peculiaridade que distingue a fábula das demais espécies metafóricas ou simbólicas.

Protagonizadas por animais cujo comportamento deixa transparecer uma alusão satírica ou pedagógica aos seres humanos, a fábula trabalha sempre com valores universais peculiares à sociedade humana de todos os tempos.

O traço característico desses poemas narrativos é o fato de exporem uma "situação" que encerra uma moralidade. Foi devido a essa peculiaridade, ou seja, serem breves relatos que divertem e instruem concomitantemente, que todos esses poemas narrativos se imortalizaram, como fábulas, na história da literatura e passaram a ser repetidos de geração em geração, até hoje. A fábula tem, assim, como uma de suas finalidades conter uma instrução, um princípio geral - habitualmente



moral - em forma sintética, que se desprende com naturalidade da narração simbólica, ou se faz intencionalmente desprender-se dela.

Tendo em vista esse caráter simbólico de suas personagens, a origem psicológica da fábula está na necessidade natural que o homem sente de expressar seus pensamentos por meio de emblemas, imagens ou símbolos, que visam explicar os fenômenos que ultrapassam sua compreensão.

Assim, o que venceu o tempo, entre o grande público, não foi propriamente a forma literária difundida por La Fontaine, mas as *situações humanas* ali transfiguradas, e que nasceram, com certeza, com uma intenção totalmente distinta das possíveis intenções que o leitor de hoje lhes pode atribuir.

Mais do que uma história de animais, a fábula surge na história literária como um meio de garantir aos homens a liberdade de manifestar, sob o manto da ficcionalidade, sua insatisfação com o sistema. Sem poder de expressão, o povo para denunciar as injustiças, valeu-se da ficção, atribuindo costumes e caracteres humanos às formas irracionais.

Nesse sentido, a fábula pode ser considerada uma espécie de crítica impessoal. Esta forma literária, indireta na exposição de sua expressão, de caráter geralmente crítico, de análise precisa e tradução sintética de fatos, apresenta tais características em virtude da necessidade humana de encontrar a forma de transmitir um conhecimento ou uma experiência sem tocar ou localizar muito claramente o fato ou a personagem.⁴⁸ É exatamente esse traço que garantiu a universalidade dessa modalidade literária. A fábula se transformou, assim, no eterno manifesto sutil do oprimido contra seu opressor.

Além disso, por ser um instrumento de transmissão de conhecimentos engenhoso e com pretensões de ser correto, o público infantil foi seu alvo direto. Porém, seu emprego no ensino provocou resistências desde o começo da moderna didática. Entre os problemas fundamentais que se apresentam à sua aceitação como lição para as crianças está a questão da moralidade.

Visto ser este o aspecto mais essencial e polêmico desta modalidade narrativa, mais do que qualquer outra expressão literária em que intervenham animais, as fábulas devem ser objeto de meditada seleção e amplo estudo, antes de serem postas ao alcance das mãos infantis.

Elas devem reunir um mínimo de condições que as ponham a salvo de qualquer confusão interpretativa naquilo que pretendam ensinar, incluindo uma

⁴⁸ . SOSA, J. op. cit. p. 144.



proposição moral muito velada, que se depreenda por si mesma do próprio desenvolvimento da fábula, antes de conter-se no resumo final.

Tendo presentes essas considerações, procuraremos analisar como La Fontaine, o expoente máximo no mundo ocidental dessa modalidade narrativa, consegue conciliar o tema da morte com a postura predominantemente maniqueísta da moralidade presente nas fábulas, e quais as concepções ideológicas que deixa transparecer em seus textos com respeito a esse fenômeno.

9.1 A presença da morte no fabulário de La Fontaine

Dentre todos os textos escritos por La Fontaine apenas três falam especificamente da morte. São eles *La mort et le bucheron* (*A morte e o lenhador*), *La mort et le malheureux* (*A morte e o infeliz*) e *La mort et le mourant* (*A morte e o moribundo*).

Nesta última fábula o autor começa dizendo que os sábios são aqueles que estão conscientes de sua morte e a esperam chegar:

"A morte não surpreende nunca o sábio:

Ele está sempre pronto a partir..."⁴⁹

Além disso, o autor nos lembra em seu texto do caráter inevitável da morte com expressões como "no tributo fatal; todos são do seu domínio" e "A morte arrebatava a todos sem restrição".

Após dissertar sobre essas características do fenômeno, o autor começa a contar a história de um moribundo com mais de cem anos de vida e que, sentindo a presença da morte, começa a inventar desculpas para não segui-la: não ter feito ainda seu testamento, o nascimento de um sobrinho, a falta de aviso, etc. Ouvidos seus lamentos, a Morte lhe explica que, tendo ele cem anos, já havia vivido o suficiente e devia estar ciente da proximidade de seu fim.

Nessa fábula, embora a proximidade da morte cause medo, a mesma é personificada e descrita como um ser ponderado, racional, com grande capacidade de argumentação e que só é compreendida pelos sábios, pessoas cientes do caráter efêmero da vida.

⁴⁹ LA FONTAINE, J. *Fables*. Éditions Garnier Frères: Paris s/d



Com isso, o autor destitui a morte de toda aquela caracterização macabra que tanto tem amedrontado a humanidade ao longo dos séculos.

As outras duas fábulas que tematizam a morte são *A morte e o infeliz* e *A morte e o lenhador*. Embora apresentem personagens diferentes, estas fábulas tratam de situações semelhantes. Na primeira, um infeliz chama insistentemente pela morte, considerando-a um meio de se livrar de seus infortúnios e de lhe proporcionar alívio dos sofrimentos. Mas, quando a Morte resolve realmente aparecer, a personagem a repele de todos os modos, deixando-nos perceber que sua insistente vontade de morrer não era sincera.

Na segunda fábula, um pobre lenhador, como o infeliz da fábula anterior, chama pela morte dizendo que sua tristeza superava sua alegria e por isso a vida não tinha sentido para ele. Porém, quando a Morte atende ao seu chamado, o lenhador a burla dizendo que precisava apenas de sua ajuda para auxiliá-lo com sua carga de madeira.

Em ambas as fábulas a moralidade presente é a mesma: por mais triste que seja a vida, ninguém deseja morrer; todos preferem "antes sofrer que morrer".

Através do estudo dessas fábulas, observamos que em La Fontaine a morte é mencionada como um fenômeno natural, não é dramatizada nem problematizada, trata-se apenas de uma ocorrência natural inevitável a qualquer ser vivo.

Além disso, ao satirizar o fenômeno (como em *A morte e o lenhador*) e ao caracterizá-lo como um ser dotado de raciocínio e argumentação, o fabulista tira da morte toda a idéia de macabro que sempre a acompanhou. Apesar de a moralidade dessas fábulas tentar ressaltar o valor precioso da vida, e com isso, pregar a resignação e o conformismo ao sofrimento, a concepção que o autor tem da morte e que deixa transparecer em seus textos é a de um fenômeno natural que não deve ser temido, mas esperado.

Desse modo, por não apresentar nenhum tipo de reflexão sobre o fenômeno, suas concepções tendem mais para o lado científico que ideológico, ou seja, para o autor a morte representa a cessação da vida, uma ocorrência natural, inevitável e irreversível.

Embora não proponha nenhum tipo de discussão, abrindo, assim, espaço para uma possível reflexão, o autor também não colabora para a manutenção da concepção de morte como algo malévolo e macabro que deva ser evitado e temido. Isso pode ser notado quando o fabulista atribui ao sábio a capacidade de compreender e esperar, sem horrores, pelo fenômeno. Nesse sentido, embora essa



situação de espera não seja tão fácil de se concretizar, uma vez que o fenômeno envolve sentimentos e emoções, o conceito de morte apresentado aparece de forma clara, objetiva, sem muita ritualização, envolvido por uma aura de comicidade e, portanto, facilmente compreensível pela mente infantil. Desse modo, o fabulista consegue romper com a concepção tradicional de morte e, conseqüentemente, alargar o horizonte de seus leitores, colocando-os frente a uma nova maneira de se encarar a vida e a morte.

CAPÍTULO IV

A literatura infantil no Brasil



CAPÍTULO IV

A literatura infantil no Brasil

1. Do aparecimento do gênero ao Modernismo

Após o breve histórico apresentado aqui sobre os contos de fadas e as fábulas, modalidades que detam origem ao gênero "literatura infantil" no cenário mundial, passaremos à consideração de como esse gênero se desenvolveu no Brasil e quais foram suas transformações mais significativas.

Como o atestam vários estudos, a literatura infantil brasileira nasce apenas no final do século XIX. Antes disso a circulação de livros infantis no Brasil era precária e irregular, representada principalmente por edições portuguesas. Só aos poucos é que estas passaram a coexistir com as tentativas pioneiras e esporádicas de traduções nacionais, como as de Carlos Jansen.

Nesse fim de século, vários elementos convergem para formar a imagem do Brasil como a de um país em processo de modernização. A extinção do trabalho escravo e o crescimento e a diversificação da população urbana começam a

configurar a existência de um virtual público consumidor de livros infantis e escolares.

Apesar desse processo de modernização ter influenciado a produção intelectual brasileira, configurando as inovações que, nos anos 20 e 30 de nosso século, produziram o que se chamou de modernismo literário, a literatura infantil preservou por muito tempo seu caráter conservador. Esse conservadorismo pode ser atribuído tanto ao modelo cívico-pedagógico no qual essa literatura se insere quanto ao raço dos padrões europeus nos quais ela se inspirava através dos clássicos infantis.

Nesse período destacam-se as adaptações que, abrandando os textos, prenunciam o movimento de nacionalização no qual se insere esse gênero.

Porém, como a escola é o lugar de divulgação privilegiado por tais textos, esse movimento de nacionalização se transforma rapidamente em nacionalismo. A literatura infantil lança mão, assim, para a atenuação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador.

Desse modo, se o fortalecimento da escola enquanto instituição e as campanhas cívicas em *A literatura infantil no Brasil* as condições para a gênese da literatura infantil enquanto gênero, foram estes mesmos fatores os responsáveis pelo caráter ideologicamente conservador dessa literatura.

Esse pendor ideológico ainda continuou por muito tempo. A década de 20 viu bombardear novos investimentos na área editorial que facultaram a difusão das

1. Do aparecimento do gênero ao Modernismo

Após o breve histórico apresentado aqui sobre os contos de fadas e as fábulas, modalidades que deram origem ao gênero "literatura infantil" no cenário mundial, passaremos à consideração de como esse gênero se desenvolveu no Brasil e quais foram suas transformações mais significativas.

Como o atestam vários estudos, a literatura infantil brasileira nasce apenas no final do século XIX. Antes disso a circulação de livros infantis no Brasil era precária e irregular, representada principalmente por edições portuguesas. Só aos poucos é que estas passaram a coexistir com as tentativas pioneiras e esporádicas de traduções nacionais, como as de Carlos Jansen.

Nesse fim de século, vários elementos convergem para formar a imagem do Brasil como a de um país em processo de modernização. A extinção do trabalho escravo e o crescimento e a diversificação da população urbana começam a



configurar a existência de um virtual público consumidor de livros infantis e escolares.

Apesar desse processo de modernização ter influenciado a produção intelectual escrita brasileira, prefigurando as renovações que, nos anos 20 e 30 de nosso século, produziram o que se chamou de modernismo literário, a literatura infantil preservou por muito tempo seu caráter conservador. Esse conservadorismo pode ser atribuído tanto ao modelo cívico-pedagógico no qual essa literatura se insere quanto ao ranço dos padrões europeus nos quais ela se inspirava através dos clássicos infantis.

Nesse período destacam-se as adaptações que, abrandando os textos, prenunciam o movimento de nacionalização no qual se insere esse gênero.

Porém, como a escola é o lugar de divulgação privilegiado por tais textos, esse movimento de nacionalização se transforma rapidamente em nacionalismo. A literatura infantil lança mão, assim, para a arregimentação de seu público, do culto cívico e do patriotismo como pretexto legitimador.

Desse modo, se o fortalecimento da escola enquanto instituição e as campanhas cívicas em prol da modernização do país forneceram as condições para a gênese da literatura infantil enquanto gênero, foram estes mesmos fatores os responsáveis pelo caráter ideologicamente conservador dessa literatura.

Esse pendor ideológico ainda continuou por muito tempo. A década de 20 viu florescer novos investimentos na área editorial que facultaram a difusão das criações artísticas em nível tanto de produção quanto de divulgação. No caso da literatura infantil, as editoras começaram a prestigiar o gênero, motivando seu aumento ao longo dos anos 20 e 30, bem como a adesão progressiva de alguns escritores da nova e atuante geração modernista. Mas o êxito não garantiu a autonomia do gênero, que continuava sem legitimação artística: o sucesso no mercado escolar recompensava o esforço de escrever para os jovens.

