

NAIR SANZOVO PIVATTO

**O BORDADO ENCANTADO, DE EDEMIR PERROTTI: A BUSCA DA
CONCILIAÇÃO ENTRE ÉTICA FORMATIVA E DISCURSO
ESTÉTICO**

**MARÍLIA
2000**



NAIR SANZOVO PIVATTO

***O BORDADO ENCANTADO, DE EDMIR PERROTTI: A BUSCA DA
CONCILIAÇÃO ENTRE ÉTICA FORMATIVA E DISCURSO
ESTÉTICO***

**MARÍLIA
2000**



NAIR SANZOVO PIVATTO

***O BORDADO ENCANTADO, DE EDMIR PERROTTI: A BUSCA DA
CONCILIAÇÃO ENTRE ÉTICA FORMATIVA E DISCURSO
ESTÉTICO***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, para a obtenção do título de Mestre em Educação, com Área de Concentração em Ensino na Educação Brasileira.



Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário Longo Mortatti

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – Campus de Marília
Faculdade de Filosofia e Ciências
Programa de Pós-Graduação em Educação
Área de concentração: Ensino na Educação Brasileira
Linha de Pesquisa: Ensino: abordagem técnico-pedagógica
Área de concentração: Políticas Públicas e Administração da Educação Brasileira
Linha de Pesquisa: Filosofia e História da Educação

Marília – setembro de 2000

1410001117



DADOS CURRICULARES

NAIR SANZOVO PIVATTO

Nascimento: 10.09.56 – Chopinzinho/PR

Filiação: Armando Sanzovo
Ilga Sponholz Sanzovo

- 1975/1978 - Curso de Graduação em Geografia
Fundação Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras
Guarapuava/PR
- 1984/1986 - Curso de Pedagogia – com habilitação em
Supervisão Escolar e Orientação Pedagógica
Fundação Faculdade de Filosofia Ciências e Letras
Cornélio Procópio/PR
- 1988/1989 - Curso de Especialização “Lato Sensu” em
Alfabetização e Recepção de Texto,
Fundação Faculdade de Filosofia Ciências e Letras
Guarapuava/PR
- 1973/1977- Professora do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Ensino
Chopinzinho/PR
- 1978/1984- Supervisora Pedagógica da Rede Municipal de Ensino
Chopinzinho/PR
- 1984/1998 - Professora de Geografia –1º e 2º Graus- e do Magistério
Rede Pública Estadual de Ensino do Paraná
Chopinzinho/PR
- 1994/2000- Professora de Geografia e Supervisora Pedagógica
Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná –CEFET/PR
Unidade de Pato Branco/PR

AGRACIAMENTOS

Neste instante, os nomes de muitas pessoas emergem no meu mente, pois gostaria de agradecer a cada uma delas pelo carinho, pela solidariedade demonstrados nos horas de dedicação e entrega.

Como não é possível mencionar todos, destaco-me a alguns nomes.

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha Orientadora, Professora Dra. Maria de Fátima Lages Moratti, pela orientação e paciência em me auxiliar desde o ingresso na disciplina das aulas do Curso de Pós-graduação. E também por ter-me possibilitado uma abertura de mente por permitir-me

Para

Thaís e Katherine — maior presente que Deus me deu — minhas filhas.

Pivatto — companheiro de jornada e de tantos sonhos...

Discografia

Este livro só foi possível graças ao maior apoio, apoio logo imensamente minha irmã, Nêdia, pelo estímulo, pelas horas em que me incentivou ao tomar decisões esta Dissertação. Sem deixar pelas palavras amigas de que me foram essenciais ao longo deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Neste instante, os nomes de muitas pessoas emergem em minha mente, pois gostaria de agradecer a cada uma delas pelo incentivo, pela solidariedade demonstrados nas horas de desânimo e cansaço.

Como não é possível mencionar todos, restrinjo-me a alguns nomes:

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha Orientadora, Professora Dra. Maria do Rosário Longo Mortatti, pela coragem e ousadia em me aceitar como orientanda, no término dos créditos do Curso de Pós-graduação. E também por ter-me possibilitado uma abertura de novas perspectivas em torno de uma visão crítica da literatura infantil brasileira. Pois, foi-me de grande importância a indicação do referencial teórico durante o trabalho de orientação, culminando com a conclusão desta Dissertação.

Em segundo lugar, agradeço a Professora Dra. Maria Alice Faria, pois, além de proporcionar momentos de encanto no decorrer de seu curso, oportunizou-me conhecer e conversar com o escritor Ricardo Azevedo. Também, por seu intermédio, foi possível realizar o curso com o crítico e escritor Edmir Perrotti, por cujo livro *O Bordado Encantado* (reconto) fique fascinada, vindo a tornar-se o objeto de pesquisa de minha Dissertação.

Em nível diferente, porém não de menor importância, agradeço imensamente minha irmã, Nádia, pelo estímulo, pelas horas em que me ouviu, ao tentar organizar esta Dissertação, bem como pelas inúmeras sugestões que me foram essenciais ao longo deste trabalho.



Tecendo a manhã

1.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro: e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos

2.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completas*.
3, ed. Rio de Janeiro: J. Olympi

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE E SOBRE LITERATURA INFANTIL NO BRASIL.....	16
1.1 – Origens do gênero e sua consolidação no Brasil.....	17
1.2 - A produção brasileira sobre literatura infantil.....	20
CAPÍTULO 2 – LITERATURA INFANTIL: ALGUNS PONTOS DE PARTIDA.....	39
2.1 – O discurso literário.....	40
2.2 – A literatura infantil.....	43
2.3 – O conto	44
2.3.1 – Os contos de fadas.....	47
2.4 – Os contos de fadas têm caráter humanizante?.....	49
2.5 - A “configuração textual”.....	51
CAPÍTULO 3 – A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E INTELECTUAL DE EDMIR PERROTTI.....	55
3.1 – Formação e atuação profissional	56
3.2 – O crítico de literatura infantil.....	60
3.3 – O escritor de literatura infantil.....	62
CAPÍTULO 4 – O RECONTO.....	66
4.1 – Apresentação.....	67
4.2 – A ilustração.....	69
4.3 – A história.....	74
4.4 – A trama	76
4.5 – O tempo e o espaço.....	83
4.6 – Personagens	84
4.7 – O discurso da personagem e o autor-narrador.....	85
CAPÍTULO 5 – O RECONTO: SEUS BORDADOS E ENCANTAMENTOS.....	90
5.1 – A formação da crítica: conciliação entre o caráter formativo e o caráter estético.....	91
5.3 – O Bordado Encantado – um conto.....	93
5.4 – A visão do ilustrador.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101
BIBLIOGRAFIA DE EDMIR PERROTTI.....	103
BIBLIOGRAFIA DE APOIO TEÓRICO.....	108

ANEXOS

- 1 – Entrevista semi-estruturada com Edmir Perrotti
- 2 – Cópia xerografada de O Bordado Encantado (reconto)

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO



O meu interesse e gosto pela literatura infantil surgiu em 1988, quando ingressei no Curso de Especialização: Alfabetização e Recepção de Textos, na UNICENTRO, de Guarapuava/PR. Tal curso veio ao encontro das necessidades que sentia para um aprofundamento nessa área, visto estar, à época, ministrando as disciplinas Literatura Infantil e Alfabetização, no Curso de Habilitação para o Magistério, no Colégio Estadual “José Armim Matte” – Ensino de 1º e 2º Graus, de Chopinzinho/PR.

Era um período extremamente rico em discussões em todos os aspectos da vida política, social e cultural de nosso país e especialmente na área de educação. Vivia-se a luta pela “abertura política” e reorganização da sociedade civil em bases democráticas.

Por meio desse Curso de Especialização, veio todo o encantamento com a chamada “literatura infantil emancipatória”, a partir da qual poder-se-ia “formar cidadãos críticos”, capazes de serem sujeitos de suas próprias decisões e, conseqüentemente, transformadores do *status quo* estabelecido durante muitos anos de regime militar.

Mas logo veio também a decepção. Em cursos que ministrei a professores da rede pública especialmente da região de Pato Branco/PR, pude perceber que muitos daqueles livros de literatura infantil¹ considerados “mais interessantes”, de escritores

¹ Refiro-me aos livros adquiridos pela SEED (Secretaria de Estado da Educação do Paraná), nos anos de 1988 89 e 90 para atender a um projeto especial implantado nas escolas estaduais, denominado “Tempo de Criança”



inovadores estavam sendo utilizados apenas como pretexto para atividades gramaticais e, no máximo, para se responderem a questões fechadas de “interpretação”. Serviam apenas para “estimular” os alunos a realizarem essas atividades. Essa abordagem era feita porque, na realidade, os professores não estavam preparados, pois não haviam tido uma adequada preparação relativa, especialmente, aos estudos sobre literatura infantil, uma vez que as grades curriculares da maioria dos cursos de graduação em Letras ou Pedagogia do Estado do Paraná não contemplavam essa disciplina.

Meu interesse pelos estudos de literatura infantil, assim, ficou um tanto arrefecido, até porque os caminhos profissionais haviam-me levado para outras atividades, um tanto distantes dos professores do ensino fundamental.

No entanto, em 1997, a Secretaria de Educação de Pato Branco solicitou ao Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET-PR) - Unidade de Pato Branco — onde atuo como professora de Geografia, Princípios Tecnológicos e Supervisora de Ensino, desde 1994 — que se organizasse um curso sobre recepção textual e que abrangesse especificamente o trabalho com a literatura infantil. Um grupo de professores das áreas de Letras e Pedagogia, do qual participo, aceitou o desafio e, assim, foi organizado o curso, cuja realização se deu durante o transcorrer do ano de 1998.

Ainda, em 1998, ingressei no Curso de Mestrado, que se realiza em convênio entre o Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET-PR) - Unidade de Pato Branco e a Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Marília. Em maio desse ano, quando cursava a disciplina Literatura Infantil, primeira etapa, encontrei-me com a Professora Dra. Maria Alice Faria e com o Professor Dr. Ricardo Azevedo, também escritor de literatura e que fora convidado para falar de sua obra; na segunda etapa, encontrei-me



com o Professor Dr. Edmir Perrotti e seu livro *O Bordado Encantado* (reconto). Esses encontros foram decisivos para que voltasse a pensar em abordar a literatura infantil na dissertação de mestrado.

Inicialmente havia-me decidido por trabalhar com a ilustração, em três livros: *O Bordado Encantado* (reconto) (1996), de Edmir Perrotti, com ilustração de Helena Alexandrino; *A Bela Borboleta*, (1980) de Ziraldo, com ilustração de Zélio Alves Pinto; *A risada do Saci* (1995), de Regina Chamlian, com ilustração também de Helena Alexandrino.

Embora, inicialmente, tivesse sido indicada como minha orientadora a Professora Dra. Maria Alice Faria, com seu afastamento decorrente de aposentadoria, passei, em agosto de 1999, a ser orientada pela Professora Dra. Maria do Rosário Longo Mortatti e passei a integrar o Grupo de Pesquisa “História do Ensino de Língua e Literatura no Brasil”² por ela coordenado.

Em nossa primeira sessão de orientação, decidi-me por trabalhar com apenas um livro e elegi como *corpus* de análise o livro *O Bordado Encantado* (reconto), (1996), de Perrotti. A escolha deu-se, inicialmente, porque o livro despertara-me a atenção por se tratar de um conto de fadas, com texto bastante poético e acompanhado da artística ilustração de Helena Alexandrino e, também, porque havia tido a oportunidade de conhecer pessoalmente o autor, quando participei da disciplina por ele ministrada. Porém, o motivo principal foi o desafio de trabalhar com um livro, cujo autor é também crítico de literatura infantil, e a respeito de cuja obra não encontrei nenhum estudo mais extensivo a não ser

² Os integrantes desse Grupo de Pesquisa participam também da equipe executora do Projeto Integrado de Pesquisa “Ensino de Língua e literatura no Brasil: repertório documental republicano” (Apoio CNPq e FAPESP), coordenado pela mesma professora.



alguns trabalhos acadêmicos, realizados para fins de avaliação por alunos de cursos de curta duração ministrados pelo autor.

Para realizar o presente estudo, procedi da seguinte maneira. Inicialmente recuperei, reuni e organizei os textos *de e sobre* literatura infantil escritos por Perrotti.

Em seguida, foram selecionados os textos de apoio teórico de autores que contribuíssem para a efetivação desta dissertação, quais sejam: os de Lourenço Filho (1942), Cecília Meireles (1951), Fernando Azevedo (1953,1963), Leonardo Arroyo (1968), Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1985), todos eles imprescindíveis para a reflexão a que me propunha, já que esses autores podem ser considerados representativos do pensamento sobre a literatura infantil no Brasil.

Após esse trabalho de seleção, realizei uma entrevista com Edmir Perrotti, em 23 de setembro de 1999, ao longo da qual o entrevistado foi-me apontando dados e informações a respeito de *O Bordado Encantado* (reconto) e seu posicionamento, enquanto crítico, sobre literatura infantil, assim como informou-me desconhecer estudos sobre sua obra, informação confirmada por meio de pesquisa junto à Biblioteca da USP e outras instituições e base de dados eletrônicos.

Para completar as informações fornecidas pelo escritor, foi necessário buscar alguns dados sobre sua produção literária junto à Editora Paulinas/SP. Essa busca foi realmente difícil, mas, finalmente, consegui alguns dados que ainda me faltavam e após seleção de todo material necessário, defini os objetivos da pesquisa, a saber:

- a) contribuir para a produção da história, teoria e crítica da literatura infantil brasileira;
- b) analisar a configuração textual de *O Bordado Encantado* (reconto), de Edmir Perrotti;



c) recuperar, reunir e organizar a produção de Edmir Perrotti.

A partir dos dados reunidos e da leitura da bibliografia sobre literatura infantil brasileira selecionada, formulei então a seguinte hipótese para este estudo: *O Bordado Encantado*, de Edmir Perrotti, aliando ética formativa e discurso estético, numa abordagem moderna e contemporânea, constitui-se num texto que rompe com os aspectos moralizantes da literatura infantil e se insere na tradição inaugurada por Monteiro Lobato e defendida pelos estudiosos do gênero.

2

Esta dissertação foi organizada da forma descrita a seguir:

No primeiro capítulo, apresento uma síntese do pensamento dos estudiosos e críticos da literatura infantil. No segundo capítulo, apresento o quadro teórico-metodológico, com os conceitos operativos, bem como o modelo de análise da configuração textual de *O Bordado Encantado*. No terceiro capítulo, apresento a trajetória profissional e intelectual de Edmir Perrotti, e, no quarto capítulo, faço a análise dos aspectos constitutivos da “camada mais aparente” da configuração textual de *O Bordado Encantado*. No quinto capítulo, apresento uma síntese interpretativa do que foi tratado nos quatro capítulos anteriores, relacionando e interpretando principalmente os aspectos constitutivos da configuração textual.

Finalmente, apresento a bibliografia de Perrotti e a bibliografia de apoio teórico. Em anexo, apresento a entrevista semi-estruturada realizada com o autor e, logo em seguida, uma cópia do livro *O Bordado Encantado*, objeto de análise desta dissertação, de modo que se torne mais fácil para o leitor acompanhar a análise aqui proposta.



Apesar de todas as dificuldades e limitações para o desenvolvimento desta dissertação, minha expectativa é que ela possa, por um lado, representar uma contribuição para a produção de uma história, teoria e crítica específicas da literatura infantil brasileira e para o desenvolvimento de pesquisas correlatas; e, por outro, proporcionar, aos professores e interessados, o conhecimento de outra forma de abordagem do texto de literatura infantil na escola, que julgo mais interessante e fecunda do que aquelas com que me deparei ao longo de minha trajetória profissional.

CAPÍTULO I

ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE E SOBRE LITERATURA INFANTIL NO BRASIL



1.1 Origens do gênero e sua consolidação no Brasil

Grande número de pesquisadores têm percebido de maneira equivocada que se se pode falar de literatura infantil a partir do século XVII, devido a dois motivos principais: primeiro, várias histórias que vieram a ser classificadas como literatura infantil foram apropriadas para a infância no *Paradise*, de La Fontaine, editado entre 1692 e 1694; os poemas de Voltaire, de *Épique*, traduzidos postumamente, em 1717, e os *Contes de La Fontaine* (1756), cujo título original era *Contes ou nouvelles de la reine*, passando para o português de Charles Perrault, publicados em 1697.

De acordo com esses dados, **CAPÍTULO 1** - primeiras obras literárias publicadas

por **ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE E SOBRE LITERATURA INFANTIL NO**

Brasil, no primeiro século do século **BRASIL** - século em que se consolidou uma literatura

infantil no Brasil. De grande quantidade de obras publicadas nesse tempo, poucas foram traduzidas. As primeiras das contos de Perrault, traduzidos em português de contos de fadas como os clássicos *Contos de fadas* (1719), de Daniel Defoe, e *Contos de fadas* (1720), de Jonathan Swift, autores que influenciaram a literatura de criação e consumo de obras literárias.

Se a literatura infantil começou a ser produzida a partir do século XVIII, a literatura infantil brasileira só veio a surgir muito tempo depois, embora ela se caracterize através de histórias contadas que não chegaram sequer a ser publicadas. Em 1971, por exemplo, o livro *Contos de fadas*, de Charles Perrault, publicado em português, foi traduzido de uma edição de 1911, com as seguintes observações: "português, aqui, foi a primeira de uma série de traduções de contos de fadas, mas não se trata de uma obra original, pois os contos de fadas foram traduzidos de uma obra de Charles Perrault, publicada em 1697".



1.1 Origens do gênero e sua consolidação no Brasil

Grande número de estudiosos têm partido do pressuposto de que só se pode falar de literatura infantil a partir do século XVII, durante o classicismo francês, quando foram escritas histórias que vieram a ser classificadas como literatura também apropriada para a infância: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas postumamente, em 1717, e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, de Charles Perrault, publicado em 1697.

De acordo com estudiosos do gênero, as primeiras obras literárias publicadas principalmente na França e Inglaterra visando ao público infantil apareceram no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII, período em que se constituía igualmente a história do gênero no Ocidente. Da grande quantidade de obras publicadas nessa época, poucas permaneceram. Ao sucesso dos contos de Perrault, somaram-se as adaptações de romances de aventuras como os clássicos *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonatham Swift, autores que asseguraram a assiduidade de criação e consumo de obras literárias.

Se a literatura infantil européia teve seu início a partir do século XVIII, a literatura infantil brasileira só veio a surgir muito tempo depois, embora ela já existisse através da literatura oral, que nos chegara, segundo Arroyo (1974, p. 45), “com os primeiros marinheiros portugueses e, aqui, foi acrescida da mitologia e das tradições indígenas; mais tarde, ambas as correntes foram enriquecidas pela contribuição africana”.



As correntes culturais africanas chegadas ao Brasil durante o ciclo da escravidão fizeram florescer “alguns institutos de velhos narradores e contadores de estórias.” (Arroyo, 1988, p. 45)

Porém, as primeiras publicações para crianças iniciaram-se oficialmente em 1808, com a implantação da Imprensa Régia, quando se inicia a atividade editorial no Brasil e são publicados, segundo Zilberman e Lajolo (1985, p.23):

A tradução de *As aventuras pasmosas do Barão de Munchausen* e, em 1818, a coletânea de José Saturnino da Costa Pereira, *Leitura para meninos*, contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários às idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural.

Essas publicações, no entanto, eram esporádicas e, portanto, insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira para crianças, com publicações regulares.

Ainda de acordo com estudiosos do gênero, a gênese da literatura infantil brasileira encontra-se nas traduções e adaptações de textos literários estrangeiros e na literatura didática produzida sobretudo a partir do final do século XIX. O gênero se consolida em nosso país a partir de 1920, quando se observa um tipo de produção literária dirigida em particular ao público infantil. Isto se deu devido à acelerada urbanização que ocorreu a partir das décadas iniciais deste século, período em que o desenvolvimento da indústria e do comércio, o crescimento e a multiplicação dos centros urbanos e o progresso das comunicações e, principalmente, a expansão e solidificação do mercado editorial se deram de forma decisiva. E, especialmente com a publicação, em 1921, de *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato³, logo seguido de numerosos outros textos originais e de adaptação, produzidos pelo mesmo escritor.

³ Monteiro Lobato publicou, em 1921, uma primeira versão do livro *Narizinho Arrebitado* (segundo livro de leitura para uso das escolas primárias). A segunda versão, no entanto, foi publicada em 1924, “já com características específicas de uma literatura capaz de transcender o simplesmente pedagógico, ou intencionalmente educativo” (Arroyo, 1988, p.187).



Porém, o chamado “fenômeno Lobato” parece não ter encontrado seguidores que viessem a contribuir para uma literatura infantil propriamente dita, nos anos subseqüentes, o que talvez, como aponta Arroyo(1988) se deva ao fato de a literatura infantil ter sido considerada um gênero menor, não merecendo atenção por parte de escritores nem de críticos e estudiosos.

Esse quadro só começa a mudar a partir dos anos de 1930, período de grandes transformações sociais e econômicas no país. Com a Revolução de 1930, formou-se no Brasil um movimento destinado a reformular a educação – o chamado movimento da Escola Nova⁴ Esse movimento desempenhou importante papel na história da educação no Brasil, criando uma nova perspectiva educacional. Escola para todos foi seu grande desafio, pois sem educação universal não seria possível formar uma nação democrática. A partir de então, buscou-se a disseminação sistemática do ensino primário no país e, com ele, a expansão de bibliotecas infantis e da organização de bibliotecas escolares, nas escolas públicas, abrindo-se um mercado maior à produção do gênero.

Se, no início, não se distinguia a especificidade desse gênero, aos poucos, porém, foram-se delineando suas características próprias. Inicialmente e por longo período, os livros de literatura infantil deixaram transparecer o “modo como o adulto queria que a criança visse o mundo.”(Lajolo, Zilberman,1985, p.19) Assim, o escritor adulto transmitia uma visão de mundo “perfeito” para a criança, distante da realidade, o que, na maioria das

4. As idéias básicas desse movimento foram divulgadas em *A reconstrução educacional do Brasil. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, em 1932, assinado por Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Cecília Meireles, entre outros.



vezes, fazia com que essa literatura assumisse um caráter escapista e fantasista. A partir dos anos de 1970, a literatura infantil brasileira ganha impulso quantitativo e qualitativo, tendo sido publicado um significativo conjunto de obras, que contribuem para a consolidação do gênero em nosso país, ao mesmo tempo em que buscam reverter essa relação “autoritária” do escritor adulto para com a criança leitora. Embora nem todas as obras alcancem esse objetivo, tem-se, a partir de então, um significativo esforço de renovação na produção do gênero, passando-se a se enfatizar a busca da literaridade nesses textos.

1. 2 A produção brasileira sobre literatura infantil

Em relação à produção de textos contendo estudos *sobre* literatura infantil, no caso brasileiro, Mortatti, considera que se trata de:

um campo de conhecimento relativamente recente. Sua gênese encontra-se nas esparsas e episódicas tematizações – no formato de prefácios de livros e artigos em periódicos –, produzidos entre o final do século XIX e início do século XX, sobre livros para crianças adaptados, traduzidos ou escritos por brasileiros, especialmente para leitura escolar. Ao longo da primeira metade deste século, mediante publicação de livros de caráter ensaísta, manuais de ensino e alguns artigos, vão lentamente se destacando tematizações sobre um gênero subsumido nessa produção de livros para crianças: a literatura infantil. (2000, p.2)

Ainda de acordo com Mortatti (2000), é a partir de 1930 que despontam as primeiras reflexões mais sistematizadas sobre o gênero, especialmente as de Fernando Azevedo, Lourenço Filho e Cecília Meireles, que foram também alguns dos mentores e divulgadores da Escola Nova no Brasil e, por serem educadores, preocupavam-se com a formação das crianças, tendo também contribuído para a elaboração de uma certa concepção sobre literatura infantil.



Lourenço Filho, em 1936, participa de uma comissão que organizou, nesse ano e no seguinte, o levantamento de textos para crianças em circulação na época, bem como o julgamento e classificação de numerosas obras do gênero. O trabalho dessa comissão e também o levantamento feito, na mesma época, pelo Instituto de Estudos Pedagógicos do Ministério da Educação, acusaram a existência de 605 obras do gênero, editadas no país.

Para Lourenço Filho (1943), era necessário, em primeiro lugar, caracterizá-los. No entanto, interpunha-se um problema: como fazer? Quais os critérios que deveriam ser adotados para tal empreitada? O que havia, na verdade, eram dois tipos de literatura infantil: a literatura didática “para uso direto das crianças, ou para utilização por elas, sob a orientação do professor”; e a “literatura infantil”, propriamente dita, cuja função e objetivos não tinham por fim a aplicação didática, ao menos como vulgarmente considerada.

Segundo Lourenço Filho:

o fim da literatura para crianças ou adultos, somente poderá ser o da arte, ou seja, o de exprimir o belo. A literatura infantil propriamente dita, será, pois, antes de tudo, expressão de arte, ou já não será literatura. (1943, p.146)

Para esse educador, a “literatura pode e deve ser uma disciplina que sob a forma didática venha a oferecer um manancial para exercícios escolares.” (p.146) Porém, segundo ele, a literatura não pode visar a esse objetivo, de modo primordial ou direto. A literatura, enquanto expressão literária e, assim, expressão da arte, deve, pois, visar à comunicação da emoção estética. A aceitação dessa premissa era decisiva para a adequada conceituação de literatura infantil.

Em segundo lugar, é necessário, dentro do conjunto de obras, classificar o que é literatura infantil. Para Lourenço Filho “há uma literatura específica para crianças, justamente porque estas a consomem”. (1943, p.146) Se as crianças a consomem, e, por



meio dessa prática, é possível levar-lhes a emoção estética, é necessário, então, levar em conta o seu gradativo desenvolvimento mental, emocional e cultural.

Assim, para a compreensão artística da literatura infantil, é necessária a “aceitação de uma estética evolutiva, ou genética a ser estudada ou, ao menos, sentida pelos que escrevem para as crianças.”(p.146)

E, se a literatura infantil é considerada como domínio literário especial, há a necessidade, também, de reconhecer-lhe modalidades próprias. Para isso, é necessário enquadrar o material existente na literatura infantil das mais diversas procedências e satisfazer às necessidades de ordem prática, sintetizadas nos seguintes critérios:

- a) álbuns de gravuras, coordenadas por um só motivo, ou não, com reduzido texto, ou ainda sem texto, para crianças de 4 a 6 anos;
- b) contos de fada e narrativas simples (fábulas, apólogos) para crianças de 6 a 8 anos;
- c) narrativas de mais longo entrecho, para crianças de 8 a 10 anos;
- d) histórias de viagens e aventuras, para crianças de 10 a 12 anos;
- e) biografias romanceadas, também para crianças de 10 a 12 anos. (Lourenço Filho, 1943 p.146)

Após o levantamento e análise dos livros catalogados, tanto os de autores estrangeiros, quanto os de autores nacionais, Lourenço Filho ressalta o esforço dos autores e editores em dar destaque à literatura infantil, marcando “nova época” do gênero, nos anos de 1920 a 1940, a qual:

quer pela produção de livros originais e maior abundância de produção, quer pela especial qualificação dos autores, marca estágio que se poderia dizer de constituição de uma “literatura infantil”, perfeitamente caracterizada em nosso país. (Lourenço Filho, 1943, p.146)

Porém, ressalva a falta de estudos que propiciassem:

mais precisa conceituação do gênero especialíssimo, que é a literatura infantil; e, para sermos francos, têm-nos faltado medidas sistemáticas tendentes à sua elevação, ou significação social (Lourenço Filho, 1943, p.143)

Também a escritora e educadora Cecília Meireles se preocupou com os problemas relacionados à educação da infância e à literatura infantil, o que a levou a



realizar entre outras, uma iniciativa pioneira: a criação, em 1934, da primeira biblioteca infantil, localizada no Rio de Janeiro.

Em 1951, a pedido da Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais, Meireles dá forma escrita a três conferências proferidas em 1949, em Belo Horizonte, o que resultou na publicação do livro *Problemas da Literatura Infantil* (1951).

Para Meireles, não deve haver diferença entre literatura geral e a literatura infantil, porque “evidentemente, tudo é uma literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. Pois, são as crianças, na verdade, que a delimitam, com suas preferências.” (1951, p. 26) E “mais do que uma literatura infantil existem livros para crianças.”(p.26) Mas como caracterizá-los?

uma simples questão de estilo poderia, a princípio, parecer suficiente para a caracterização dos livros infantis. Seriam livros simples, fáceis, ao alcance da criança... Como se o mundo secreto da infância fosse, na verdade, tão simples... Mas um estilo a que corresponda também a certo conteúdo... (Meireles, 1951 p.35)

Ainda de acordo com Meireles, classificar esses livros é também “tarefa extremamente árdua, pois muitos deles não possuem, na verdade, atributos literários, a não serem os de simplesmente estarem escritos.”(p.26)

E vai mais além:

Por isso, em lugar de se classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, mais acertado parece submetê-los ao uso – não estou dizendo à crítica da criança, que, afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará pela sua preferência, se ela a satisfaz ou não. (Meireles, 1951 p. 36)

Meireles também ressalva a falta da crítica de literatura infantil:

a crítica, se existisse, e em relação aos livros infantis, deveria discriminar as qualidades de formação humana que apresentam os livros em condições de serem manuseados pelas crianças. Deixando sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição. (1951, p. 38)



Em *A educação e seus problemas*⁵, fica patente a preocupação de Fernando Azevedo em conceituar, classificar e caracterizar a literatura infantil. Para ele, a literatura infantil, ou por outras palavras, essa literatura constituída de “livros para crianças, é um dos produtos das sociedades modernas.” (p. 207) Trata-se de livros, que, segundo ele, pode-se dizer que datam do século passado, porém “entre os antigos nada ou muito pouco se parecem com esse novo gênero literário que hoje tão rapidamente se expandiu.” (p. 207).

E isso se deve, segundo o autor, ao surgimento de novas doutrinas, que propõem uma nova filosofia de homem. Acresce-se a esse o movimento de idéias pedagógicas, tão intimamente ligado às modificações da estrutura econômica e social, o extraordinário progresso da psicologia da criança e da sociologia (p.210), criando-se, assim, condições para o aparecimento de um novo público infantil de leitores.

Para Azevedo, o progresso das ciências e o interesse pedagógico e científico pela criança, que se desenvolveram no século XIX e que se manifestam muito mais vivos neste século, pela multiplicidade e importância de estudos e pesquisas que têm por objeto a criança, principalmente de idades diversas e das diferentes classes sociais, contribuíram, sem dúvida, para imprimir um poderoso impulso a esse novo gênero de atividades literárias.