Visto que para circular nas salas de aula era necessário mais do que imaginação e espontaneidade, a literatura infantil viu-se obrigada a adequar-se aos programas curriculares. Deste modo, a criatividade e a fantasia foram indiretamente disciplinadas, favorecendo, assim, o controle pelo Estado da produção de livros destinados à infância.

Aproveitando o fato de o modernismo favorecer a representação do contemporâneo, em nome do qual todas as liberdades eram permitidas, Monteiro Lobato aproveita a sugestão e consegue ser um dos poucos escritores do período que privilegia temas contrários ao regime em vigor.



Graças à sua originalíssima fusão de fantasia e realidade, a qual fazia com que seus pequenos leitores se sentissem identificados com as situações narradas e se sentissem à vontade dentro de uma situação familiar e afetiva, que era subitamente penetrada pelo maravilhoso ou pelo mágico, com a mais absoluta naturalidade, Lobato tornou-se um escritor brasileiro consagrado na literatura destinada aos jovens leitores no Brasil.

Além da questão do gosto - que fez com que seus leitores tivessem uma predileção especial por suas obras - Lobato se destaca também no panorama da literatura infantil nacional pelas inovações por ele propostas tanto em nível de conteúdo quanto em nível de forma.

Rompendo, pela raiz, com as convenções estereotipadas vigentes, o autor abre as portas para as novas idéias e formas que o nosso século exigia.

Dentre a complexidade dessas idéias, valores e imposições, duas atitudes atuaram com mais vigor na elaboração do universo literário lobatiano: a necessidade de ruptura com o sistema de vida tradicional e a defesa do homem de iniciativa, com a participação ativa na vida em sociedade.

Por tais idéias que combatiam a passividade e resignação, Lobato tornou-se o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje.

2. O tratamento da morte em Monteiro Lobato

2.1 *Fábulas*

Dada sua importância na produção literária para a infância no Brasil, ao estudarmos o tema da morte na literatura infantil nacional, a inclusão das obras de Monteiro Lobato se torna imprescindível.

Dentre os 17 livros que compõem sua produção destinada ao público infantil, apenas dois utilizam a morte como um componente temático relevante. São eles *Fábulas* (neste caso, com a reescritura da fábula de Esopo "A morte e o lenhador") e o livro *A chave do tamanho*.

Com respeito à *Fábulas*, quarto livro de Lobato destinado às crianças, situado, portanto, no início de sua produção infantil, observamos que sua escrita já era em si um reflexo da preocupação do autor com o problema dos livros de leitura para a criança no Brasil. Observando a realidade à sua volta, Lobato estuda o meio de modificá-la.



Em carta de 08/09/1916 a Godofredo Rangel,⁵⁰ diz :

"Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me, diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos - sem entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em Português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato - espinhentas e impenetráveis. Que é que as nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta..."

Tendo por meta esse projeto, Monteiro Lobato escreverá em 1922 suas *Fábulas*. Nesse livro, Lobato reescreve as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, fazendo com que ressurjam com um sabor especial, na medida em que são comentadas e até criticadas pelas personagens. Além de todo esse material herdado da tradição, Lobato produz em seu livro fábulas nacionais, com animais típicos da fauna brasileira.

Embora o trabalho de Lobato possa ser caracterizado como uma recuperação desse fabulário já consagrado, seu produto final vai além de uma simples escritura de tom parafrástico. Tratando de um material já bastante conhecido, Monteiro Lobato assegura a originalidade de seu livro, ao introduzir no final de cada fábula um comentário de uma das personagens do Sítio do Picapau Amarelo. É, pois, exatamente nesses comentários que podemos encontrar traços do projeto literário do escritor.

Para análise, selecionamos três aspectos gerais que merecem destaque na fábula "A morte e o lenhador"⁵¹, enquanto elementos configuradores desse projeto, quais sejam, a maneira como a questão da moralidade é tratada, o papel

⁵⁰ LOBATO, J. B. M. *A barca de Gilete*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956, t.2, p.104, a.

⁵¹ Essa mesma fábula, porém, na versão de La Fontaine, já foi objeto de estudo no capítulo 3 deste trabalho.



desempenhado pelo narrador, ou seja, qual o tipo de focalização adotado e quais as suas implicações na estrutura da narrativa e, finalmente, a linguagem utilizada.

No plano do conteúdo, essa fábula narra, com certa dose de humor, a situação com que se depara um velho lenhador quando confrontado com a morte. Por ser muito velho e ter dificuldade de trabalhar, esse lenhador chama insistentemente a morte, preferindo morrer a continuar tendo uma vida tão difícil. Porém, quando a morte atende ao seu chamado e aparece, o lenhador afirma que só a chamou para que ela pudesse ajudá-lo no seu trabalho.

2.1.1 A moralidade

Ao estudarmos a questão da moralidade nessa fábula, podemos observar que Lobato, ao permitir a intervenção das personagens ao término da narrativa, não institui estas moralidades enquanto "verdades absolutas", conforme vinham sendo transmitidas através dos séculos. Mas, através de questionamentos, discussões e opiniões contrárias, faz com que surja uma multiplicidade de pontos de vista que podem ser contestados livremente sem qualquer tipo de imposição por parte do autor.

Como todos sabem, as fábulas, enquanto modalidade narrativa são caracterizadas principalmente pela veiculação de uma moralidade ao final do texto. No caso de "A morte e o lenhador", a moralidade proposta na versão original por Esopo, seu criador, e depois recuperada por La Fontaine, é a de que "é preferível sofrer a morrer". Nesse sentido vê-se implícita a idéia de resignação e conformismo ao sofrimento como sinal de valorização da vida.

Porém, contestando essa idéia, Lobato através dos comentários de suas personagens, diverge da postura defendida pelo fabulista, propondo que morrer não é tão mau assim. Segundo ele, a morte em alguns casos é benéfica, podendo ser considerada até como um remédio:

"A morte não é nada *disso*. É um bem. É um remédio. É o *Grande Remédio*. Quando um doente está sofrendo na maior agonia, a morte vem com o fim da dor".⁵²

⁵² . LOBATO, J. B. M. *Fábulas*. 50 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 24, b.

Desse modo, observamos que através da divergência de opiniões das personagens com respeito ao que está sendo narrado (neste caso, o objeto da discussão, da divergência é indicado pelo pronome demonstrativo "disso", que se refere à idéia exposta e não aceita), Lobato provoca um confronto de pontos de vista diferentes. Com isso cria personagens ativos, sujeitos pensantes que atuam reflexivamente, transformando a matéria ficcional de acordo com seus pontos de vista. Por abrandar a força maniqueísta da moralidade, Lobato não só leva à revisão dos valores cristalizados por essa modalidade literária como também defende a necessidade da criação de um homem de iniciativa capaz de refletir, questionar e, se for preciso, se contrapor à mensagem transmitida, vencendo as dificuldades pelo poder de sua vontade.

Humanista e adepto das idéias nietzschianas, Lobato via na força do homem, num modelo de individualismo, audaz, confiante, empreendedor e contestador, a solução para os grandes problemas que afligem a humanidade.

Como vimos demonstrando até aqui, embora Lobato conserve a moralidade das fábulas conforme constam na versão original de Esopo, depois recuperada por La Fontaine, a introdução de comentários relativos às mesmas resulta na atenuação ou mesmo na contraposição da mensagem maniqueísta da moral instituída nas fábulas originais, propondo, mais do que valores estabelecidos, projetos de ação que estimulam a consciência reflexiva e crítica de seus leitores.

2.1.2 Focalização

Além do conteúdo veiculado, como pudemos observar no caso da moralidade, notamos também que as opções formais feitas por Lobato são altamente relevantes na estruturação de sua obra, na medida que asseguram a instauração de um discurso não manipulado pelas imposições e idéias do adulto.

Uma dessas opções formais diz respeito ao tipo de focalização utilizado. No âmbito da narrativa literária essa questão considera a identificação da voz narradora ou o ponto de vista adotado para a narração dos fatos. Embora essa identificação seja possível através de uma cuidadosa análise das marcas deixadas pelo narrador no percurso discursivo, interessa-nos aqui verificar as implicações que



sua focalização acarreta na narrativa do ponto de vista da composição estrutural da obra e de que maneira essa estruturação compromete a interpretação da mesma.

Utilizando os conceitos de Percy Lubbock,⁵³ observamos que a narrativa pode contar com duas formas de apresentação: a *cênica* e a *panorâmica*.

Na apresentação *cênica* o leitor vai "vendo junto" com o narrador, conforme este mostra. Desse modo, podemos notar neste tipo de apresentação uma maior proximidade entre o leitor e o objeto observado e, conseqüentemente, menor presença do narrador, uma vez que ele quase desaparece, já que a ênfase passa a ser dada não à sua presença, mas ao objeto da narração.

Já a apresentação *panorâmica* corresponde ao resumo de uma série de informações dada pelo autor através de certas indicações. Vemos que, por se tratar de um resumo, deve-se creditar toda a verdade ao narrador. O leitor se vê "obrigado" a confiar no que está sendo contado via narrador, confiar na visão que este narrador tem da história pois é ele quem, neste caso, detém a voz narrativa. Isso ocorre porque a narrativa pode ser considerada como uma fatia de vida que tem um sentido. Sempre que alguém conta algo está focalizando esta "fatia de vida" de um determinado ponto de vista e utilizando determinadas técnicas. Assim, o que o narrador nos transmite é fruto de uma focalização particular.

Com base nestas considerações, observamos que, por se tratar de um "resumo", a apresentação panorâmica apresenta uma maior distância entre o leitor e o objeto observado e maior presença do narrador, tornando-o mais perceptível.

Quanto ao tratamento da matéria romanesca, Lubbock distingue os modos *dramático*, em que o leitor ouve a voz do próprio personagem sem a intervenção do narrador, e o modo *pictórico*, em que o narrador atua como mediador entre o leitor e a história.

Tendo presentes os conceitos defendidos por Lubbock, podemos classificar a fábula "A morte e o lenhador", de Monteiro Lobato como sendo uma narrativa em que predominam a apresentação cênica e o tratamento dramático. Nesse tipo de apresentação e tratamento romanesco o que interessa é o objeto observado. Como o narrador não tem aqui acesso à consciência das personagens, ele deixa que estas hajam para que através de suas ações e de índices externos o leitor possa conhecê-las. Ao assim agir, o narrador como que se ausenta da narrativa, deixando-nos como expectadores da ação pura, sem intervenções de sua parte. Isso pode ser observado pelos constantes diálogos presentes no texto quase que anulando a

⁵³ LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix - Edusp, 1976.

presença do narrador. Utilizando uma focalização em terceira pessoa e privilegiando os diálogos, o autor dá voz às próprias personagens fazendo com que as mesmas expressem seus sentimentos pessoalmente.

A famosa dicotomia forma/conteúdo, que se resolve, nos bons autores, numa integração perfeita e harmoniosa, tem expressão marcante nos diálogos de Monteiro Lobato. A agilidade com que eles se apresentam e se sucedem, demonstra a sagacidade do autor e a competência na estruturação de argumentos e personagens. O caráter dialético das confrontações explode numa dinâmica marcada pela vivacidade das colocações em conflito. A atenção do leitor se concentra no corpo a corpo das palavras, ansiosa pelo desfecho do embate.

Nesse sentido, o texto não apresenta nenhuma intervenção significativa do narrador. As idéias veiculadas não são direcionadas e nem promulgadas por um adulto que detém a palavra e a manipula segundo seus interesses. Dando voz às personagens-crianças, o autor permite que emergjam dúvidas, reflexões e questionamentos peculiares à criança, o que além de possibilitar uma maior identificação com o jovem leitor, foge também de todo e qualquer teor doutrinário e alienante que a narrativa possa apresentar.

Além disso, por possibilitar ao leitor uma visão clara do objeto narrado, ou seja, dos acontecimentos em si sem nenhuma mediação, este tipo de focalização possibilita ao leitor uma visão crítica da narrativa, podendo este com isso aderir ou não à matéria ficcional, guiando-se pelos seus próprios parâmetros.

2.1.3 Linguagem

Além da questão da focalização, um outro aspecto relevante na estruturação da obra lobatiana refere-se à linguagem, ou seja, às opções lingüísticas feitas pelo autor.