Em decorrência disso, da expansão do mercado editorial e da produção de livros para crianças, estabelece-se um crescente processo de diversificação de livros destinados ao público infantil, pois há, “livros para crianças de idades e níveis mentais diferentes.” (Azevedo,1953 p.214)

Assim como para Lourenço Filho, também para Azevedo (1953), a

⁵ Para a pesquisa, utilizei-me da 3ª edição do livro *A educação e seus problemas*, datada de 1953



complexidade do chamado público infantil de leitores, devido às diferentes faixas etárias, deve ser levada em consideração pelos que escrevem para crianças, pois

sendo diferentes as necessidades desse novo público ou grupo social, são e tinham de ser forçosamente dos mais diversos tipos e graus os livros de crianças que se destinam aos diferentes setores em que se reparte o público da infância e da primeira adolescência. (p. 212)

Porém esses não eram classificados segundo a escolha feita pelas crianças, pois elas não escolhem nem compram seus livros. Assim como Meireles, também Azevedo afirma que as crianças lêem o que os adultos ou as instituições lhes põem nas mãos e não segundo os seus gostos. Contudo, são elas certamente que,

consagram ou desaprovam os livros, interessando-se por eles ou rejeitando-os, mas esse "peneiramento" pelas crianças não se faz senão entre livros já previamente escolhidos pelo julgamento dos adultos, conforme a "sua" razão, isto é, as suas concepções de vida, suas idéias e seus sentimentos. (Azevedo, 1953 p. 213)

Buscando caracterizar os critérios que deveriam nortear os escritores que se dedicam a esse gênero literário, Azevedo afirma:

De fato, quer desçam a sondar o passado maravilhoso do povo, fixando folclore em contos e cantigas ingênuas, de ficção popular; quer evoquem os fatos bíblicos e evangélicos ou acontecimentos e figuras da história; quer procurem suas fontes de inspiração na natureza inesgotável em sugestões, quer explorem o assunto social e moderno, no mundo industrial e mecânico de hoje, o que dos escritores querem as crianças é a sensibilidade e fantasia, a graça feita de simplicidade, a linguagem maleável e viva, imaginosa pitoresca, em que a narrativa se desenrola com certo abandono do pensamento, com essa descrição que, nem por tornar fugitivo o reflexo das idéias, lhes torna menos eficaz a penetração do espírito das crianças. (1953, p. 215-16)

E acrescenta:

ao lado de livros de primeira ordem como, para citar apenas alguns, *Reinações de Narizinho*, *Viagem ao Céu* e outros, de Monteiro, o maior de todos, entre nós, e um dos grandes da literatura universal, entre outros, são exemplos dessa arte difícil e soberana. (p. 215)

Azevedo, assim como Lourenço Filho e Meireles, também viu a necessidade de produção de trabalhos de investigação e pesquisa em relação a esse gênero de atividade literária:

a análise “do papel social” dos escritores, da influência que essa literatura sofre da situação social e também de uma certa “expectativa do público”, seria pois, tão útil como a sondagem, por inquéritos e investigações, sobre os livros efetivamente preferidos pelas crianças. (1953, p.214)

Leonardo Arroyo — jornalista, contista, ensaísta, autor de livros infantis — publica, em 1968, a 1ª edição de *Literatura Infantil Brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e as suas fontes*, prefaciada por Lourenço Filho. Nesse livro, Arroyo realiza estudos sobre o gênero, abordando o processo de formação de uma literatura infantil brasileira propriamente dita.

Para traçar esse histórico, Arroyo (1968) elucida o método a ser utilizado:

O método prevalecente foi o da caracterização das diversas fases da nossa literatura infantil e não o da análise crítica, ou da aproximação histórica com sondagens inter-relacionais das fases em que o tema se apresenta, e que pareceram ao autor, desde o início, a mais válida e correta, com base inicial da literatura oral. Isto não implica, como se verá, no divórcio total do fenômeno literário com a paisagem histórico-social brasileira. De modo nenhum se pretendeu ignorar a natural vinculação existente, mas tão somente aproveitar, no caráter de preliminares deste ensaio, mais os fenômenos em sua realidade pura do que em sua realidade vinculada. (p.18)

Nesse seu ensaio, Arroyo apresenta um material vasto e rico da inventariação da literatura infantil no Brasil, extraído de fontes diversas: textos de historiadores, livros de memórias, obras de sociólogos e folcloristas, catálogos de livreiros e editores. Enfim, reuniu inúmeras informações, selecionou-as e apresentou-as num trabalho que oferece subsídios a todos que se interessam pelo estudo do gênero.

Partamos do conceito de literatura infantil que Arroyo apresenta:

A conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza, com a pedagogia. É que está intimamente ligada com o aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis. (1968, p.34)

Para Arroyo, as observações em torno da gênese da literatura infantil no Brasil

indicam que o gênero, do ponto de vista histórico, baseou-se na literatura de leitura escolar, isto é, naqueles livros numerosos simplesmente destinados a fornecer leituras aos meninos nas escolas. Não se refere, nesse particular, às obras destinadas à infância de outros países para cá vindos, através de traduções, pois essas tanto serviam para adultos como para crianças. Considerava-se a criança um adulto menor, sem grandes distinções psicológicas, morfológicas, sociais, e mesmo filosóficas. O menino era o homem em ponto pequeno que deveria progredir dentro dos padrões de moral, sociais e psicológicas válidos para os adultos. (1968, p.120)

Essas observações em torno da gênese da literatura infantil no Brasil, Arroyo as confirma através de depoimentos colhidos, junto a escritores e intelectuais, sobre o tipo de leitura que tinham em suas infâncias. Todos destacam em suas leituras aspectos moralizantes e formativos que esses livros traziam.

Para Arroyo, ainda, as características básicas da verdadeira literatura infantil brasileira surgem com *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato, especialmente com a segunda versão, de 1924, na qual se observa:

o apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e lingüísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar. (1968, p. 198)

Assim como os demais autores abordados neste tópico, também Arroyo lamenta a falta de pesquisa e crítica sobre o gênero.

Devemos insistir em que a literatura infantil no Brasil não encontrou seus críticos e seus historiadores, mercê, sem dúvida, de um preconceito que não se proclama, mas se cultiva: o de que ela é um gênero menor, e assim considerada não mereceu, nem merece, melhor atenção. Devemos reconhecer a existência de alguns esforços isolados no sentido de delinear os quadros históricos da literatura infantil brasileira, mas dois ou três desses esforços, infelizmente, são lamentáveis pela ausência de pesquisas de profundidade e somente tiveram em mira usufruir a procura de texto para certas áreas do nosso ensino. (1968, p.210)

De acordo com Magnani (1998), o crescimento do número de publicações de livros de literatura infantil, ocorrido a partir dos anos de 1970, estimula os estudos



teóricos e as discussões a respeito das peculiaridades do gênero em suas relações com o fenômeno literário e com a escola. A quantidade de obras traz também a diversidade de tendências na literatura infantil brasileira, e os reflexos dos avanços das pesquisas em Psicologia da criança, Sociologia, Educação e Leitura, começam a servir de subsídios tanto para a produção como para a crítica de textos do gênero.(p.59)

Dentre os estudos realizados a partir de então, destaco os de Zilberman e Lajolo (1985), Coelho (1984,1985), Perrotti (1986), Zilberman e Magalhães (1987) e Bordini (1989).

Em *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias* (1984), Lajolo e Zilberman — ambas pesquisadoras na área de literatura — apresentam o percurso histórico da literatura infantil brasileira, desde sua formação, em fins do século XIX, até os anos 1980 sob uma abordagem dialética, pois, segundo elas, é “de uma perspectiva sincrônica e diacrônica que o trabalho do historiador e do crítico se enriquece.” (1985, p.10)

Nesse estudo, as autoras fazem um balanço do gênero, desde a República Velha até a década de 1970, levando em conta a relação entre os textos e seus contextos histórico-sócio-culturais, sempre em relação com a literatura “para adultos”. Mesmo tentando fugir de uma periodização, não tiveram como deixar de enfatizar certos episódios devido à contextualização da literatura infantil brasileira com os movimentos de renovação cultural em nosso país.

Segundo Lajolo e Zilberaman (1985) destacam-se quatro períodos na história da literatura infantil brasileira.

Na República Velha, entre 1889 e 1920, observa-se a formação do gênero. A literatura infantil aderiu aos ideais do momento histórico-cultural e expressou-os, às vezes, de modo literal, trazendo para a manifestação literária uma nitidez que ela raramente



conhecera nos textos não infantis. “Os livros para crianças foram profunda e sinceramente nacionalistas, a ponto de elaborarem uma história cheia de heróis e aventuras para o Brasil, seu principal protagonista.” (p.54) Da mesma forma, os autores dessa época lançaram-se ao recolhimento do folclore e das tradições orais do povo. Porém, visando a contar com o aval do público adulto, a literatura infantil foi preferencialmente educativa e bem comportada, podendo transitar com facilidade na sala de aula ou, fora dessa, substituindo-a.

Os três aspectos predominantes da literatura infantil, nesse período, são o nacionalismo, a exploração da tradição popular e a inclinação educativa, contudo, não impediram que, quando liberta, essa literatura tentasse construir um mundo de fantasia. “Por isso, a criatividade desses momentos deu alento e continuidade ao gênero.” (p.54)

No segundo período, entre os anos de 1921 a 1942, ao contrário do anterior, criaram-se inúmeras histórias originais, o que fortaleceu alguns projetos, com as seguintes características:

- 1) predomínio do campo (espaço rural), característica da economia brasileira até então;
- 2) fixação de um elenco de personagens, no qual se destacam crianças que transitam de um livro a outro – Lobato é o exemplo mais notório.

Lajolo e Zilberman (1985) destacam também que, nesse segundo período, observa-se linguagem criadora, em que há o rompimento dos laços de dependência da norma escrita e do padrão culto, procurando-se incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador, “frutos de um esforço generalizado de modernização da sociedade e da literatura, com o qual se comprometem através da arte (em especial Lobato).” (p.85)



No terceiro período da literatura infantil, anos de 1945 a 1960, o processo de modernização da sociedade brasileira, que se deu através do estímulo ao crescimento industrial e à urbanização, beneficiou a cultura brasileira, na medida em que proporcionou circulação e consumo dos bens de que aquela se constituía. “A literatura infantil também foi favorecida, já que a indústria de livros se solidificou e a escola, cujo resultado mais imediato fora o acesso à leitura, se expandiu.” (p.119) A literatura infantil desse período, contudo, também viu-se envolvida e condicionada pela aceleração do projeto de industrialização: “textos foram escritos segundo o modelo de produção em série e o escritor reduzido à situação de operário.” (p.85) Consideram assim as autoras que “a literatura infantil desse período é fruto e motor da ideologia presente. Por isso, não denunciam uma realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitor os valores que endossam.” (p.122) Contudo, é dela que proveio a eficiência do gênero

Ainda de acordo com Lajolo e Zilberaman (1985), no quarto período - anos de 1960 a 1970 - assiste-se à implantação de uma nova etapa da sociedade brasileira em direção a um modelo capitalista mais avançado, o que implicou um investimento maior de capitais na produção cultural, bem como o aprimoramento de instituições às quais competia a execução da política cultural do Estado, favorecendo também um modo industrial de produção de cultura. A literatura infantil, porém, na fragilidade de sua recente e irregular tradição, traz traços tanto de manutenção de velhas tendências quanto de um esforço renovador. (p.160)

Se Lourenço Filho, Meireles, Azevedo e Arroyo lamentam a ausência de textos e pesquisas que tratem da literatura infantil propriamente dita, para Zilberaman e Lajolo, a partir da década de 70,



após ter conquistado a duras penas o direito de falar com realismo e sem retoques da realidade histórica, e ao mesmo tempo que redescobre as fontes do fantástico e o imaginário, a literatura infantil contempla-se a si mesma em seus textos. E, enquanto modalidade literária, já agora se constitui em objeto de estudos acadêmicos, teses, congressos e livros, inclusive este (1985, p.161)

Assim, segundo as autoras, a literatura infantil brasileira, nesse quarto período, também reata pontas com a tradição lobatiana por outras vias, como por exemplo, pela inversão a que submete os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção infantil moderna, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises.

Em *A literatura Infantil: história, teoria e análise* (1984) e *Panorama Histórico da Literatura Infantil* (1985), Coelho reúne propostas didático-pedagógicas, com preocupação de facilitar a prática docente⁶, numa perspectiva histórico-cultural e com reflexões sobre a literatura infantil.

Nesses livros, Coelho analisa a gênese e a evolução da literatura infantil, desde suas origens mais remotas até o Brasil contemporâneo, compreendida a partir de suas relações com a cultura de cada época. Para Coelho (1984), “conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças, é conhecer os Ideais e Valores ou Desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e fundamenta).”(p.10)

Assim como para os demais estudiosos já mencionados, Coelho também vê a literatura infantil como arte.

Literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; ou imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização... (1984, p.10)

⁶ O que verificamos no estudo de Coelho é que há uma intenção para que os mesmos servissem de introdução aos estudos literários para os cursos de Letras em nível de 2º grau ou superior. O excesso de informações e ou classificações, no entanto, por vezes, mais complica do que auxilia, tornando essas informações de difícil compreensão para os iniciantes. Mesmo assim, optei por apresentar suas reflexões, uma vez que são representativas do pensamento de uma época sobre literatura infantil.



Ao perceber a literatura por meio dessa perspectiva, Coelho também demonstra preocupação com a crítica da literatura infantil, pois, embora precária e desorganizada, vem-se realizando e, a despeito de muitos equívocos, gradativamente, vem ganhando fóros de atividade orientadora da criação. Para Coelho, com o desaparecimento dos modelos literários e ou lingüísticos do final do século XIX e início do século XX, que serviam de parâmetros para a crítica decidir pelo valor ou desvalor das obras que surgiam, uma multiplicidade de critérios tem sido levantada e inúmeros métodos experimentados.

Quanto à perspectiva de análise de obra de literatura infantil, Coelho afirma que:

Em nosso trabalho pessoal, decidimo-nos pelo critério culturalista (não nos ocorre melhor definição...); procuramos esse valor nas relações que a obra mantém com as tendências de sua época. E isso tanto para as obras do passado quanto as do presente. A análise do texto procura todas as possíveis relações entre a escritura literária e o universo criado por ela (que é a obra em seu tempo). Procura também as relações entre a obra e o seu "momento". Com esse processo, tentamos descobrir em que medida difere ou não dos esquemas consagrados em seu tempo; em que medida inova ou repete; em que medida sua matéria literária pode ser classificada como original, convencional ou diluidora. (1984, p. 40)

Perrotti, outro estudioso do gênero, em seu livro *O texto sedutor na Literatura Infantil* (1986), analisa a literatura infantil sob uma perspectiva um pouco diferente da dos autores até aqui mencionados. Nesse livro, procura interpretar o percurso da literatura infantil brasileira desde o seu surgimento até a sua auto-afirmação, enquanto gênero, utilizando como critério de análise a literariedade, embora reconhecendo que esse critério talvez possa não ser suficiente, se dimensionado o valor de uma obra para crianças, quando se sabe que esta não é um "adulto em miniatura".

Segundo Perrotti, o modelo de literatura infantil que chega ao Brasil, oriundo da Europa, vem marcado por uma das características originais da literatura para crianças e jovens, isto é, o discurso utilitário, modelo comprometido com o ensinamento de postura



moralizante, que busca repassar os valores da sociedade burguesa a serem absorvidos de forma passiva pelos “adultos em miniatura”, as crianças.

Esse discurso utilitário, segundo Perrotti (1986, p.147), é fundado na idéia de eficácia, que acabou por diferenciá-lo de um discurso instrumental e formativo, o qual, mesmo existindo na literatura desde a antigüidade, erigiu-se em manifestação que se sustentou “além” de sua funcionalidade.

Assim, para Perrotti, esse modelo discursivo da literatura infantil, mesmo tendo sofrido alguns abalos com o romantismo, vai perdurar no Brasil, mais precisamente até a década de 1920, com Monteiro Lobato. Embora apresentando a preocupação formativa, o discurso nas obras de Lobato não se prenderá à noção de eficácia.

Se, de um lado, segundo Perrotti, “o vulcão Lobato foge a tudo que as crianças da época conheciam, de outro, não teve a força para instruir-se em padrão, mantendo-se como exemplo isolado” (1986, p. 148), pois as condições sócio-econômico-culturais do país não permitiam ainda o aparecimento de uma tendência discursiva de modelo estético, na literatura infantil.

É somente a partir dos anos 1970, com as alterações de infra-estrutura no país que

a literatura brasileira para crianças e jovens pôde constituir um discurso que, correndo paralelamente ao discurso utilitário, conseguiu fazer-lhe frente, colocando-o em crise: crise de âmbito literário, inserida em um campo maior, o da ideologia, mas cuja gênese liga-se à evolução de nosso capitalismo dependente. (Perrotti, 1986, p.149)

De acordo com Perrotti, essa crise teria sido provocada com a publicação de *O caneco de prata*, em 1971, de João Carlos Marinho, que o autor considera o exemplo mais evidente dessa provocação, pois “trouxe em seu interior zonas de indeterminação que o apresentam como possibilidade, eliminando a ‘certeza’ que sempre esteve presente na



constituição do outro discurso.”(p.150) Articula-se, a partir de então, um novo discurso que nega o utilitarismo e assume um compromisso diferente, de caráter estético. Por causa da indeterminação de sua natureza, o discurso estético, mesmo que, como o outro, ofereça uma concepção de mundo, cria espaço para a participação do leitor, para que este se defina face aos problemas tratados. Deixa, portanto, de ser utilitário, deslocando-se do eixo da eficácia para o da participação. Nesse sentido, a ruptura do discurso não é apenas estética, mas também ideológica.

Tal consciência penetra toda uma geração de escritores que encontram espaço para insurgirem-se contra o modelo utilitário, que, embora enfrentando resistências de grupos comprometidos com a ótica conservadora, já não têm força para controlar completamente o mercado. Segundo a concepção de Perrotti, é o que parece ter contribuído para a aceitação do “utilitarismo às avessas”:

tal discurso, ainda que modernizando os conteúdos, não passa de discurso normativo que visa a ensinar a criança “o certo” e “o errado”, como sempre ocorrera na tradição. No “utilitarismo às avessas”, o escritor pretende, também, ordenar o mundo para o leitor, ainda que seguindo moldes de um novo tempo. (1986, p.150)

Se, porém, o discurso utilitário ajusta-se às expectativas de “ordenação metódica” da burguesia,

era de se esperar que autores da “nova” literatura questionassem tal atitude também a nível da organização do discurso, uma vez que questionaram sempre os valores que sustentavam tal ordem: preconceito racial, etnocentrismo, antropocentrismo, vida afetiva meramente formal, saber como instrumento de poder, individualismo etc. Porém, não foi isso que, muitas vezes, se viu. Ao contrário, foi comum, a nível discursivo, o uso do discurso utilitário como modelo do “utilitarismo às avessas.” (1986, p.117)

Para Perrotti, “a renovação operada pelo utilitarismo às avessas” é mais de fachada que de fundo e por isso, talvez, tenha tido rápida aceitação por parte das classes médias e da indústria cultural.” (p.150)



Porém, defende a perspectiva da literatura infantil enquanto discurso estético, porque

só nos restava, pois, buscar outro modelo discursivo, adequado às aspirações de liberdade e de participação democrática exigidos por nossa época. Esse discurso foi encontrado na arte: somente o discurso estético, dado seu caráter de "escritura", mostrou-se, desde sempre, capaz de, ao mesmo tempo, conter interesses históricos e de transcendê-los. (1986, p. 153)

Assim como para os outros autores já mencionados, também Perrotti sente a falta de um método mais eficaz que possa oferecer parâmetros para a análise crítica da literatura infantil. Segundo Perrotti, "na falta de instrumentos mais seguros, a prudência é talvez o melhor caminho." (1986, p. 21)

se um método interdisciplinar ainda não foi levado a termo dentro da área – o que, aliás, parece se impor – o melhor rumo é estarmos atentos para as deficiências de nossa metodologia e juntarmos as experiências de cada um no que elas possam ter de mais significativo. Com o tempo, poderemos conseguir integrar nossas preocupações e não apenas justapô-las. Essa é, no momento, a única saída saudável para compreendermos o que ocorre no campo da produção cultural para crianças. (Perrotti, 1986, p. 21)

Também Zilberman e Magalhães em *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação* (1987), realizam um estudo para caracterizar o gênero e examinar atentamente os fundamentos ideológicos que permeiam a literatura infantil. Para isso, elas partem da historicidade do fenômeno para a especificidade do gênero, numa perspectiva axiológica. Nesses pressupostos, dois enfoques polarizam o trabalho, porque fazem uma reflexão sobre o lugar da literatura infantil na vida da criança, investigando tanto suas raízes históricas, como os laços ideológicos que a prendem à estrutura familiar e escolar. Para as autoras, a literatura infantil teve o seu início vinculado à pedagogia, cuja intencionalidade marcante era a formação moral da criança somada à preocupação com o conhecimento cognitivo.

Em vista disso, explicita-se a duplicidade congênita da natureza da literatura infantil:



De um lado, percebida sob a ótica do adulto, desvela-se sua participação no processo de dominação do jovem assumindo um caráter pedagógico, por transmitir norma e envolver-se com sua formação moral. De outro lado, quando se compromete com o interesse da criança, transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio lingüístico. É esta duplicidade que assinala sua limitação, gerando o desprestígio perante o público adulto, já que este não admite o legado doutrinário que lhe transfere. (Zilberman e Magalhães, 1987, p. 14)

Numa tentativa de libertação das amarras pedagogizantes e ideológicas, Zilberman e Magalhães recomendam textos permeados de lacunas, ou seja, de espaços vazios livres em que a imaginação infantil possa expandir-se, dando lugar à criatividade. Não recomendam as narrativas fechadas, conclusivas, que oferecem um mundo fechado, previamente interpretado e facilmente consumível, recomendando à criança atitudes passivas e tornando-o mera “receptora”.

No âmbito dos estudos sobre literatura infantil, pode-se destacar ainda, o *Guia de Leitura para alunos de 1º e 2º Grãos* (1989). Esse *Guia*, coordenado por Bordini, apresenta-se como um referencial para auxiliar professores na sua tarefa de escolha de textos para motivar as crianças e jovens para a atividade de leitura. Tendo em vista que uma das grandes dificuldades dos professores em trabalhar com a literatura é o seu desconhecimento quanto à oferta de obras literárias adequadas às diferentes faixas etárias, esse trabalho reuniu 800 títulos publicados e reeditados, de 1984 em diante⁷.

Do conjunto analisado, 212 obras foram classificadas, levando-se em conta os seguintes critérios: 1) seu poder de comunicação para as diferentes faixas etárias; 2) a eficácia de suas soluções formais, ou seja, a força contra-ideológica das idéias por elas defendidas tanto individualmente quanto em parceria com outros pesquisadores do gênero; 3) as potencialidades de fruição estética legítima que apresentavam.

⁷ Esse trabalho de pesquisa e seleção das obras de literatura infanto-juvenil, disponíveis no mercado, mostra-se muito parecido com aquele de 50 anos atrás de Lourenço Filho, já referido, neste tópico.



Na primeira parte, são apresentados os pressupostos teóricos sobre leitura de literatura para crianças e jovens. De acordo com o *Guia*, a grande problemática tanto para os pais quanto para os professores na indicação de bons títulos para as crianças e jovens está justamente na dificuldades de selecionar os livros de literatura. Isso se deve ao fato de que

edições bem elaboradas quanto à estética literária e a aspectos gráficos disputam as prateleiras de livrarias com obras que não compartilham os traços que marcariam a literariedade do texto infantil. (Bordini, 1989, p. 16)

Essa escolha, muitas vezes, torna-se difícil, porque não existe efetivamente

uma crítica sistematizada – no Brasil, se encontra incipiente, porque os jornais fazem antes divulgação do que crítica – que dê aos interessados visões qualitativas da literatura infantil, e a atualização de conhecimentos em torno do assunto, sobretudo por parte dos professores. (p. 16)

O *Guia* tem a intenção de ser um importante instrumento de apoio às tarefas educacionais dos professores, principalmente, porque permeia a leitura da literatura a partir de uma perspectiva emancipatória, preocupação tão presente na década de 1980, em textos tanto *sobre* literatura infantil quanto *de* literatura infantil

Após a apresentação dos estudos realizados sobre a literatura infantil brasileira, pode-se concluir que todos os estudiosos mencionados neste tópico são unânimes em afirmar que a literatura infantil teve suas origens nos livros escritos para crianças com finalidade didática e moralizantes, e, para todos eles, a literatura infantil brasileira surge, como tal, a partir de Lobato.

Embora percorrendo caminhos de reflexão um tanto diversos, é possível em todos eles observar também a preocupação em identificar os elementos fundamentais que se constituem como base para uma literatura especificamente infantil: o mistério, a fantasia, a



emoção estética, a sensibilidade, a graça, a linguagem maleável e viva, a imaginação, aliados ao caráter formativo ou emancipatório

Por outro lado, há preocupação, por parte desses estudiosos, desde Lourenço Filho até Arroyo, com a ausência de estudos e da crítica sobre literatura infantil no Brasil. Porém, a partir das últimas décadas, segundo Lajolo e Zilberman e Perrotti, já é possível identificar estudos e pesquisas, principalmente acadêmicos, bem como teses e congressos sobre o tema. Para Perrotti, a crítica existe e defende o estatuto estético autônomo da literatura infantil, porém ainda se encontra limitada, pois, muitas vezes, não consegue fugir aos velhos padrões de fidelidade à tradição ética do gênero; para Bordini, essa crítica não existe ainda efetivamente.

Outro aspecto relevante a ser mencionado é que os estudos e autores aqui abordados constituem-se em referências obrigatórias para qualquer estudo na área. Porém, todos eles são unânimes em afirmar que ainda não existe método seguro, capaz de servir aos pesquisadores, principalmente aos iniciantes, para uma abordagem de texto de literatura infantil, considerando-se que esse assunto interessa pelo menos a duas áreas distintas: Letras e Educação. Para os estudiosos da área de Letras, parecem interessar principalmente os aspectos estruturais na análise literária, enquanto para os da área da Educação parecem interessar os aspectos formativos das crianças e as possibilidades de utilização dos textos literários no processo ensino-aprendizagem na escola. É necessário, portanto, ainda buscar um método que atenda às duas áreas, que possibilite, enfim, um trabalho de abordagem interdisciplinar, como propõe Mortatti (2000) e para o qual esta dissertação pretende contribuir.



2.1 O discurso literário

Segundo Orlandi (1999),

as condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos relação de sentido. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relação entre um discurso que aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. (p.39)

Assim, um discurso remete a outros discursos, caracterizando o interdiscurso, quer seja, há a memória do dizer, de forma tal, como aponta Orlandi (1996), “que os sentidos são sempre referidos a outros sentidos.”(p.31), intrinsecamente ligados às condições da comunicação e estas, por sua vez vinculadas às estruturas sociais. Dessa forma, a consciência individual é um fato sócio-ideológico, e a linguagem implica um contexto histórico e social. Por consequência, segundo Todorov (apud Proença Filho, 1995, p.71) “o estilo é, pelo menos, dois homens, ou mais exatamente, o homem e seu grupo social, encarnado por seu representante acreditado, o ouvinte, que participa ativamente da fala interior e exterior do primeiro.” (apud Proença Filho, 1995, p. 71)

Ainda segundo Orlandi (1988, p.15), a linguagem se mostra em sua ambigüidade seja como instauradora ou imitadora de mundo, tendendo para a arte, seja como desveladora do mundo, tendendo para a ciência.

Sob esta perspectiva, o discurso é um

cruzamento, um diálogo de vários textos, que se dá em nível horizontal e em nível vertical: em termos de horizontalidade, a palavra, no texto, pertence, ao mesmo tempo, a quem escreve e ao destinatário; verticalmente, é orientada da direção do *corpus* literário anterior ou do contemporâneo. (Proença Filho, 1995, 71)⁸

⁸ Kristeva (apud Proença Filho, 1995, p.71) denomina a esses dois níveis de *intertextualidade*.



Além da interdiscursividade e intertextualidade constitutivas do discurso literário, sua materialização no texto literário se caracteriza também pelo processo que Candido (1991) denomina de “redução estrutural”, a saber

processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. (1991, p.09)

Essa proposição, no entanto, não deve remeter à idéia de autonomia ou independência absolutas do texto literário, pois, ainda para Candido (1972, p. 804):

a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais. Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto se forma a partir do contexto, até constituir um *independência dependente*. (1972, P.804) (grifo meu)

tornando-se, portanto, “difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos”(Candido, 1972, p. 804), como ocorre, por exemplo, com certos estudos de caráter estruturalista, que objetivam uma “visão científica” do texto literário.⁹

Desse ponto de vista, a literatura tem uma “força humanizadora, não como sistema de obras, mas como algo que confere e exprime o homem e depois atua na própria formação do homem.” (Candido, 1972, p.804) Essa “força humanizadora” está relacionada com três funções ou aspectos fundamentais da literatura: satisfazer à necessidade universal de fantasia – função psicológica; contribuir para a formação da personalidade – função formativa; representar de maneira cognitiva o mundo e o ser — função de conhecimento. (Candido, 1972, p.804)

⁹ Tanto na citação literal quanto nas observações que a seguem Candido refere-se especificamente à crítica literária estruturalista em voga à época em que escreveu o artigo “A literatura e a formação do homem”(1972).



Para o autor em questão, a função psicológica talvez deva ser a primeira a ser pensada e destacada, pois baseia-se numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que se manifesta invariavelmente tanto no adulto quanto na criança, tanto no indivíduo quanto no grupo, tanto no homem primitivo quanto no civilizado.

a literatura, propriamente dita, é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os contos folclóricos, as lendas, os mitos. (Candido 1972,p.804)

Quanto à função formativa, Candido observa que

a literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como veículo da triade famosa, - o Verdadeiro, o Bem, o Belo - definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para o reforço da sua concepção de vida. (1972, p. 805)

Para Candido ainda, “a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama. Ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras.” (1972, p. 805); a literatura “não corrompe nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (1972, p.806)

Finalmente, tem-se a terceira função, isto é, a função de conhecimento, a partir da qual é possível representar cognitivamente a realidade do espírito, da sociedade e da natureza.

Sem determinar qual é a função dominante ou mais característica da literatura, Candido conclui que

a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele. (1972, p.806)



2.2 A literatura infantil

Enquanto gênero literário, a literatura infantil é também marcada pelas características apontadas acima, sobressaindo-se, no entanto, sua relação com o público leitor previsto:— a criança.

De acordo com Mortatti (2000), pode-se definir literatura infantil como:

um conjunto de textos — escritos por adultos e lidos por crianças — que foram paulatinamente sendo dominados como tal, em razão de certas características sedimentadas historicamente, por meio, entre outros, da expansão de um mercado editorial específico e de certas instâncias normatizadoras, como a escola e a academia.
(p.4)

Nesse sentido, também à literatura infantil podem-se aplicar as reflexões de Candido, especialmente no que se refere à tendência humanizante e às funções psicológica, formativa e cognitiva.

Essa preocupação estava muito presente também para Cecília Meireles (1951), para quem, a formação e a humanização são necessidades na literatura infantil:

Poder-se-ia sugerir uma literatura de base universal, utilizada por todas as crianças do mundo? Não é sugestão muito ambiciosa, hoje que nos encontramos todos tão próximos. ... Universalizar a Literatura Infantil, dando-lhe um conteúdo que ajude à formação desse “humanismo” de que sentimos tanta falta nas gerações destes últimos tempos...(1951, p.153)

Para Meireles, ainda:

Nunca foi tão necessário traçar normas que conduzissem a criança de hoje a uma formação que, sem lhe roubar esse alimento indispensável das obras eternas, lhe assegurassem um poder de flexibilidade de espírito para compreender as situações que terá de enfrentar dia a dia, no futuro, e entre as quais deverá acomodar harmoniosamente sua vida. (1951, p. 153)

Devido a sua origem — de textos escritos exclusivamente para crianças, de origem pedagógica e não literária —, a literatura infantil, no entanto, vive a dualidade entre ser gênero literário e gênero didático, o que para Magalhães e Zilberman “não significa



necessariamente uma diluição na generalidade da arte literária, devido à constituição específica de seu recebedor.” (1987, p.18)

Em consequência dessa dualidade, a literatura infantil vive o dilema da escolha entre finalidades pedagógica e literária, induzindo a equívocos como o de ser

classificada em analogia à tipificação das relações entre o adulto e a criança, sendo-lhe imputadas, por conseguinte, as qualidades atribuídas à infância em geral, quais sejam: a menoridade, a inferioridade e o estágio de “ainda não” literatura. (Magalhães e Zilberman, 1987 p. 18)

Para Mortatti, essa dualidade do gênero também se faz presente nos estudos sobre literatura infantil, de modo tal, que

a construção da identidade específica desse campo de conhecimento demanda, portanto, uma atitude interdisciplinar, por parte dos pesquisadores interessados, sobretudo quando se entende que a tarefa primeira do pesquisador é explicar para compreender e, assim, contribuir para tomadas de decisão por parte dos cidadãos interessados em buscar soluções para os problemas culturais brasileiros.

...
o estatuto acadêmico-científico desse campo de conhecimento está diretamente relacionado com a produção de uma crítica específica de textos de literatura infantil, mediadora e suporte para a produção da história e teoria também específicas do gênero. (2000, p. 05 - 06)

2.3 O conto

Dentre os gêneros narrativos, para os objetivos desta Dissertação, destaco o conto, sub-gênero a que pertence o texto escolhido para análise

Segundo estudiosos, é desconhecida a origem do conto. Entretanto, algumas hipóteses, pelo menos sedutoras, têm sido levantadas. No tocante aos seus aspectos históricos e literários, parece ter-se constituído em verdadeira matriz dos demais gêneros literários.

Para Jesualdo (1978) o conto caracteriza-se pela

tradução de fatos ou invenção, geralmente da imaginação de seu criador, mas recolhidos da experiência popular, inspirados em sucessos reais, por vezes na história, em que esse



sentido fatalista e inexorável da lenda já não pressiona o desenvolvimento do conhecimento que se transmite... O processo se fez simplesmente assim: da palavra, em imagem viva e animada surgiu o mito e deste nasceu o conto. (p.112)

Assim como ocorre com todo texto ficcional, também no conto realidade e ficção não têm limites precisos, não importando averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representarem acontecimentos reais que o povo recolheu e guardou e que, mais tarde, formaram, na base, a moral das sociedades. Para List Arzubide (apud Jesualdo, p.114) a importância do conto resume-se em três finalidades:

- 1º - explorar o mundo e a vida;
- 2º - transmitir a experiência e os conhecimentos;
- 3º - fazer a crítica da própria sociedade da época.

Por isso, não é raro encontrar contos com interpretações diferentes de um mesmo fato histórico, dependendo de quem o recria. A criação popular não é uma atividade estética gratuita, mas sim uma atividade útil, necessária à conservação e andamento da organização social.

O conto vulgar primitivo é o resumo da história religiosa e cultural, da poesia épica da antiguidade e que foi transmitida oralmente e recolhida pelos poetas, desse imenso caudal narrativo e, hoje, transformado ou simplificado em literatura folclórica ou literatura infantil. (Jesualdo, 1978, p.113)

Se o conto é a típica expressão da cultura popular e se, com o passar do tempo, houve, para não dizer que talvez sempre tenha havido, uma aproximação entre o popular e o infantil, é necessário identificar as características dos contos, e quais delas, eventualmente, tenham permanecido vivas na literatura para crianças.

Essas características ou pontos que aproximam as narrativas populares da literatura infantil vamos encontrá-las no plano da expressão ou do discurso e no plano do conteúdo.



No plano da expressão ou do discurso, sabe-se que os contos populares sobrevivem ao longo dos séculos de boca em boca, transmitidos principalmente por bardos, menestrelis, contadores de histórias e velhas amas das crianças. Estes, segundo Azevedo,

invariavelmente, recorriam a um discurso conciso, a uma linguagem marcada pela expressão oral, fórmulas verbais pré-fabricadas, ditados, frases feitas e a um vocabulário popular e acessível, tendo em vista a comunicação clara e direta com a platéia. (1992, p. 10)

Situação semelhante, encontramos na maioria das obras destinadas ao público infantil: “textos concisos, marcados pela oralidade, utilizando vocabulário familiar e construídos com a intenção de entrar em contato com o leitor.” (Azevedo, 1992, p. 10)

Ainda de acordo com Azevedo, igualmente, no plano do conteúdo, muitos pontos se identificam tanto nos contos populares, quanto na literatura infantil, a saber:

1 – A recorrência do elemento cômico. O riso, o deboche, a alegria e o escárnio como revidam aos paradoxos contrapostos pela existência;

2 – O uso singularmente livre da fantasia e da ficção, muitas vezes como forma de verificação ou experimentação da verdade;

3 – Personagens movidos muito mais por seus próprios interesses, pelo livre arbítrio, pela aproximação afetiva, pelo senso comum, pelos sentidos, pela empatia, pela visão subjetiva, pela busca da felicidade (a *moral ingênua* referida por André Jolles) do que por uma ética geral, pré-estabelecida, racional, abstrata, uniforme, objetiva, imparcial e impessoal, que pretende determinar, *a priori*, o certo e o errado.

4 – Certos temas e enredos tradicionais remanescentes, ao que tudo indica, de imemoriais narrativas de iniciação, e que poderiam, mesmo que precariamente, ser rotulados como “busca do autoconhecimento ou da identidade”, (recorrente em numerosos contos de fadas. Na literatura infantil, surge em obras que vão de *Pinóquio* e *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* a *A bolsa amarela* e o *e o Homem que soltava pum*) ou a “luta do velho contra o novo

5 – O uso livre de personificações e antropomorfizações;

6 – A possibilidade da metamorfose;

7 – As poções, adivinhas, instrumentos e palavra mágicas;

8 – Histórias apresentando um caráter iniciático, nas quais o herói parte, enfrenta desafios (é engolido por um peixe, perde a memória, vê-se transformado num monstro etc.) e retoma modificado;

9 – Imagens recorrentes como vãos mágicos, monstros, oxímoros etc.

10 – O final feliz. Este recurso, presente em inúmeras narrativas populares, é considerado por muitos um índice de alienação. Na verdade, este expediente, utópico por natureza, parece estar enraizado em certas concepções arcaicas, como as que preconizam a renovação periódica do mundo (o “eterno retorno”). Por este viés, tudo no mundo é fecundado, nasce, cresce, prospera, decai, apodrece, morre e renasce. Em outras palavras, tudo, no fim, acaba voltando à pureza original, portanto, no fim, tudo dá certo. “Se não deu certo”, diz o ditado popular, “é porque ainda não chegou ao fim”. (1992, p. 10)



2.3.1 Os contos de fadas

Segundo Coelho (1987), os contos de fadas — um tipo específico de conto, preferido pelo público infantil — nasceram na alma do povo. Como se observa na própria etimologia da palavra *fada* (de *fatum* – *fado*, portanto, *destino*), esses contos brotam da concepção mais trágica e íntima da alma humana.

As fadas são de origem pagã e usam objetos encantados, talismãs, varinhas de condão e com elas gratificam os seus escolhidos. As fadas não formam castas, mas uma sociedade livre; são de origem as mais diversas: plebéias ou princesas. Elas aparecem na cultura dos países tanto do hemisfério norte quanto do hemisfério sul e conservam as características próprias dos povos em cujo meio nasceram. Para alguns são de origem celta; para outros, viriam da raça ariana, dos povos indo-germânicos. Jesualdo (1978) cita a Pérsia, como o berço das fadas, por serem os persas um povo com forte tendência espiritual e o mais requintado da Ásia. O certo mesmo é que as fadas foram amadas por todos os povos de imaginação delicada. Elas encantaram os escritores, e podemos encontrá-las em Ariosto, Spencer, Shakespeare, por exemplo.

A Idade Média foi um período muito rico em lendas e contos. Neles inspiraram-se escritores como Perrault e Grimm. Para o homem que lutou com um mundo sobrenatural, certamente o fado devia ser muito importante em sua vida. O fado encerrava todo o enigma da vida misteriosa, de suas forças tão poderosas e, sobretudo, a fonte de suas possibilidades, e era a vara de condão que as fadas utilizavam para atribuir dons e virtudes a seus protegidos.

É preciso também não esquecer e nem ignorar que no conto de fadas, por mais fantástico que seja, sempre há elementos da realidade, apresentados sob novos e



imaginosos aspectos: as fadas são irreais, porém as qualidades que lhes são emprestadas e atribuídas são humanas,

De acordo com Jesualdo (1978), a presença do maravilhoso é a característica fundamental dos contos de fadas. As personagens, em geral, são poucas e apresentam grande unidade. Às vezes são crianças; outras, jovens em idade de casar, que habitam uma cabana muito pobre, ou um fantasioso palácio encantado. Suas características e o modo como atuam são sempre exagerados.

Ou são excessivamente bons ou medrosos, belos ou tragicamente feios, perversos ou covardes, valentes ou nobres, ou são anõezinhos, ou gigantes, bruxas ou princesas, reis disfarçados de mendigos, ou mendigos convertidos em reis e cavaleiros. (Jesualdo 1978, p.124)

Entre as personagens secundárias, “figuram os pais, a madrasta, avó, as cortes dos reis e os trabalhadores, que entram em alguns contos como eco longínquo da sociedade que sofre e trabalha.” (Jesualdo, 1978, p.124) Também aparecem como personagens os animais dotados de alma, ou os objetos igualmente animados: vassouras, palhas, varinhas, espelhos, lanternas, por exemplo. O fundamental é que são vistas como tipos e, em geral, têm apenas uma qualidade relevante elevada ao máximo.

Nos contos de fadas, as qualidades físicas ou morais são nítidas em cada personagem: personificam orgulho, modéstia, coragem, covardia, feiúra, beleza, bondade, maldade. Mas, no geral, a bondade triunfa sobre a maldade; o corajoso sobre o covarde; o belo sobre o feio, a virtude sobre o vício.

Outro elemento da estrutura do conto de fadas é o *meio* em que se desenrola a ação: o espaço e o tempo nunca são detalhados com precisão, mas referidos em poucas palavras. Para Jesualdo (1978), “esta é uma das características que buscam transmitir as



expressões de tão distante reminiscência com que costumam começar os contos: 'Num certo lugar...', referindo-se à geografia, e 'Era uma vez...', localizando o tempo." (p.125)

Outra característica, considerada como elemento importante dos contos de fadas, são os *acontecimentos* ou a *intriga*. Em geral, trata-se de velhas lendas do folclore dos tempos primitivos. Lembram, às vezes, um sonho e possuem qualidades que despertam a imaginação do leitor, especialmente das crianças.

Quanto ao *motivo das ações*, este é bem simples e é resolvido de maneira brusca. A *técnica de exposição* é uma sucessão de atos isolados, quase independentes uns dos outros, que se vão encadeando sob diversas formas (antecedem, às vezes, uma proibição, revelam uma profecia etc.).

Todos os contos supõem um êxito, "um triunfo que se obtém de maneira idêntica": Ulisses reencontra sua pátria e sua mulher; a Borralheira casa-se com o príncipe etc. Os contos de fadas trazem em si, além disso, a certeza de um triunfo obtido sem dificuldade. (Jesualdo, 1978, p.126)

2. 4 Os contos de fadas têm caráter humanizante?

Para Azevedo, "se é verdade que o universo dos contos populares pode, de alguma forma, ser vinculado a um certo universo infantil, a literatura para crianças possivelmente teria outras raízes, desvinculadas da função da escola burguesa." (1999, p. 23)

Nesse sentido, os contos de fadas, produtos do imaginário, do fantástico, do belo, que estimulam ou alimentam a imaginação, a intenção, a emoção, certamente a área da criatividade, onde o "novo" pode ser reinventado, são considerados como a origem primeira da literatura infantil.



Sabendo-se que a criança de hoje será o homem de amanhã, pergunta-se como deve ser preparado, se não se sabe como será esse novo mundo? Para Coelho (1995, p. 2)

O caminho mais plausível que se abre para essa preparação é o da imaginação, o das potencialidades existentes em cada ser humano e que precisam ser estimuladas para que cada indivíduo aprenda a ver criticamente todas as coisas para que ele se auto-descubra, possa explorar todas as virtualidades de seu ser e entrar em relação fecunda e harmônica com o mundo em que vive.

Dentro de uma dialética de valores antigos e novos, de inversão e reinvenções, a literatura para crianças começa a ocupar papel dominante.

Se, nos anos 70, os contos de fadas sofreram fortes críticas, estas, na verdade, iniciaram ainda por volta dos anos 40 e 50, devido à profunda crise de paradigmas desse período, ou seja, a ruptura das certezas absolutas. Essa crise foi o reflexo do aguçamento do verismo ou materialismo racionalista vivenciado pela sociedade ocidental.

Para muitos críticos, tais contos criavam, nas crianças, além da idéia de fatalidade do destino humano, a resignação para suportá-lo em nome da imutabilidade, devido ao princípio da casualidade a que as personagens estariam expostas, ficando a resolução de seus problemas a cargo do elemento mágico. Em Jesualdo (p.137), encontramos referência a respeito:

Esse mundo de seres falsos e absurdos será, portanto, responsável por seu destino futuro e sua situação irreal, quando a criança entrará “no mundo do que existe”, isto é, do mundo real, onde não estará “preparada” para enfrentar as coisas e os fatos”.

Para Azevedo (1999),

Quando nos referimos às narrativas populares medievais pode ser considerado um equívoco. Não havia nesse contexto, principalmente levando-se em conta as concepções populares, uma separação nítida entre o “real” e o “fantástico”. Mesmo hoje, pensando bem, essa separação é assunto complexo e discutível. O “realismo”, portanto, em termos, a “realidade”, para muitos como Ehrenzweig (1969), baseia-se fundamentalmente em esquemas convencionais, culturais e compartilhados, de apreensão e percepção. Em outras palavras, segundo o autor, em princípio, vemos e captamos o que fomos condicionados a ver e captar. (p.23)



Diante do exposto, e como já afirmei anteriormente, o texto literário, em geral, vincula-se a um universo sócio-cultural, e as suas dimensões ideológicas, envolvem mutações no tempo e no espaço, de forma a trazer a marca de uma variabilidade, tanto em nível de discursos individuais, quanto em nível de representatividade cultural.

Portanto, é necessário observar que os contos de fadas foram contados e recontados em diferentes tempos e espaços, por escritores que não hesitaram em manipular, com alguma liberdade, o material de que se valeram, devido à necessidade de ajustar os contos de fadas às realidades e experiências de cada época, certamente em função do público leitor que tinham em mente. Em consequência disso, nesses contos, houve tanto uma inversão de valores em diferentes períodos, quanto uma reinvenção ou redefinição de valores em outros, tornando-os muito diferentes e, por vezes, contraditórios.

2.5 A “configuração textual”

Na abordagem de um texto literário não se pode deixar de distinguir o dado (empírico) e o objeto (científico) que é construído, por meio da linguagem. Trata-se de realizar uma atividade metalingüística, pois precisamos da linguagem para tratar de um objeto feito de linguagem, a obra literária.

No estudo da obra literária, segundo Candido (1972), deve haver:

um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. (p.804)



Nesse sentido, Candido propõe o que denomina “crítica integradora”, como forma de o crítico dar conta de uma de suas ambições,

não enunciar teoricamente como é hábito, mas mostrar de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não os da natureza, da sociedade ou do ser.

...
o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar esta ambição, ele poderá superar o valo entre “social” e “estético”, ou entre “psicológico” e “estético”, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto. (1993, p.10)

Para esse processo analítico, também contribuem as reflexões de Magnani (1997), que apontam a necessidade de se abordarem todos os aspectos constitutivos da “configuração textual”.

Tais aspectos referem-se: às opções temático-conteudísticas (o quê) e estruturais (como?), projetadas por um determinado autor (quem?), que se encontra como sujeito de um discurso produzido de determinado ponto de vista e lugar social (de onde?) e momento histórico (quando?), movido por certas necessidades (por quê) e propósitos (para quê?) e visando a determinado efeito em determinado tipo de leitor (para quem?); e à circulação, utilização e repercussão logradas pelo projeto do autor, ao longo da trajetória da obra. (1997, p. 61)

A partir desse ponto de vista, Mortatti adverte:

O trabalho do pesquisador não se restringe à recuperação e discussão dos textos do *corpus*. Tampouco se deve reduzir o processo analítico a aspectos isolados da configuração dos textos selecionados, como, por exemplo, aqueles constitutivos de sua “camada mais aparente”(o quê e o como), ou aqueles que remetem à sobredeterminação do contexto histórico ou social (quando e onde) e suas marcas ideológicas (por quê e para quê). Dada sua condição de texto verbal escrito, resultado de um tipo específico de atividade de, com e sobre linguagem, os textos não escondem nada “por trás”, não demandando operações de “desvelamento” ou “desnudamento”. Os sentidos e as explicações podem ser “encontrados” dentro da configuração textual, ponto de partida e de chegada do trabalho investigativo.” (2000, p.7)

De acordo com Mortatti, portanto, todo ato de interpretação envolve

a constitutividade e mediação da linguagem e, em decorrência, dos processos de ler e escrever, ou seja, envolve a produção de significados e sentidos, desde os processos de recuperação, reunião, seleção e análise do *corpus* até a produção do texto final da pesquisa. E todo ato de interpretação, enquanto síntese, demanda a análise integrada dos aspectos constitutivos de determinado texto, a fim de que o pesquisador possa reconhecê-lo e interrogá-lo como configuração textual “saturada de agoras” e “objeto singular e vigoroso”, e dele produzir uma leitura possível e autorizada, a partir de seus



próprios objetivos, necessidades e interesses, ou seja, a partir de seu necessário envolvimento. (p.07)

De acordo com esses pressupostos teórico-metodológicos, o texto literário é o ponto de partida e de chegada para um processo analítico que possa contribuir para a produção da história, teoria e crítica da literatura infantil. Dessa forma, os procedimentos para análise de *O Bordado Encantado* (reconto) buscam dar conta dos aspectos constitutivos de sua configuração textual, visando à crítica integradora.

Sobre o autor de *O Bordado Encantado* (reconto) e sua obra, optei por recuperar, reunir e selecionar os textos *sobre* literatura infantil por ele escritos e que vieram a contribuir para a reflexão e proposição de um novo *estatuto* desse gênero literário, liberto das amarras conservadoras que tanto emperraram seu desenvolvimento enquanto arte. Também recuperei, reuni e selecionei os textos *de* literatura para crianças escritos por Perrotti, para verificar sua relação com os pressupostos teóricos defendidos pelo autor, em seus textos críticos.

Em seguida, realizei uma entrevista semi-estruturada com o autor, onde obtive informações sobre sua trajetória de pesquisador, crítico e escritor de literatura infantil. A partir desse encontro, obtive dados biográficos, porém não suficientes, tendo sido necessário completá-los com informações obtidas junto ao Departamento de Biblioteconomia da USP, ao qual Perrotti está vinculado profissionalmente. Essas informações foram importantes para a compreensão do processo da elaboração dos textos de literatura para crianças escritos por Edmir Perrotti, em particular *O Bordado Encantado* (reconto), no que se refere tanto aos aspectos temático-conteudísticos, quanto às necessidades, propósitos e efeitos visados pelo escritor em relação ao público leitor previsto.



Além disso, foi necessário recuperar, reunir, selecionar e analisar a bibliografia sobre literatura infantil com a qual Perrotti dialoga em seus textos críticos e que permitem compreender o momento histórico e o lugar social a partir dos quais esse escritor produz seus textos para crianças.

Meu intuito é, portanto, analisar a configuração textual de *O Bordado Encantado* (reconto), enfatizando o processo de comparação com os contos de fadas tradicionais, abordando as semelhanças e, principalmente, buscando as diferenças, sob uma perspectiva intertextual, a fim de melhor discutir a hipótese inicial, ou seja: *O Bordado Encantado* (reconto) de Edmir Perrotti, aliando ética formativa e discurso estético, numa abordagem moderna e contemporânea, constitui-se num texto que rompe com os aspectos moralizantes da literatura infantil e se insere na tradição inaugurada por Lobato e defendida pelos estudiosos do gênero.



TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E INTELECTUAL DE EDMIR PERROTTI

3.1 Formação e atuação profissional

Edmir Perrotti nasceu em São Paulo, no dia de 3 de maio de 1945. É filho de André Perrotti e de Isaura Teixeira Perrotti. É casado e pai de duas filhas. Fez o curso primário no Grupo Escolar Ana Rosa, na cidade de São Paulo, no período de 1952 a 1955; o curso secundário, no Ginásio Machado de Assis (hoje Colégio Castro Alves), também na cidade São Paulo, no período de 1961 a 1963. Graduiu-se no Curso de Letras (Português e Francês) em 1971, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

Desde que cursava graduação até 1972, Perrotti foi professor de Português no Ginásio Estadual do Caxingui (SP, capital) e, entre os anos de 1969 a 1973, foi professor de Francês nessa mesma escola. Ainda no ano de 1972, foi professor de Francês no GESC Antônio de Alcântara Machado (São Paulo, capital).

Além de professor, Perrotti também foi Diretor Substituto, em 1971, no Ginásio Estadual do Caxingui (São Paulo, capital) e, quando de seu retorno de um período de estada na França, foi Diretor na Escola Roland Jacob, em Parnaíba/PI, durante os anos de 1976 e 1977.

Perrotti concluiu seu primeiro curso de pós-graduação em nível de mestrado, em Ciências da Informação e da Comunicação na Universidade de Bordeaux, III-UPTEC, na França, de 1974 a 1975, sem defesa de tese, com opção "Livro".

Em sua estada na França (1974-75), enquanto realizava o curso de mestrado, participou do Curso Público "Littérature de jeunesse et son public", ministrado por Marc Soriano, no Instituto Universitário de Tecnologia de Bordeaux. Ainda em abril de



1975, participou, na modalidade de estágio, em Paris, em “Estudo da Educação e Difusão do Livro na França”, organizado pelo Instituto Universitário de Tecnologia, de Bordeaux. Também em 1975, realizou estágio em Bruxelas (Bélgica), em “Estudo da Educação e Difusão do Livro”.

O segundo curso, em nível de mestrado, foi realizado, no período de 1978 a 1984, em Ciências da Comunicação, na Escola de Comunicações e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo. A dissertação intitula-se *A crise do discurso utilitário – contribuição para o estudo da literatura brasileira para crianças e jovens* e originou o livro *Texto sedutor na Literatura Infantil* (1986).

Durante o período de 1974 a 1985, Perrotti atuou como Professor Titular de Teoria da Comunicação do Instituto Metodista de Ensino Superior, em Piracicaba/SP, e foi Professor Titular de Teoria da Comunicação na Faculdade de Turismo Morumbi (São Paulo, capital). Em 1980, foi professor de Redação e Edição, Estética e Comunicação de Massa, na Faculdade de Comunicação Social Anhembi (São Paulo, capital).

Cursou o Doutorado em Ciências da Comunicação, na Escola de Comunicação e Artes-ECA/USP, entre os anos de 1985 e 1989, tendo defendido a tese intitulada *O leitor na cultura: a promoção da leitura infantil e juvenil*, de que se originou o livro *Confinamento Cultural, infância e leitura* (1990).

No campo de experiências profissionais, além das já mencionadas, Perrotti estagiou em 1991 em Paris, Bordeaux (França); em Genebra (Suíça); em Munique (Alemanha), na modalidade “Estudo de políticas de instituições de informações e culturais”. Nessa mesma modalidade, em 1992, realizou estágio, também, em Salamanca, (Espanha).



Em seu percurso profissional, Perrotti tem uma série de participações em congressos nacionais (50) e internacionais, (5). Como convidado para falar em Simpósios e/ou Mesas-redondas e Congressos, participou de 45 eventos nacionais e de 4 internacionais.

Têm publicados 8 trabalhos completos em revistas nacionais e estrangeiras e registram-se também 9 trabalhos completos publicados em anais de congressos nacionais e internacionais.

Quanto aos livros publicados no Brasil e no exterior, estes são em número de dois *sobre*¹⁰ literatura infantil e 06 (seis) *de* literatura infantil

Quando começa a escrever literatura para crianças, Perrotti o faz na condição de estudioso e também de editor de literatura infantil.

Ao longo de sua trajetória tanto de crítico quanto de escritor e editor já recebeu o reconhecimento por seus trabalhos por meio de prêmios e distinções, a saber:

- a) em 1988, a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) premiou-o pela direção da *Coleção Asa Delta*, categoria de “melhor coleção de literatura para jovens”;
- b) em 1995, a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato/SP homenageia Perrotti pela criação do BIBLI – Boletim Informativo Bibliográfico de Literatura Infantil;

10. Ver bibliografia de Perrotti ao final desta dissertação.



c) em 1997, o livro *O Bordado Encantado (reconto)*¹¹ recebeu a distinção da APCA.

d) este livro é “altamente” recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLI), em 1996, na categoria criança.

Atualmente, Perrotti é coordenador de um projeto de pesquisa, em conjunto com outros professores do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicação e Artes da USP. Esse grupo busca a construção de referências teóricas e operacionais necessárias à redefinição das relações entre serviços de Informação e Educação na sociedade brasileira. O projeto criou dois laboratórios: uma biblioteca na Creche Oeste, da USP, em cooperação com a Diretoria das Creches, da COSEAS; e um novo serviço de informação - a Estação Memória, apoiada pelo CNPq - implantado na Biblioteca Infantil Álvaro Guerra, em cooperação com o Departamento de Bibliotecas Infanto-Juvenis, da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura de São Paulo. Realiza também pesquisa financiada pela FAPESP e desenvolve uma biblioteca escolar experimental, em uma unidade da rede municipal de São Paulo. Esse projeto está sendo desenvolvido em conjunto com uma equipe francesa, que realiza a mesma investigação em espaços experimentais em Paris (França).

¹¹ O livro *O Bordado Encantado (reconto)* também recebeu o Prêmio Jabuti, em 1997, pela ilustração de Helena Alexandrino.



3.2 O crítico de literatura infantil

Perrotti publicou seus primeiros textos *sobre* literatura infantil entre 1979 e 1992; e, em 1992, seu primeiro livro *de* literatura infantil *Enquanto seu lobo não vem*, conforme nos esclarece em entrevista:

Como crítico, fiquei por muito tempo, assim mais diretamente ligado a ela [literatura infantil] porque estava muito insatisfeito com o sistema da produção. Pois apesar de toda essa revolução dos anos 1970 e 80, boa parte da produção era um problema muito sério, literariamente falando. Aí o Bettlheim tem razão. Era uma produção insignificativa entre aspas, para não dizer insignificante. (1999, p. 3-4)

É patente, tanto em entrevista quanto em seus escritos, a preocupação de Perrotti quanto às concepções que sempre nortearam a sua produção *de* e *sobre* literatura, assim como à crítica sobre literatura infantil. Para ele, o discurso literário é diferente do discurso utilitário, pois:

o discurso literário não se confunde com o utilitário, uma vez que “pelo próprio instrumento” de que se utiliza, a literatura é uma lição permanente de linguagem. A obra literária difere das demais, ainda que empregue idêntico material, justamente porque a composição deve nela obedecer a cânones de harmonia, de graça, de nitidez. (1986, p. 70)

No que se refere aos elementos estruturais da narrativa literária afirma:

não se trata, todavia, de caracterizar tais elementos, mas de observar as relações mantidas entre eles, no sentido de configurarmos um outro nível de relação: a do narrador com a leitor ou do “discurso”, segundo Todorov. Esta configuração é fundamental, na medida em que ... o discurso utilitário marca um tipo de relação entre narrador e leitor: a relação de doutrinação, onde o primeiro oferece o mundo acabado ao segundo, que deverá incorporá-lo a seu universo. Em tais condições, a linguagem torna-se fetiche, dotada de vida própria uma vez que “esconde” sua condição para confundir-se ela própria com a coisa representada. Assim a linguagem assume a si mesma enquanto “verdade”, proclamando-se útil. Daí a necessidade de “encenação” da linguagem, quando se pretende alcançar o “estético”. A “encenação” cria no leitor uma distância crítica: ele sabe que o que lê é “ilusão”, “criação”. Com isso o útil que está sempre presente na obra literária torna-se possibilidade e não certeza, na medida que sua referência é o universo da ilusão, do “apáte”. (1986, p.84)



Para Perrotti, no discurso literário, os elementos estéticos da linguagem devem ser organizados de forma tal, que

a função estética não exclua a instrumentalidade do discurso, pois esse sentimento de liberalização ... é útil não só como defesa, mas ainda como potência criadora ou confirmação espiritual. A criança encontra na leitura, nos seus heróis, os seus ideais, os seus modelos. Assinala-os, identifica-se com eles, passa a vivê-los, quando mais não seja, ao menos em sonho... E, nesse sentido, a leitura é “recriação”, na significação etimológica do termo — a de “criar de novo”, a de “renascer.” (1986, p.70)

Enquanto crítico, Perrotti defende a esteticidade na literatura infantil, buscando suporte em outros teóricos que já haviam abordado os primeiros sinais de uma nova tendência crítica, ou seja, a defesa do aspecto estético na literatura infantil brasileira, dentre os quais encontram-se Lourenço Filho, Cecília Meireles e Fernando Azevedo. E também vê em Monteiro Lobato o grande “divisor de águas” na literatura infantil.

Como se viu no tópico 1.2, na década de 1970, a crítica, no Brasil, passa a enfatizar a necessidade do estatuto estético e autônomo da literatura infantil, literatura sem adjetivo, ou seja, literatura que compartilha de campos de referência comuns a todas as formas artísticas. Nesse aspecto, o adjetivo “infantil” seria mero acidente, indicação fortuita sem maiores conseqüências sobre os textos. (Perrotti, 1992, p. 09)

Porém, Perrotti faz ressalvas a esse coro de vozes que acreditavam na autonomia da literatura infantil, mostrando que, se, de um lado, os propagandistas acreditavam nessa autonomia estética, de outro lado, eram incapazes de transformá-la em categoria crítica operatória: “Quando muito, limitaram-se a fazer breves referências a ela enquanto se encontravam em seus verdadeiros interesses.” (1992, p. 10)

Mesmo que tenham procurado dar à literatura infantil a sua autonomia estética, muitos escritores e críticos não conseguiram libertá-la do conflito irreconciliável entre educação e estética, porque:



se de um lado, em consonância com os tempos modernos, a crítica de literatura infantil desejou afirmar autonomia estética do seu objeto, de outro, esteve impossibilitada de exercê-la, dadas as características etárias do seu público e suas exigências permanentes de formação. Estas jamais permitiram ao crítico escapar de antigos padrões horacianos que pregam o equilíbrio entre o *dulce* e o *utile*. Sendo a educação gesto total que abarca todos os níveis da vida de uma criança, ao insistir na tecla da autonomia, a nova crítica não conseguiu senão viver em permanente estado de contradição. De um lado, a proclamação moderna da autonomia estética da literatura infantil; de outro, a submissão antiga, mas silenciosa à contradição humana e suas inexoráveis leis, entre elas de formação. (Perrotti, 1992, p. 10)

E acrescenta que, devido às condições específicas de seu público, a literatura infantil não conseguiu realizar a superação de suas origens. “Se ela pode deixar de ser moralizante, não pode deixar de ser instrumental, de cuidar atentamente de aspectos éticos, já que sem isso negaria sua própria razão de ser, ou seja, a condição diferenciada de seu público.” (Perrotti, 1992, p. 11)

Assim, do ponto de vista do crítico de literatura infantil, esta deve ser liberta de abordagens moralistas, porém não liberta do aspecto formativo dirigido a seu público alvo. Para Perrotti, deve-se assumir a literatura infantil enquanto arte diferenciada, e, através de abordagens interdisciplinares, tentar compreendê-la em sua condição de objeto particular que se define em relação a seu público.

Sua produção de literatura infantil revela essa consciência e indica busca de coerência com o que fora teoricamente proposto em seus textos críticos.

3.3 O escritor de Literatura Infantil

Na entrevista, quando perguntado como, quando e por quê surgiu o interesse em escrever para crianças, Perrotti diz que passara de um leitor corrente para leitor especializado em produzir textos de crítica literária, publicados no jornal *O Estado de São*



Paulo e na revista *Nova Escola* (Fundação Civita, São Paulo: Abril). Assim passara de leitor especializado a diretor de coleções e editor. Além de ter sido professor, passara por todo o processo de criação do livro. Faltava escrever, criar, enfim, faltava vivenciar o processo de criação, propriamente dito, *da literatura infantil*

No processo de criação dos textos de literatura infantil, Perrotti afirma que procurou ser coerente com os pressupostos teóricos que defende, para não cair na banalização do texto como ocorre com outras produções do gênero que grassam no mercado editorial. Até porque muitos escritores, tentando renovar ou superar o aspecto moralizante, têm falhado na empreitada ou, por que não dizer?, caíram numa armadilha: a da produção do “utilitarismo às avessas”, ou seja, pretenderam, consciente ou inconscientemente, ordenar o mundo para o leitor; através de um discurso normativo, procuraram ensinar ao leitor “o certo”, “o errado”.