Com o objetivo de ser claro e totalmente compreensível às crianças, Lobato eliminou de sua obra todo o excesso de "literatura". Tal projeto, além de se manifestar através das opções formais em nível de enunciação, é discutido também em algumas obras pelas próprias personagens dentro da narrativa. Com isso, Lobato deixa claro um dos seus principais objetivos nos livros para crianças: eliminar o elemento de enfeite e a estética gratuita:



Em *A barca de Gleire*⁵⁴, Lobato ressalta a necessidade de as narrativas correrem livremente. Desse modo, a fábula "A morte e o lenhador" se destaca pela dinâmica luminosa dos diálogos travados entre interlocutores que se distinguem por uma linguagem nova, franca, direta sem adornos dispensáveis. Nesse sentido, o segredo de sua aceitação e permanência está no fato de ser agradável de ler, e de se poder acompanhar com entusiasmo a evolução da narrativa.

Aliando o desejo de eliminar de sua obra toda a literatice ao tom muitas vezes didático de suas colocações, Monteiro Lobato utiliza também a narrativa para entre outras coisas ensinar (neste caso, História). Porém, vale acrescentar que, mesmo apresentando certa dose de didatismo (discursando sobre as mais diversas áreas de conhecimento, mas tomando sempre o cuidado de não adentrar em questões de moralidade), cujo objetivo é, além de conceber a leitura do livro como oportunidade para ampliar o universo cultural de seus ouvintes, tornar também a narrativa acessível aos mesmos, o livro de Lobato conserva características específicas de uma literatura capaz de transcender o simplesmente pedagógico, a intenção didática ou educativa. Assim, o autor consegue fazer com que sua intenção didática seja incorporada e diluída pelo universo ficcional, setor privilegiado na obra lobatiana.

Podemos observar claramente esse fato na fábula em questão, quando o autor, através da fala de uma das personagens, aproveita a oportunidade que lhe dá a narrativa para fornecer aos seus leitores lições de História. Neste caso específico o assunto escolhido é a concepção que o homem tinha da morte na Idade Média:

"...Essa imagem da morte é coisa da Idade Média, o tempo mais triste e trágico da História."⁵⁵

Assim, podemos notar nesse trecho que apesar de utilizar a narrativa para ensinar, Lobato não faz disso o principal objetivo do texto. Suas colocações nesse sentido são, na maioria das vezes, sutis e ocasionais, diluindo-se na narrativa.

⁵⁴ . LOBATO, J. B. M., p. 163, a.

⁵⁵ . LOBATO, J. B. M., P. 24, b.



2.1.4. *Fábula*: a ruptura com a concepção tradicional da morte

Além dos aspectos já apontados, como o tratamento dispensado à moralidade, à questão da focalização e à linguagem utilizada, a proposta emancipatória de Lobato pode ser observada também pelo fato de o autor ter evitado as "tensões" que, fatalmente, culminariam em soluções dramáticas, utópicas ou sentimentais.

Ao tratar de questões universais como a morte, suas considerações apresentam-se livres do desejo de fornecer complexas explicações filosóficas, resolvendo os conflitos no nível das aventuras, da ação.

Tal como ocorre na versão original de Esopo, à qual Lobato é fiel, a morte na fábula estudada é descrita como sendo "horrenda, escaveirada, com os ossos a chocalharem e a foice na mão",⁵⁶ o que causa à personagem grande terror.

Essa imagem da morte como um fenômeno aterrorizante e amedrontador é, como vimos em Philippe Ariès⁵⁷, resultado direto da prática de se evocar os horrores da decomposição, presente nos temas macabros utilizados pela igreja para converter seus súditos. Além disso, a crença em uma alma humana imortal (condenada a tomar conhecimento de sua sorte somente pós-morte), cuja origem se encontra na filosofia grega, gerou a associação do fenômeno da morte ao julgamento final, à incerteza de salvação, ao risco de padecer os suplícios do Inferno e à volta das almas condenadas para atormentar os vivos, fatos que aterrorizam e provocam uma certa repulsa com respeito à morte.

Visto que em Lobato as fronteiras entre o *bem* e o *mal* e entre o *certo* e o *errado* não são estanques e bem delimitadas, essa idéia de pecado, enquanto dívida que deve ser paga quando se morre, encontrada na raiz de todo o terror causado pela morte, inexistente em sua obra.

A primeira objeção que encontramos a esse terror nos comentários da fábula citada se refere justamente à caracterização da morte na narrativa. Vejamos:

É, pois, por esta razão que " __ Não gosto desta fábula - disse a menina - porque aparece uma Morte muito feia.

⁵⁶ . Idem, p. 23.

⁵⁷ . ARIÈS, P. op. cit.



— Você tem razão, minha filha. Essa imagem da morte é coisa da Idade Média, o tempo mais triste e trágico da História."⁵⁸

1.2.4 Após contestar a caracterização que a fábula faz da morte, o texto nos informa a origem dessa caracterização, remetendo-nos à concepção medieval do fenômeno e apresentando uma nova caracterização que se choca radicalmente com a idéia de terror e medo, até mesmo metaforizando-a:

"A Morte não é nada disso. É um bem. É um remédio. É o Grande Remédio. Quando um doente está sofrendo na maior agonia, a Morte vem com o fim da dor.

— Morte de que eu gosto - disse Pedrinho - é aquela dos americanos...

Ninguém entendeu. Ele explicou.

— Lembra-se daquela fita que vimos no cinema, *Horas Roubadas*? A Morte era Mister Ceifas, um moço muito elegante e delicado, mas de rosto impassível (...) Eu gostei tanto que perdi o medo da Morte. Se ela é assim, que venha buscar-me. Saírei pela mão de Mister Ceifas tal qual aquele velho - feliz, sorrindo e gozando a beleza das paisagens do outro mundo..."⁵⁹

Além de retirar todo o peso da concepção sombria e macabra, através da utilização de adjetivos de conotação positiva (*elegante, delicado, feliz*), o autor expressa em sua obra uma concepção simbólica da morte, ou seja, considera-a como sendo a introdutora dos mundos desconhecidos onde o pensar e o querer jamais deixam de existir.

Lobato evita, assim, as tensões psicológicas insolúveis ou angustiantes para os pequenos leitores. Explora os conflitos ligados às ações e que podem ser resolvidos, de maneira positiva, no nível da narrativa e da vida.

É, pois, por esta razão que utiliza como subsídio para explicar a morte uma seqüência narrativa própria da arte visual - um filme cinematográfico - onde os

⁵⁸ . LOBATO, J. B. M. op. cit., p. 23 b.

⁵⁹ . Idem, p. 24, (grifos nossos).

acontecimentos são materialmente observáveis, possibilitando a adesão ou não do leitor/espectador.

2.2 A chave do tamanho

Escrita em 1942, vinte anos após *Fábulas*, *A chave do tamanho* é a segunda obra de Lobato selecionada para este trabalho por abordar, mesmo que de maneira menos explícita, o complexo tema da morte na literatura nacional para o jovem.

Aproveitando a representação do contemporâneo promovida pelo Modernismo, Lobato utiliza esta narrativa para atualizar o tema da Segunda Guerra Mundial e propor uma crítica à civilização industrial e ao abuso do poder por parte dos governos mundiais.

Apesar de utilizar os mesmos elementos presentes na fábula "A morte e o lenhador" no que diz respeito à moralidade, focalização e linguagem, o autor apresenta agora um tratamento diferenciado ao se referir à morte.

Narrando as aventuras de Emília que, ao tentar fechar a chave da guerra, se engana e diminui o tamanho de toda a humanidade, a obra de Lobato faz uso de preceitos científicos, em discussão na época, para abordar o problema da morte, ou seja, utiliza uma abordagem materialista, baseada na teoria evolucionista de Darwin. Segundo este cientista, as constantes variações entre indivíduos de uma mesma espécie e as elevadas taxas de nascimento constituem a matéria prima para a evolução da vida na Terra. A seleção natural na luta pela sobrevivência é o mecanismo, a força propulsora que está por trás desta evolução. A seleção natural é, assim, responsável pela sobrevivência dos mais fortes, ou dos que melhor se adaptarem ao seu meio⁶⁰.

Enfatizando conceitos como mimetismo, adaptação e Lei de seleção natural, Lobato adere à teoria darwiniana, encarando a morte como um meio natural de sobrevivência da espécie (humana):

" Como estes bichinhos sabem arrumar-se num mundo tão grande! (...) sabem porque foram aprendendo. Nós também

⁶⁰ . GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: Romance da história da filosofia*. 2 cd. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 342.



aprenderemos, (...) A professora é uma velha feroz, que não perdoa aos lerdos e preguiçosos. Chama-se dona *Seleção Natural*."⁶¹

Como vimos, através da mortalidade (seleção) natural só os mais fortes e com maior capacidade de adaptação sobrevivem, utilizando para isso os mais fracos como meio de subsistência.

Além do ponto de vista científico, a morte é considerada também, nessa narrativa, como um meio de solução para os problemas da humanidade ameaçada pela guerra:

Com a diminuição do tamanho, muitas pessoas morreram e com elas seu desejo de dominar o mundo. Assim, é proposta, a partir dessas mortes, a criação de uma nova civilização muito mais agradável que a velha - sem os horrores da desigualdade social e das inúteis complicações criadas pelos inventos mecânicos.

Longe de todo sentimentalismo em que o tema geralmente vem envolto, Lobato aborda o assunto de modo prático e materialista:

"(Visconde) Alegou que cada minuto de demora eram mais milhões de seres humanos que pereciam em todos os continentes.

— E não se perde grande coisa, respondeu Emilia... nesta pulguinha de Terra a humanidade é uma poeirinha malvada. Para o Universo tanto faz que essa poeirinha exista como não exista."⁶²

Com base nessas citações, observamos que, utilizando um exagerado pedagogismo científico e um excessivo pragmatismo, o autor neste livro banaliza o fenômeno da morte, deixando de considerá-lo em toda sua abrangência e complexidade.

Assim, a morte adquire na narrativa o teor de um fenômeno não somente natural, mas necessário para a própria sobrevivência da humanidade. Embora esse conceito seja verdadeiro, é também bastante restritivo, quando dirigido a leitores ainda em formação. Não levando em consideração a pouca experiência de seu público para conviver com questões existenciais, o autor ignora situações que

⁶¹ . LOBATO, J. B. M. *A chave do tamanho*. 26 cd. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 32, (grifos nossos).

⁶² . Idem, p. 64.



envolvem os sentimentos (de perda, angústia, medo, etc) gerados em quem presencia esse fenômeno. Desse modo, deixa-se de lado as implicações do fenômeno da morte no interior do indivíduo "criança".

Mas, apesar desse fato, é digno de nota que embora Lobato trate o fenômeno de forma um tanto restrita, ao assumir esta postura, (fundamentando-se em princípios que considerava científicos, ainda que a perspectiva adotada simpatizasse com o já na época teoricamente superado darwinismo), Lobato transforma-se no portador de ideais revolucionários, na medida em que rejeita completamente a ótica religiosa preponderante na educação brasileira e, segundo Lajolo e Zilberman⁶³, impecilho à renovação da escola.

Nesse sentido, Lobato dá voz às suas personagens privilegiando sempre as impressões infantis, mesmo que estas não sejam totalmente corretas segundo a ótica do adulto. Apesar de inserir nos comentários das personagens dados que nos permitem vislumbrar suas idéias enquanto escritor, prevalece no texto a sinceridade da expressão infantil, livre de toda e qualquer ligação com preceitos de intenção educativa ou moralizante. Mesmo tratando-se de considerações a respeito de questões existenciais como a morte, prevalece nessas observações o ponto de vista das personagens, que em nenhum momento é reprimido. O adulto só aparece na narrativa como aquele que fornece informações, delegando aos ouvintes/personagens a liberdade para analisá-las e julgá-las sem qualquer intervenção que vise a um direcionamento.

As personagens de Lobato são, ao mesmo tempo, participantes e insatisfeitos, não se acomodando a soluções sacramentadas. As crianças interferem no relato, mudam os finais, criticam os desempenhos e têm opiniões próprias, ainda que, às vezes, equivocadas e preconceituosas. Deste modo, o recebedor é sempre um indivíduo ativo, cuja reação é decisiva para a continuidade do ato de narrar. Nesse sentido, o elemento oral nunca é negligenciado, porque permite uma variedade de opções e facilita a rápida passagem à ação. Apresentando vários pontos de vista, ao leitor são lançadas escolhas diversas, e a ele caberá a identificação, ou a adesão afetiva, com este ou aquele protagonista.⁶⁴

É, exatamente, por conseguir um universo onde o poder da palavra é reservado à criança e não ao adulto que Lobato confere ao seu texto um teor emancipatório, marca de sua produção literária para a infância. Assim, sua literatura,

⁶³ . LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988, p.58.

⁶⁴ . ZILBERMAN, R. op. cit., p. 111.



mesmo abordando questões complexas, propõe projetos de *ação*, estimulando a consciência reflexiva e crítica de seus leitores. Essa "participação" é uma constante no universo lobatiano e pode ser depreendida pelas opções formais feitas pelo autor em sua narrativa.