Ainda de acordo com sua entrevista, Perrotti não pretendeu que *O Bordado Encantado* (reconto) fosse uma repetição dessa “literatura às avessas”. Tanto que a própria temática abordada é, para ele, a temática da criação, isto é, trata de uma mulher que passara muito tempo fazendo bordados repetitivos, mas que, um certo dia, dá um basta a tudo aquilo e resolve que quer criar, não só repetir.

Quanto à temática de *O Bordado Encantado* (reconto) em época de globalização, da informática como agente transformador da informação instantânea, Perrotti retoma temas ligados ao folclore, como nas cantigas de roda e nos contos de fadas. Nesse sentido, o autor esclarece:

Porque é uma proposta exatamente de retomada da tradição. Para mim, essa questão é uma questão central sempre, porque isso já está nas cantigas de roda. E porque eu entendo que a tradição e a memória sejam uma condição essencial de vida. Então para mim, a memória é sempre vista dentro de uma perspectiva dinâmica – memória como algo que não está cristalizado. Assim como o esquecimento é outra face da memória, como diz Borges; se não esquecermos não conseguiremos sobreviver. Então é um jogo



dialético das duas coisas. Eu acho que é isto: como é que eu construo. No prefácio de *As fábulas italianas*, de Calvino, há esta questão: como é que eu conto esse repertório que eu sei que tem coisas essenciais, fundamentais condensadas, agora, na virada do século. Estou fazendo propostas para o novo milênio. Então, para mim, esse é o desafio. Essa era a importância enquanto narrador, isto é, onde está a minha matéria; a minha matéria não está só aqui. Principalmente porque a minha matéria está na memória cultural e que, agora, vou me reconstruir através de *O Bordado* que é também a memória de minha mãe. E porque eu não estou inventando a roda... É, acho que o conto de fadas continua. Queria que fosse, mas não que fosse num universo fechado, sem essa conquista moderna do discurso que seja passível de diferentes leituras, que se apresente como discurso aberto, não fechado. (Perrotti, 1999, p 5)

Essa posição está afirmada também na quarta capa de *O Bordado Encantado* (reconto): “Tomei emprestado um argumento que... parece, vem lá do Tibet e contei-o a meu modo. Ou melhor, recontei-o ...”. E quando indagado sobre o que seria o reconto, Perrotti diz que é uma tentativa de síntese do passado com o presente, tendo em vista o futuro. É uma tentativa realmente de bordar o tempo:

A gente vive uma desintegração. Portanto, uma desintegração interna, especialmente nós no Brasil, um país formado por gente de todo lado, que se desloca pra cá e pra lá. E de uma cultura, portanto, própria. Mas que de uma miscigenação que é uma coisa! Que é fascinante de um lado, mas que de outro, às vezes, você perde a memória e perde a referência. Então, fica uma interrogação: o que é que é? Porque no fundo essa relação é a questão edipiana: a relação com os pais é uma relação sempre que fica e se renova. Porque parece que é sempre o conflito do herói do conto de fadas, que é o nosso conflito mesmo. Quer dizer, o que é que vou receber como herança, o que vou construir. O conflito está nessa mística do individualista de que eu sou só eu e ponto final. Como o sujeito que está perdido na ilha, o náufrago, o Robinson perdido... Se ele, dentro dele, não tivesse memória, queria saber, se naquela ilha ele teria se salvado? Então nós somos isso. Agora de outro lado, nós temos que construir a nossa ilha, tomando a metáfora do outro. Nós temos que construir coisas novas, coisas distintas, a nossa singularidade. Eu acho que eu conto um pouco disso. De um lado, eu sou aqueles que me precederam e que me ofereceram essa herança, mas, ao mesmo tempo, eu tenho que construir e refazer os meus próprios bordados, as tramas, as tramas simbólicas, as tramas futuras. (Perrotti, 1999, p. 8).

Ainda, para Perrotti, a criança precisa brincar, reinventar as cantigas de roda, próprias do interior, dos vilarejos que parecem estar na memória, no passado de todos, mas que parecem também estar esquecidas, adormecidas, como afirma na quarta capa de *Ciranda, cirandinha* (1994):



Se brincar é bom demais, reinventar as brincadeiras de roda é o máximo. Para mim, é o modo de repartir as bonitezas desta vida, de alimentar sonhos e encontros, de provar por A mais B que felicidade pode existir aqui pertinho da gente. É só cirandar...

A partir da seleção dos dados sobre a trajetória profissional e intelectual de Perrotti, pode-se perceber a construção de uma carreira que se vai solidificando e se constituindo numa trajetória respeitável tanto para a academia quanto para as instituições interessadas numa melhor formação para as crianças brasileiras. Resta-nos compreender como esses aspectos apontados pelo escritor em relação à necessária transformação da literatura infantil contribuem para consolidar a tendência humanizadora para esse gênero, já que a literatura infantil, mesmo que se queira independente e autônoma, está umbilicalmente ligada à escola e, portanto, os livros feitos para crianças sempre estarão sendo usados para fins formativos.



4.1 Apresentação da obra

O livro *Os contos de Dom João* (Pernambuco) com texto de Edmar Pereira e ilustrações de Helene Alexandrina, que sua primeira edição aconteceu em 1996, pela Editora Paulinas SP, faz parte de uma coleção denominada "Livros de Dom João". Desde então, foram publicadas quatro edições (1996, 1997, 1998 e 1999), respectivamente, realizando uma tiragem de 10 mil exemplares. Em 1999, foram produzidas duas edições especiais: uma ilustrada pelo Conselho do Estado de São Paulo. Foram duas edições produzidas com tiragem de 30 mil exemplares.

CAPÍTULO 4

O RECONTO

O livro *Os contos de Dom João* (Pernambuco) com texto de Edmar Pereira e ilustrações de Helene Alexandrina, que sua primeira edição aconteceu em 1996, pela Editora Paulinas SP, faz parte de uma coleção denominada "Livros de Dom João". Desde então, foram publicadas quatro edições (1996, 1997, 1998 e 1999), respectivamente, realizando uma tiragem de 10 mil exemplares. Em 1999, foram produzidas duas edições especiais: uma ilustrada pelo Conselho do Estado de São Paulo. Foram duas edições produzidas com tiragem de 30 mil exemplares.



4. 1 Apresentação do livro

O livro *O Bordado Encantado* (reconto), com texto de Edmir Perrotti e ilustração de Helena Alexandrino, teve sua primeira edição publicada em 1996, pela Editora Paulinas/SP, fazendo parte de uma coleção denominada “Lua Nova”¹². Desse livro, foram publicadas quatro edições (1996, 1997, 1998 e 1999, respectivamente), totalizando uma tiragem de 10 mil exemplares. Em 1999, foram produzidas duas edições especiais solicitadas pelo Governo do Estado de São Paulo. Essas duas edições totalizaram uma tiragem de 39 exemplares.

Como se pode observar na capa,¹³ a ilustração de Helena Alexandrino mescla diferentes tonalidades de azul e amarelo, dando um aspecto de arroxeadado, com alguns pontos vermelhos e verdes. No centro, localiza-se um bordado, formando ondas, como se estivesse balançando ao vento sobre montanhas e, além dessas montanhas, visualiza-se um castelo, envolto em noite estrelada. As figuras esguias dão a sensação de fluidez, próprias do mundo onírico, da fantasia e da magia. Os pássaros parecem saltar do

¹² A coleção “Lua Nova” é coordenada por Edmir Perrotti e vem sendo editada desde 1996. *O Bordado Encantado* (reconto) é o primeiro título da Coleção. Porém os demais que deveriam ter sido publicados ainda não o foram.

¹³ Neste capítulo, estarei analisando um exemplar da 3ª edição, de 1998. Vale lembrar que tanto a ilustração do livro quanto a própria capa são criações de Helena Alexandrino.



bordado para o espaço real; um cavaleiro, com seu cavalo branco, parece sair de um castelo medieval aludindo aos contos de fadas. Assim como os pássaros, o bordado também dá a impressão de voar.

Encimando a capa, ao centro, encontra-se o nome do autor; logo abaixo, também centralizado, com letras maiores, o título e o subtítulo do livro *O Bordado Encantado* (reconto) e, abaixo, aparece a indicação de Helena Alexandrino como autora do projeto gráfico, bem como da ilustração; seu nome está grafado em caracteres iguais ao nome do autor do texto.

No canto inferior esquerdo da capa, aparece o símbolo das Edições Paulinas e, à direita do livro, o título da coleção “Lua Nova”.

Na página de rosto, novamente com ilustrações, dando a sensação de delicadeza, mesclando tonalidades de azul e laranja, entre pontos de bordado, aparecem flores, pássaros e uma raposa. Sobre essa ilustração, está grafada a dedicatória: “À memória de minha mãe cujos bordados teceram minha imaginação”.

A brochura de 34 páginas, não numeradas, num formato de 20cm por 27 cm, contém, na antepenúltima página, além das fotografias do autor e da ilustradora, um texto que justifica o reconto, dando ambos o seu ponto de vista sobre o trabalho realizado.

Na quarta capa, encontra-se, acima da ilustração de um castelo medieval, novamente o título da coleção. Abaixo dessa ilustração, o título da Série “Fadas e Lenda”; logo abaixo encontra-se o seguinte texto: “Histórias tradicionais e maravilhosas, recontadas cuidadosamente pela sensibilidade moderna, num diálogo criativo e necessário entre o passado e o presente”.



4.2 A ilustração

A preocupação com a ilustração do livro para crianças é recente, em nosso país, o que levou as editoras à criação de livros excessivamente ilustrados e coloridos, como forma de modernização, resultando, muitas vezes, numa “poluição visual” dos livros, sem critérios de qualidade.

Segundo Carvalho (1992), as ilustrações do texto para crianças eram projetadas sempre antes da transcrição do texto e, assim, “além de antecipar e duplicar a mensagem ficcional e poética, pela visão do ilustrador, idealizam angelicamente as personagens ou as apresentam como estereótipos humanos.” (p. 05), padronizando-as em seres únicos e tirando-lhes a sua personificação histórica e ficcional.

Hoje, porém, tão importante quanto o texto literário escrito é o seu projeto gráfico, isto é, todo o planejamento do livro, processo que, para Camargo (1995), abrange:

formato, número de páginas, tipo de papel, tipo e tamanho de letras, mancha (a parte impressa da página, por oposição às margens), diagramação (distribuição do texto e da ilustração), encadernação (capa dura, brochura etc.), o tipo de impressão (tipografia, offset etc.), número de cores de impressão etc. (p. 16)

A ilustração constitui-se, portanto, num dos elementos do projeto gráfico.

Ao entrevistar o autor do texto de *O Bordado Encantado* (reconto), perguntei se houvera o “casamento” da ilustração com o texto escrito, e Perrotti afirmou:

Aí a gente sentou e juntos conversamos muito e a coisa fluiu muito, havia reciprocidade. A gente falava, às vezes, não só verbalmente, por sensibilidade, por pronome, isto facilitou a apreensão (Perrotti, 1999, p. 5)

De acordo com Danset-Léger (apud Faria, 1998, p. 13):

A arte do ilustrador no livro infantil é tão importante quanto a do texto escrito, e seu trabalho é comparável ao do artista-pintor. Um e outro recorrem aos mesmos processos de representação que se destinam tanto à sensibilidade como à inteligência: formas e



traços na superfície plana da imagem devem ter uma significação, remeter a objetos, se organizar segundo relações inteligíveis.

Tais considerações remetem às questões relativas ao estilo do ilustrador e à função da ilustração.

Quanto ao estilo dos ilustradores brasileiros, segundo Faria (1992), encontramos três visões de mundo diferentes: a realista, a que se caracteriza pela representação da fantasia e a que privilegia o humor.

Destaco a visão caracterizada pela representação da fantasia, justamente pelo fato de o livro em questão privilegiar esse aspecto. De acordo com Faria,

a representação do mundo da fantasia é o campo ideal do livro infantil e os processos para criar o mundo imaginário que agrada às crianças são inúmeros, desde marcas especiais (cores diferentes para a realidade e fantasia) ao livre curso do artista à sua originalidade, destacando-se entre outros, pelo seu estilo muito pessoal... Helena Alexandrino. (1992, p. 4)

Segundo Camargo, a ilustração no livro infantil pode ter várias funções: 1) função de pontuação; 2) função descritiva; 3) função narrativa; 4) função simbólica; 5) função expressiva/ ética; 6) função estética; 7) função lúdica; 8) função metalingüística.

Em *O Bordado Encantado* (reconto) pode-se perceber que a função que mais se sobressai é a função expressiva/ética. Para comprovar tal assertiva, recorro a Camargo, para quem

a ilustração expressa emoções através da postura, gestos e expressões faciais das personagens e dos próprios elementos plásticos como linha, cor, espaço, luz etc. A ilustração também expressa valores pessoais do ilustrador e outros mais abrangentes, de caráter social e cultural. (1995, p. 36)

Nas ilustrações de *O Bordado Encantado* (reconto) predominam as cores em tons azul e roxo, mesclando-se suavemente com tons em vermelho, amarelo e verde, sendo que as cores azul e roxo são predominantes na representação da fantasia.



Quanto à impressão de paz e tranquilidade transmitida pelas cores frias (azul, verde, lilás), estas estão associadas à distância, transparência, abertura e imortalidade. De acordo com Faria (1991, p. 86) “os artistas ilustradores sabem explorar com profundidade a expressividade das cores, pois as crianças são muito sensíveis a elas, mesmo usadas de forma não figurativa”. É o que faz Helena Alexandrino com essas três cores; até os animais e aves aparecem coloridos em verde, azul e lilás.

Helena Alexandrino ilustra *O Bordado Encantado* (reconto), criando um mundo de isolamento e silêncio: várias cenas parecem ser vistas apenas através de um buraco de fechadura, as figuras se fecham num mundo interior, tranquilo e denso e aí se mantêm serenamente isoladas. Esse efeito a ilustradora o obtém, apresentando, freqüentemente, as figuras cabisbaixas ou de costas, como se a revelação da fisionomia compromettesse a paz interior, permitindo ao leitor/observador penetrar em sua intimidade.

As figuras se apresentam alongadas, com longos membros curvos e sem juntas, cujos traços, segundo Faria “lembram, às vezes, a espiritualidade de Modigliani”. Em alguns momentos, as figuras parecem não andar, nem voar — como é o caso dos pássaros e do filho mais moço, ao retornar do mundo das fadas montado em seu cavalo — mas deslizar, dando a sensação de levitação. Isto é, para Bachelard (apud Faria, 1991, p. 189),

o devaneio de vôo está submetido à dialética da leveza e do peso, apresentando duas espécies bem diferentes: há vôos leves; há vôos pesados. Em torno dessas duas características se acumulam as dialéticas da alegria e da dor, do impulso e do cansaço, da atividade e da passividade, da esperança e da pena, do bem e do mal.

Há leveza nas figuras mencionadas, ou seja, expressam alegria, leveza, ímpeto, atividade, porque impregnadas de esperança e do bem. Porém é possível identificar uma dialética nas figuras de Helena Alexandrino não só em relação a vôos, mas na forma



de suas figuras. Se as aves e o jovem ao retornar mostram-se como figuras leves, ao contrário, a bordadeira não apresenta essas características de leveza. Ela é apresentada sentada pesadamente, cabisbaixa, envolta em tristeza silenciosa e esmagada pela sua pena. Essa mesma sensação é passada pela ilustração do filho mais moço, quando este recebe a notícia da rainha das fadas : “Do reino, só poderá levar o bordado e boas lembranças”. Ele, cabisbaixo e curvado, mira-se nas águas demonstrando todo o seu estado de tristeza. Nessa representação, as linhas são descendentes. Até as flores acompanham o desespero do rapaz, pois algumas se apresentam curvas e outras quebradas, representando a dor, o cansaço, a impotência e a pena.

As ilustrações apresentam também quadros de amplos horizontes, ora com planos vazios, ora com planos de fundo, com montanhas pontiagudas, expressando agressividade. O jovem anda por entre essas montanhas pontiagudas, como se estivesse envolto em uma aura de isolamento, mas, ao mesmo tempo, parece estar protegido das dificuldades que a amplidão do horizonte lhe impõe. A ilustradora consegue transpor para o desenho a paz e a tranquilidade do silêncio¹⁴ em que estão imersas tanto a paisagem quanto a figura do rapaz. Em desenhos com essas características, segundo Faria (1991, p.190) “as vozes discordantes se calam e as contradições esmaecem”

Ao expressar o silêncio na forma plástica-visual, Helena Alexandrino atinge, de acordo com o que propõe Faria, “o onirismo silencioso dos pintores surrealistas, com um dos traços mais originais dentre nossos ilustradores.”(1991, p. 190)

Segundo Camargo (1995, p.30), na ilustração de textos infantis é muito comum também o uso de vinhetas, ou seja, “pequena estampa ou figura que se coloca no

¹⁴ Segundo Faria (1991, p. 190), expressar o silêncio na forma plástica e visual é uma das características marcantes dos pintores surrealistas.



princípio de um livro, intercalada no texto, no princípio ou fim de qualquer divisão ou subdivisão dele etc. Serve de ornato ou de explicação ao texto”. Helena Alexandrino, em quase todas as páginas de *O Bordado Encantado* (reconto), usa vinhetas para ilustrá-las. As figuras de que ela se utiliza nada têm a ver com o texto escrito, sendo, portanto, fruto de sua criatividade e originalidade, como as figuras de pássaros, raposa, borboletas, flores, pipas, lua e pontos de bordado. O conjunto das ilustrações de *O Bordado Encantado* (reconto) não tem ligação direta com o texto escrito, a não ser aquela da “montanha encantada” em que a ilustração representa o cenário em que as fadas se encontram realizando os seus bordados.

A vinheta tanto serve como elemento ornamental da página, com ou sem relação com o texto, como também de cercadura, seja para o texto, seja para a imagem.

Para Fayga Ostrower (apud Faria, 1991, p. 58), a vinheta

é fundamental na ilustração para funcionar como limite, delimitando e contendo um espaço interno, isolando-o do meio ambiente e determinando assim sua forma, organização e estrutura. Funcionando como linhas estabilizadoras da imagem, contém a movimentação visual dentro do plano.

Em *O Bordado Encantado* (reconto), temos vinhetas de enquadramento.

Essa condição é perfeitamente visível, quando as ilustrações não tomam a página toda.

Alguns desenhistas utilizam a vinheta, com pequenos desenhos que interrompem o texto ou fecham capítulos, quase sempre reproduzindo algum elemento da narrativa ou fazem parte da ilustração como elemento acessório da cena. É o que, segundo Faria (1991, p. 58) faz sistematicamente, Helena Alexandrino, a qual “tem em seus desenhos motivos recorrentes, que aparecem em muitos de seus livros, como características de seu traço: pequenos animais, flores, plantas ou objetos”.



Assim, Helena Alexandrino, através da imaginação e sensibilidade, nos oferece um “presente-surpresa”, pois ao unir linhas e pontos “borda” o sonho, a fantasia, o fantástico, o maravilhoso, harmoniosamente, num cenário lírico e poético. A representação da fantasia, através da imagem é, segundo Duborgel (apud Faria, 1991, p.194)

capaz de incitar o espectador a tomar os caminhos gazeteiros da analogia, da invenção, do desconhecido, do imprevisto. Em vez de se fechar em si mesma e numa realidade delimitada, a imagem (do mundo fantástico) brinca com a realidade, a percorre, a depura, a reconstrói, a estiliza, a manipula, a deforma e encontra para ela uma linguagem que toca o ser sensível, imaginativo, subjetivo e humano.

No texto de *O Bordado Encantado* (reconto), como se verá nos tópicos seguintes, encontramos dois bordados: o da bordadeira e do autor. E na “leitura” da ilustração, vamos encontrar um terceiro bordado — o da ilustradora — pois esta, assim como os dois primeiros, também cria o seu bordado. Confirma-se tal assertiva ao se observarem os desenhos que aparecem no tapete, tanto no da capa quanto naquele que está no colo da bordadeira: são as figuras das vinhetas, ou seja, são as figuras da ilustradora e não a paisagem montanhosa que a bordadeira vira e por que ficara fascinada e não há ligação direta com o texto do autor. Assim, o “casamento” da ilustração com o texto a que Perrotti se referiu não se dá no nível da fusão, da complementaridade, mas sim num nível de independência e autonomia, ou seja, Helena Alexandrino faz o terceiro bordado.

4.3 A história

Dividido em 6 partes: (“o prólogo”, “o encontro”, “a busca”, “a montanha encantada”, “o retorno” e “o epílogo”), no texto de *O Bordado Encantado* (reconto) tem-se a história de uma pobre viúva que trabalhava incansavelmente para sustentar seus três filhos e, que, por receber pouco por seu trabalho, trabalhava muito e, por isso, não tinha



tempo para mais nada. Essa mulher tinha três filhos e, desses, apenas o mais moço lhe era prestativo e se preocupava com a mãe. Os dois mais velhos eram egoístas e pensavam somente neles próprios. Resignada, a pobre viúva continuava a fazer o seu trabalho: bordar incessantemente os mesmos pontos, os mesmos riscos, as mesmas matizes. Um dia, porém, encontrou-se com um bordado extraordinário que mudaria para sempre sua vida.

Trata-se de um reconto de um conto de fadas, que busca resgatar a tradição, numa concepção contemporânea, por meio da memória dos chamados “contos orais”. É através do recontar que seu conteúdo é inovado ou renovado.

Nesse texto, pelo reconto, o autor retoma um argumento de um tradicional conto de fadas; e, num processo de “desconstrução” da linearidade, utilizando-se de linguagem moderna e contemporânea produz um diálogo intertextual com a tradição guardada na memória, ou seja, utilizando-se de um conto que lhe fora contado, o reconta sob uma perspectiva cultural, histórica e social diferente. É através de uma reconstrução do conto de fadas que, sem afastar o leitor do maravilhoso, característica fundamental dos contos de fada tradicionais, o conduz a uma percepção de si mesmo e da sociedade que o circunda.

Em sua estrutura, o texto se caracteriza como um conto de fadas, cujos elementos constitutivos (apontados no tópico 2.3.1 desta Dissertação) são facilmente identificáveis, a saber:

- a) tem-se a presença do maravilhoso, o que lhe dá o caráter da imaginação;
- b) as personagens são em número reduzido, cada qual com suas qualidades e defeitos elevados ao máximo;
- c) o meio é um lugar não detalhado, impreciso;
- d) o tempo é indefinido, extra-temporal;



- e) a trama ou enredo tratam de velhas lendas do folclore dos povos de tempos passados;
- f) a linguagem é simples, porém dentro do padrão culto;
- g) o motivo é simples e resolvido de maneira brusca;
- h) a técnica de exposição consiste na sucessão de atos isolados que se encadeiam sob diversas formas;
- i) há ambivalência de elementos, especialmente: o bem *versus* o mal;
- j) há punição do mal pelo castigo;
- k) há final feliz.

4.4 A trama

Nos contos de fada tradicionais, a trama se apresenta, segundo Carvalho (1989, p. 56) “em forma de biografia, explicando os fatos que envolvem o herói. Os aspectos que merecem realce devem ser repetidos: os sentimentos nobres, os feitos, as ações, o caráter do herói; a dramaticidade e realismo estético, com desfecho satisfatório”. Sob esse ponto de vista, a narrativa de *O Bordado Encantado* (reconto) poderia se caracterizar como um conto de fadas tradicional, pois conserva, em sua estrutura, um modelo de tradição literária para crianças e jovens, que conforme já apontava Perrotti :

fixou um modelo narrativo centrado numa seqüência de acontecimentos que se desenvolviam buscando um equilíbrio final [encontrar o bordado] provocado por um conflito [o desaparecimento do bordado] de origem diversa. A recuperação do equilíbrio rompido é tarefa que se impõe ao herói [o filho mais novo] elemento que aglutina os valores positivos [se preocupava com as dificuldades da mãe e procura ajudá-la; era trabalhador e honesto] em contraposição ao vilão [os dois irmãos egoístas e preguiçosos], o agente do mal. Em tais condições o desenvolvimento das ações obedece a essa necessidade imperiosa do bem sobre o mal [o filho mais novo realiza a tarefa e é recompensado, enquanto os outros dois vivem envergonhados e mendigando], do equilíbrio [a recuperação do bordado, o restabelecimento da viúva e o final feliz], sobre o desequilíbrio [o desaparecimento do bordado]. (1986, p. 85)



Em *O Bordado Encantado* (reconto), a busca do bordado perdido segue uma certa ordenação linear que é quebrada através do desdobramento do enredo. Na história do filho mais moço opera-se uma ruptura. Paralelamente ao eixo temático do desaparecimento e da busca do bordado, desenvolve-se um outro eixo que, relacionado com o primeiro, modificará o seu sentido, fazendo da busca do bordado recurso para se traçar um quadro abrangente e complexo do suposto “herói”, que, por meio do rito de passagem da vida infantil para a adulta, na ruptura da relação edipiana (vida real) realiza, no encontro com a fada (no nível do fantástico), uma história de amor (recompensa pela tarefa cumprida).

Essa ruptura através do desdobramento do enredo, cujo eixo relaciona-se com o primeiro, ou seja, com a história da bordadeira, é explicada, conforme Gotlib (1985, p. 30), porque “evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, relações ou sugestões íntimas...”, neste caso em decorrência do fato de o enredo e a ação principal irem-se desdobrando em outros.

Penso, porém, que o que ocorre é aquilo que Perrotti (1986) denomina de “deslocamento do discurso”, ou seja, o deslocamento do enredo em dois eixos temáticos, que se desenvolvem lado a lado, interpenetrando-se, opondo-se ou complementando-se. Assim, a busca do bordado desenvolve-se paralelamente ao eixo das relações humanas: a tentativa de a bordadeira realizar seus sonhos, e seu filho procurando resolver seus problemas interiores (de relacionamento humano). Ambos se influenciam reciprocamente, mantendo dois tipos de relação: de complementação e de oposição. Dessa forma, ambas as personagens (a bordadeira e o filho) se explicam mutuamente, ou seja, a viúva, na busca de mudança, realiza, através do sonho, sua tentativa de autonomia, e seu filho também conseguirá sua autonomia, resolvendo seus problemas interiores.



Com esse procedimento, assegura-se a cada um uma autonomia relativa, condição necessária para se marcar, em nível estrutural, uma ruptura histórica, isto é, para se marcar a disjunção histórica que um determinado modelo social impõe à coletividade. De outro lado, com tal arranjo, asseguram-se condições para que o ser humano seja percebido como agente histórico, não apenas como elemento determinado, uma vez que mergulha na opção histórica, aceitando-a e promovendo-a, tornando-a, pois complemento necessário e consentido.

Essa condição diferencia *O Bordado Encantado* (reconto) dos contos tradicionais, tornando-o um conto moderno, cuja explicação busco em Gotlib (1985):

O que houve foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que mudou foi sua técnica. Ou seja, segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta esse esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada. (p. 29)

Pode-se perceber essa técnica, através da análise dos aspectos mais intrínsecos de *O Bordado Encantado* (reconto), posto que o texto vai sendo construído de forma tal que passa a transmitir uma visão realista, sem, no entanto, deixar de lançar mão do encantatório e do maravilhoso.

Apropriando-se de um conto tradicional, Perrotti recria um enredo inserido em uma sociedade existente em nossa época, “por indícios que o leitor é capaz de conferir com os da realidade historicamente comprovada”, (Cândido, 1993, p.10) e reconhecíveis, no texto em análise: a mãe que trabalha muito, resignada até conhecer outro tipo de vida; o filho trazendo o bordado de volta, não porque o elemento mágico assim o determina, mas devido a sua decisão; a fada realizando o sonho de amor, através do conhecimento da realidade do rapaz (mundo real).

Uma das preocupações que Perrotti revela na entrevista, era resolver a relação edipiana do filho, questão inclusive que o fez demorar-se mais na construção do enredo. Para explicar essa relação edipiana que o herói terá de enfrentar, recorro a Bettlheim (1980), quando analisa, sob uma ótica psicanalítica, os contos de fadas tradicionais:

O complexo de Édipo é o problema crucial da infância – a menos que a criança permaneça fixada num estágio mais primário de desenvolvimento, tal como o estágio oral. Uma criança fica completamente envolvida num conflito edipiano enquanto realidade inevitável de sua vida... Na infância, mais do que em qualquer outra idade, tudo está em transformação. Enquanto não conseguirmos considerável segurança dentro de nós mesmos, não podemos nos comprometer em lutas psicológicas difíceis, a menos que uma saída positiva nos pareça segura, quaisquer que sejam as oportunidades que para isto a realidade apresente. O conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança sob forma simbólica o significado de toda a batalha para conseguir uma auto realização, e garantir um final feliz. Na verdade, essas crises psicossociais de crescimento são enfeitadas imaginativamente, e simbolicamente representadas nos contos de fadas como encontros de fadas, bruxas, animais ferozes ou figuras de inteligência e astúcia sobre-humanas. (p. 49-50).

O encontro com a velhinha também se relaciona com essa posição de Bettlheim, pois, representando um ser humano normal, ela era capaz, no entanto, de transitar entre o mundo dos humanos e o mundo do fantástico, do sobrenatural, já que possuía a sabedoria para desencantar o animal petrificado, que levaria o jovem ao mundo das fadas. Essa “metamorfose” que deverá ocorrer com o animal, depois de nele serem implantados os dentes do rapaz e este comer os dez morangos, também modificará o jovem, tornando-o apto para a empreitada. Porém, isso não ocorrerá sem dor e sofrimento, não será num passe de mágica, não será tão simples.

Outra característica que diferencia *O Bordado Encantado* (reconto) dos contos de fadas tradicionais refere-se ao fato de nestes não encontrarmos “o esforço por vencer as dificuldades. Os personagens triunfam sem desesperar-se, sem vacilar. Tudo isto se cumpre tão simples e facilmente, tão maravilhosamente.” (Jesualdo, 1978, p. 126) Ao contrário, no texto de Perrotti, percebe-se a luta, a dificuldade em transpor e vencer os



obstáculos que se interpõem no caminho das personagens. Assim, o jovem deverá estar “ciente” do preço a pagar, deverá doar-se, sentir vontade de buscar o tal bordado, porque, até então, apenas estava tentando atender ao desejo da mãe. Ele fica apavorado com a possibilidade de não suportar a dor!

Por não ser sobre-humano, ou um herói idealizado, o jovem vacila, quase é absorvido pelos ideais consumistas, hesita diante dos obstáculos, sente medo, chora, enfim, é “humano” e, como tal, sente as contradições do seu próprio processo de “humanização”. A situação lhe impõe a tomada de decisão. Existem duas possibilidades de escolha. A primeira, conhecida e tentadora, aponta para o rentável; a outra, conhece um esboço apenas, quase desconhecida, pois “o vento a levou”. O que escolher?

No momento em que essas idéias passam pela cabeça do jovem, aparece a velhinha como se fosse a sua consciência: “eu preciso me resolver; preciso decidir”. (Quantos não conseguem decidir-se por si mesmos e, deixando-se levar pelas facilidades aparentes, abandonam seus sonhos e ideais, na busca apenas da realização material!)

O jovem, contudo, se resolve: “Boa senhora, não vou abandonar meu caminho. Estou pronto para seguir. Quebre meus dentes!”.

No momento da partida, a velhinha ainda recomenda: “Para recuperar o bordado, você terá de vencer também o fogo, o frio e a violência das águas.”¹⁵ Ao vencer esses elementos, acontecerá o rito da vida infantil para adulta, que consistirá em alcançar a independência psicológica e social e a maturidade moral.