Desse modo, o valor literário de sua obra pode ser medido não por sua inserção em uma ou outra tendência ou corrente, mas na consciência do fazer literário revelado por sua matéria literária, pelo seu corpo verbal, assegurando-lhe o mérito de ser o divisor de águas que separa o Brasil de ontem do Brasil de hoje na área da Literatura Infantil e Juvenil.

CAPÍTULO V

O tema da morte na literatura infantil contemporânea



CAPÍTULO V

O tema da morte na literatura infantil contemporânea **O tema da morte na literatura infantil contemporânea**

1. Inovações na produção cultural para crianças a partir da década de 70

Visto que o contexto sócio-político de um país exerce forte influência na produção cultural da nação, o processo de modernização da sociedade brasileira beneficiou de maneira significativa a literatura infantil nacional no início da segunda metade do nosso século, fazendo com que a indústria do livro se solidificasse e a escola se expandisse. Assim, quando o processo de industrialização passou a ser um dos principais meios de desenvolvimento do país, a literatura infantil aderiu a essa concepção, produzindo textos em série e reduzindo o escritor à condição de operário que produz conforme as exigências do mercado.

A partir principalmente da década de 70, o Estado se mobiliza, apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura. Isto correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil. Tal situação atraiu para o campo dos livros para crianças um grande número de escritores e artistas gráficos que se profissionalizaram no ramo, o que resultou numa conquista de espaço cada vez maior pelos títulos e autores nacionais.



Enquanto renovação, a literatura infantil pós anos 70 assumiu traços que a aproximam tanto de uma produção literária não-infantil contemporânea, quanto a fazem recuperar o atraso, incorporando conquistas já presentes na literatura não-infantil desde o movimento modernista de 22.

Impulsionado pelas reformas no sistema educacional, que fez com que a formação de professores para a educação fundamental fosse englobada pelas licenciaturas das instituições de ensino superior, o estudo da literatura infantil atende paulatinamente à consideração universitária. Com isso, surgem novos espaços de reflexão que, eventualmente, vão constituindo uma teoria da literatura infantil brasileira. Esta, inicialmente, recebe influência marcante do estruturalismo, em voga, sobretudo, no decorrer da década de 70. Isto ocorreu, em primeiro lugar, devido à significativa participação daquela corrente de pensamento em certos círculos acadêmicos; e também a uma compatibilidade entre o objeto de estudo preferido pela semiótica de cunho estruturalista e os textos destinados à infância, na esteira

O tema da morte na literatura infantil contemporânea

Tal adequação da metodologia estruturalista ao estudo da ficção infantil, além de elevar a teoria da literatura para crianças ao estatuto universitário, impediu que ela fosse, outra vez, engolida pela pedagogia.

Liberada, em princípio, do cunho pedagógico, a teoria da literatura

1. Inovações na produção cultural para crianças a partir da década de 70

destacando-se atualmente, as abordagens voltadas à análise dos comprometimentos ideológicos.

Visto que o contexto sócio-político de um país exerce forte influência na produção cultural da nação, o processo de modernização da sociedade brasileira beneficiou de maneira significativa a literatura infantil nacional no início da segunda metade do nosso século, fazendo com que a indústria do livro se solidificasse e a escola se expandisse. Assim, quando o processo de industrialização passou a ser um dos principais meios de desenvolvimento do país, a literatura infantil aderiu a essa concepção, produzindo textos em série e reduzindo o escritor à condição de operário que produz conforme as exigências do mercado.

A partir principalmente da década de 70, o Estado se mobiliza, apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura. Isto correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil. Tal situação atraiu para o campo dos livros para crianças um grande número de escritores e artistas gráficos que se profissionalizaram no ramo, o que resultou numa conquista de espaço cada vez maior pelos títulos e autores nacionais.

percurso escolar e o compromisso com uma pedagogia conservadora. Esta ruptura induz ainda

Enquanto renovação, a literatura infantil pós anos 70 assumiu traços que a aproximam tanto de uma produção literária não-infantil contemporânea, quanto a fazem recuperar o atraso, incorporando conquistas já presentes na literatura não-infantil desde o movimento modernista de 22.

Impulsionado pelas reformas no sistema educacional, que fez com que a formação de professores para a educação fundamental fosse englobada pelas licenciaturas das instituições de ensino superior, o estudo da literatura infantil ascende paulatinamente à consideração universitária. Com isso, surgem novos espaços de reflexão que, eventualmente, irão constituindo uma teoria da literatura infantil brasileira. Esta, inicialmente, recebeu influência marcante do estruturalismo, em voga, sobretudo, no decorrer da década de 70. Isto ocorreu, em primeiro lugar, devido à significativa participação daquela corrente de pensamento em certos círculos acadêmicos; e também a uma compatibilidade entre o objeto de estudo preferido pela semiótica de cunho estruturalista e os textos destinados à infância, na esteira das pesquisas de W. Propp sobre o conto de fadas russo.

Tal adequação da metodologia estruturalista ao estudo da ficção infantil, além de elevar a teoria da literatura para crianças ao estatuto universitário, impediu que ela fosse, outra vez, engolida pela pedagogia.

Liberada, em princípio, do cunho pedagógico, a teoria da literatura infantil passou a incorporar novas vertentes do pensamento contemporâneo, destacando-se atualmente, as abordagens voltadas à análise dos comprometimentos ideológicos dos livros para crianças e dos entrelaçamentos do texto com o leitor, a partir da contribuição da Estética da Recepção.

Entre as marcas típicas dos livros infantis apresentadas a partir de 1970 estão a incorporação da oralidade, aproximando-se das propostas literárias assumidas pelos modernistas de 22 e à herança lobateana; o abandono do padrão culto quanto à linguagem, da perspectiva exemplar quanto às personagens; a utilização de estruturas simbólicas e a ênfase à temática urbana, denunciando a crise social brasileira.

Dá-se ênfase também à produção em série, aos gêneros e temas específicos como a ficção científica e o mistério policial. Os aspectos gráficos não são mais vistos como subsidiários ao texto, mas como elemento autônomo, praticamente auto-suficiente.

São, assim, muitas as formas pelas quais o texto infantil contemporâneo busca romper com a esclerose a que foi confinado pelo percurso escolar e o compromisso com uma pedagogia conservadora. Esta ruptura induz ainda



à produção de textos autoconscientes, que explicitam e assumem sua natureza de produto verbal, cultural e que fazem da inversão de valores ideológicos seu compromisso com a modernidade.

Deste modo, é por se tornar alvo de uma reflexão acadêmica perpassada pelos instrumentos propiciados pela teoria, e objeto de uma visão desmistificadora, que a literatura infantil pode almejar libertar-se, de um lado, de sua histórica dependência da pedagogia, que faz dela veículo da ação docente e não objeto artístico; e, de outro, de uma crítica benévola, que, evitando a análise dos textos em relação às suas virtudes literárias, para aceitá-los em razão de seus possíveis efeitos formativos, impede a separação entre o bom e o mau produto. Isso torna possível a recuperação da ênfase na qualidade estética da arte para a infância, afastando-a das excessivas intenções moralizantes que sufocam sua emancipação.

2. A representação da morte na atual produção infantil no Brasil

Analisando a produção contemporânea, podemos observar que por se tratar de um tema complexo, e por isso tido como "pouco adequado" à infância, a abordagem dos problemas relacionados à morte quase sempre se apresenta como pressuposta (e, daí, diluída) em livros infanto-juvenis.

Uma demonstração clara disso é o fato de termos conseguido selecionar, de todas as obras de ficção lidas, apenas quatro em que o fenômeno da morte aparece. A fim de facilitar nossa análise dividimos essas obras em dois grupos: um, de obras em que o fenômeno da morte aparece como tema central da narrativa e, outro, de obras em que a morte, embora não seja tematizada, aparece como um dado essencial na estruturação das mesmas.

No primeiro grupo temos *Eu vi mamãe nascer* de Luís Fernando Emediato, *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga Nunes e *O fim do mar sem fim*, de Vinícius J. Jardim. Já no segundo grupo destaca-se apenas *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga Nunes.

Embora elogiáveis pela opção pouco comum que fazem quanto a tematizar o polêmico e intrigante fenômeno, a maioria dos livros destinados ao público infanto-juvenil peca pela forma banalizada e simplista utilizada em sua abordagem.



Tentando definir de maneira superficial um fenômeno que, por sua complexidade, intrigou ao longo dos séculos os mais diversos pensadores, incluindo filósofos e cientistas, estando ainda hoje longe de qualquer definição exata, certos autores caem em clichês, diminuindo com isso o valor literário de sua narrativa.

Apesar de todo o preconceito que desde os primórdios dificultou a legitimação do gênero, acreditamos que a literatura infantil deve ser considerada antes de tudo como Literatura. O problema da qualidade estética da obra não deve ser descuidado em função da complexidade de um tema qualquer, devendo prevalecer sempre seu teor literário, ou seja, os atributos que lhe conferem a qualidade de arte verbal.

Como o tratamento dado à morte em uma obra destinada às crianças torna-se um assunto delicado em função da imaturidade de seus destinatários, surge a pergunta: como falar às crianças sobre um tema complexo sem adotar uma postura didática, pedagogizante? Ou melhor, como manter o padrão de esteticidade próprio de uma obra de arte literária e ao mesmo tempo atender às condições específicas de recepção do leitor infantil?

Visto que essa não é uma tarefa fácil, são poucas as obras que, tratando de um tema complexo para o leitor infantil, conseguem conciliar literariedade com condições de recepção.⁶⁵

Exemplo dessa situação é o fato de que das vinte e cinco obras de ficção lidas para a elaboração deste trabalho apenas três atendem a esse pré-requisito básico para uma boa obra de literatura infanto-juvenil. São elas: *O sofá estampado*, *O meu amigo pintor* e *O fim do mar sem fim*.

Mesmo assim, dentre essas três obras apenas duas (*O meu amigo pintor* e *O fim do mar sem fim*) tratam da morte como tema da narrativa. A maioria dos autores, ao optar pela abordagem de um tema como esse, se preocupa demais em ser acessível aos seus leitores. Desse modo, seus textos acabam obedecendo a razões externas ao próprio discurso, ou seja, se organizam para agir sobre o leitor, não lhe dando margem à livre movimentação e obrigando-o a manter-se nas amarras da visão proposta.

Visando o ensinamento, o narrador (locutor) assume a postura de professor que manipula o discurso segundo suas necessidades sem considerar o ritmo próprio da narrativa, reservando ao leitor, a posição de aluno. Desse modo, o

⁶⁵ . PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986, p. 27.

maniqueísmo surge como uma das soluções mais empregadas na produção cultural para criança, permitindo que a mensagem seja comodamente simplificada.

2.1 *Eu vi mamãe nascer*

Exemplo do emprego desse tipo de abordagem é o livro *Eu vi mamãe nascer*, de Luís Fernando Emediato. Embora esse livro, juntamente com *O meu amigo pintor* de Lygia Bojunga Nunes, tenha sido selecionado para esse trabalho como um dos representantes dos livros que utilizam essencialmente a morte como tema central de sua narrativa, sua abordagem difere flagrantemente da utilizada por Lygia Bojunga Nunes.

Em *Eu vi mamãe nascer*, Emediato analisa as reações de uma criança diante da morte da mãe, depois que seu pai lhe revela, pouco a pouco, a mecânica da vida e da morte. Como um dos representantes da Coleção do Pinto, lançada em 1975, esse livro possui um valor histórico indiscutível na medida em que consolida a tentativa de se fazer uma literatura infantil comprometida com a representação realista da vida. Abordando temas até então considerados tabus e impróprios para menores, os livros dessa coleção fizeram com que se atenuasse o compromisso do livro infantil com valores autoritários, conservadores e maniqueístas.

Porém, ao confrontarmos o livro de Emediato com outras obras que tematizam a morte, percebemos que, em seu livro, esse autor coloca o medo da morte como consequência da falta de informação a respeito do fenômeno, delegando, assim, ao adulto, e somente a este, todo o poder e sabedoria necessários para a compreensão e adequada explicação do fenômeno:

"Quando a mãe de mamãe morreu eu tinha cinco anos (...). Naquele tempo papai ainda não tinha me falado sobre a morte, e por isso eu tive muito medo. (...) Hoje eu não tenho mais (...)."66

Colocada num estado de total dependência ao adulto, a criança nessa narrativa é privada de qualquer posicionamento pessoal. Por "imposição" absorve

66. EMEDIATO, Luís Fernando. *Eu vi mamãe nascer*. Belo Horizonte: Comunicação, 1977, p. 8.

conceitos pré-estabelecidos sem questionamento e com uma passividade surpreendente.

Isso pode ser observado até mesmo quando o que está em foco são os sentimentos do protagonista. Embora de início este se sinta pesaroso com a morte da mãe, basta a intervenção paterna para que a situação se modifique: "... isso não é motivo para drama ou choro" diz-lhe seu pai, levando-o a concluir logo a seguir:

" Eu pensei que desde esse dia as coisas iam ficar tristes lá em casa, mas nada disso aconteceu."⁶⁷

Através de uma insistente argumentação, o autor tenta ressaltar que, longe de ser um mistério inalcançável, a morte é uma consequência normal à qual estão sujeitos todos os seres vivos. Porém, ao fazê-lo acaba por banalizar o problema sugerindo-lhe uma explicação simplista. Restringindo-se à consideração do caráter biológico do fenômeno, o autor menospreza suas consequências do ponto de vista sociológico e psicológico, através dos seus efeitos no universo infantil. Vemos confirmado esse posicionamento quando a personagem dá na narrativa uma explicação para o fenômeno:

"... existe a vida e a morte, mas não a morte como o fim da vida, e sim como o fim de um caminho no qual andamos durante algum tempo e depois fim, acabou. Porque tudo começa de novo de outra forma."⁶⁸

Embora consiga destituir a morte de todo o caráter funesto que comumente lhe é atribuído, o autor exagera na simplificação do fenômeno, caindo na superficialidade com considerações como:

" Quando um homem termina e morre ele não some porque (...) seu corpo debaixo da terra vai servir para alguma coisa. ...hora de começar outra missão, fora do mundo, no meio da terra, "servindo de adubo""⁶⁹

⁶⁷ . Idem, p. 27.

⁶⁸ . Idem, p. 17.

⁶⁹ . Idem, p. 19.



Ao utilizar expressões como "missão do homem na terra" e conceber a morte como "hora de começar outra missão", o autor sugere a crença na existência de uma organização pré-estabelecida na qual só cabe ao homem se enquadrar.

A mesma resignação é demonstrada pelo protagonista quando lhe é explicado o fenômeno. Demonstrando "boa compreensão", torna suas as falas do pai. Vemos confirmado, deste modo, que seu papel na narrativa limita-se a receber certas explicações e resignadamente aceitá-las como corretas.

Para os psicanalistas, essa atitude dos pais - e por extensão dos adultos - de impor certos conceitos é chamada de confinamento ou repressão. Kierkegaard, por exemplo, aconselha o pai a deixar que a criança faça sua própria exploração do mundo e desenvolva seus próprios poderes experimentais seguros. Embora saiba que a criança tem que ser protegida contra os perigos e que a vigilância por parte do pai é de vital importância, sugere que o pai não intrometa suas próprias angústias no quadro ou interrompa a ação da criança antes que isso seja absolutamente necessário, pois só uma criação "livre" dá à criança uma autoconfiança diante de experiências que ela não teria se fosse demasiadamente bloqueada: isso lhe dá uma "sustentação interior". E é precisamente essa sustentação interior que permite à criança criar um confinamento "ativo", isto é, uma avaliação do mundo, controlada pelo ego e autoconfiante, tendo uma personalidade que pode se abrir mais facilmente à experiência. O confinamento "equivocado", por outro lado, é o resultado de um excesso de bloqueio, excesso de angústia, excesso de esforço para enfrentar a experiência, por parte de um ser que ficou sobrecarregado e enfraquecido em seus próprios controles. E assim, para Kierkegaard, o "bem" é a abertura para novas possibilidades e escolhas, a capacidade de enfrentar a angústia; o fechado é o "mal", aquilo que afasta o indivíduo do que é novo e das percepções e experiências mais amplas.⁷⁰

Pelo fato de Emediato desconsiderar tais fatores fundamentais para o bom desenvolvimento da criança, percebemos que embora tematize a morte, o autor cai na banalização do problema pelo caráter excessivamente simplista de suas explicações, falhando ainda por não atribuir ao protagonista um papel participativo na narrativa. Submetendo-o ao jugo das afirmações paternas, não o deixa vivenciar o problema e tirar suas próprias conclusões, anulando com isso o teor emancipatório da obra.

⁷⁰ . BECKER, Ernest. op. cit., p. 81.



Esse problema também pode ser notado no nível da enunciação da narrativa. Apresentando um narrador em primeira pessoa que faz uso de um discurso indireto, a narrativa proporciona uma análise interna dos acontecimentos, neste caso, as reações interiores de uma criança diante da morte da mãe.

Apesar de o emprego da primeira pessoa oferecer algumas vantagens - a maior verossimilhança e objetividade da narrativa (uma vez que esta nos é transmitida diretamente por quem vivenciou os fatos), a unidade do relato graças à concentração de efeitos numa única personagem e a impressão de presente, contemporaneidade dos fatos -, esse tipo de foco narrativo parece conter também algumas limitações.

Entre essas a que merece maior destaque na obra de Emediato é o fato de a narração em primeira pessoa limitar a área narrativa, deixando-a circunscrita ao narrador. Sendo o narrador o próprio protagonista ou a personagem interessada na história, nem sempre será a pessoa mais indicada para contá-la, pois somente a interpretará de seu ângulo pessoal, o que implica uma visão limitada das coisas. Além disso, ninguém pode garantir que esse narrador-personagem seja dotado de recursos intelectuais e psicológicos para se conhecer a ponto de contar sua história com despreendimento e segurança. Ainda mais quando se trata de uma criança, o que forçosamente obriga a uma miniaturização da visão, ao ter de restringi-la à experiência dessa criança.

Isso é confirmado quando notamos que ao invés de a narrativa servir de meio para o protagonista refletir sobre seus problemas e, contando-os, chegar a uma conclusão pessoal sobre aquilo que o aflige, o texto se transforma em um discurso onde o que prevalece são as impressões de um terceiro. A primeira pessoa, na figura do garoto órfão de mãe, neste caso, apenas reproduz as conclusões sobre a morte elaboradas pelo pai, sem nenhum tipo de intervenção do principal envolvido, tornando, assim, o discurso do protagonista marcado pela insegurança, resultante da imaturidade e da falta de conhecimento.

Utilizado como meio de possibilitar uma sondagem do interior da personagem, o foco narrativo em primeira pessoa possibilita observar aqui toda a fragilidade e passividade do protagonista que, por sua condição desfavorável (tem menos idade, menos experiência, menos poder), acaba sendo subjugado pelos conceitos já previamente estabelecidos pelos adultos. Restringindo a ação da personagem no sentido de produzir seu próprio conhecimento, Emediato perpetua a normatividade e prejudica a qualidade estética de sua obra.



amigo na aventura dessas descobertas, dá-lhe o conforto de saber que o garoto entende o drama da sua solidão.

O encontro de Cláudio com o pintor na narrativa adquire conotações positivas em vista da admiração mútua. Revelam-se, ao final, como dois *gauches* se encontrando num mundo hostil. Daí sua cumplicidade, intrigante para os demais.

O texto de Lygia apresenta três núcleos temáticos, quais sejam, a Amizade, a Arte e a Morte. Embora o que interessa aqui seja o tema da morte, uma breve consideração dos demais temas ajudará a compreender como a autora estrutura sua obra para veicular o tema em questão.

No que se refere à *amizade*, observamos que, embora o protagonista tenha o pintor em alta estima, curiosamente, ao narrar sua história não nos fornece em nenhum momento o nome do amigo. Tal fato nos indica que a capacidade de ser amigo, nutrir um sentimento sincero e desinteressado e o dom de saber pintar são, para o menino, qualidades mais importantes do que o nome do pintor.

Estabelecendo um nítido contraste com essa não nomeação do pintor, temos a referência a uma garota nenhum pouco apreciada pelo menino. Essa garota disse, certa vez, que o pintor tinha ido para o Inferno por ter-se suicidado e que agora deveria estar todo torrado "igualzinho o frango que sua mãe esqueceu no forno"⁷¹, e isso entristeceu o garoto, preocupado com o bem-estar do pintor.

Diferenciando o grau de importância entre o pintor (a quem não nomeia) e a menina, o protagonista começa a descrevê-la indiretamente utilizando, para isso, outras pessoas (no caso, o síndico):

"Hoje eu ia saindo do banho quando ouvi o síndico entrando (ele é o pai da filha daquela mãe que esqueceu o frango no forno)."⁷²

Rebaixando a menina por causa do seu comentário maldoso com respeito ao pintor, o protagonista exalta a figura do pintor e a relação de amizade existente entre os dois.

No que diz respeito ao tema da *arte*, a referência que se faz no texto à pintura não se restringe à exaltação das artes plásticas, mas propõe uma relação estreita das personagens com a Arte em geral. É digno de nota, o fato de o pintor mesmo tentando despertar no menino o gosto pelas artes, se excluir de todo e

⁷¹ . NUNES, Lygia Bojunga. *O meu amigo pintor*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 17.

⁷² . Idem, p. 18



qualquer tom pedagogizante, uma vez que é impossível manter tal postura ensinando arte abstrata.

Além da pintura, a autora dá um destaque especial ao papel desempenhado pela arte verbal, transformando-a num meio de sublimar os problemas. Daí a opção por converter a narrativa num diário, forma que sintetiza a participação do indivíduo no ato de produção de uma linguagem singular, porque individual.

Tal opção, além de revelar a importância dada à arte escrita, possibilita à autora a utilização de certos recursos estilísticos que auxiliam na compreensão da abordagem do tema da morte.

Apresentando um narrador em primeira pessoa, mas diferenciando-se da postura adotada por Emediato, a autora assegura um tom intimista que, por sua vez, garante a verossimilhança da narrativa, uma vez que quem relata os fatos, produzindo seu discurso, é a própria personagem que os vivenciou.

Aliado a esse tipo de focalização, vemos também na narrativa a presença de diálogos, nem sempre mediados, que entram abruptamente sem avisar o leitor, revelando traços da narrativa contemporânea:

" A porta está trancada.

_ Quem é que ficou com a chave?

_ A tal Clarice."⁷³

Tratando-se de um diário, o livro apresenta um relato sucessivo dos fatos conforme foram vividos pela personagem. Porém, a seqüência própria do diário é quebrada pela menção de dias alternados. A personagem começa, por exemplo, narrar os acontecimentos vividos numa sexta-feira e, logo a seguir, passa para uma segunda feira, não informando nada ao leitor sobre essa lacuna. Através desse recurso vemos demonstrada, na forma do discurso, a imprecisão da personagem com respeito à compreensão da morte.

Finalmente, ao observarmos o terceiro núcleo temático (*morte*), notamos que a maneira como a autora trabalha com o tema nos revela muito sobre o seu fazer literário e sobre sua concepção de literatura destinada ao público jovem. Tratando de um tema complexo para a mente infantil, a autora apresenta a morte como uma dúvida sistemática para a personagem, ou seja, como uma postura, uma

⁷³ . Idem, p. 10.



visão de mundo inquiridora. É, pois, por esta razão que o texto é aberto com uma dúvida que vai ser trabalhada insistentemente durante toda a narrativa e termina mostrando que essa dúvida faz parte de uma problemática inerente aos conflitos do homem.

Com base nesses dados, o processo de compreensão da morte é apresentado no texto como um rito de passagem ou de iniciação que poderá ser vivido por qualquer pessoa. Daí a irrelevância da idade do protagonista que não é especificada e do espaço, que aparece sob uma multiplicidade de formas, dados que, por não serem delimitados na narrativa, conferem à mesma um caráter atemporal e atópico, garantindo assim, certa universalidade ao tratamento do tema.

Visto que apesar de tantas tentativas de se entender e explicar o fenômeno da morte ao longo dos séculos, nunca se chegou a um consenso geral, as dúvidas referentes ao fenômeno persistem afligindo a humanidade como é demonstrado pela autora.

Ao deixar claro essa postura, fazendo com que o protagonista busque uma explicação *própria*, que amenize sua angústia, a autora rompe com a idéia defendida por alguns autores⁷⁴ que pregam a necessidade do maniqueísmo para a formação do leitor.

Desse modo, a autora propõe a relativização do senso comum com respeito a dois conceitos recorrentes na narrativa: um, refere-se à idéia do Inferno, onde o pintor estaria sendo punido pelo seu ato suicida e o outro diz respeito às críticas feitas pelas pessoas ao saberem do suicídio.

Refletindo sobre tais questões, a personagem diz:

"...Tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê??
E por que que quando é assim todo mundo faz mistério? e fala baixo? e fica até parecendo que suicídio é palavra feito palavrão: por quê?!"

(...)

...quanto mais por-que-por-que ia aparecendo, mais cor-de-saudade-crescendo!"⁷⁵

⁷⁴ . Entre esses autores podemos citar Bruno Bettelheim que em *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 114, defende a presença de conceitos maniqueístas nos contos de fada com o intuito de se criar parâmetros bem definidos de certo e errado pelos quais as crianças possam se guiar.