¹⁵ Segundo Carvalho (1989, p.73), entre os símbolos estudados por Loeffler-Delachaux, “a água é o símbolo de fecundidade, nascimento, maternidade, vida, ilustrado no líquido amniótico. É o símbolo de purificação, no batismo. O fogo está ligado à simbologia erótica. O fogo é força vital, como a água é força criadora”.



Depois de vencer as dificuldades edipianas, dominar as ansiedades, sublimar os anseios que não podem ser satisfeitos realisticamente e aprender que o pensamento mágico deve ser substituído pela ação inteligente, o jovem estará pronto para viver novamente feliz perto da mãe. Com o encontro do bordado e sua conseqüente recuperação, o jovem o traz de volta para casa, a fim de compartilhá-lo com a mãe. Em vez de esperar que todas as coisas boas venham da mãe, agora o jovem emancipado é capaz de dar a sua contribuição no sentido de bem-estar emocional da família.

Nada mais poderá detê-lo, venceu e executou a tarefa; mesmo ferido pelo amor não realizado, diz: “olha, minha mãe, olha o seu bordado. Consegui trazê-lo de volta!” Imediatamente a viúva sentiu suas forças retornarem e desejou, finalmente, admirar o bordado em paz.

É no retorno do jovem que é possível perceber uma outra diferença entre os contos de fadas tradicionais e *O Bordado Encantado* (reconto). Em grande parte dos contos de fadas, o bem estar e a felicidade são dados como recompensa ao herói e sua família; portanto, a recompensa se dá em nível individual. Já em *O Bordado Encantado* (reconto) a felicidade é estendida a toda aldeia, ou seja, o pobre vilarejo se transforma num lindo, feliz e rico povoado. Toda essa felicidade e esperança de vida melhor é conferida à coletividade, não ficando somente no plano individual. Há, portanto, uma ruptura com os desejos egoístas daqueles que pensam que podem ser felizes, enquanto a comunidade em que vivem permanece triste e pobre.

Outra diferença importante entre os contos de fadas tradicionais e *O Bordado Encantado* (reconto) é que, neste, a estética literária entra em harmonia com o aspecto formativo e ganha outra dimensão, conforme defende Perrotti :



Jamais o “agradável” é absorvido pelo “útil”, embora com ele tenha que conviver. Jamais a importância de um tema é capaz de por si só torná-lo “libertário”. Não se constroem obras de arte “sem imaginação, sem estilo, nem idéias, em uma linguagem maleável e viva”. A invenção estética é condição que se impõe à literatura para crianças e jovens, ainda que esta deva levar em conta a especificidade de seu público, como de resto faria toda a obra artística. Não se trata de subordinação às expectativas do “leitor”. (1986, p. 79)

Radiante e feliz com tamanha transformação ocorrida no vilarejo, porém com coração partido pelo amor não realizado, o jovem pôs-se a chorar. Agora, sim, era possível chorar por aquilo que ele se achava incapaz de realizar e não por aquilo que os outros deixaram de fazer.

Mas qual não foi a surpresa do rapaz quando uma jovem, idêntica à fada por quem se apaixonara, aproximou-se e contou-lhe o que sucedera: “quando tudo ganhou vida, a imagem que bordei também se tornou real. Assim, estou aqui, sem ter saído de lá. Não ameaço o reino das fadas e nem estou impedida de viver com quem amo”. O jovem não queria ouvir mais nada, imediatamente a tomou nos braços e a pediu em casamento. Ela aceitou sem hesitar, antes, porém, precisava “conhecer as pessoas, os costumes, as belezas do lugar...”

Nessa passagem, estabelece-se uma relação diferente daquela que se consubstancia nos contos de fadas tradicionais, ou seja, a entrega imediata e total não ocorre, pois a fada precisa “conhecer o lugar, as pessoas, os costumes por ela e não por aquilo que os outros contariam”. Ela também possui idéias próprias, com possibilidades de entendimento de acordo com sua leitura de mundo e não sob o ponto de vista dos outros.

Quanto à mãe, até seus últimos dias, ela nutriu ainda esperanças de saber por onde andariam seus dois filhos mais velhos; “partiu”, no entanto, sem ter mais nenhuma espécie de certeza acerca do destino dos dois.



Assim, também diferentemente dos contos de fadas tradicionais, a morte da mãe se mostra como possibilidade — “partiu”, sem ser enfatizado que “morreu” — e o casal não foi feliz “para sempre” e, sim, o “foram naquela aldeia”, como era possível ser feliz, num lindo, feliz e rico povoado.

4.5 O tempo e o espaço

Outra característica marcante dos contos de fadas tradicionais é o meio em que se desenvolve a ação como um lugar não muito detalhado, fora do tempo e do espaço. Essa forma de apenas sugerir o espaço e o tempo é característico dos contos de fadas: “o lugar e o tempo nos contos de fadas são esboçados em poucas palavras, deixando que se entreveja esse país de maravilhas bem fora do tempo e do espaço.” (Jesualdo, 1978, p.125)

Essa característica também se faz presente em *O Bordado Encantado* (reconto): “Era uma vez uma viúva muito pobre que vivia num longínquo e montanhoso país. Certa manhã, depois de vender seus bordados no mercado, a pobre viúva resolveu procurar uma boa oferta de arroz, antes de voltar para casa”.

Porém, outra direção de lugar é dada em *O Bordado Encantado* (reconto), o que torna possível outra leitura: “No dia seguinte, o filho mais velho partiu em direção a Leste”. Essa alusão ao leste tem um significado importante dentro da construção textual já que, segundo o próprio Perrotti: “tomei emprestado um argumento que vem lá do Tibet”. É um dado geográfico interessante: o jovem partiu em direção a leste, de onde viera o argumento que inspirou o autor para o reconto, numa versão atualizada e moderna, cujo aspecto moralizante e ideológico é deixado de lado, para enfatizar a busca de realização do sonho, da utopia, conforme era o desejo da própria bordadeira.



4.6 Personagens

Nos contos de fadas tradicionais, conforme já foi mencionado, têm-se poucas personagens, e personagens planas. Em *O Bordado Encantado* (reconto), há poucas personagens também: a bordadeira; os dois filhos mais velhos egoístas e ambiciosos; o filho mais moço, bondoso e trabalhador; a velhinha, representando o elemento mágico; a rainha das fadas e a fada de vermelho.

Quanto à caracterização das personagens dos contos de fadas, segundo Jesualdo, 1978, p.124), “ou são excessivamente feios, perversos e covardes, ou valentes e nobres; bruxas ou princesas. As qualidades físicas ou morais são nítidas em cada personagem; personificam orgulho, modéstia, coragem, covardia, feiúra, beleza, bondade, maldade”, o que contribui para sua classificação como personagens planas.

De acordo com Reis e Lopes (1998), a personagem plana é construída:

em torno de uma única idéia ou qualidade. ... é acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela reincide (por vezes com efeitos cômicos) nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam, repete “tiques” verbais, etc. de um modo geral suscetíveis de serem entendidos como marcas manifestativas. (p. 218)

Em *O Bordado Encantado* (reconto), no entanto, encontramos, ao lado de personagens planas — como a velhinha, os irmãos mais velhos —, personagens redondas — como a mãe, o filho mais moço e a fada de vermelho.

A personagem redonda, por sua vez,

reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vinculada. Trata-se, neste caso, de uma entidade que quase sempre se beneficia do relevo que a sua peculiaridade justifica: sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva. A condição de imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões



constituem os principais fatores determinantes da sua configuração. (Reis e Lopes, 1988, p. 219).

A presença destas últimas e a utilização de um discurso “aberto” dão possibilidade ao leitor de perceber as contradições e conflitos vividos pelas personagens, especialmente a bordadeira, o filho mais moço e a fada de vermelho, em suas tomadas de decisão, quanto ao permanecer ou modificar a situação de vida a que estão sujeitos, como se pode observar nos seguintes exemplos de falas da bordadeira e do filho respectivamente:

Meus queridos, não posso continuar nesse estado. Tenho que procurar meu bordado. Vocês já estão grandes e serão capazes de sobreviver sozinhos. De hoje em diante, além dos bordados costumeiros, vou fazer também outros tão lindos quanto este.

Boa senhora, não vou abandonar meu caminho. Estou pronto para seguir. Quebre meus dentes;

Já a fada de vermelho, não encontrando solução com as fadas mais experientes e nem nos livros das fadas, lança mão do que é capaz de fazer: “A moça resolveu então aplicar uma pequena fada de vermelho no bordado para que o amado se lembrasse dela toda vez que o olhasse”. Em outra passagem, essa personagem impõe condições, aceitando casar-se sem hesitar, porém “antes precisa conhecer as pessoas, os costumes, as belezas do lugar”.

4.7 O discurso da personagem e o autor-narrador

Para Reis e Lopes (1988), as virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem do modo como nele se combinam, sobrepõem ou entrelaçam o discurso



do narrador e o discurso das personagens, ou seja, como as várias “vozes” se entrecruzam no texto narrativo.

Assim, “o discurso das personagens pode ser analisado tendo em conta o maior ou menor grau de autonomia que manifesta relativamente ao discurso do narrador”. Podem-se distinguir três modos de representar o discurso das personagens (*récit de paroles*) de acordo com Genette (apud Reis e Lopes, p. 275), destacando-se como critério o grau de *mimesis* (imitação) que preside a sua representação:

- discurso citado – reproduz fielmente em discurso direto, as palavras supostamente pronunciadas pelas personagens;
- discurso transposto – o narrador transmite o que a personagem disse, sem lhe conceder uma voz autônoma – trata-se do discurso indireto;
- discurso narrativizado – onde as palavras das personagens aparecem como evento diegético¹⁶;
- discurso indireto livre – é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz “dual”.(Reis e Lopes, 1988, p.274).

Em *O Bordado Encantado* (reconto), há várias passagens de discurso citado, em que a personagem assume “o estatuto de sujeito da enunciação: sua voz autonomiza-se, esbatendo-se concomitantemente a presença do narrador” (Reis e Lopes, 1988, p.274). Porém, não comportam traços ideoletais, socioleais e dialeais que contribuem para a sua caracterização.

¹⁶ Termo derivado de diegese: universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história. Ver Lopes e Reis.(1988).



A partir de diégese, dentre outros formam-se termos como:

- a) intradieético - é a situação em que a uma personagem é colocado circunstancialmente o papel de narrador dentro da história;
- b) extradieético - situação narrativa menos complexa, em que o narrador se situa “exterior” à diégese que narra;
- c) homodieético - situação em que o narrador veicula informações advindas da sua própria experiência diegética, quer dizer, tendo vivido a história como personagem, o narrador retira daí as informações que precisa para construir o seu relato;
- d) autodieético - o narrador relata as suas próprias experiências como personagem central da história;
- e) heterodieético - narrativa em que o narrador é estranho à história, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético.

Nesse sentido, pode-se reconhecer em *O Bordado Encantado* (reconto) o narrador extradieético e heterodieético, que, segundo Reis e Lopes (1988), na tradição literária ocidental, constitui-se uma “entidade largamente privilegiada nos planos quantitativos e qualitativos”, pois “instaura-se uma situação narrativa em que as linhas de força são: polaridade entre narrador e o universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação de alteridade.” (p.121) Assim, o narrador, ao perfilar o ponto de vista da personagem, surge dotado de uma considerável autoridade; adota um código de valores e projeta-o “nos registros subjetivos inscritos no enunciado narrativo” (p. 123), reconhecendo as suas próprias opções ideológico-afetivas na personagem.



Como se viu em 4.2, é na metáfora da bordadeira que a segunda história vai sendo bordada, ou escrita. Enquanto a bordadeira tenta dar forma a seus sonhos, com linhas e agulhas e depois com lágrimas e sangue, o autor-narrador, na sua luta em prol do “discurso estético”, vai reconstruindo, mediante combinação de palavras, ritmo e cadência, a partir de um conto tradicional, uma história cujos contornos apresentam o tom da modernidade, da contemporaneidade. Presentifica-se a vontade de modificar, de mudar, ou seja, a história traz as características essenciais do caráter humanista e estético da literatura infantil que se deseja na atualidade. Essa vontade, muitas vezes, enfrenta obstáculos por se estar dentro de um segmento editorial em que é necessário ou até exigido que “os bordados” permaneçam com as mesmas formas, os mesmos tons, as mesmas matizes. No entanto, é na metáfora da bordadeira — alter ego do autor-narrador — que decidiu “de hoje em diante, vou fazer também lindos (bordados) quanto este!”, que ambos — o autor-narrador e a viúva —, juntos vão processando a mudança, rompendo valores culturalmente estabelecidos até alcançar a autonomia que busca mudar os rumos de suas vidas e da literatura infantil. Assim, o autor busca o belo, o agradável, a imaginação, a invenção estética em convívio harmonioso com o caráter formativo, em um ambiente de sonho, de elementos fantásticos.

No Prólogo, através da comunicação direta com o leitor, o narrador prepara e situa o leitor, por meio de indicações, sobre o conteúdo da narrativa. Como se viu, o prólogo se inicia com o elemento importante dos contos tradicionais — “Era uma vez uma viúva muito pobre que vivia num longínquo e montanhoso país...” —, criando-se, assim, ao mesmo tempo, um distanciamento e resgatando-se o ambiente mágico. Ao leitor é permitido entrar na fantasia, na magia, sem, contudo, desvincular-se do real. É ele quem



decide... No Prólogo, o narrador usa os verbos no pretérito imperfeito, indicando ao ouvinte-leitor que se trata de pano de fundo da narrativa.

No Epílogo ocorre uma nova mudança de plano, o narrador traz a cena para o presente, usando formas verbais no tempo presente: “Conta-se ... não se sabe, contudo, se isso é realmente verdade...”. O narrador não se impõe, ele sugere, inclusive, possibilidade de castigo aos irmãos mais velhos “de viver mendigando por aí”, sem determinismo, o que caracteriza o texto como um texto aberto, em que diferentes “leituras” são possíveis..

CAPÍTULO 3

O RECONTO: SEUS BORDADOS E ENCANTAMENTOS



CAPÍTULO 5

O RECONTO: SEUS BORDADOS E ENCANTAMENTOS



5.1 A formação da crítica: conciliação entre o caráter formativo e o caráter estético.

Ao pretender dar conta dos objetivos propostos de análise da configuração textual de *O Bordado Encantado* (reconto), de Edmir Perrotti, uma série de aspectos necessitou ser estudada, compreendida e analisada.

Um primeiro aspecto a ser considerado foi situar o escritor e o crítico — em especial a vertente teórico-metodológica a que se filia e defende —, a partir do histórico da formação e solidificação da literatura infantil brasileira, enquanto gênero e campo de conhecimento.

Como se viu no capítulo 1, a literatura infantil brasileira tem suas origens no final do século XIX e início do século XX, obedecendo a princípios derivados dos objetivos a ela destinados, isto é, ao formalismo didático/pedagógico com finalidades de transmitir aos alunos das escolas brasileiras, de forma agradável, os ensinamentos de valores morais e sociais. Também tinha-se a pretensão de enfatizar valores de conduta relacionados à necessidade do abandono do campo em face do fenômeno da urbanização da sociedade brasileira, passando-se a glorificar a cultura urbana e o consumo de bens culturais.

Esse modelo de literatura infantil vai sofrer uma ruptura a partir de 1920, através do “fenômeno Lobato”, com a publicação de *Narizinho Arrebitado* em 1921, ou mais precisamente com a 2ª versão em 1924. Com o processo crescente da modernização da sociedade brasileira, provocada pela industrialização, especialmente a partir da segunda metade do século XX, a literatura infantil beneficia-se da expansão e solidificação do mercado editorial e vai adquirindo sua autonomia em relação às suas origens didático/pedagógicas, fenômeno que ganha visibilidade a partir dos anos 1970.



Baseada numa visão de literatura infantil, enquanto arte, é possível identificar uma preocupação em relação a este campo do conhecimento, isto é, o nascimento de uma crítica sobre literatura infantil, a partir dos anos de 1940, com Lourenço Filho, Cecília Meireles, Fernando Azevedo e Leonardo Arroyo que postulavam por uma perspectiva literária. Porém, é a partir dos anos de 1970, com o chamado *boom* da produção de livros para crianças, que se passa a enfatizar a preocupação com a perspectiva esteticizante da literatura infantil brasileira. Segundo Perrotti (1986, p.149) “articula-se, nesse momento, um novo discurso que nega o utilitarismo e assume um compromisso diferente, de caráter estético.”

Especialmente a partir dos anos de 1980, enquanto modalidade literária, a literatura infantil passa a se constituir em objeto de estudos acadêmicos. Como já se viu, nesse momento há um crescente interesse de estudiosos sobre a formação do gênero, dentre eles destacam-se: Zilberman e Lajolo, Coelho, Magalhães, Bordini e Perrotti

Embora de perspectivas e momentos históricos diferentes, tanto aqueles primeiros estudiosos da literatura infantil brasileira quanto estes mais recentes defendem a necessidade de conciliação entre o caráter formativo e o caráter estético dos textos do gênero, tendência que se acentuou a partir dos anos de 1970, gerando a necessidade de produção de texto de literatura infantil de caráter emancipatório.

É nesse momento histórico-cultural que surge a tendência de narrar “ao contrário” as histórias de fadas. Para Coelho (1995),

Essas histórias de fadas “ao contrário” ou parodiadas são claro índices da necessidade urgente da subversão do Sistema ainda vigente, mas totalmente deteriorado em seus valores básicos. (Lembramos que esses “valores básicos”, hoje deteriorados, deram a seu tempo o que precisavam dar ao mundo, - e que não foi pouco, pois construíram uma civilização brilhante e progressista que, afinal, forjou um novo homem que já não cabe nela e precisa de outros sistemas, onde ele possa se expandir livremente...) Escrevendo “ao contrário” formas milenarmente consagradas, como as dos contos de fadas ou contos maravilhosos, os escritores usam seu livre arbítrio, criatividade e imaginação para por



em xeque uma ordem que parecia imutável e que, entretanto, vista por outras perspectivas pode ser mudada. (Tal qual acontecerá com nosso mundo, ao final do processo de transformação ainda em curso...) Quanto à graça ou interesse que tais “inversões” ou paródias possam ter para o leitor, depende inteiramente de que ele conheça, *a priori*, o texto primitivo e possa perceber o jogo das alterações feitas e a graça que esse jogo pode ter... (p. 10)

A autora entende também que esse tipo de literatura “às avessas” cumpra a sua função naquele momento da história na recomposição do ideal democrático, aspiração de toda sociedade. No entanto, o modelo que fora explorado à exaustão, esgotara.

Fora dessa percepção crítica de confronto, a leitura torna-se inócua, inútil... Na verdade, “não morro de amores” por essas histórias contadas às avessas... e acho mesmo que já estamos entrando numa fase negativa pelo excesso dessas paródias ou caricaturas que invadem o mercado editorial. Como se trata de uma fórmula fácil, atraindo os inexperientes e também os espertos que visam o ganho fácil... Mas não é difícil separarmos o joio do trigo... (Coelho, 1995, p. 10).

De acordo com Perrotti (1986) esse discurso “ao contrário”, nada mais é do que um discurso carregado de “utilitarismo às avessas”, pois

consistiu no questionamento dos conteúdos burgueses, dentro de padrões discursivos idênticos ao utilizado pela tradição, ou seja, dentro do modelo utilitário. Na verdade, a atitude básica, a “ratio”, e o princípio gerador, a eficácia, apenas mudavam de feição, adaptando-se aos interesses contemporâneos que reclamavam novas formas de “ordenação metódica da sociedade”. (p. 118)

Levando em conta todos esses aspectos, é possível situar o escritor e o crítico na vertente dos que defendem a conciliação entre o caráter formativo humanizante e o caráter estético da literatura infantil brasileira, podendo-se assim, considerar *O Bordado Encantado* (reconto) como uma forma de concretização dessa visão de Edmir Perrotti..

5. 2 O Bordado Encantado: um reconto

Como aponta o próprio autor do texto, *O Bordado Encantado* é um reconto de um conto de fadas tradicional, numa perspectiva de discurso moderno e contemporâneo,



em que os valores familiares, morais e políticos são “reinventados”, ou recriados, a partir de uma ótica humanizante, que respeita a tradição e a memória como condição essencial de vida.

Por ser um reconto, é possível ver nele semelhanças e diferenças tanto em relação aos contos tradicionais quanto aos contemporâneos — os contos de “utilitarismo às avessas” —, pois tanto a bordadeira quanto o autor não jogam fora nem o bordado (que ela costumava fazer) nem o conto tradicional (que haviam contado ao escritor), mas os recriam: ela, por meio do sonho, das lágrimas, da dor, da imaginação e do fantástico faz novo bordado; ele (o autor), por meio do fantástico, reinventa uma realidade mais humanizadora, numa possibilidade de coletivo, por meio do discurso estético. Essa condição não deixa de ser ideológica, porque se pensa e se almeja uma sociedade mais igualitária, em que a felicidade e a riqueza são estendidas a todos. Acreditando num novo projeto social, num discurso próprio dos anos 1990, busca-se a utopia de uma sociedade mais justa e equilibrada.

Em *O Bordado Encantado* (reconto), é possível perceber o equilíbrio entre a realidade e o sonho, entre o verossímil e a fantasia que a criança vive. Na tentativa de mudanças, a bordadeira consegue transformar um bordado comum feito de linhas, agulha e mesmos riscos em algo extraordinário, fantástico e maravilhoso que, até então, ninguém vira. Porém, não num passe de mágica, mas com lágrimas e sangue

Nota-se também que o autor busca, através de tomada de decisão consciente, conciliar princípios éticos e estéticos, num convívio possível do caráter formativo e humanizante da literatura com o mundo do “era uma vez...” e seus efeitos estéticos.

Portanto, Perrotti, em *O Bordado Encantado* (reconto) não faz mera “inversão” de um conto de fadas tradicional, numa tentativa de reordenar o mundo para as



crianças, mas o reconta numa perspectiva de formação — não educativa — com força humanizadora, “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem.” (Candido, 1972, p.804).

5.3 . A visão do ilustrador

Se como afirmei, o autor e a personagem bordadeira, vão juntos processando mudanças nos paradigmas culturalmente estabelecidos, é possível juntar a eles a ilustradora, que apresenta, de forma bastante criativa, a sua forma de encarar a realidade.

Há, na ilustração de *O Bordado Encantado* (reconto), uma identificação tanto com o texto do autor quanto com o bordado da bordadeira, porém não há sempre uma relação de complementariedade. Mesmo usando elementos comuns, prosaicos, cada um vai tecendo o seu bordado, por meio de elementos fantásticos e mágicos que se incorporam ao transmitir uma visão de mundo, porém distanciam-se no modo de criar essa visão. Para C. Beauvalet (apud Faria, 1991, p. 136) “a imagem tem dupla natureza: ela capta e reproduz o real, domínio da razão, mas ela também ultrapassa, exprimindo um outro mundo, para além do conhecimento racional.” Ela passa pela sensibilidade e pela emoção do ser humano.

Conforme já aponte anteriormente, os contos de fadas foram fortemente criticados especialmente na década de 1970, porém voltaram a circular, tanto na forma de reedições como na forma de reconto, abrindo-se, com isto, também aos ilustradores um amplo campo para expressarem a sua sensibilidade, imaginação e criatividade.

Em *O Bordado Encantado* (reconto), Helena Alexandrino enriquece e valoriza o texto de Perrotti, através do processo criativo da representação dos personagens, do tema e da visão de mundo do autor do texto. A ilustração representa aspectos que, no



texto escrito, a razão não consegue exprimir, como por exemplo, o silêncio, a solidão, a amplitude, a agressividade, a dor, a esperança. Portanto, Helena Alexandrino também faz o seu bordado — o terceiro — em *O Bordado Encantado* (reconto).

Enfim, no mundo do “era uma vez” de *O Bordado Encantado* (reconto), processa-se uma terceira via para a literatura infantil, ou seja, aquela iniciada por Lobato, defendida por Lourenço Filho, Cecília Meireles, Fernando Azevedo, e o próprio Perrotti. Assim como a bordadeira, que através de uma tomada de decisão, do livre arbítrio e mesmo pagando um alto preço (a perda de seus dois filhos) constrói um extraordinário bordado; o autor também pode pagar um alto preço, se um “leitor menos informado” utilizar o conto para trabalhar aspectos moralizantes. Mas a partir desse “encontro” (da bordadeira e do autor) constata-se a primeira possibilidade de união entre a ética e a estética. Por meio da criação artística de um bordado extraordinário que representa a liberdade da bordadeira, assim o autor, libertando-se das amarras da tradição, mas sem deixá-la de fora, num processo de reconstrução, cria sua obra de arte para um público infantil, mas que pode ser lido e apreciado por adulto como pretendi fazer nesta Dissertação.

Já no início do texto de *O Bordado Encantado* (reconto), o autor-narrador, por meio da fala da bordadeira (“De hoje em diante, além dos bordados costumeiros, vou fazer também outros tão lindos quanto este”), deixa transparecer a idéia que defende, ou seja:

A consciência moderna recusa com veemência qualquer tipo de restrição à criação artística. A arte parece ser o último espaço de liberdade plena que nos restou e por isso não podemos abrir mão dessa contradição. Num mundo cada vez mais integrado e exposto às leis da massificação, aceitar bloqueios à expressão artística significa abandonar a única possibilidade que temos de sonhar sem limites (Perrotti, 1992, p. 10).



Nesta Dissertação, por um lado compreendo e analiso, por outro de modo de
reconfiguração textual, como o *Desenho Argumentativo* de Einar Haugen, aliado
à sua formação e à sua prática, possa ser utilizado em contextos de ensino e de aprendizagem, sobretudo
se num texto que começa com as palavras "meu nome é" e termina com "e eu sou o" e se trata de
uma produção iniciada por crianças e dirigida pelos professores de inglês.

Após a leitura desta Dissertação, posso afirmar que, de fato, como afirma
Montali (1990), a linguagem infantil é um campo de construção muito complexo e
promissor. Assim também posso afirmar que a proposta sobre ilustração e os campos de
pesquisa explorados são realmente muito relevantes e capazes de despertar, como afirma, Lúcia
Carvalho e Maria Alice Farache (1990), a curiosidade das crianças e dos adultos, que se
identificam por elas com os quadros "ilustrados" e se tornam da linguagem
infantil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falo em "ilustrar-se", refiro-me ao que tem a ver com a
leitura da ilustração de *O Desenho Argumentativo* (Haugen) buscando o referencial teórico que
pudesse me dar o embasamento para reconhecer e identificar nos textos a língua, os sons
e a estrutura lógica de que Nelson Alexandrino criou, assim como a sua prática de
leitura e produção literária, pois, como afirma Carvalho (1990):

A ilustração que se encontra para analisar e interpretar nos textos de Haugen é
uma obra de arte. A ilustração é uma obra de arte que se encontra nos textos de Haugen e
que se encontra nos textos de Haugen. A ilustração é uma obra de arte que se encontra
nos textos de Haugen e que se encontra nos textos de Haugen. A ilustração é uma obra
de arte que se encontra nos textos de Haugen e que se encontra nos textos de Haugen.
(Carvalho, 1990, p. 7)



Nesta Dissertação, procurei compreender e explicar, por meio da análise da configuração textual, como *O Bordado Encantado* (reconto), de Edmir Perrotti, aliando ética formativa e discurso estético, numa abordagem moderna e contemporânea, constituiu-se num texto que rompe com os aspectos moralizantes da literatura infantil e se insere na tradição inaugurada por Lobato e defendida pelos estudiosos do gênero.

Após a redação desta Dissertação, posso afirmar que, de fato, como afirma Mortatti (1999), a literatura infantil é um campo de conhecimento ainda fecundo e promissor. Assim também posso afirmar que a pesquisa sobre ilustração é um campo ainda pouco explorado, não existindo muitos trabalhos a respeito. Destacam-se, nessa área, Luis Camargo e Maria Alice Faria, cujos trabalhos tornam-se quase que “cartilhas” para aqueles que se aventurarem por essa seara ou quiserem “alfabetizar-se” nessa área da literatura infantil.

Quando falo em “alfabetizar-se”, refiro-me ao que senti ao tentar fazer a leitura da ilustração de *O Bordado Encantado* (reconto) Buscando o referencial teórico que pudesse me dar o embasamento para reconhecer e identificar nos traços e figuras, nas cores, a simbologia lógica do que Helena Alexandrino criou, senti-me como uma criança tentando ler as primeiras letras, pois, como afirma Camargo (1990):

A dificuldade que nós sentimos para analisar a ilustração tem origem no menosprezo da cultura pelo sensorial. A escola é um dos instrumentos sociais dessa depreciação; ela é muito resistente ao conhecimento que não passa pela linguagem escrita. Daí o lugar periférico que as artes têm na escola e a dificuldade que se tem de trabalhar a literatura enquanto arte ... , contrariando a plurissignificação e a elaboração de vivências que caracterizam a obra de arte. O menosprezo pelo sensorial é totalmente injustificado. (1990, p.7).



Por ter-me proposto a fazer um trabalho crítico, o grande perigo que corri, e espero que o tenha enfrentado satisfatoriamente, foi o possível envolvimento tanto com o livro *O Bordado Encantado* (reconto) quanto com o autor, por quem nutro sincera admiração, já que foi meu professor na disciplina *Literatura Infantil, mediação e espaço de leitura*, durante o curso dos créditos do mestrado, o que dificultaria o necessário distanciamento para uma análise mais objetiva. O interessante, e que vale registrar, foi ter escolhido um livro cujo autor me possibilitou discutir a forma de criação e produção de seu “bordado”, pois me recebeu em seu ambiente de trabalho, concedendo-me entrevista.

Além desse “encontro”, o desenvolvimento desta Dissertação possibilitou-me encontrar a Professora Maria Alice Faria, estudiosa e pesquisadora de literatura infantil, que não se furtou a dividir seus conhecimentos com os iniciantes, consciente de que o saber se vale das competências acumuladas e enriquece a produção teórica sobre literatura infantil à medida que mais e mais pesquisadores vão-se interessando pela área, e que muito contribuiu para um aprofundamento maior do estudo em pauta.

Finalmente, tranquilizo-me, esperando ter realizado um trabalho crítico que tenha justificado a proposta enunciada inicialmente, mesmo tendo em vista o pouco tempo de que dispus, porque tive em mãos um “método” que dá um “norte” de abordagem para aqueles que quiserem trabalhar de forma mais comprometida com a literatura infantil, ou seja, o método de análise configuração textual, proposto por Magnani/Mortatti.

Finalizando este trabalho de dissertação de mestrado, espero ter podido contribuir, ainda que singelamente, para a produção da história, teoria e crítica da literatura infantil brasileira. Ao recuperar, reunir e organizar a produção de Edmir Perrotti, procurei investigar as diferentes perspectivas de literatura infantil brasileira, desde a sua gênese até os dias atuais, através dos estudos realizados pelos críticos e estudiosos do gênero. Ficou



patente que esse estudos realizados pelos autores apontados são importantes para a historiografia, teoria e crítica sobre a literatura infantil brasileira..

Se a literatura infantil brasileira ainda se constitui em um campo de conhecimento em busca de afirmação, já possui uma trajetória histórica respeitável para a qual podem contribuir, sobretudo, estudos com ênfase na análise crítica de textos, como o que me propus a desenvolver nesta Dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ABRIGUO, Leonilda. *Exercícios de análise literária*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

ABREU, D. L. *Manual de interpretação e análise poéticas*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

AZEITEIRO, Ricardo. *Exercícios de análise poética: visão da crítica e textos populares*. *Revista de Literatura* (PLA/RN), Porto Alegre, Kuarup, Ano XI, n. 62, p. 8,9 e 10.

_____. *Problemas da linguagem*, n. 17, p. 21 e 22, maio/junho 1986.

BUTLER, H. B. *Brasil: a permanência das ideias de Paulo*. Trad. Adlene Casarato. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BURTON, Maria de Almeida. *Curso de leitura para alunos de 1.ª a 3.ª série*. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias (PLA/RN), São Paulo: Cortez, 1983.

CAMARGO, Lúcia. *O papel de Belchior nos textos para crianças*. *Revista de Literatura* (PLA/RN), Porto Alegre, Kuarup, Ano II, n. 3, p. 7 e 9, 1980.

_____. *Conhecendo Paulo*. Assis, Ano I, n. 1, p. 1 e 2, 1982.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. *A descoberta do livro infantil*. Belo Horizonte: Minas Gerais, 1.ª ed., 1985.

CANDOLINI, Antônio. *A linguagem e a formação do homem: a língua e o corpo*. Paulo São Paulo, n. 24, p. 287 - 299, 1982.

_____. *Profissão de... O professor e a cidade*. São Paulo: Casa das Cidades, p. 9 e 15, 1983.

_____. *Na sala de aula: desafios de análise poética*. 1.ª ed. São Paulo: Ática, 1988.

CARVALHO, Roberto. *Yacovlevitch de A descoberta infantil: visão histórica e crítica*. 3 ed. São Paulo: Unilaf, 1989.

CARVALHO, Nelson. *Condição de A descoberta nos livros didáticos*. *Professora*, Assis, São Paulo, Ano I, n. 1, p. 5, jan. 1982.

COELHO, Nelly. *Novos Exercícios poéticos: história, teoria, análise*. 3 ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quorum, 1988.

_____. *Problemas da teoria da literatura infantil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. 3 ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quorum, 1983.

_____. *Lições de leitura*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *O livro de Paulo para quem gosta de ler*. Assis. *Professora*, Assis, Ano IX, n. 63, p. 1 e 2, jan. 1993.

- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- AZEVEDO, Fernando de. *A educação e seus problemas*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos 1953.
- AZEVEDO, Ricardo. Literatura infantil: origens, visões da infância e traços populares. *Jornal do Alfabetizador* (PUCRS), Porto Alegre: Kuarup, Ano XI, nº 62 p.8,9 e 10.
- _____. *Presença Pedagógica*. v5, n 27, p.21 a 27, maio/junho 1999.
- BETTLHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- BORDINI, Maria da Glória(coord.) *Guia de Leitura para alunos de 1º e 2º Graus*. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/(PUCRS); São Paulo: Cortez, 1998.
- CAMARGO, Luís. O papel da ilustração nos livros para crianças. *Jornal da Afabetizadora*. (PUCRS), Porto Alegre: Kuarup, Ano II, n. 8, p.7 a 9, 1990.
- _____. Entrevista. *Proleitura*, Assis, Ano I, n 0, p.1 e 3,1992
- _____. *A ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte/Minas Gerais: Lê, 1995.
- CÂNDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. Paulo São Paulo, v.24(9):803 –809, 1972.
- _____. Prefácio. In ____ *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, p. 9 a 15, 1993.
- _____. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 6 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil : visão histórica e crítica*. 6 ed. São Paulo: Global, 1989.
- CARVALHO, Neuza Cecialiato de. A ilustração nos livros didáticos. *Proleitura*; Assis, São Paulo: Ano I, n.0, p.5, jun.1992.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: história, teoria, análise*. 3 ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1984.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*.3 ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1985.
- _____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. O conto de fadas por quem entende do assunto. *Proleitura*. Assis, Ano 02, n.03, p.1 a 3, fev. 1995



FARIA, Maria Alice de Oliveira. *A ilustração no livro infantil contemporâneo*. Assis, 1991.p. 1 a 285 (digitado).

_____. *A ilustração no livro infantil brasileiro contemporâneo. Proleitura*; Assis, Ano I,; n.0 p.4, junho1992

_____. *O diálogo texto - ilustração nas narrativas para crianças*. Marília,1998 (digitado)

FILHO, Domicio Proença. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática,1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática,1985

JESUALDO. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática,1985.

LOURENÇO FILHO, M.B. Como aperfeiçoar a literatura infantil. *Revista Brasileira*, Rio de janeiro,v.3 nº 7, p.146 a 169, set.1943.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. Entre a literatura e o ensino: um balanço das tematizações brasileiras (e Assisenses) sobre literatura Infantil e juvenil. *Miscelânea*, Assis, v. 3. p. 247-257, 1998.

_____. Testes ABC e a fundação de uma tradição: alfabetização sob medida. In MONARCHA, Carlos.(org.) *Lourenço Filho: outros aspectos*, mesma obra. Campinas: Mercado Aberto, 1997.

_____. *Leitura literatura e escola – sobre a formação do gosto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Imprensa oficial. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1951.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. *Leitura crítica da literatura infantil*. .Marília, 2000. (digitado).

ORLANDI, Eni Puccinelli.. *Discurso e leitura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.

_____. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas:Pontes,1999.



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

_____. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

_____. Entre a ética e a estética. *Releitura*, Belo Horizonte n.02, p. 7 a 11, jan/fev/mar. 1992.

_____. *Ciranda, cirandinha*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994.

_____. *Entrevista*. São Paulo, 23 de setembro de 1999 (Anexo 1 desta Dissertação)

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos e LOPES Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.



1 LIVROS DE LITERATURA INFANTIL

PERROTTI, Edmir. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1990. (Livro infantil)

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1995. (Livro infantil)

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1996. (Livro infantil)

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1997. (Livro infantil)

2 LIVROS SOBRE LITERATURA INFANTIL E CULTURA

PERROTTI, Edmir. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1990.

_____. *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994.

BIBLIOGRAFIA DE EDMIR PERROTTI

3 CAPÍTULOS DE LIVROS

PERROTTI, Edmir. Contos de fadas do Brasil. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1990. (Livro infantil)

_____. A cultura e a produção cultural. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. A cultura e a produção cultural. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. A cultura e a produção cultural. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. A cultura e a produção cultural. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

_____. A cultura e a produção cultural. In: *Contos de fadas do Brasil*. São Paulo: Editora Paulinas, 1994. (Livro infantil)

1. LIVROS DE LITERATURA INFANTIL

PERROTTI, Edmir. *Enquanto seu lobo não vem*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992 (Livro infantil).

_____. *O cravo brigou com a rosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994 (Livro infantil).

_____. *Ciranda, cirandinha*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994 (Livro infantil).

_____. *Atirei o pau no gato*. São Paulo: Edições Paulinas, 1995 (Livro infantil)

_____. *O Bordado encantado*. São Paulo: Edições Paulinas, 1996 (Livro infantil).

_____. *Lobo, estás aí?* Mexico, Libros del rincon, 1992 .

2. LIVROS SOBRE LITERATURA INFANTIL E LEITURA

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

_____. *Confinamento cultural, infância, leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

3. CAPÍTULOS DE LIVROS

PERROTTI, Edmir. Getúlio Vargas para crianças: a exceção e a regra. In: *MELLO J.M. (org.). Populismo e Comunicação*. São Paulo, Cortez, 1981 (c/Mirna Pinsky).

_____. A criança e a produção cultural: apontamentos sobre o lugar da criança na cultura. In: *ZILBERMAN, R. (org.). A produção cultural para a criança*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

_____. Mas as crianças gostam... In: *KHEDE, S. Salomon. Literatura Infanto-Juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis, Vozes, 1983.

_____. Bibliotecas, meio de acesso ao livro. In: *ROCHA, J.C. (org.) Políticas editoriais e hábitos de leitura*. São Paulo, COM-ART, 1987, p. 29-36.

_____. A cultura das ruas. In: *PACHECO, Elza Dias (org.) Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*. São Paulo, Edições Loyola, 1991, p.21-28.

_____. A identidade do livro infantil brasileiro. In: *Das Kinderbuch in Brasilien*. SERRA, E. et aliii (org.). São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, p.41-43.



3. ARTIGOS EM PERIÓDICOS.

PERROTTI, Edmir. Reprodução ideológica e livro infanto-juvenil. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*. São Paulo, 12(3/4): 167-176, jul/dez. 1979(pesquisa de grupo de pós-graduandos da ECA/USP).

_____. Monteiro Lobato para Crianças e Jovens. *Boletim INTERCOM*. São Paulo, ano V, nº39: set/out, 1982.

_____. *Boom ou tentativa de imaginação*. *Boletim INTERCOM*. São Paulo, ano V, (40): 31-32, nov/dez. 1982.

_____. A leitura como fetiche. *Leitura, teoria & prática*. Campinas, Ano V, (8):3-13, dez. 1986.

_____. A leitura confinada. *Cadernos CEVEC*. São Paulo, (4), 31-34, 1988.

_____. PROESI – Programa Serviços de Informação em Educação. *Comunicação e Educação*, São Paulo, USP/Moderna,(1): 107-109, set. 1994

_____. La littérature d'enfance et de jeunesse brésilienne: tradition et ruptures. *Nous Voulons Lire! Bordeaux*, (65,66), junho 1986, outubro 1986.

_____. La critique et les didactismes. *Nous Voulons Lire! Bordeaux*, número especial, 37-40, 1990.

4. TRABALHOS COMPLETOS EM ANAIS DE EVENTOS NACIONAIS E INTERANCIONAIS

PERROTTI Edmir. La représentation de l'enfant dans la littérature brésilienne pou la jeunesse. ESCARPIT,D. (org.) – *La représentation de l'enfant dans la liteérature d'enfance et de junesse*. Munique/Nova Iorque/Londres/Paris,K.G Saur, 1985. P.61-69.

_____. Les échos de la 'querelle': Littérature d'enfance: critique, éthique et esth''etique. PERROT, Jean (org.) – *Culture, texte et jeune lecture*. Nancy, Press Universitaires de Nancy, 1993, p. 57-61.

_____. A pós-graduação em Ciências da Informação na ECA/USP. Anais, I Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação e Biblioteconomia, 47-48, 1994.



ABRAMOVICH, Samy. *Introdução à história da educação e da pedagogia*. São Paulo: Scipione, 1991.

AGUIAR, Vera Teixeira de e BORDINI, Maria de Oliveira. *Introdução à formação de professores: metodologias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

ARRAUD, François. *Introdução à história da educação*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

AZEVEDO, Fernando de. *Estado e escola: o desenvolvimento do Brasil*. Manifesto dos Plebeus da Educação Nova. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

_____. *A educação e o desenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

_____. *A cultura brasileira - introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 4 ed. Editora da Universidade, 1963.

AZEVEDO, Fernando. *Introdução à história da educação, valores da infância e tempo popular*. *Journal de Anthropologie* (SP, 75). Porto Alegre: Kuarup, Ano 20, n. 82, p. 89 e 10.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO TEÓRICO

_____. *Pedagogia Pedagógica*, v. 3, n. 2, março/junho 1979.

BUTTERFIELD, Hugo. *A pedagogia dos valores de hoje*. Trad. Admar Cardoso. Rio de Janeiro: Para e Terra, 1978.

BORDINI, Maria de Oliveira e AGUIAR, Vera Teixeira. *Introdução à formação de professores: metodologias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

BORDINI, Maria de Oliveira. *Introdução à formação de professores: metodologias de 1 e 2 graus*. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Educacionais PUCRS, São Paulo: Cortez, 1993.

BRAT, Rod. *A escola e o professor*. São Paulo: Ática, 1983.

CAMARGO, Luís. *O papel da ilustração nos livros para crianças*. *Journal de Anthropologie* (SP, 75). Porto Alegre: Kuarup, Ano II, n. 8, p. 7 e 9, 1990.

_____. *Introdução à pedagogia*. Arara, Ano I, n. 0, p. 1 e 3, jun 1992.

_____. *Introdução à história da educação*. Belo Horizonte: EDUE, 1993.

CANTO, Antônio. *A história e a formação do homem*. *Cultura e Cultura*. São Paulo, v. 24, p. 80 e 88, 1972.

_____. *Introdução à história da educação e da cultura*. São Paulo: Casa editada, p. 9 e 13, 1993.

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1991.
- AGUIAR, Vera Teixeira de e BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988
- AZEVEDO, Fernando de. *Reconstrução Educacional do Brasil*. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. São Paulo: Melhoramentos, 1932.
- _____. *A educação e seus problemas*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1953.
- _____. *A cultura brasileira – introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 4 ed. Editora da Universitária, 1963.
- AZEVEDO, Ricardo. Literatura infantil: origens, visões da infância e traços populares. *Jornal do Alfabetizador*-(PUCRS), Porto Alegre: Kuarup, Ano XI, n 62 p.-8,9 e 10.
- _____. *Presença Pedagógica*. v 5, n 27, maio/junho 1999.
- BETTLHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira. *Leitura: A formação do leitor alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- BORDINI, Maria da Glória (coord.) *Guia de Leitura para alunos de 1 e 2 Graus*. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/PUCRGS; São Paulo: Cortez, 1998.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMARGO, Luís. O papel da ilustração nos livros para crianças. *Jornal da Alfabetizadora*.(PUCRGS). Porto Alegre: Kuarup, Ano II, n.8, p. 7 a 9, 1990.
- _____. Entrevista. *Proleitura*, Assis, Ano I, n.0, p.1 a 3, jun.1992.
- _____. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 24(9) p. 803 a 809, 1972.
- _____. Prefácio. In: ____ *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, p.9 a 15, 1993.



- _____. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 6 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CARVALHO, Barbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 6 ed. São Paulo: Global, 1989.
- CARVALHO, Neuza Cecialiato de. A ilustração nos livros didáticos. *Proleitura*, Assis, Ano I, n 0, p. 5, junho/1992.
- CITELLI, Adilson. *O texto argumentativo*. São Paulo: Scipione, 1994.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: história, teoria, análise*. 3 ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1984.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. 3ª ed. Refundida. São Paulo: Quíron, 1985
- _____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. O conto de fadas por quem entende do assunto. *Proleitura*. Assis, Ano 02.n.03, p.1 a 3, fevereiro, 1995
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- D'ANAFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. *A ilustração no livro infantil contemporâneo*. Assis, 1991 p. a 285, (digitado)
- _____. A ilustração no livro infantil brasileira contemporâneo. *Proleitura*, Assis, Ano I nº0, p. 4, junho/1992.
- _____. O diálogo texto- ilustração nas narrativas para crianças. Marília, São Paulo, 1998 (digitado).
- FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1995.
- FNLIJ. *Notícias*. v 20, n5, p.1 a 4, maio de 1999.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. v. 1,2,3, São Paulo: Jacomo, s/d.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992
- JESUALDO. *A literatura infantil*. Tra. -----São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.



JORNAL DA ALFABETIZADORA – Porto Alegre: Kuarup/ PUCRS. Ano II, n. 8, 1990.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Literatura infanto juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 4 ed., São Paulo: Atlas, 1992.

LAJOLO, Marisa.. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a Literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro:Globo, 1982.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Literatura infantil brasileira*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

LEGRAND, Gerard. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LOURENÇO FILHO, M.B. Como aperfeiçoar a literatura infantil. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v.3, n 7, p.146-169, set.1943.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. Entre a literatura e o ensino: um balanço das tematizações brasileiras (e Assisenses) sobre literatura infantil e juvenil. *Miscelânea – Assis*, v. 3. p 247-257, 1998.

_____. Testes ABC e a fundação de uma tradição: alfabetização sob medida. In: MONARCHA, Carlos.(org.) *Lourenço Filho: outros aspectos*, mesma obra. Campinas: Mercado Aberto, 1997.

_____. *Leitura literatura e escola: sobre a formação do gosto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1951.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986.

MOISÉS, Massaud. *Análise literária*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1997.



MORTATTI, Maria do Rosário Longo. *Leitura crítica da literatura infantil*, Marília, 2000 (digitado).

ORLANDI, Eni Puccinelli *Discurso e leitura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1987.

PAULINO, Graça e WALTY, Ivete. *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de 1º e 2º graus*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

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

_____. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

_____. Entre a ética e a estética- *Releitura*, Belo Horizonte, n 2, p. 7 a 11, jan/fev/mar. 1992.

_____. *Ciranda, cirandinha*. São Paulo: Edições Paulinas, 1994.

_____. *Entrevista*. São Paulo, 23 de setembro de 1999 (Anexo1 desta Dissertação).

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1995.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universidade, 1984.

SILVA, Theodoro Ezequiel da. *O ato de ler: fundamentos psicológicos para uma pedagogia da leitura*. 5 ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

SMOLKA, Ana Luiza. *A leitura e desenvolvimento da linguagem*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.



ZILBERMAN, Regina, MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

ZILBERMAN, Regina (org). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985

_____. (org.) *A produção cultural para a criança*. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ANEXO I

Entrevista semi-estruturada com Edgêr Perrotti, realizada no dia 23 de setembro de 1999, às 10 horas, no Departamento de Biblioteconomia da Universidade de São Paulo, SP



Não. Para Edmir Perrotti, o interesse pela literatura nasce bem a partir das primeiras leituras de autores como Machado de Assis, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, entre outros, quando ele estava em formação acadêmica.

Perrotti afirma que o contato com a literatura foi um processo contínuo, desde a infância, quando ele começou a ler livros de ficção, passando pela adolescência, quando ele descobriu a poesia, e chegando à universidade, quando ele se dedicou à leitura de autores clássicos. Ele afirma que a literatura foi uma constante em sua vida, e que ele sempre se dedicou a ler e a escrever. Ele também afirma que a literatura foi uma forma de expressão para ele, e que ele sempre se dedicou a escrever sobre ela. Ele afirma que a literatura foi uma forma de conhecimento para ele, e que ele sempre se dedicou a aprender sobre ela. Ele afirma que a literatura foi uma forma de vida para ele, e que ele sempre se dedicou a viver por ela.

ANEXO 1

Entrevista semi-estruturada com Edmir Perrotti, realizada no dia 23 de setembro de 1999, às 10 horas, no Departamento de Biblioteconomia da Universidade de São Paulo/USP

Perrotti afirma que o contato com a literatura foi um processo contínuo, desde a infância, quando ele começou a ler livros de ficção, passando pela adolescência, quando ele descobriu a poesia, e chegando à universidade, quando ele se dedicou à leitura de autores clássicos. Ele afirma que a literatura foi uma constante em sua vida, e que ele sempre se dedicou a ler e a escrever. Ele também afirma que a literatura foi uma forma de expressão para ele, e que ele sempre se dedicou a escrever sobre ela. Ele afirma que a literatura foi uma forma de conhecimento para ele, e que ele sempre se dedicou a aprender sobre ela. Ele afirma que a literatura foi uma forma de vida para ele, e que ele sempre se dedicou a viver por ela.

Não. Como, quando, e por que surgiu o interesse em escrever para crianças?

Nair: Para Edmir Perrotti, o interesse pela Literatura nasce com o encanto pelos personagens de Lobato (Emília, Narizinho) ou aparece mais tarde quando da formação acadêmica?

Perrotti: Olha, o Lobato foi um espanto na minha vida: Emília, Pedrinho, Narizinho tia Anastácia... enfim todo esse mundo lobatiano foi uma descoberta extraordinária. Foi o modo como eu descobri literatura e, por acaso. Foi numa casa de uma pessoa conhecida que tinha livros é que abro um daqueles livros sem pedir licença... Imediatamente fiquei absolutamente fascinado, deslumbrado, maravilhado. Saber que aquilo tudo podia existir e não sabia. Foi um momento de dominação. Momentos que te mudam de percurso, que te caem em cima, em que não se tem mais o que fazer a não ser se deixar levar maravilhosamente por aquilo. Eu não sei se posso falar, ligar isso com o interesse pela literatura infantil. Posso falar que a literatura passou a me acompanhar. Não era literatura infantil porque eu não tinha livros – o próprio país praticamente não tinha livros. O Lobato era quase isolado. Havia uma coisa ou outra, não no meu mundo que não tinha livros. Difícil, né? Mas aí vão outras tantas leituras. Possivelmente acontecerá aos 12 ou 13 anos de idade, mas vai ser literatura, simplesmente literatura... Nesse sentido, há, portanto, uma possibilidade de se estabelecerem vínculos com diferentes idades, com diferentes faixas de idades, diferentes pessoas entre elas as crianças, os jovens. Daí se pensar que a gente poderia, na verdade, educar no sentido mais amplo, filosófico do termo, ou seja, no sentido realmente de incluir o sujeito num determinado contexto, não só territorial, mas num contexto simbólico cultural, em que a literatura poderia ser um caminho importante na medida em que ela não fosse dogmática, ou seja, em que os saberes na literatura, como diz Barthes, os saberes viessem com o sabor — o saber é escritura. Apesar de a literatura, no Brasil, ser dogmática, porque ela nasce com a escola, mas quando eu descubro o Lobato, exatamente aí é a felicidade. E o primeiro contato com a literatura escrita eu descubro com alguém que já tem um outro tipo de compromisso — não o dogmático.

Nair: Como, quando e por que surge o interesse em escrever para crianças?



Perrotti: Eu não me preocupei muito com essa questão. Evidentemente que eu sabia que estava trabalhando no reino do conto de fadas – no caso do *Bordado Encantado*, assim como os outros livros que não o são, mas que são narrativas. E narrativas que eu diria contemporâneas, que tomam o folclore também e buscam transformar numa linguagem que está aí moderna e contemporânea, como é o livro de imagens para crianças. Hoje, eu sei que está até mais caracterizada. Mas de qualquer forma, eu tinha essa noção de que eu estava trabalhando com um conto de fadas; que eu estava dentro de um segmento editorial que era exigido a um público específico. Eu sabia que, por exemplo, o nível do enredo era importante, porque se tivesse uma coisa “descosturada” ia ser complicado. Então é uma história diferente de certas experiências literárias contemporâneas que fazem do próprio ato de escrever a sua história. Para mim, não era. Eu tinha uma preocupação, sim, com a história, de criar vínculos no desenvolvimento dessa história. Sabia que o componente, ou seja, a essência era de que modo realmente eu poderia trabalhar os elementos estéticos da linguagem: o ritmo, a cadência da linguagem, a sonoridade da linguagem. De que modo eu poderia bordar essa linguagem que, para mim, era meio a própria metáfora da bordadeira, era a metáfora do escritor. Você está bordando, escolhendo as palavras, se exaurindo atrás do que é o melhor, o melhor tema, o melhor ritmo da frase... Você pode ver que há poema no meio, há versos no meio.(eu estou indicando isso). Há um certo tempo da narrativa, o prólogo... Eu tinha uma idéia. Uma questão que foi muito forte, por exemplo, era a relação no argumento original: a relação do menino completamente dependente da mãe. No fundo ele vai atrás do desejo da mãe; ele vai buscar o bordado. E o desejo dele, onde ficava? Tanto que, para mim, esse menino vai hesitar também: nessa história, será que eu vou voltar ou vou ficar, no reino das fadas? Porém, ele, no meio do caminho, descobre o próprio desejo, ou seja, de um lado ele tem o Édipo internalizado, e faz o seu Édipo no caminho. Tanto é que ele conquista, ele sai dessa relação narcisista, dessa relação edipiana com a mãe. E ele vai atrás do outro, da autenticidade e da diferença que é o caminho que ele acha. E isso, para mim, foi uma das questões que fez com que eu demorasse muito para escrever. Era preciso achar alguma coisa que desse o tom. Era a questão de ser o bom filho, o que é todo desejo materno, porém entender que, na verdade, o desejo dele era reconhecer que o filho também tem seus próprios desejos. Por mais que um filho possa vincular-se à figura materna, ele precisa resolver essa situação, senão os conflitos edipianos nunca se resolvem.



Ele fica preso naquela relação narcisista primária: porque eu sou a minha mãe ou sou o meu pai, eu não sou eu – eu sou também, e sou um outro. Tanto que os filhos mais velhos se perdem nesse percurso. Se perdem, porque eles negam que são filhos, eles não querem ser filhos. Esse (o mais moço) não, aceita que é filho e aceita também que ele é um outro, que também será pai. Aí está o ponto chave de se diferenciar dos contos tradicionais. Não sei se necessariamente em todos os outros contos, não se pode generalizar, mas de boa parte sim e no caso da própria matriz, porque no caso da matriz é bem tradicional.

Nair: Qual é a matriz?

Perrotti: A matriz é um conto do Tibet, que conta sobre a bordadeira.

Nair: Existe esse texto por escrito?

Perrotti: Olhe, na verdade é tradição oral. Você tem versões.

Nair: Seria possível encontrar esse texto?

Perrotti: Consegue, consegue. Eu encontrei a versão em francês. Mas acho que já existe alguma versão traduzida. Mas, na verdade, é um reconto. Olha eu acho que tive... quando você perguntou como é que comecei a escrever, eu passei de leitor, de um leitor corrente para um leitor especializado digamos, a fazer críticas. Fiz crítica no jornal *Estado de São Paulo*, fiz crítica na revista *Nova Escola*. Então de um leitor especializado até chegar a dirigir coleções — trabalho editorial. Além de ter sido professor, passei por todo o processo do livro. Faltava-me essa coisa de escrever, de criar, de criação propriamente dita do texto. Passei inicialmente pela criação do livro através das cantigas que transformei em livro, até chegar nessa da criação do texto. Então vem a questão da avaliação. Como é que eu avalio? Eu digo o seguinte: como crítico eu fiquei na crítica por muito tempo, assim mais diretamente ligado a ela, porque estava muito insatisfeito com o sistema da produção. Pois apesar de toda essa revolução dos anos 1970 e 1980, boa parte da produção era um problema muito sério, literariamente, e aí o Bettlheim tem razão, era uma produção



insignificativa entre aspas, para não dizer insignificante. Com pouca riqueza de significados para o leitor. Penso também que — não sou formalista —, em quase tudo nessa literatura, só contava a forma. Como a literatura é uma experiência simbólica essencial, o escritor tem de dizer que é alguém exatamente que busca na língua meios para mobilizar esse universo interior dos jeitos nossos. Toca o universo interior. Então ele atua com a linguagem, na linguagem. E de repente você vê todo um universo de banalização da literatura. Você se pergunta, o que é isso? Não sou eu quem tem de julgar, mas eu não pretendia que com o *Bordado* fosse uma repetição disso. Tanto que a própria temática do *Bordado* para mim era a temática da criação, isto é, uma mulher que fazia bordados repetitivos, e um dia ela fala chega, quer criar, não quer só repetir. Ela vai pagar um pedágio altíssimo por isso. Tão alto que ela até perde dois filhos no processo. E morre sem saber o que aconteceu com esses dois filhos e com a dor de querer saber, mas não o conseguindo. Por outro lado, é esse bordado que promove a renovação.

Nair: Então, nessa perspectiva, seria uma “terceira onda”, ou “via”, na literatura?

Perrotti: Não sei, porque seria um esquema tão evolucionista falar em “terceira onda”. Penso que talvez com o Lobato já seria uma “terceira onda”. Não sei se dá para enumerar assim. Mas enfim, é, no mínimo, uma tentativa de não ser nem aquele dogmatismo do tradicional, nem a banalização do texto. Não é mais aquela coisa ultravejada, planejada, nem uma coisa banal em que falta densidade. É uma outra posição, até porque essas outras continuam existindo — o texto dogmático continua existindo, o banal continua existindo...

Nair: É uma tentativa de sair disso?

Perrotti: É consciente até, ou seja, não é inconsciente de quem está fazendo texto. É uma disposição interna de ser uma outra coisa. Se vai ser ou não, não sei. Mas gostaria que fosse.



Nair: Em sua obra: *O Bordado Encanto*, o senhor tenta manter-se coerente com aquilo que defende, ou seja, aliar a consciência estética no trato do tema e da forma narrativa com a ilustração, num resultado artístico? Julga ter conseguido?

Perrotti: Já te falei, tudo isso eu digo lá no final do *box* do autor. Quer dizer, é o leitor quem vai dizer. Queria fazer um texto que tivesse alguma qualidade estética dessa ordem, sem dúvida nenhuma. Se consegui... Eu da minha parte, posso dizer que fiquei satisfeito, que me identifiquei com o resultado, por enquanto. Pode ser que daqui a um pouco eu falo que não. Mas, por enquanto sim. Não sei, porém, se realizei, porque uma coisa é eu sentir... Nunca dá para dizer se é ou se não é.

Nair: Aconteceu o casamento da narrativa com a ilustração?

Perrotti: Ah Bom! Nisso eu também fiz uma busca. Como o livro estava dentro de uma coleção, inclusive que eu dirigia editorialmente, fui buscar um ilustrador. O ilustrador primeiro desse texto já era a Helena Alexandrino. Naquele momento, a Helena não estava podendo fazer. Aí fui procurar uma outra ilustradora que falou que iria fazer, mas que acabou não dando certo, porque morava em Minas, longe portanto, e eu também estava com muito trabalho. Com esses problemas, o texto acabou demorando para ficar finalizado. Enfim, não deu certo com a Ângela Lago e voltou para a Helena uns dois anos depois. Exatamente dois anos depois, num momento em a Helena estava podendo fazer. Aí a gente sentou e juntos conversamos muito (eu já tinha trabalhado com a Helena antes) e a coisa fluuiu muito, havia reciprocidade. A gente falava, às vezes, não só verbalmente, por sensibilidade, por pronome, isso facilitou a apreensão.

Nair: *O Bordado* faz parte de uma coleção que o senhor dirigia. Por que essa Coleção – Lua Nova – essa série – Fadas e Lendas?

Perrotti: Porque é uma proposta exatamente de retomada da tradição. Para mim, essa questão é uma questão central sempre, porque isso já está nas cantigas de roda. Eu quero perguntar como sempre, como é, e como é também do ponto de vista aqui da universidade.



Eu desenvolvi um projeto..., o Projeto “Estação Memória” que é um trabalho de coleta de memória de idosos que a gente organiza num serviço de informação — na biblioteca pública. Depois a gente organiza atividades para as crianças. Esse serviço a gente chama de “Estação Memória”, que não é um museu de memória. Nada disso. Mas é um serviço de memória para a educação. A partir da história de vida das pessoas idosas — o problema da Estação memória — vou fazer essa passagem da experiência do idoso para uma criança, que é o futuro. Então para mim, a memória é sempre vista dentro de uma perspectiva dinâmica — memória como algo que não está cristalizado. Assim como o esquecimento é outra face da memória, é a outra face necessária da memória, como diz o Borges; se não esquecermos não conseguiremos sobreviver. Assim como se a gente não lembrar. Então é um jogo dialético das duas coisas. Eu acho que é isto: como é que eu construo a memória. Essa é minha questão: como é que reconstruo, quer dizer, como é que tomo. Aliás é uma questão do Calvino — vocês conhecem os contos que ele fez, as fábulas italianas. Como se chama ? Eu acho que são fábulas mesmo. Não lembro agora o nome. Mas isto não tem importância. O prefácio dele diz exatamente isso tudo (eu acho que *Fábulas italianas*). No prefácio há esta questão: como é que eu conto esse repertório que eu sei que tem coisas essenciais, fundamentais condensadas, agora, na virada do século... Estou fazendo propostas para o novo milênio. Então para mim esse é o desafio. Essa era a importância enquanto narrador, isto é, onde está a minha matéria; a minha matéria não está só aqui. Principalmente porque a minha matéria está na memória cultural e que, agora, eu vou me reconstruir através do *Bordado*. O *Bordado* que é também a memória de minha mãe. Bom, o que é que acrescento nessa história, porque eu não estou inventando a roda.

Nair: Por isso eu coloco esta questão: qual foi então o ponto acrescentado, pois quem reconta um conto, acrescenta um ponto...