⁷⁵ . NUNES, L. B. op. cit., p. 21.

Afligido por essas dúvidas, o menino percebe que uma postura menos radical, que levasse em conta não só o que o senso comum ditava, mas também os sentimentos envolvidos naquela situação que levou o pintor a acabar com sua própria vida, ajudava-o a compreender a opção do amigo:

"... acabei até sabendo que não tinha nada que separar amigo pra cá e por quê pra lá ...

Agora quando eu penso no meu amigo (...) eu penso nele inteiro ...

Acho até que se eu continuo gostando de cada por quê que aparece, eu acabo entendendo um por um."⁷⁶

Como podemos observar, a autora inova por não fazer um discurso sobre nem para a criança. Tentando dar-lhe voz apresenta um discurso da própria criança. Diferindo da obra de Luís Fernando Emediato, o protagonista nessa narrativa assume um papel ativo, adotando uma postura crítica e tirando suas próprias conclusões. Para tanto, Lygia usa um narrador em primeira pessoa, captando seu mundo interior e valorizando o discurso próprio da criança, marcado pela apreensão da linguagem e feito para a própria pessoa e não para outros, como mostra a forma de diário escolhida. Valorizando as marcas específicas desse discurso, a autora acaba trazendo para o texto o tom oral e uma sintaxe muito próxima ao aspecto onírico:

"Coisa esquisita que é sonho; a gente acorda com aquele montão de coisa acontecida dentro da gente e logo depois, puf! esquece. (...)

Paciência, deixa eu contar logo o segundo antes dele sumir também.

A cortina era cor-de-saudade. Eu estava no teatro olhando pra ela, e quando ela abriu o palco estava vazio, não tinha cenário, nem uma cadeira nem nada."⁷⁷

Dando voz à personagem, Lygia assegura-lhe o direito de crescer emocionalmente, dando-lhe ainda a possibilidade de construir seu conhecimento.

⁷⁶ . Idem, p. 51.

⁷⁷ . Idem, p. 24.



Desse modo, confere à sua narrativa um caráter altamente emancipatório, valorizando as emoções sentidas pela criança ao entrar em contato com o fenômeno e fazendo com que esta relate suas impressões pessoais, os sentidos apreendidos através dos fatos vivenciados.

2.3 *O fim do mar sem fim*

Seguindo a mesma linha adotada por Lygia Bojunga Nunes para abordar o tema da morte, temos a obra *O fim do mar sem fim*, de Vinícius J. Jardim. O livro narra as aventuras de um menino que, intrigado com a morte, parte em busca de uma explicação para o fenômeno. Sua viagem é motivada pelo desejo de saber se o mar tem fim. O fim do mar, neste caso, representa o fim da vida. Encontrando-o o menino acredita poder entender a morte.

Do ponto de vista formal, podemos destacar que embora o texto seja narrado em terceira pessoa, notamos inúmeras ocorrências de discurso indireto livre, fundindo, assim, a terceira e a primeira pessoa narrativa, autor e personagem. Desse modo, a fala da personagem ou fragmentos dela inserem-se discretamente no discurso indireto, através do qual o autor relata os fatos.

Nesse sentido, observamos que o narrador começa a contar a história de Pedro, um menino que parte em viagem pelo mar para encontrar uma explicação para o mistério da morte e abruptamente menciona uma dúvida que não é sua mas do protagonista:

" E se o mar fosse o céu,
que dobrava no horizonte e se
transformava em mar?"⁷⁸

Utilizando a classificação de Percy Lubbock sobre os métodos pelos quais a forma de um romance pode ser criada, podemos considerar *O fim do mar sem fim* como uma narrativa onde predominam a *apresentação panorâmica* e *tratamento pictórico*.

⁷⁸ JARDIM, Vinícius J. *O fim do mar sem fim*. São Paulo: Ccnafor, 1985, p. 10.

Desse modo, Através da *apresentação panorâmica*, o leitor dessa narrativa é colocado em um lugar mais elevado de onde pode observar a existência da personagem e participar do privilégio do romancista, abarcando-lhe a história com uma ampla esfera de visão e absorvendo um efeito geral da narrativa.

Com a utilização do *tratamento pictórico* há a predominância da presença de um narrador que atua como mediador entre o leitor e a história e cuja voz é responsável indiretamente pela informação. Desse modo, o leitor não olha diretamente para o acontecimento, mas é informado pelo narrador sobre o que acontece. Porém, apesar dessa presença marcante do narrador, a personagem ganha, em alguns momentos, voz na narrativa através da utilização do discurso indireto livre.

Quanto ao aspecto temporal, notamos na narrativa o emprego do tempo mítico indicado pela expressão "Era uma vez" presente no início da narrativa. Acima ou fora do tempo histórico ou do tempo psicológico, embora possa neles inserir-se ou por meio deles revelar-se, o tempo mítico é o tempo ontológico por excelência. Tempo de todos não de um indivíduo, tempo eterno, sem começo nem fim.

Dele nos falam os relatos míticos dos povos que continuam imersos, graças a sua cosmologia mágica, num tempo que sempre volta. Isso pode também ser observado na própria estrutura da narrativa onde começo e fim se confundem. O final se dá exatamente no ponto de partida, ou seja, o fim do mar é também seu começo, uma vez que o protagonista ao encontrá-lo descobre que está no mesmo lugar de onde partiu e nesta posição vê:

"... um pequeno barco de paplão
conduzido por um menino
que remava bravamente rumo
ao fim do mar
Sem fim"⁷⁹

Uma outra questão relevante na narrativa é a noção de espaço que, estreitamente ligada à de tempo, acompanha de perto o desenvolvimento da narrativa. Visto que o protagonista procura, no deslocamento físico através do mar, chegar a terras distantes e, com isso, por fim à sua angústia, encontrando uma explicação para a morte, o espaço geográfico no texto ganha ares de ficcionalidade.

⁷⁹ . Idem, p. 40.



Desse modo, se impõe na narrativa uma espécie de absurda noção de geografia, uma vez que o transporte da personagem se opera fora de qualquer obediência às leis da verossimilhança: num espaço de tempo que mal daria para realizar atos corriqueiros, a personagem transfere-se para lugares longínquos e de acesso difícil.

Isso pode ser notado pelo trajeto percorrido pelo menino. Viajando num barco de papelão, em pouco tempo a personagem chega primeiro a uma ilha onde as areias cantavam, depois vai a outra habitada por pingüins transportadores de pedras e, finalmente, chega à ilha das gaivotas onde uma das habitantes acaba com sua angústia, levando-o ao fim do mar.

Com respeito ao tratamento do tema, observamos que ao dotar a personagem de uma iniciativa empreendedora, que o leva a ir buscar explicações para o que lhe intriga, o autor não se torna um redutor, transformando o sentido do texto num número limitado de observações tidas como corretas, mas enfatiza as interpretações pessoais do protagonista:

" Perguntou a muita gente se sabia

a resposta.

Ninguém soube responder direito.

Nem seus pais. Diziam:

"Isso é lá coisa de criança
perguntar?"

Quando não diziam, pensavam.

Por isso resolveu descobrir sozinho."⁸⁰

Com essa postura o autor critica a comumente subestimação que se faz da capacidade da criança de compreender problemas complexos e que exigem dela uma certa reflexão. Valorizando o processo de compreensão, o autor não destaca apenas a captação de um sentido único para a morte, mas as relações que existem entre a significação e a situação pessoal do leitor.

Reconhecendo que a presença de temas como o da morte em livros infantis pode gerar problemas como o reforço do estado de passividade da criança, confrontada com questões, de certo modo, indissolúveis, o autor recorre à utilização de recursos ficcionais vinculados ao fantástico para abordar o tema. Daí a menção da

⁸⁰ . Idem, p. 12.



viagem em um barco de papelão, do encontro com areias cantantes, pingüins carregadores e gaivotas sábias.

Uma outra peculiaridade na narrativa é a ausência quase que total dos adultos, mencionados apenas na citação acima. Destituídos do seu papel de detentores do conhecimento e do poder sobre a criança, os adultos são relegados a um segundo plano na obra. Tanto é assim que quem ajuda o menino a encontrar a solução para a sua angústia não é um adulto e nem muito menos um ser humano, mas "a gaivota mais antiga de todas as antigas gaivotas". Essa liberdade, tornada possível pela ausência do adulto, assegura à criança a autonomia nas suas reflexões e conclusões sem a intervenção de explicações já formuladas às quais só resta aderir. Isso garante à obra um teor altamente emancipatório, uma vez que o autor instiga o questionamento e uma postura crítica com relação às situações que nos rodeiam. Nesse sentido, a personagem é descrita como um menino que "não gostava de problemas que não tivessem resposta. Sendo assim, questiona a postura passiva e alienada dos pingüins carregadores de pedra:

" Eles pegavam as pedras e juntavam em um lugar.

Depois mudavam todas para outro lugar.

Pedro perguntou a um pingüim:

— Por que vocês fazem isso?

O pingüim respondeu, indignado:

— Se você fizesse como a gente, não perderia tanto tempo fazendo perguntas.

Pedro achava que fazer perguntas era uma boa maneira de encontrar respostas."⁸¹

Do ponto de vista religioso, o tratamento da morte deixa transparecer uma crença na reencarnação: assim como o mar (seu fim é seu começo) a vida o é, ou seja, o fim de uma vida representa o começo de outra. Porém, apresentado sutilmente, tal conceito, não aparece na obra como uma bandeira a ser defendida, pois mesmo para se chegar a ele a narrativa exige reflexão. Como não aparece como

⁸¹ . Idem, p. 22.



uma postura definida, pode facilmente ser questionado, sendo alvo de outras interpretações.

Assim, visto que a literatura leva ao extremo a ambiguidade da linguagem; é a arte de inventar, fingir, enganar e ao mesmo tempo mostrar o engano, o texto de Vinícius se transforma, através do tratamento dado ao tema da morte, em uma linguagem instauradora de realidades e exploradora dos sentidos, sendo capaz de gerar inúmeras significações a cada nova leitura.

2.4 O sofá estampado

O único livro em nossa seleção que, embora não tematize a morte, esta adquire uma configuração de especial importância na estruturação da narrativa, é *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga Nunes.

O livro narra as aventuras de Vitor, um tatu com graves problemas de personalidade que, quando confrontado com situações difíceis, começa a cavar sem parar. Ao longo da narrativa, Vitor passa por muitas decepções: sua dificuldade de comunicar-se; a indiferença de Dalva, uma gata angorá por quem se apaixona; o desejo do pai de torná-lo seu sucessor na empresa que dirige mesmo sem ser esta a verdadeira vocação de Vitor e; a morte da avó, única pessoa que o compreendia. Em uma de suas escavações Vitor, encontra uma escada que dá acesso a um pequeno buraco luminoso, que a análise revelará estar repleto de símbolos.

Embora o tema nessa narrativa não seja a morte, e sim a busca de identidade, simbolicamente expressa pelas escavações feitas pela personagem, a autora utiliza metaforicamente o fenômeno no episódio do encontro do tatu com uma escada que dá acesso a um mundo completamente diferente do mundo real.

Esse encontro ocorre pela primeira vez num certo dia quando Vitor se vê constrangido na sala de aula e começa a cavar:

"Aí o Vitor viu uma escada.

Vinha luz do alto da escada; e dava pra ver um pedaço de céu cinzento. O Vitor foi subindo os degraus devagar. (...) Só depois é que olhou de novo pra espiar bem espiado.

Era uma rua estreita que vinha descendo de longe; (...) Não tinha carro; não tinha ninguém na janela; (...)



Não tinha edifício alto; não tinha barulho nas casa. Mas a hera subia em tudo que é muro; (...) e às vezes, juntinho da porta tinha plantado um jasmim.

Não tinha porta nem janela aberta. Mas tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim - de repente alguém ia aparecer."⁸²

Visto que a aparição desse local só ocorre em momentos específicos, no caso, quando Vitor está fugindo de uma situação difícil, podemos associá-lo ao seu desejo de morte, que por sua vez, significa um meio de fuga, de evasão dos problemas pelos quais a personagem está passando.

Enquanto símbolo, a escada mencionada nesse episódio representa a ascensão e a valorização. A verticalidade que esse símbolo expressa seria a linha do qualificativo e da elevação, da alegria e da segurança. Nesse sentido, Vitor ao subir a escada manifestava o desejo de livrar-se de sua atual condição insegura, que tanto o deprimia. Feito isso, seu objetivo era posicionar-se num estágio superior onde não fosse afligido pelos problemas que o atormentavam, mesmo que esse estágio significasse sua morte.