Perrotti: Olha, eu acho que o ponto acrescentado é do ponto de vista especialmente das personagens. As personagens como o pai, a mãe, os filhos não são personagens centrais. É a bordadeira. Não são personagens planas, usando a terminologia clássicas, são personagens que têm o conflito instalado entre elas. Assim como os próprios outros filhos. O grande ponto também está na questão: o mundo das fadas, a luta daquela fada, a



insistência da luta da fada era, na ação dela, para sair da situação, não por um solução mágica, certo?, mas por alguém que luta pelo que quer. É a mulher que está lutando por aquilo que quer. As personagens femininas lutam pelo seu espaço, pelas suas idéias. Ela não aceita casar simplesmente, ela quer conhecer, saber antes de decidir-se. A tradição vem de uma outra forma. Quer dizer então, essa personagem está deslocada em relação ao meio. Tudo isso são questões que eu queria colocar: as relações entre elas, entre as personagens; a história fala da relação filho/mãe, dos irmãos, que no final, você fica sem saber direito se eles foram castigados ou não. Na introdução dessa indeterminação do discurso, desse pólo de indeterminação narrativa, há uma ambigüidade do texto como categoria. Você que tem certeza de que o rapaz vai firme até o final, no meio ele titubeia e fala: “Por que eu vou? Não vou ficar aqui ? Eu gosto tanto eu não vou voltar mais, minha mãe vai entender”. Quer dizer, ele não é exatamente igual aos irmãos mais velhos. Mas é um ser humano que mostra a suas falhas. Então, eu acho que há introdução dessa ambigüidade.

Nair: Então foi esse o ponto acrescentado? E o que o caracterizaria como conto de fadas também?

Perrotti: É, eu acho que o conto de fadas continua. Queria que fosse, mas não que fosse num universo fechado, sem essa conquista moderna do discurso que seja passível de diferentes leituras, que se apresente como discurso aberto, não fechado.

Nair: Então o reconto consegue dialogar com o tradicional e com o contemporâneo?

Perrotti: Exatamente, eu tinha essa preocupação de fazer essa relação. Como é a tradição na contemporaneidade? Como isso se coloca? Porque eu entendo que a tradição e a memória sejam uma condição essencial de vida. Mas, de outro lado, eu também entendo que a gente precisa esquecer muita coisa, especialmente nesse “Brasil de Deus”. Por exemplo, a tradição senhorial, isso a gente precisa esquecer. Não só esquecer, como eliminar neste país, isto é, o país precisa ter direitos, precisa ter cidadania. Então é isso, como é que a tradição dialoga com os ideais modernos e contemporâneos?



Nair: O senhor já conhece algum trabalho sobre *O Bordado Encantado*?

Perrotti: Não, a não ser coisas que aluno fez assim rapidamente em cursos.

Nair: Como começou a Coleção *Lua Nova*?

Perrotti: Começou com esse [*O Bordado Encantado*]. Esse é o primeiro e não teve o outro.

Nair: O senhor teve facilidade com as Edições Paulinas para publicar ou foi uma solicitação da própria editora?

Perrotti: Na verdade, este livro saiu dentro de uma coleção que dirijo, na qual estão previstos outros títulos a serem publicados, como de Sílvia Ortofh, Eva Furnari, Ângela Lago... Há um conjunto de autores a serem publicados, porém ainda não o foram.

Nair: O que é o conto?

Perrotti: É uma tentativa de síntese do passado com o presente, tendo em vista o futuro. É uma tentativa realmente de bordar o tempo. A gente vive uma desintegração. Portanto, uma desintegração interna, especialmente nós no Brasil, um país formado por gente de todo lado, que se desloca prá cá e pra lá. E de uma cultura, portanto própria. Mas de uma miscigenação que é uma coisa! Que é fascinante de um lado, mas que de outro, às vezes, você perde a memória e perde a referência. Então, fica uma interrogação: o que é que é? Porque no fundo essa relação é a questão edipiana: a relação com os pais é uma relação sempre que fica e que se renova. Porque me parece que é sempre o conflito do herói do conto de fadas, que é o nosso conflito mesmo. Quer dizer, o que é que eu vou receber como herança, o que eu vou construir. O conflito está nessa mística do individualista de que eu sou só eu e ponto final. Como o sujeito que está perdido na ilha, o naufrago, o Robinson perdido... Se ele, dentro dele, não tivesse a memória, queria saber, se naquela ilha ele teria se salvo? Então, nós somos isso. Agora de outro lado, nós temos que construir a nossa



Ilha, tomando a metáfora do outro. Nós temos que construir coisas novas, coisas distintas, a nossa singularidade. Eu acho que eu conto um pouco disso. De um lado eu sou aqueles que me precederam e que me ofereceram essa herança, mas, ao mesmo tempo, eu tenho que construir os meus próprios e refazer os bordados, as tramas, as tramas simbólicas, as tramas futuras.

Nair: Então *O Bordado Encantado* se encaixaria mais numa perspectiva psicanalítica do que na estrutura dos contos de fadas tradicionais?

Perrotti: Não sei. Eu não me preocupei muito com essa questão. Eu estava preocupado como é que trabalharia essa relação do passado encarnado na figura materna e o futuro na figura do filho, tendo o bordado como elemento da expressão simbólica daquela mãe. Ao mesmo tempo que era fascinante, o mal estar do filho, o encontro do desejo dele, ele não o encontrou no bordado. De outro lado, a fada falou: “Deixa eu pegar um pedacinho do bordado, ou seja, da tua história, porque assim eu consigo chegar a você de novo”. Ela, assim, também não era a história dele. Mas, olha, eu vou passear primeiro, conhecer o que é esse reino, para, depois, porque eu entrei na tua história pela memória, pelo bordado da tua mãe, fazer o meu caminho. Depois, nós vamos conversar, se vamos casar, se vamos ser felizes para sempre. Então, também não abre mão de construir o próprio bordado. Eu estou preocupado com esse jogo dos significados: como é que você vai construir isso. Outra preocupação foi: como é que eu conto para as crianças a tradição? A Estação Memória está trabalhando o tempo inteiro com isso. Aqui, por exemplo, hoje, nós temos uma moça desenvolvendo o seu trabalho de doutoramento sobre as formas de narrar na “Estação Memória”. Como é o serviço cultural na “Estação Memória”, como é que se narra a memória. Aí está o problema: o que é a narrativa dentro de um serviço como aquele, até porque, você sabe, as formas de narrar trazem implícitas uma concepção da memória, das concepções do leitor, do produtor etc.

Nair: Não há, então, uma desconstrução do texto original, ou seja, você tem o conto, ele passa pela desconstrução e daí para uma reconstrução?



Perrotti: Exatamente. Porém não sou desconstrutivista em hipótese nenhuma. Sou construtivista, num certo sentido. Tanto que tomo cuidado extremo: como é vou desmontar as peças; como é que vou contar para as crianças de hoje; como é que vou narrar hoje sem perder o encantamento. E do argumento, se possível. Olha, para mim, Shakespeare é assim. A grande inspiração, ou seja, ele pega o argumento na Itália de Romeu e Julieta e daí constrói aquela maravilha. O que ele faz? Ele faz um reconto. Só que o reconto acaba ganhando novos elementos. Claro que quando você fala em Romeu e Julieta e quem é Shakespeare... Bandello já fez versão disso no século XVI que já era Romeu e Julieta... Eu acho também que é da mitologia, do autor; o que é a criação; o que é o autor; o que é essa idéia romântica do autor de não ser isolado, de dizer que tudo nasceu aqui. Isto é uma questão que está colocada. Onde é que nascem esses textos? Na verdade, há um intertexto aí. Eu estou, se você quiser, apontando uma linha teórica. Vamos dizer que é um trabalho de intertextualidade — a criação intertextual.

Nair: Como Coordenador do Projeto Biblioteca Interativa, qual é, na sua opinião, a causa da falta de interesse das crianças pela leitura?

Perrotti: Ah, eu não sei se há falta de interesse das crianças pela leitura. O que eu tenho percebido, nessa Biblioteca aqui da Educação infantil que temos na USP, criada como espaço de laboratório, não há falta de interesse. O interesse das crianças é enorme. Na outra escola de ensino fundamental que temos, na biblioteca, também como laboratório, as crianças e os jovens são gente pobre e elas fogem do recreio para poderem ler.

Nair: Então a questão na escola é de não se saber trabalhar? Faltam alternativas?

Perrotti: Eu acho que não é falta de interesse das crianças. Acho que são equipamentos, políticas culturais, políticas de informação que não são satisfatórias e que não mantêm esse interesse que as crianças têm. Inclusive, os menores têm muito interesse, para eles a escrita



é um desafio. Vencer esse desafio para eles é uma maravilha. O importante é entender como isso socialmente vai ser trabalhado, quando, um dia, eles crescem.

Nair: Qual então o objetivo mesmo desse Projeto, da “Biblioteca Interativa”?

Perrotti: É exatamente propor, através de concepção desse espaço, das práticas aí desenvolvidas, uma relação com o conhecimento que seja desafiante, que seja criativo, enfim crítico. É outra vez o saber com sabor.

Nair: Então é a da leitura prazerosa, não daquela “da escola”, que é feita com segundas intenções, que trabalha o texto como pretexto?

Perrotti: É, veja bem, quando você fala em leitura prazerosa, a gente não trabalha com uma perspectiva sensualista da leitura, uma leitura só dos sentidos e acabou, como se entende que seria o prazer. A gente entende que o prazer é um dos elementos, mas você tem outros elementos também. Há outras funções além dos sentidos que estão atuando no processo de leitura, como a cognitiva, a memória, imaginação, pensamento, ou seja, há várias funções que estão se conectando no processo de leitura e que, às vezes, isto é extremamente prazeroso e, outras vezes, é extremamente dolorido. Às vezes, certos livros nos doem muito. Não são só prazer. O bom da leitura é isso, porque, certas vezes, as leituras te fazem olhar para você mesmo — há ali um espelho. Ou seja, o livro é um espelho que você está ali olhando — não quer ver, mas está vendo e está sofrendo e, no entanto, está lá. Então, eu acho, que é isso, mais que o prazer é o sentido que a leitura faz para o próprio sujeito — a leitura, enquanto significado do sujeito. Eu estou mais numa perspectiva cognitivista de quem olha o sujeito que está lendo, ele não está lendo só por prazer, isto é uma perspectiva hedonista da leitura de que eu..., acho que em alguns momentos até que é bom, mas acho que isso pode escapar muito bem para o caminho do consumo. A sociedade do consumo é hedonista, por princípio. Acho então que a leitura é também, às vezes, dor e sofrimento. É um trabalho duro. Você que está fazendo uma tese, quantas vezes você não briga para poder entender, tem que ler; o texto te extenua fisicamente, não é isso? Então essa coisa do prazer me dá um pouco de medo. Essa é uma



vertente em que não quero estar, na rede de que a Clarice Lispector fala. Ela descreve a “Felicidade Clandestina”, quem não quer estar — todo mundo quer a felicidade clandestina. Mas aí você tem uma das formas, tem outras, tem todas as outras... Quando você está ensinando a ler, fica como se esta fosse a forma superior. Eu acho que não, não tem[forma] superior. Quando você está lendo uma bula de remédio ou o resultado de um exame, quer saber se tem um tumor... Você já pensou o que é a ansiedade da leitura e quanto você quer ver aquilo para resolver o seu problema? Imagina o que está envolvido aí de emoção nessa situação de dor, de ansiedade, de angústia...

Nair: Por que alguém que escreve sobre literatura infantil, faz literatura numa escola de Artes e não trabalha num curso de Letras ou Pedagogia?

Perrotti: Sei lá, Ah! mas é Comunicação. Aqui comunicação é arte. Aqui temos junto biblioteconomia e biblioteconomia quer dizer livros. Mas eu fui aluno de Letras. Minha formação é Letras, mas isso não tem nada a ver. É que aqui, a arte literária, para mim, é questão de comunicação e é fundamental. Eu estou preocupado com a questão de leitura. Eu não estou pensando a literatura como patrimônio só, estou pensando a literatura como prática social, ou seja, é um texto que roda, que circula e não quer dizer em outra instância. A literatura só se realiza na leitura, porque, enquanto ela é texto, é uma potencialidade. Ela só se completa na leitura, não só na escritura. Classicamente se coloca a literatura enquanto escritura e daí a literatura é escritura e é mais quando se fala na ilustração. É também aparato social, por exemplo, a edição. É isso, essas instâncias de mediação entre a produção e a recepção. Eu fui aluno, na França, de Escarpit, do Roberto Escarpit, e isso marca muito. Porque Escarpit falava em fatos literários. Acho que quando eu fui para lá, isso já era um caminho — ele fala de fatos literários...



Edmar Perrele

O
BORDADO
ENCANTADO

poesia grafada e ilustrações
Helena Alexandrino

ANEXO 2

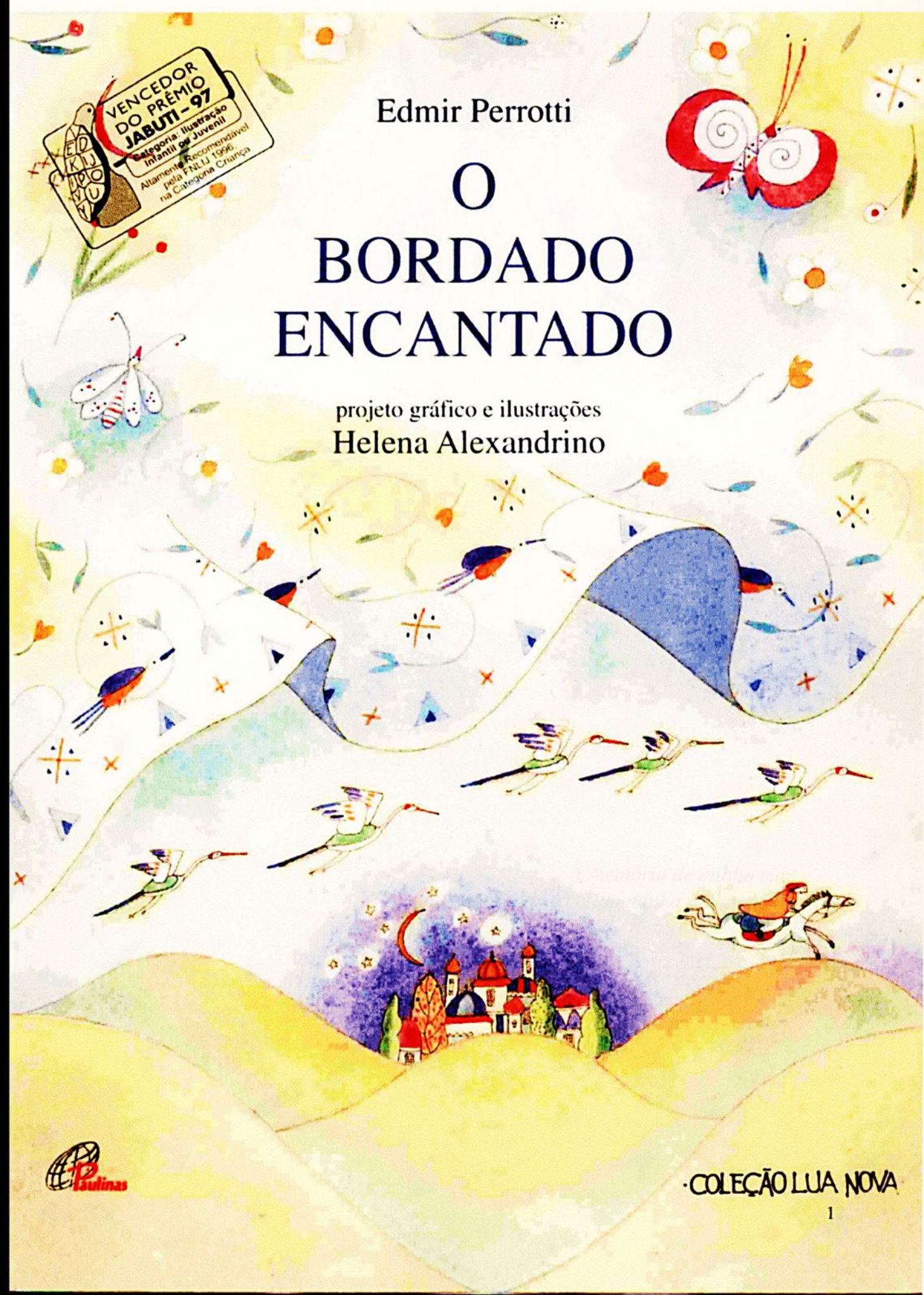
CÓPIA XEROGRAFADA DE O BORDADO ENCANTADO (RECONTO)¹

¹ O livro *O Bordado Encantado* (reconto) não tem suas páginas numeradas. Neste anexo, optou-se por paginá-lo para facilitar a busca dos elementos referidos na análise feita no Capítulo 4, desta Dissertação.

Edmir Perrotti

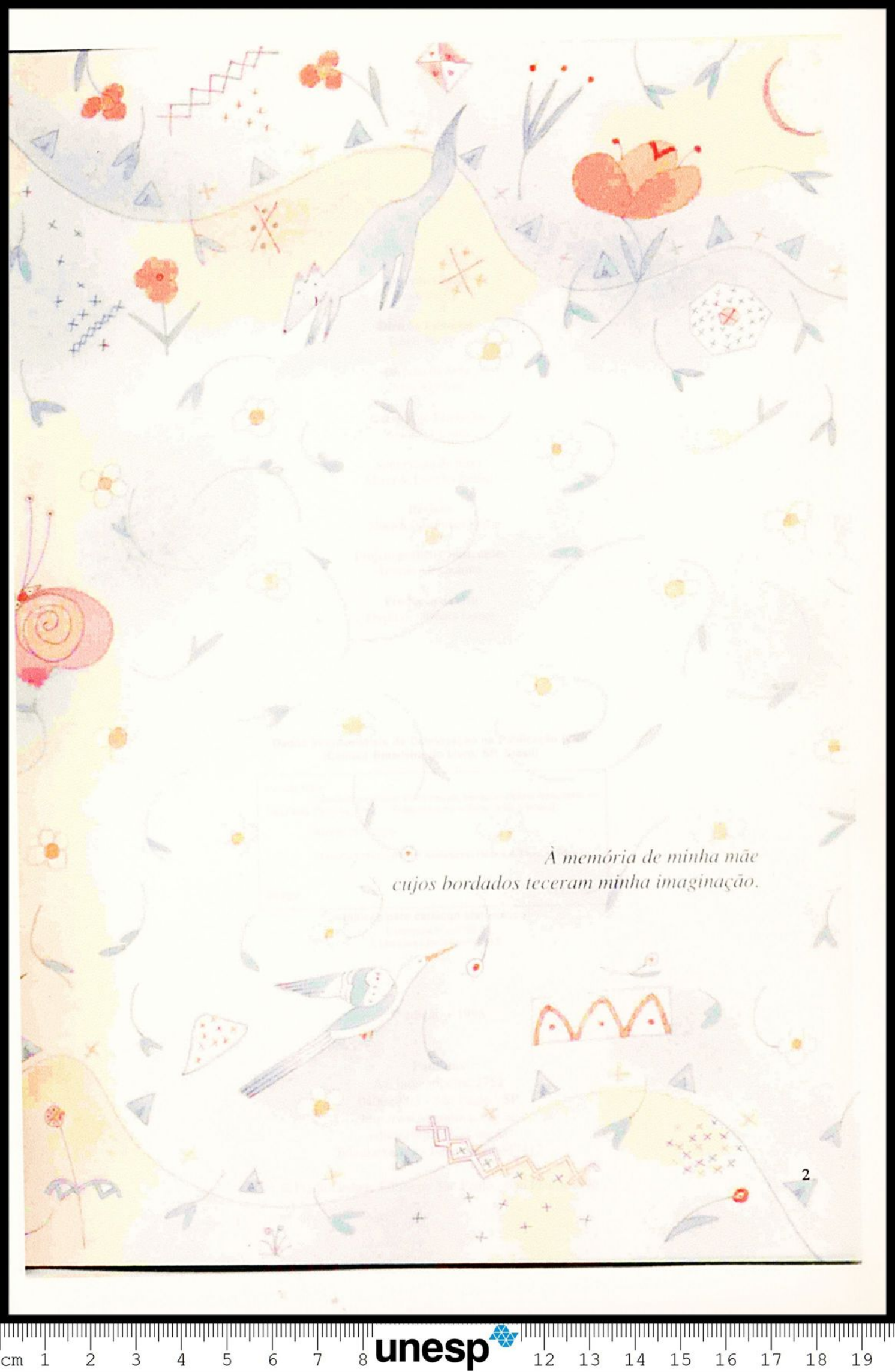
O BORDADO ENCANTADO

projeto gráfico e ilustrações
Helena Alexandrino



· COLEÇÃO LUA NOVA

1



À memória de minha mãe
cujos bordados teceram minha imaginação.

Direção Geral
Ivani Pulga

Direção Editorial
Edmir Perrotti

Direção de Arte
Irma Cipriani

Gerente de Produção
Antonio Cestaro

Supervisão de texto
Maria de Lourdes Belém

Revisão
Mônica Guimarães Reis

Projeto gráfico e ilustrações
Helena Alexandrino

Produção de arte
David de Oliveira Lemes

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

Perrotti, Edmir
O bordado encantado / Edmir Perrotti, ilustrações Helena Alexandrino. —
São Paulo: Paulinas, 1996. — (Coleção lua nova. Série: fadas & lendas).

ISBN 85-7311-626-9

1. Literatura infanto-juvenil I. Alexandrino, Helena. II. Título. III. Série.

96-2532

CDD-028.5

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura infantil 028.5
2. Literatura infanto-juvenil 028.5

3ª edição – 1998

Paulinas
Av. Indianópolis, 2752
04062-003 - São Paulo - SP
<http://www.paulinas.org.br>
editora@paulinas.org.br
Telemarketing - Fone: 0800-157412

© Pia Sociedade Filhas de São Paulo - São Paulo, 1996



Edmir Perrotti

O BORDADO ENCANTADO

(RECONTO)



projeto gráfico e ilustrações
Helena Alexandrino



PRÓLOGO

Fra uma vez, uma viúva muito pobre
que vivia num longínquo e montanhoso país. Para sustentar
os filhos, bordava pedaços de seda e vendia-os no mercado da
aldeia vizinha. Como recebesse pouco pelos trabalhos,
era obrigada a trabalhar sem parar, não tendo tempo para mais nada.
Por isso, há muito tempo, sentar-se a beira
de um rego, ouvir as
lírios e as flores.
Dor e dificuldade, porém, não eram as
únicas coisas que lhe ocorriam. A dificuldade de ganhar da hora
que podia, a necessidade de trabalhar sem parar, a falta de tempo
para mover-se, para fazer coisas novas, para fazer coisas
Apesar de tudo, a viúva não se deixava vencer. Ela trabalhava
Dia após dia, bordava lindas flores, as
mesmas flores, os mesmos pássaros,
sem nunca ter tempo para experimentar novas linhas,
novos pontos, novos riscos.
Um dia, porém, a chegada de um bordado extraordinário
mudaria sua vida para sempre...



PRÓLOGO

Era uma vez uma viúva muito pobre que vivia num longínquo e montanhoso país. Para sustentar os filhos, bordava pedaços de seda e vendia-os no mercado da aldeia vizinha. Como recebesse pouco pelos trabalhos, era obrigada a bordar sem parar, não tendo tempo para mais nada.

Por isso, há muito não sabia o que era sentar-se à beira de um regato, abandonar-se ao canto dos pássaros, ouvir as histórias dos contadores que passavam pelo lugar.

Dos três filhos, apenas o mais novo se preocupava com as dificuldades da mãe. Além de buscar água na fonte, cuidar da horta e dos animais, limpava e arrumava a casa sempre que podia. Os outros, embora bastante crescidos, pensavam apenas neles mesmos. Não só não faziam nada, como eram movidos por desmedidos desejos de riquezas e prazeres fáceis.

Apesar da vida triste, a pobre mulher jamais se queixava.

Dia após dia, bordava resignadamente as mesmas flores, as mesmas borboletas, os mesmos pássaros,

sem nunca ter tempo para experimentar novas linhas, novos pontos, novos riscos.

Um dia, porém, a beleza de um bordado extraordinário mudaria sua vida para sempre...



O ENCONTRO



Certa manhã, depois de vender seus bordados no mercado, a pobre viúva resolveu procurar uma boa oferta de arroz, antes de voltar para casa. Assim que começou sua busca, foi atraída pelos movimentos de um tecido que balançava ao vento numa barraca próxima. Ao se aproximar, ficou deslumbrada com o que viu: uma paisagem montanhosa, magnificamente bordada em fios de seda, ouro e prata, como sempre sonhara realizar. Imediatamente, decidiu: “De hoje em diante, além dos bordados costumeiros, vou fazer também outros tão lindos quanto este!”

A partir de então, depois de dedicar-se até tarde aos trabalhos que vendia no mercado, avançava noite adentro, tentando dar forma a seus sonhos. Iluminada apenas por uma tocha que exalava tênue mas irritadiça fumaça, não demorou muito para seus olhos começarem a arder e a verter copiosas lágrimas. Como nada as estancasse, a viúva teve uma idéia: reteria as lágrimas no lago da paisagem que estava bordando. Talvez conseguisse assim um belo e inusitado efeito!

A irradiação, todavia, foi ficando cada vez mais e chegou a um ponto tal que tingiu de sangue as lágrimas da pobre mulher. Sem se dar por vencida, ela continuou, usando para as lágrimas para cobrir de vermelho as flores dos prados e os raios do sol. Enquanto,

Assim que conseguiu finalmente encontrar o caminho para voltar, ela se moveu para as ribeiras que ficaram mais próximas da casa. Quando ela chegou, não esperou que passasse muito tempo para começar a realizar seu trabalho. Ela começou a trabalhar imediatamente, e no entanto, ela não parou de trabalhar até que ela não tivesse mais nada a fazer.

Com o tempo, ela se tornou conhecida por todos os habitantes da vila. Foi por isso que ela se tornou conhecida por todos os habitantes da vila. Foi por isso que ela se tornou conhecida por todos os habitantes da vila.

Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

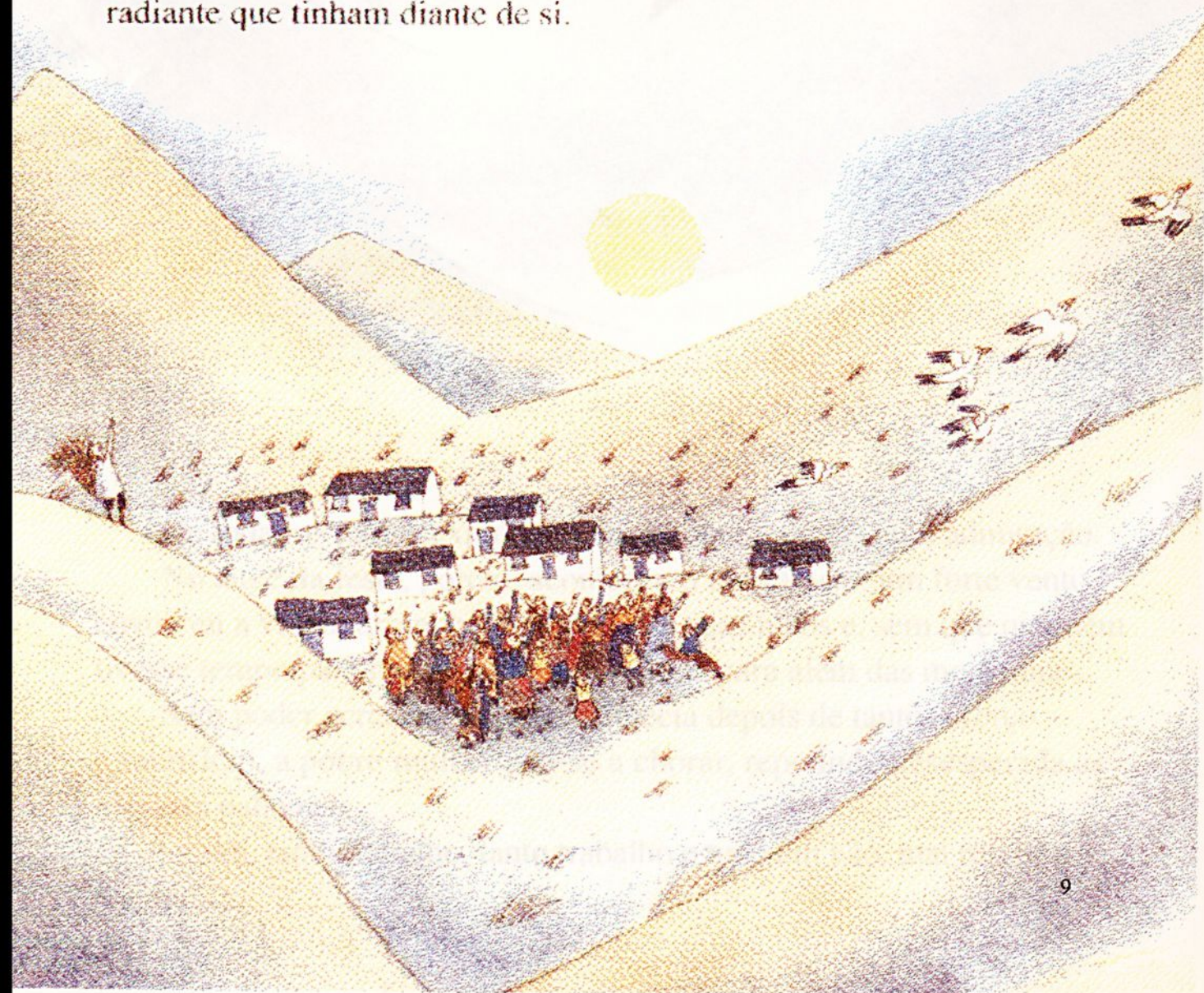
Quando ela estava trabalhando, ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida. Ela estava sempre pensando em sua vida.

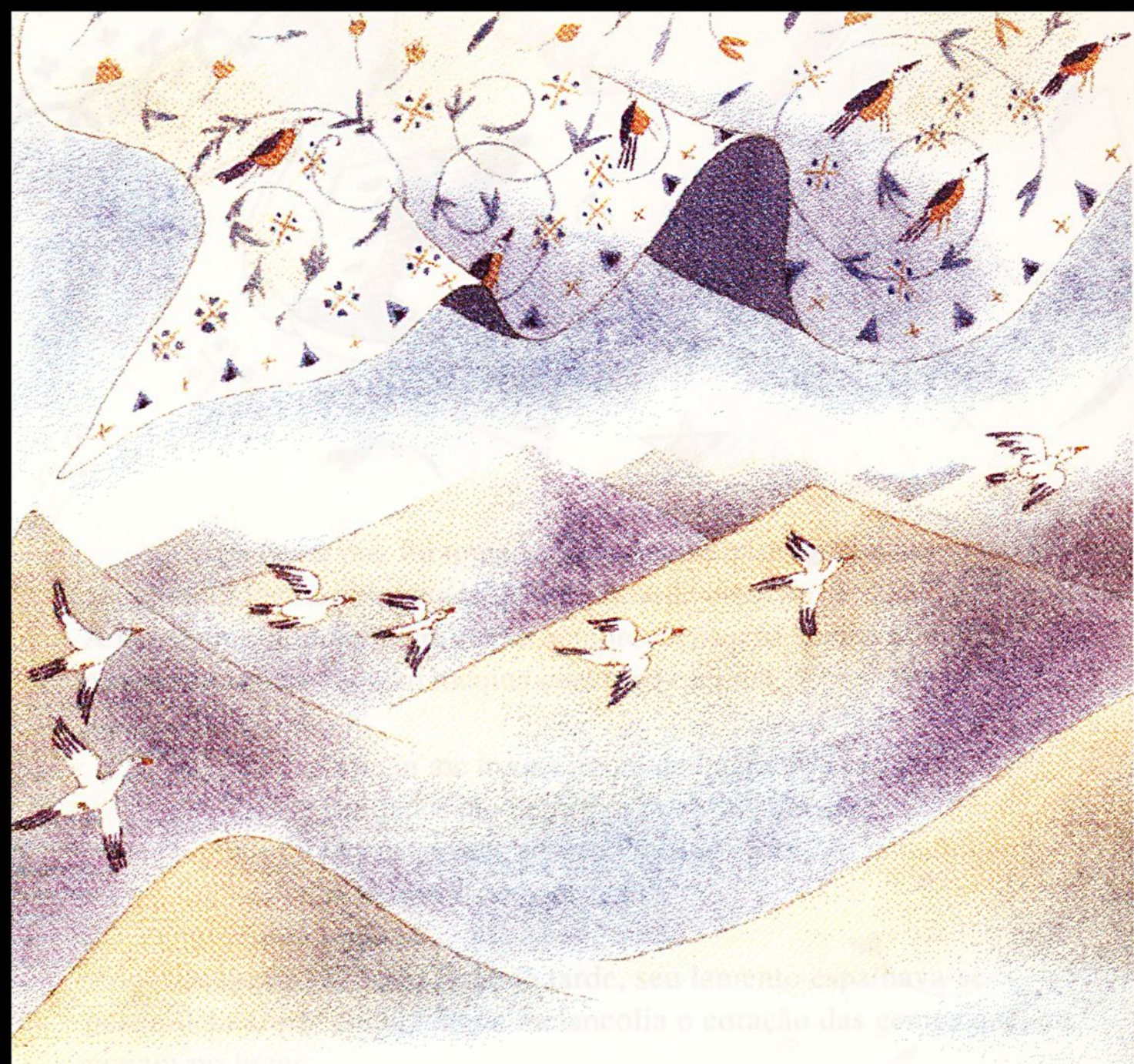
A irritação, todavia, foi piorando cada vez mais e chegou a um ponto tal que tingiu de sangue as lágrimas da obstinada mulher.