Confirmando esse desejo de fuga e morte, temos ainda na narrativa a referência a "um pedaço de céu cinzento" e a menção de que "a hera subia em tudo que é muro". Do ponto de vista simbólico, a referida cor representa a ressurreição, ou seja, a morte para os problemas que se enfrenta e o renascimento para uma nova condição. Igual conotação adquire a referência à hera, uma vez que este vegetal traduz em sua simbologia o ciclo eterno das mortes e dos nascimentos.

Contribuindo para a configuração do estado inerte representado pela morte, há ainda a indicação de que naquele local visitado pela personagem não havia carro, barulho, portas ou janelas, edifícios altos e muito menos pessoas. A falta de vida ali era total e a alusão a um túmulo é feita não só por essa descrição, mas também pelo fato de se mencionar que junto às portas havia um jasmim plantado, o que por si só já confirma o tom sepulcral do local descrito.

Outro detalhe interessante nessa descrição é que naquele local não se podia visitar de fato os "moradores" pois "... não tinha campainha pra tocar; não tinha licença pra pedir...". Assim, as pessoas que lá chegassem é que seriam visitadas por seus habitantes ou mais especificamente por uma habitante (a Morte).

⁸² NUNES, Lygia Bojunga. *O sofá estampado*. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 36.

Decorre daí a insistência do narrador em dizer que "... tinha na rua toda uma impressão de que lá no fim - de repente - alguém ia aparecer".

É válido lembrar que esse misterioso lugar só aparece em um contexto específico, ou seja, quando a personagem está com problemas e deseja evadir-se. Daí que, rodeado por todos esses elementos, Vitor começa a achar que aquele lugar lhe pertencia, isto é, era a solução encontrada fora do mundo real para todos os seus medos e angústias. É por isso que quando chega alguém exterior àquela situação vivida no íntimo pela personagem a necessidade constante de afastar-se de tudo e de todos tem fim e, nisso, o lugar desaparece:

"Assim que o colega foi embora o Vitor se virou pra escada.

Não tinha mais. (...) não tinha mais nada."⁸³

O reencontro com esse local só ocorre no episódio da morte da avó. Com a ausência da única pessoa que o compreendia, Vitor vê seu desejo de morte intensificado e conhece a expressão máxima daquele local, cuja vinda é anunciada pela aparição de um lenço amarelo, cor que simbolicamente corresponde exatamente à aproximação da morte:

" De seda (...) amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor (...)

A Mulher veio vindo (...) E Ela andava bonito, muito firme, muito calma, o cabelo bem penteado enrolado pra trás. (...)

Ela vinha de mão escondida no bolso, (...) A mão que não se escondia usava uma luva branca pra segurar o lenço de seda. (...)

E o Vitor pensava que Ela ia mudar de caminho. Mas não mudava. (...) Ela toda, virava assim mais pro Vitor, parecendo achar esquisito encontrar ele ali."⁸⁴

Com o desejo de morte levado ao extremo, Vitor agarra-se ao lenço da Mulher quando esta passa por ele. Mas, percebendo o que o tatu havia feito, a

⁸³ . Idem, p. 31.

⁸⁴ . Idem, p. 47.

Mulher recusa sua companhia forçando-o a largar o lenço, que segundo as palavras do próprio Vitor era extremamente frio:

"... tirou a mão (também fria) do bolso e empurrou o Vitor de um jeito que ele teve que largar o lenço, e largou também a vontade de seguir com a Mulher. Ela saiu apressada, dobrou a esquina, sumiu (...) sem rosto nenhum."⁸⁵

Como já indicado pela descrição daquele local, a tal Mulher corresponde à Morte, e o fato de ter achado estranho encontrar Vitor naquele lugar diz respeito ao fato de ser o tatu ainda muito jovem para morrer, o que poderia ser representado pelo ato de acompanhá-la.

É por isso que ao agarrar-se ao lenço, Vitor é empurrado pela Mulher. Assim, ao largá-lo o tatu abandona também o desejo de morrer, sentimento aguçado pela visão do lenço, que atua na narrativa como veículo de eternidade e anunciador da aproximação da morte. Desse modo, o caráter frio do lenço e da mão da Mulher auxiliam na composição do quadro inerte, representado pela perda da vida.

O próximo e último encontro que Vitor tem com aquele cenário ocorre em condições diferentes: embora deseje muito ser levado pela Mulher, não mais se encontra sozinho, mas na companhia de um Inventor que havia morrido episódios antes e que também desejava agarrar-se ao lenço:

" Lá pelas tantas o Inventor conseguiu pegar uma ponta do lenço, ai! como era frio, quis soltar. Mas o lenço não deixou: enrolou firme na mão dele; segurou. (...) O Vitor viu medo na cara dele (...)."⁸⁶

Depois de presenciar esse fato, Vitor começa a achar pouco atraente aquele local e manifesta agora um intenso desejo de se afastar de tudo aquilo que tanto o atraía.

Ao encontrar-se com a Morte por vontade própria, Vitor se confronta com uma situação decisiva que lhe exige um posicionamento firme e seguro, tendo em vista o caráter irreversível da situação se optasse pela morte. Obrigado a agir sozinho pela primeira vez, Vitor passa a conhecer seus atos e começa a compreender

⁸⁵ . Idem, p. 47-9.

⁸⁶ . Idem, p. 105.



a si próprio. Resolvendo, desse modo, seus problemas de identidade, começa a encarar a fuga como desnecessária, a partir de então não vê mais motivo para almejar a morte, pois percebe que adquiriu a força de que necessitava para lutar por seu ideais e por sua vida.

Nessa tematização da morte, observamos que a autora, ao invés de figuras macabras, utiliza símbolos metafóricos que transmitem de modo eficaz a mensagem, sem chocar o leitor infantil.

Os símbolos comumente usados para representar a morte tornam-se mais sugestivos e menos funestos no livro de Lygia Bojunga. A típica caveira transforma-se em uma bela mulher "de cintura fininha e blusa ajustada no corpo"; a foice adquire a forma de um fino lenço de seda e até a importância da vida é demonstrada pela própria morte, que ao contrário do que popularmente se prega, não demonstra desejo de levar todos consigo para seus domínios, mas insiste para que Vitor não a siga, tirando-lhe o lenço. Assim, incentiva Vitor a viver, tirando-lhe a vontade de morrer.

Desse modo, embora a autora não faça desse assunto o tema de sua narrativa, ao construir todo um universo de conotação simbólica, aborda-o de maneira altamente literária, não aderindo à solução cômoda de se esquivar do problema, ou mencioná-lo segundo clichês alienantes, característica da maioria das obras destinadas ao público infanto-juvenil que trata desse tema. Ao colocar a personagem frente ao problema quebra todo o terrorismo que cerca o fenômeno, encarando sua compreensão como auxílio na valorização da vida.

Criando uma personagem que se identifica com as crianças devido à sua imaturidade, mas que é também totalmente ativa durante toda a narrativa, a autora eleva a importância do papel participativo da criança na construção de sua identidade própria. Com o objetivo de dar ênfase à criança, a figura do adulto-humano na obra é relegada sempre a um segundo plano, representando na narrativa apenas personagens periféricas sem importância. A única personagem adulta que adquire certa importância na obra é a Mulher que representa simbolicamente a morte. Mesmo neste caso, por viver num mundo fantástico, criado pela imaginação do tatu e por isso fora da realidade materialmente observável, não possui as mesmas características atribuídas aos adultos descritos nas outras obras do gênero.

Visto que essa certa independência com relação aos adultos motiva na personagem a busca pessoal pelo auto-conhecimento/identidade e esta busca, por sua vez, auxilia na compreensão do fenômeno da morte, os elementos estruturais que indicam na narrativa esse processo são de especial interesse.



Entre tais elementos podemos destacar a focalização utilizada e a desarticulação da narrativa, marcada principalmente pelas digressões e pausas que marcam as referências ao passado da personagem, período em que seus problemas se originaram.

Como o que importa na narrativa é o percurso percorrido por Vitor para atingir seu objetivo e resolver seus problemas de identidade, embora a narração seja feita em terceira pessoa, o narrador não domina com exclusividade o discurso, mas divide sua voz com o protagonista através do discurso indireto livre.

Por meio desse recurso, o protagonista dotado de voz, passa a transmitir pessoalmente um pouco de sua angústia, diminuindo, com isso a distância entre personagem e leitor e fazendo com que este último viva e encontre junto com ele a solução para seus problemas, sem nenhum tipo de intervenção.

É, pois, através da utilização de todos esses elementos que a autora confere à sua obra um teor altamente emancipatório. Leitura que não se fecha em si mesma, a obra de Lygia designa o ato mais significativo que o acesso ao mundo da escrita deflagra: a intervenção no real e o trânsito ao imaginário por intermédio de uma ação eficiente. Conciliando procedimentos estruturais específicos à abordagem do tema proposto, Lygia consegue manter o padrão estético da narrativa e, ainda assim, ser acessível aos jovens leitores.

Desse modo, o texto é fértil e original não só na linguagem, mas também na temática. Ressaltando a iniciativa e participação da criança na resolução de seus problemas, a autora questiona profundamente um mundo cheio de conceitos sedimentados, onde a repressão é uma marca característica. Além disso, a riqueza das imagens simbólicas constrói um universo rico em interpretações múltiplas, fundado nos intercâmbios entre o real e o imaginário, fugindo, assim, de todo e qualquer direcionamento ou sentido maniqueísta.



Reflexões Finais

Reflexões finais conclusão

Preocupação constante da humanidade ao longo da evolução cultural da civilização, a morte já foi objeto de inúmeras e diferentes abordagens que visavam explicar-lhe as causas e determinar suas conseqüências. Sendo os humanos os únicos seres a terem consciência de seu fim, a busca de uma resposta para o fenômeno é uma constante nas manifestações artísticas ou outros meios utilizados pelo homem para manifestar seus anseios e angústias.

No campo da arte literária, os contos de fadas e as fábulas foram as primeiras modalidades narrativas a introduzirem a morte em seus textos. No que diz respeito aos contos de fadas, a abordagem do tema da morte correspondia aos valores e conceitos vigentes na época de sua produção. Nesse sentido, a maldade ou crueldade onipresentes nos contos de Perrault, por exemplo, correspondem à época violenta em que vivia a sociedade francesa sob o despotismo de Luís XIV, resultando num estado de terror que continuamente pairava sobre as pessoas.

Porém, como resultado das mudanças sociais, esse realismo exacerbado das descrições vai com o tempo cedendo lugar a um certo otimismo, a uma maior preocupação com a criança - neste momento, principal destinatário dessas obras - e à veiculação de valores religiosos que difundiam a crença em uma alma imortal.



Reflexões Finais

Embora esse tratamento seja característico dos contos de fadas, nas fábulas a abordagem do fenômeno adquire configuração distinta. Exemplo disso é como a morte aparece nos textos de La Fontaine, um dos nomes mais expressivos dessa modalidade literária. Valorizando mais o lado científico que ideológico, La Fontaine não apresenta nenhum tipo de reflexão ou explicação previamente elaborada sobre a morte, considerando-a apenas como uma ocorrência natural, inevitável e irreversível que, por isso, não deve causar temor.

Com respeito à produção cultural para a infância no Brasil, temas complexos como esse só começaram a ser abordados pela literatura infantil a partir da década de 1960.

Preocupação constante da humanidade ao longo da evolução cultural da civilização, a morte já foi objeto de inúmeras e diferentes abordagens que visavam explicar-lhe as causas e determinar suas conseqüências. Sendo os humanos os únicos seres a terem consciência de seu fim, a busca de uma resposta para o fenômeno é uma constante nas manifestações artísticas ou outros meios utilizados pelo homem para manifestar seus anseios e angústias.

No campo da arte literária, os contos de fadas e as fábulas foram as primeiras modalidades narrativas a introduzirem a morte em seus textos. No que diz respeito aos contos de fadas, a abordagem do tema da morte correspondia aos valores e conceitos vigentes na época de sua produção. Nesse sentido, a maldade ou crueldade onipresentes nos contos de Perrault, por exemplo, correspondem à época violenta em que vivia a sociedade francesa sob o despotismo de Luis XIV, resultando num estado de terror que continuamente pairava sobre as pessoas.

Porém, como resultado das mudanças sociais, esse realismo exacerbado das descrições vai com o tempo cedendo lugar a um certo otimismo, a uma maior preocupação com a criança - neste momento, principal destinatário dessas obras - e à veiculação de valores religiosos que difundiam a crença em uma alma imortal.



Em virtude dessa nova preocupação com a infância, os textos destinados a esse público que se propõem a abordar o tema da morte conservam, em sua maioria, uma preocupação didático-pedagógica. Utilizados como subsídios para a educação infantil, tais livros mantêm como principal característica seu cunho moral veiculando conceitos pré-estabelecidos sobre o fenômeno, apresentando a morte, ora como punição, ora como passagem para a vida celestial. Deste modo, por não proporem a possibilidade de questionamento, tais obras incentivam em seus leitores um estado de resignação e passividade diante das explicações dadas ao fenômeno.

Embora esse tratamento seja característico dos contos de fadas, nas fábulas a abordagem do fenômeno adquire configuração distinta. Exemplo disso é como a morte aparece nos textos de La Fontaine, um dos nomes mais expressivos dessa modalidade literária. Valorizando mais o lado científico que ideológico, La Fontaine não apresenta nenhum tipo de reflexão ou explicação previamente elaborada sobre a morte, considerando-a apenas como uma ocorrência natural, inevitável e irreversível que, por isso, não deve causar temor.

Com respeito à produção cultural para a infância no Brasil, temas complexos como esse só começaram a ser abordados pela literatura infantil a partir da década de 70. Apesar disso, podemos notar já em certos textos de Lobato (entre as décadas de 20 e 40) a alusão sutil a esse tema. Analisando tais textos, observamos que os mesmos se caracterizam pela valorização da oralidade. O autor, sempre ao mencionar o fenômeno da morte, dá voz às suas personagens, privilegiando-lhes as impressões e os pontos de vista, mesmo que estes não sejam totalmente corretos na ótica do adulto. Prevalece em sua obra a sinceridade da expressão infantil, livre de toda e qualquer ligação com preceitos de intenção educativa ou moralizante.

A condensação narrativa, o tratamento dado à verossimilhança, as incursões da fantasia, a formulação de uma visão de mundo atual e renovadora - todos estes são aspectos privilegiados pelo narrador. Utilizando esses recursos, a literatura de Lobato propõe, mesmo tratando de questões complexas, projetos de ação que estimulam a consciência reflexiva e crítica de seus leitores.

No que se refere à produção contemporânea, podemos observar que, por se tratar de um tema incomum e tido como "pouco adequado" à infância, a abordagem do fenômeno da morte quase inexiste. Os poucos livros que se aventuram nesse tipo de tematização, pecam, na maioria das vezes, pela forma banalizada e simplista da abordagem. Considerada no seu caráter de fim irremediável, de perda e castração, a morte é comumente abordada nesses livros de forma simplista,



superficial e banalizada, através de clichês que diminuem o valor literário da obra. Sua explicação oscila, na maioria das vezes, entre a concepção de uma vida após a morte, em um mundo espiritual, inacessível aos vivos, e o rigor científico, cuja principal preocupação é o "fim da matéria".

A comodidade dessas opções permite aos autores esquivarem-se de fato da abordagem do fenômeno no que este tem de complexo, contribuindo assim para a permanência do estado de resignação e ignorância, que gera o medo, devido a todo o mistério que circunda a morte.

Em resultado dessa simplificação excessiva, deixa-se de lado o ponto que deveria ser privilegiado: os sentimentos da criança diante do fenômeno, a maneira como esta o apreende e que configuração o problema adquire em sua concepção. Veículos de teorias pré-concebidas, esses livros anulam o direito da criança de elaborar suas próprias idéias com respeito ao assunto.

Porém, longe de ser um problema apenas em nível literário, essa questão transcende os livros e encontra sua origem na própria sociedade. A criança é, geralmente, aterrorizada por suas fantasias porque sua concepção da existência foi perturbada ao tomar conhecimento do fim dos seres e das coisas. É por isso que quando as personagens das obras *infanto juvenis* confrontam-se com o sofrimento, com a morte e com grandes dramas da existência, manifestam a mesma atitude característica da sociedade em que estão inseridas. As crianças que atuam como personagens nessas obras demonstram, assim, sentimentos idênticos aos dos adultos, mas o horror pela condição humana aparece de maneira mais brutal porque as personagens a percebem pela primeira vez, ou seja, são ainda frágeis e imaturas.

Tendo presente essa situação, percebe-se o valor de livros como *O meu amigo pintor*, *O sofá estampado* e *O fim do mar sem fim*, onde os autores, afastando-se da atitude preponderante nos livros do gênero, não se esquivam da abordagem do assunto e nem o mencionam de maneira que contribua para a permanência de uma condição alienante entre seus leitores.

De forma direta, fazendo do fenômeno seu tema (*O meu amigo pintor* e *O fim do mar sem fim*) ou de maneira metafórica (*O sofá estampado*) esses autores privilegiam os sentimentos da criança, criando personagens que escapam ao drama porque a morte adquire um outro sentido em sua percepção. Manifestam na narrativa um outro olhar, uma espécie de sabedoria que coloca em um lugar aceitável o desaparecimento dos seres, mistério dentre muitos outros mistérios.

Tais autores constroem em suas obras um mundo possível, no qual os objetos e processos nem sempre aparecem totalmente delineados. Esse mundo



envolve lacunas que são automaticamente preenchidas pelo leitor de acordo com sua experiência. A riqueza polissêmica apresentada produz o prazer da leitura, uma vez que mobiliza mais intensa e inteiramente a consciência do leitor, lhe permite colocar a realidade à prova, sem obrigá-lo a manter-se nas amarras do cotidiano. Enfatizando o papel do leitor, consideram-no ponto inicial e terminal da produção, instaurando o primado de sua ótica e de suas necessidades e preocupações existenciais. Não tratam o leitor como um alfabetizando: propõem leituras verticais e em várias direções. Usam a língua portuguesa com liberdade, mostram sua maleabilidade, a riqueza de recursos e a arte brotando da simplicidade.

São exemplos de escritores que produzem narrativas que questionam o mundo e o leitor, na própria raiz de suas contradições e desejos, sendo capazes de, por inúmeras razões, comover adultos e crianças, unindo-os, embalando-os em ondas de sensibilidade, significações e beleza, como só a melhor literatura sabe fazer. Colocando seus leitores diante de uma situação aparentemente sem solução e que os intriga profundamente, esses autores contribuem para a quebra de expectativas e para o alargamento de seus horizontes, na medida em que instigam a reflexão sobre uma situação nova e perturbadora; uma reflexão que exige um posicionamento crítico e, portanto, emancipatório.

A constatação da existência de livros como esses deixa claro que a atual situação da literatura para crianças e jovens caminha para novos rumos no cenário cultural. Vemos instaurada hoje uma situação aparentemente contraditória no âmbito da produção cultural para a infância: de um lado nos confrontamos com a chamada "crise de leitura" - nossos alunos lêem cada vez menos e a qualidade do material lido é cada dia mais precária - de outro, assistimos a um crescimento inusitado no número de obras dirigidas à infância e juventude.

Grande parte dessas obras, mantendo uma estreita relação com os meios de comunicação de massa acaba marginalizando as outras formas de expressão, no caso, a literatura destinada ao público jovem, considerada em virtude disso, um gênero menor. Assim, a existência de obras infanto-juvenis que se destacam pelo seu valor literário e não pela propaganda promovida pelas editoras contribui para que esse gênero ganhe *status* de investigação teórica nos meios acadêmicos. Valorizar o gênero em questão representa, portanto, não apenas discutir uma espécie possível dentre as inúmeras manifestações artísticas que fazem uso da palavra escrita, mas principalmente oferecer condições, propostas e soluções para a consolidação de saudáveis hábitos intelectuais, como o de leitura, lembrando sempre que mais do que leitores, a literatura forma indivíduos.



BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco e Alves, 1980.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 10. ed. São Paulo: MBL/Graciosa, 1990.
- AVERBUCK, Ligia Morrone. *Leitura e ideologia: Leitura, Texto e Prática*. Campinas: UNICAMP, n. 2, p. 11-5, out. 1991.
- BIBLIOGRAFIA**
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. de Luis Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicologia dos mitos de fales*. Trad. de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura - a formação do leitor*. Porto Alegre: mercado Aberto, 1988.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *A literatura e a formação do homem*. *Ciência e Cultura*, São Paulo: S B P C., 24 (9), 803-9, 1972.
- _____. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHO, Antonio P. de. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Herder, 1962.
- CARVALHO, Souza C. *Fábula: um gênero antigo como o homem*. Anais, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Unesp, 1992, p. 2-3.
- CHÉLIER, Jean. *Histoire religieuse de l'occident médiéval*. Paris: Armand Colin, 1968.
- CHÉVALIER, Jean et alii. *Dicionário de símbolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHOMDART de LAUWE, Mario-José. *Um outro mundo a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COELHO, Nelly Novack. *Práticas literárias da literatura infanthjuvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.



BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 10 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- AVERBUCK, Ligia Morrone. Leitura e ideologia. *Leitura: Teoria e Prática*. Campinas: UNICAMP, n. 2, p. 11-5, out. 1993.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura - a formação do leitor*. Porto Alegre: mercado Aberto, 1988.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo: S.B.P.C., 24 (9): 803-9, 1972.
- _____. (org.). *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHO, Antonio P. de. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Herder, 1962.
- CARVALHO, Neuza C. *Fábulas: um gênero antigo como o homem*. Assis, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Unesp, 1992, p.2-3.
- CHÉLINI, Jean. *Histoire religieuse de l'occident médiéval*. Paris: Armand Colin, 1968.
- CHEVALIER, Jean et alii. *Dicionário de símbolos*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHOMBART de LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.



- _____. *A literatura infantil: história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron, 1981.
- _____. *Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira (1882/1982)*. São Paulo: Quíron, 1983.
- _____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1986.
- D'HAUCOURT, Geneviève. *La vie au moyen age*. 4 ed. Paris: Presses Universitaires, 1957.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DEZOTTI, Maria Celeste C. (coord.). *A tradição da fábula*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Linguística, Unesp, 1991.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. *Era uma vez o belo, o bom e o bem comportado: O discurso ideológico nos contos de fadas*. Assis: Unesp, 1993. Dissertação de Mestrado.
- EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- EMEDIATO, Luís. *Eu vi mamãe nascer*. Belo Horizonte: Comunicação, 1977.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Trad. de Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: Romance da história da filosofia*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- GROMER, Bernadette e WEISS, Marlise. *Lire: être lecteur*. Paris: Armand Colin, 1990.
- GUIANCE, Ariel. *Muertes Medievales. Mentalidades Medievales. Temas y Testimonios*. Buenos Aires: Instituto de Historia Antiga y Medieval. Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1989.
- IMAGO, Jaime Salomão. *Dicionário crítico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Rio, 1975.
- JARDIM, Vinicius J. *O fim do mar sem fim*. São Paulo: Cernafor, 1985.
- JAPIASSU, H. e MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOTHE, Fávio. *O herói*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LADURIE, Le Roy. *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*. Madrid: Taurus, 1981.
- LA FONTAINE, J. *Fables*. Paris: Éditions Garnier Frères, s/d.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1988.



- _____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.
- LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985.
- LE MAITRE, Jean-Loup. (ed.). *L'Eglise et la mémoire des morts dans la France médiévale*. Paris: Études Augustiennes, 1986.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- LIDZ, Theodore. *A pessoa: seu desenvolvimento durante o ciclo vital*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.
- LOBATO, J. B. Monteiro. *A barca de Gleire*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956, t. 2.
- _____. *Contos de Andersen*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- _____. *Novos contos de Andersen*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- _____. *Fábulas*. 50 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A chave do tamanho*. 50 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LUBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. *Leitura, literatura e escola: sobre a formação do gosto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Em sobressaltos: formação de professora*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1993.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos - o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. Assis: Unesp, 1992, Dissertação de Mestrado.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *A criação literária - prosa*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MORAES, Maria Heloisa M. *Literatura ou não? - discussão em torno de conceitos e preconceitos*. *Leitura*. Maceió: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Federal de Alagoas, n. 11-2, p. 62-74, jan. 1994.
- NUNES, Lygia Bojunga. *O sofá estampado*. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. *O meu amigo pintor*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- PERRAULT, Charles. *Contes de ma Mère l'Oye*. Paris: Éditios de Cluny, 1948.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- _____. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.
- PINHEIRO, Homero. *Temas e textos interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Aula, 1992.



- POUILLON, Jean. *O tempo e o romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- PROPP, Vladimir I. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Traduit du russe par Lise Gruel-Apert. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RELATÓRIOS do projeto "Narrativas juvenis na 7ª e 8ª séries do 1º Grau: abordagens de leitura e bibliografia comentada", coordenado por FANTINATI, Carlos Erivany e FARIA, Maria Alice de Oliveira. Assis, UNESP, 1988/1990. (mimeo)
- SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault - culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1969.
- SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- VOVELLE, Michel. *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1983.
- YUNES, Eliana e PONDÉ, Glória. *Leitura e leitura da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 3 ed. São Paulo: Global, 1983.
- _____. (org.). *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- _____. e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.
- _____. e MAGALHÃES, Ligia C. *Literatura infantil: Autoritarismo e emancipação*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.