Sem se dar por vencida, ela continuou, usando agora as lágrimas para cobrir de vermelho as flores dos prados e os raios de sol no horizonte.

Assim que conseguiu finalmente terminar o trabalho, a viúva mostrou-o aos filhos que ficaram maravilhados. O bordado era tão esplêndido, tão especial que parecia tocado por algum sopro mágico. Onde teria a mãe buscado tanta inspiração? Como conseguira forças para realizar semelhante tarefa, interrogavam-se os jovens, sem chegar, no entanto, a nenhuma resposta satisfatória.

Como quisesse ver o bordado sob os primeiros raios de sol, a viúva foi para fora, seguida pelos filhos. Aos poucos, toda a aldeia juntou-se a eles e não houve quem não se surpreendesse com a beleza radiante que tinham diante de si.

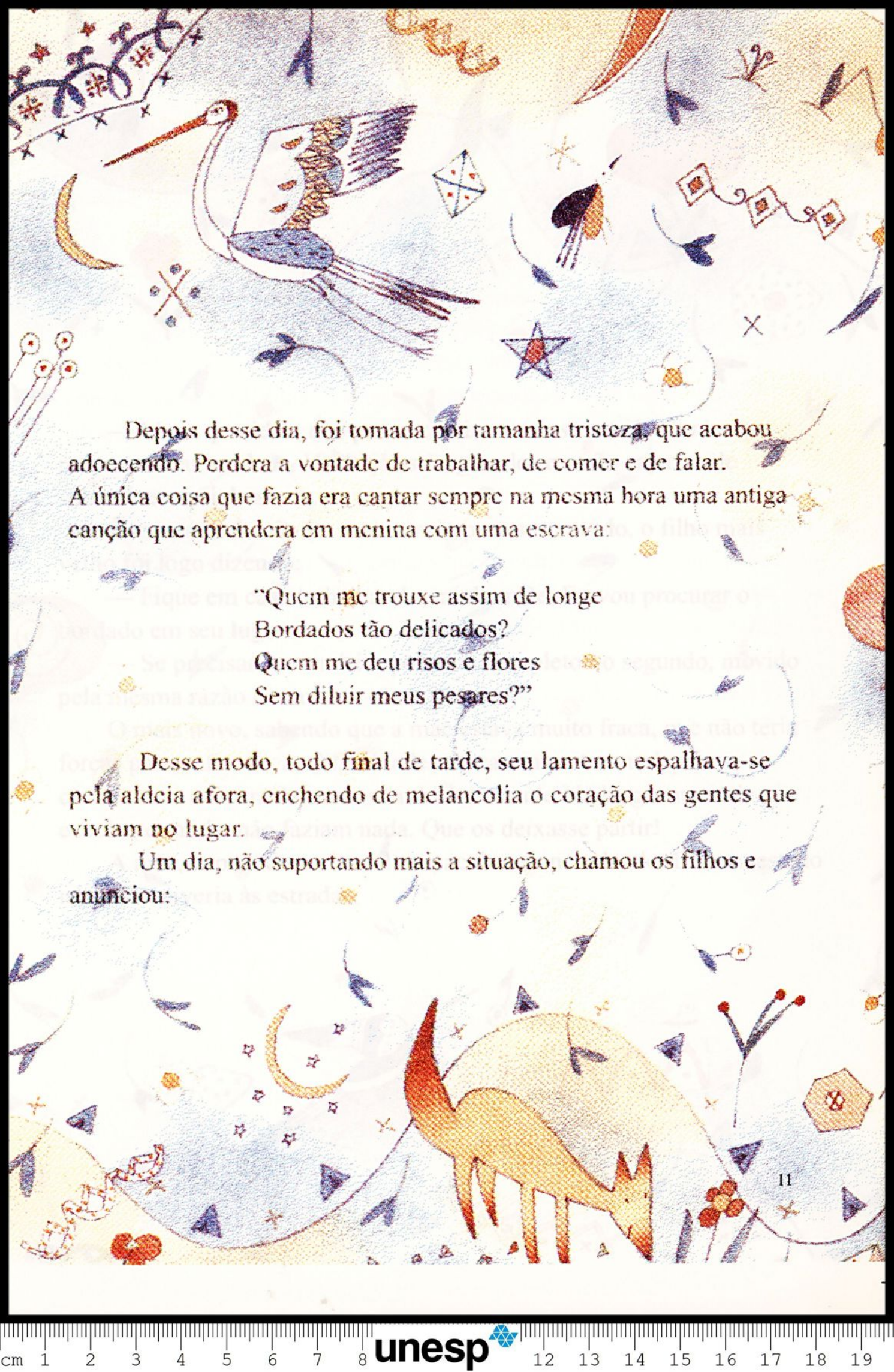




De todas as partes explodiam ahs! e ohs! da mais pura admiração. No auge da festa, porém, aconteceu o imprevisto: um forte vento envolveu a viúva, arrancou o bordado de suas mãos e, sem que ninguém tivesse tempo para nada, levou-o feito pipa para além das montanhas.

Sem poder acreditar no que acontecia depois de tanto esforço e sacrifício, a pobre mulher pôs-se a chorar, repetindo desesperada as mesmas palavras:

— Ah, tanto trabalho, tanto trabalho e tudo em vão, mal rompe a manhã!

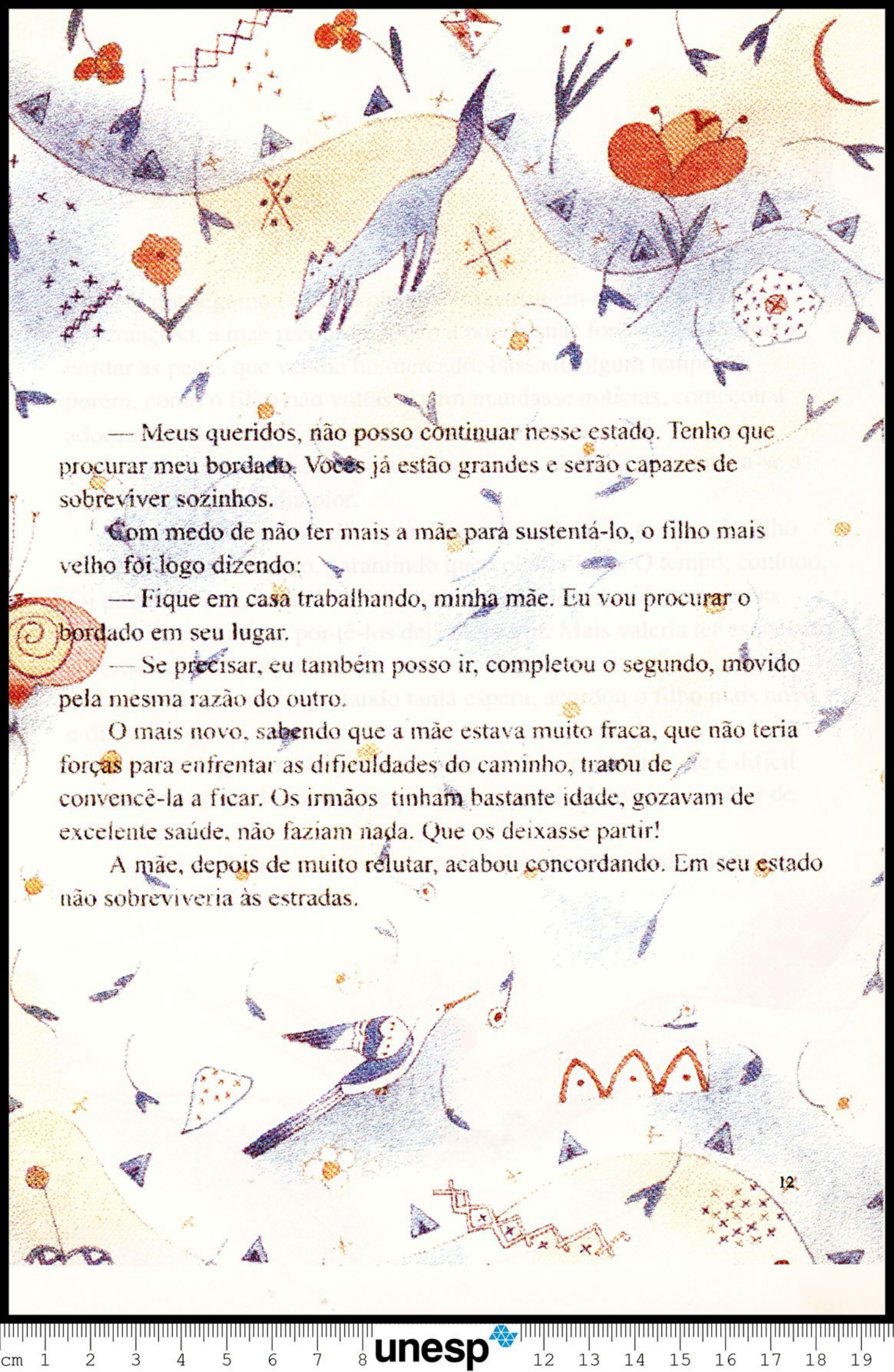


Depois desse dia, foi tomada por tamanha tristeza, que acabou adoecendo. Perdera a vontade de trabalhar, de comer e de falar. A única coisa que fazia era cantar sempre na mesma hora uma antiga canção que aprendera em menina com uma escrava:

“Quem me trouxe assim de longe
Bordados tão delicados?
Quem me deu risos e flores
Sem diluir meus pesares?”

Desse modo, todo final de tarde, seu lamento espalhava-se pela aldeia afora, enchendo de melancolia o coração das gentes que viviam no lugar.

Um dia, não suportando mais a situação, chamou os filhos e anunciou:



— Meus queridos, não posso continuar nesse estado. Tenho que procurar meu bordado. Vocês já estão grandes e serão capazes de sobreviver sozinhos.

Com medo de não ter mais a mãe para sustentá-lo, o filho mais velho foi logo dizendo:

— Fique em casa trabalhando, minha mãe. Eu vou procurar o bordado em seu lugar.

— Se precisar, eu também posso ir, completou o segundo, movido pela mesma razão do outro.

O mais novo, sabendo que a mãe estava muito fraca, que não teria forças para enfrentar as dificuldades do caminho, tratou de convencê-la a ficar. Os irmãos tinham bastante idade, gozavam de excelente saúde, não faziam nada. Que os deixasse partir!

A mãe, depois de muito relutar, acabou concordando. Em seu estado não sobreviveria às estradas.



A BUSCA



No dia seguinte, o filho mais velho partiu em direção ao Leste. Esperançosa, a mãe recobrou pouco a pouco suas forças e até voltou a bordar as peças que vendia no mercado. Passado algum tempo, porém, como o filho não voltasse nem mandasse notícias, começou a adoecer novamente de preocupação.

“E se alguma coisa grave aconteceu com ele?” — perguntava-se a pobre mulher, cada dia pior.

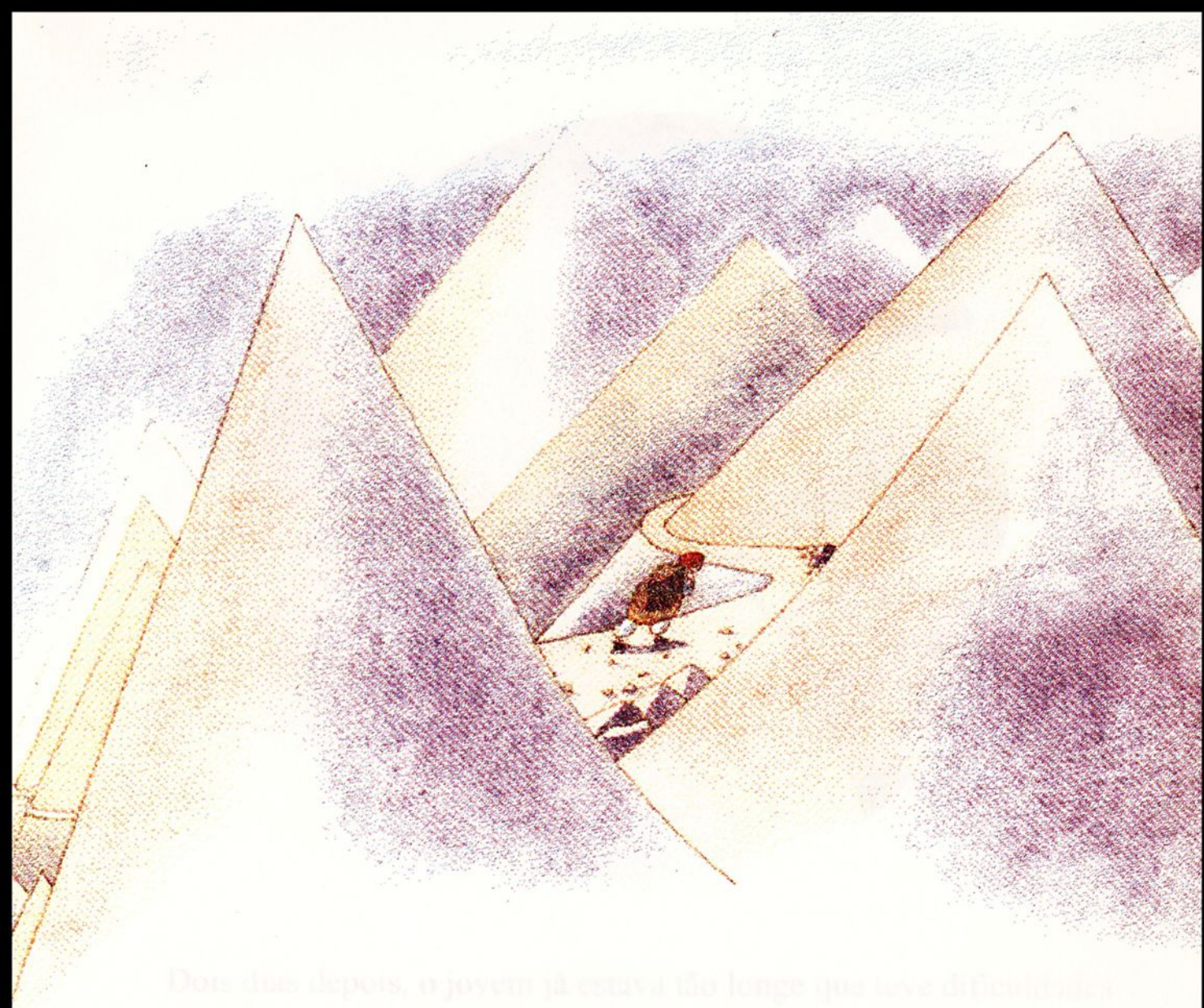
Temendo ter de trabalhar para o sustento da casa, o segundo filho saiu à procura do irmão, garantindo que voltaria logo. O tempo, contudo, foi passando e ele também não dava sinal de vida. A viúva começou assim a se recriminar por tê-los deixado partir. Mais valeria ter esquecido o bordado para sempre!

Uma noite, não suportando tanta espera, acordou o filho mais novo e disse-lhe:

— “Tão logo amanhã, vou à procura de seus irmãos. Se é difícil perder o bordado do modo que perdi, é impossível viver sem saber de seus irmãos.

— Mas minha mãe! No seu estado não agüentará andar noite e dia pelas estradas!





— Não tenho escolha. Vou com cuidado e assim que tiver alguma notícia, voltarei.

Sabendo que a saúde da mãe não lhe permitia tal aventura, o filho falou:

— Eu vou no seu lugar. Estou em condições de me defender sozinho.

— De jeito nenhum. Seus irmãos eram maiores e não voltaram.

— Já estou crescido. Na aldeia todos admiram minha destreza no manejo da pá, da enxada e do machado.

— Os riscos dos caminhos são maiores que as dificuldades em manejar pás, enxadas e machados, meu filho.

— Para quem não pode enfrentá-los, minha mãe. Dê-me apenas sua bênção e retornarei logo com notícias de meus irmãos e com seu belo bordado.

O rapazinho falou com tanta firmeza que convenceu a mãe. Apesar das preocupações, era melhor deixá-lo partir.



Dois dias depois, o jovem já estava tão longe que teve dificuldades em continuar. Avistou então uma cabana e decidiu ir até lá para pedir ajuda. Uma velhinha apareceu à porta e perguntou-lhe o que desejava.

— Estou à procura de meus irmãos e de um bordado levado pelo vento.

— Ah, meu rapaz! Às vezes é mais fácil não saber a ter que ouvir certas coisas.

— Não tenho como fugir à verdade, boa senhora. Se souber alguma coisa, conte-me, por pior que seja.

— Então entre que, enquanto lhe dou de comer, saberá de seus irmãos e do bordado de sua mãe.

Tão logo o serviu, a velhinha relatou o ocorrido.

— Dei pousada a seus dois irmãos. Disse-lhes como chegar ao bordado. Porém, antes do dia amanhecer, eles fugiram em direção contrária, com os saquinhos de ouro que eu lhes ofereci para alguma eventualidade. Soube que foram para longe e que não pensam em voltar mais para casa.

O jovem ficou indignado com o que acabara de ouvir. Sabia quem eram os irmãos, mas não podia imaginar que chegassem a ponto de fugir com dinheiro alheio. Envergonhado, não conseguiu reter as lágrimas. Se a pobre mãe soubesse, com certeza morreria de tanto desgosto!

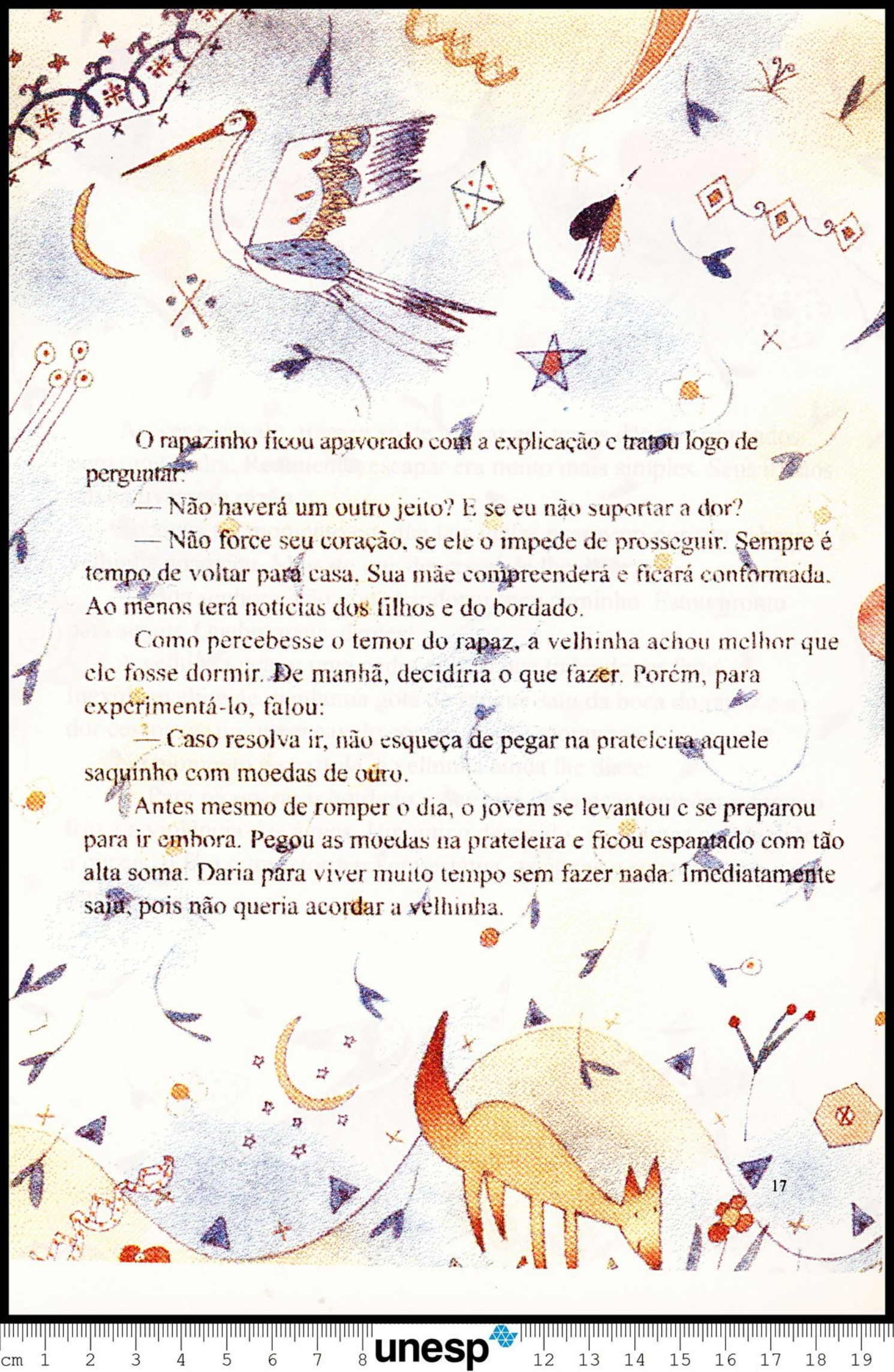
A velhinha procurou então consolá-lo, dizendo que a vida era mesmo cheia de surpresas. Melhor esquecer os irmãos e prestar atenção no que fazer para chegar ao bordado.

— Em primeiro lugar, é preciso desencantar o cavalo de pedra que está na entrada da cabana. Só ele sabe chegar ao bordado.

— Mas como fazer isso?

— É simples. Com uma pedra, devo arrancar dez dentes seus e implantá-los no cavalo. Assim, ele desencantará. Depois, terá de comer dez morangos do canteiro e tão logo faça isso estará prestes a partir.





O rapazinho ficou apavorado com a explicação e tratou logo de perguntar:

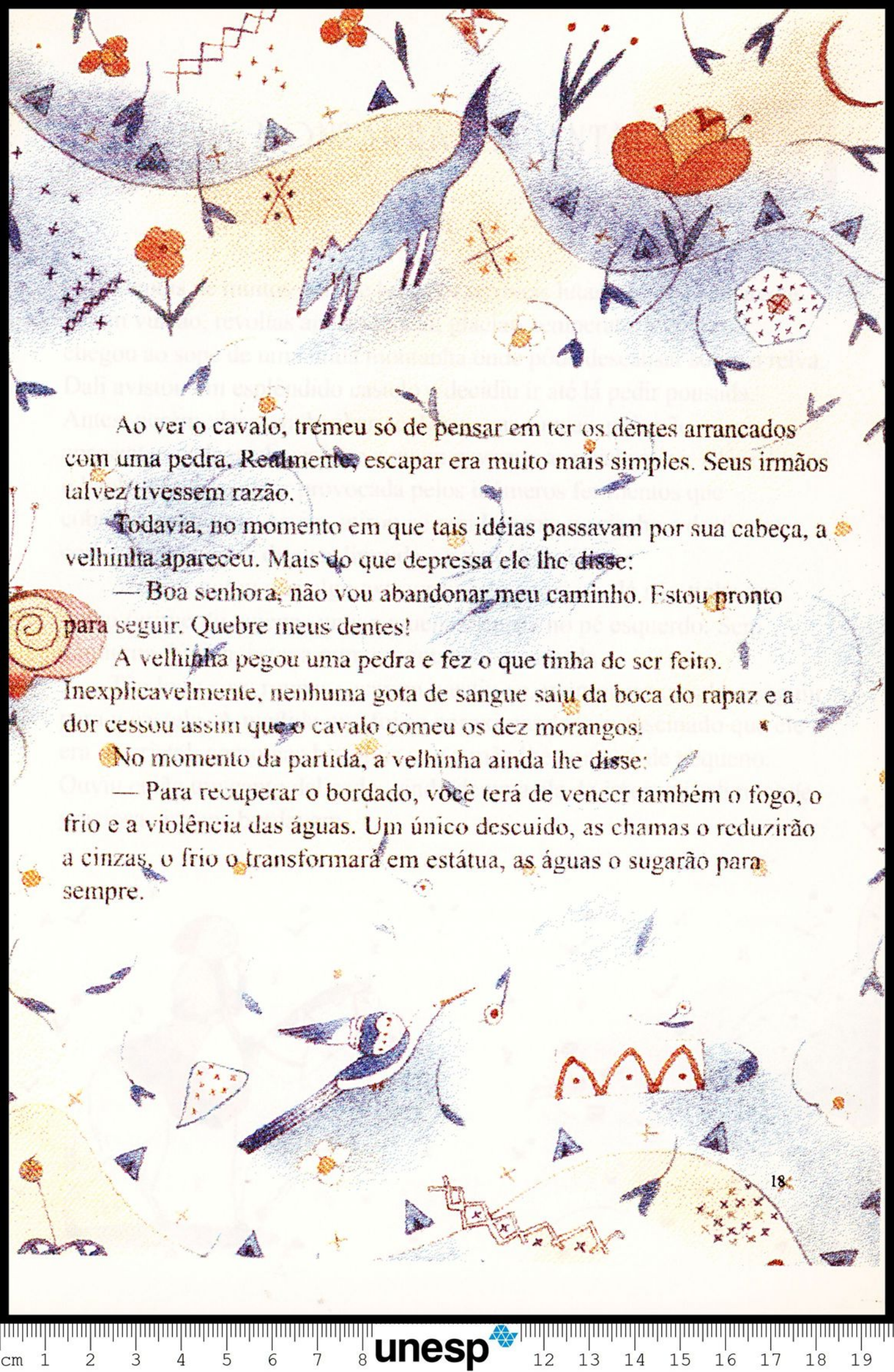
— Não haverá um outro jeito? E se eu não suportar a dor?

— Não force seu coração, se ele o impede de prosseguir. Sempre é tempo de voltar para casa. Sua mãe compreenderá e ficará conformada. Ao menos terá notícias dos filhos e do bordado.

Como percebesse o temor do rapaz, a velhinha achou melhor que ele fosse dormir. De manhã, decidiria o que fazer. Porém, para experimentá-lo, falou:

— Caso resolva ir, não esqueça de pegar na prateleira aquele saquinho com moedas de ouro.

Antes mesmo de romper o dia, o jovem se levantou e se preparou para ir embora. Pegou as moedas na prateleira e ficou espantado com tão alta soma. Daria para viver muito tempo sem fazer nada. Imediatamente saiu, pois não queria acordar a velhinha.



Ao ver o cavalo, tremeu só de pensar em ter os dentes arrancados com uma pedra. Realmente, escapar era muito mais simples. Seus irmãos talvez tivessem razão.

Todavia, no momento em que tais idéias passavam por sua cabeça, a velhinha apareceu. Mais do que depressa ele lhe disse:

— Boa senhora, não vou abandonar meu caminho. Estou pronto para seguir. Quebre meus dentes!

A velhinha pegou uma pedra e fez o que tinha de ser feito. Inexplicavelmente, nenhuma gota de sangue saiu da boca do rapaz e a dor cessou assim que o cavalo comeu os dez morangos!

No momento da partida, a velhinha ainda lhe disse:

— Para recuperar o bordado, você terá de vencer também o fogo, o frio e a violência das águas. Um único descuido, as chamas o reduzirão a cinzas, o frio o transformará em estátua, as águas o sugarão para sempre.



A MONTANHA ENCANTADA



Depois de muitos dias de longas e terríveis lutas contra as labaredas de um vulcão, revoltas águas do mar, glaciais temperaturas, o rapaz chegou ao sopé de uma linda montanha onde pôde descansar sobre a relva. Dali avistou um esplêndido castelo e decidiu ir até lá pedir pousada. Antes, porém, desejava banhar-se, lavar suas roupas, pois não queria apresentar-se de qualquer jeito a quem governasse aquele reino. Além disso, o banho aliviaría a dor provocada pelos inúmeros ferimentos que cobriam seu corpo. Assim, atirou-se rapidamente no riacho e desfrutou com imenso prazer de suas límpidas e tranqüilas águas.

Ao sair, notou que algo extraordinário ocorrera. Já não tinha um único ferimento, apenas uma pequena cicatriz no pé esquerdo. Sem nenhuma dúvida, estava numa montanha encantada.

Tão logo suas roupas secaram, vestiu-se, montou no cavalo e seguiu para o castelo. À medida que foi se aproximando, viu fascinado que ele era de cristal, como nas histórias que a mãe lhe contava de pequeno. Ouviu então um canto delicado, vindo de uma ala do imenso jardim, onde graciosas jovens bordavam.





— Próximo o bordado de minha mãe

— O vento levou-o emprestado.

Emprestado?!

Imediatamente escondeu-se para não interromper a canção mais fantástica que já escutara em toda a sua vida. O cavalo, porém, relinchou e as moças vieram saber do que se tratava. Espantadas, descobriram um forasteiro embaraçado, agachado atrás de um arbusto, sem saber o que dizer. Elas o rodearam, cobrindo-o de perguntas. Como chegara até lá? De onde viera? Qual o seu nome? O que desejava?

Envaidecido com tantas atenções, o rapaz foi recuperando a confiança, sem sequer se preocupar com os dentes que lhe faltavam. Também, isso talvez não tivesse nenhuma importância naquele reino.

Dentre as moças, havia uma que vestia bela e esvoaçante túnica de seda vermelha. Ao perceber que ela o olhava fixamente, não pôde deixar de sorrir-lhe de modo especial. Como ela retribuísse, todos puderam perceber que os dois estavam perdidamente apaixonados.²⁰



Nesse momento, a rainha das fadas saiu do castelo e veio em direção ao estranho. As jovens se afastaram, mantendo-se, porém, a uma distância que lhes permitia seguir a conversa dos dois.

— O que o traz ao nosso reino, forasteiro?

— Procuro o bordado de minha mãe.

— O vento tomou-o emprestado.

— Emprestado?!

— Sim. Quando alguém eria uma técnica nova, as fadas são obrigadas a aprendê-la para inspirar outras bordadeiras. Como não podemos deixar a montanha, peço ao vento para buscar o bordado.

— Minha pobre mãe está quase morrendo por causa disso!

— Não se preocupe. Depois que aprendemos a técnica, devolvemos o bordado. Só é preciso que alguém como você venha buscá-lo.

— Mas é muito difícil chegar até aqui.

— É verdade. Quase ninguém aparece. Por isso, temos até um museu no castelo onde guardamos as peças para sempre. Se quiser, pode visitá-lo. Vale a pena!

— Quero o bordado de minha mãe!

— Ele está ali, com a fada de vermelho. Ela o devolverá logo. Só falta saber como sua mãe bordou as águas do lago e como conseguiu tão belos tons de vermelho no horizonte.

O rapaz não se convenceu com as explicações e sentiu um forte impulso de arrancar o bordado das mãos da jovem. Deteve-se, todavia, pois estava apaixonado e temia ofendê-la. Resolveu então perguntar:

— Quanto tempo ainda demoram?

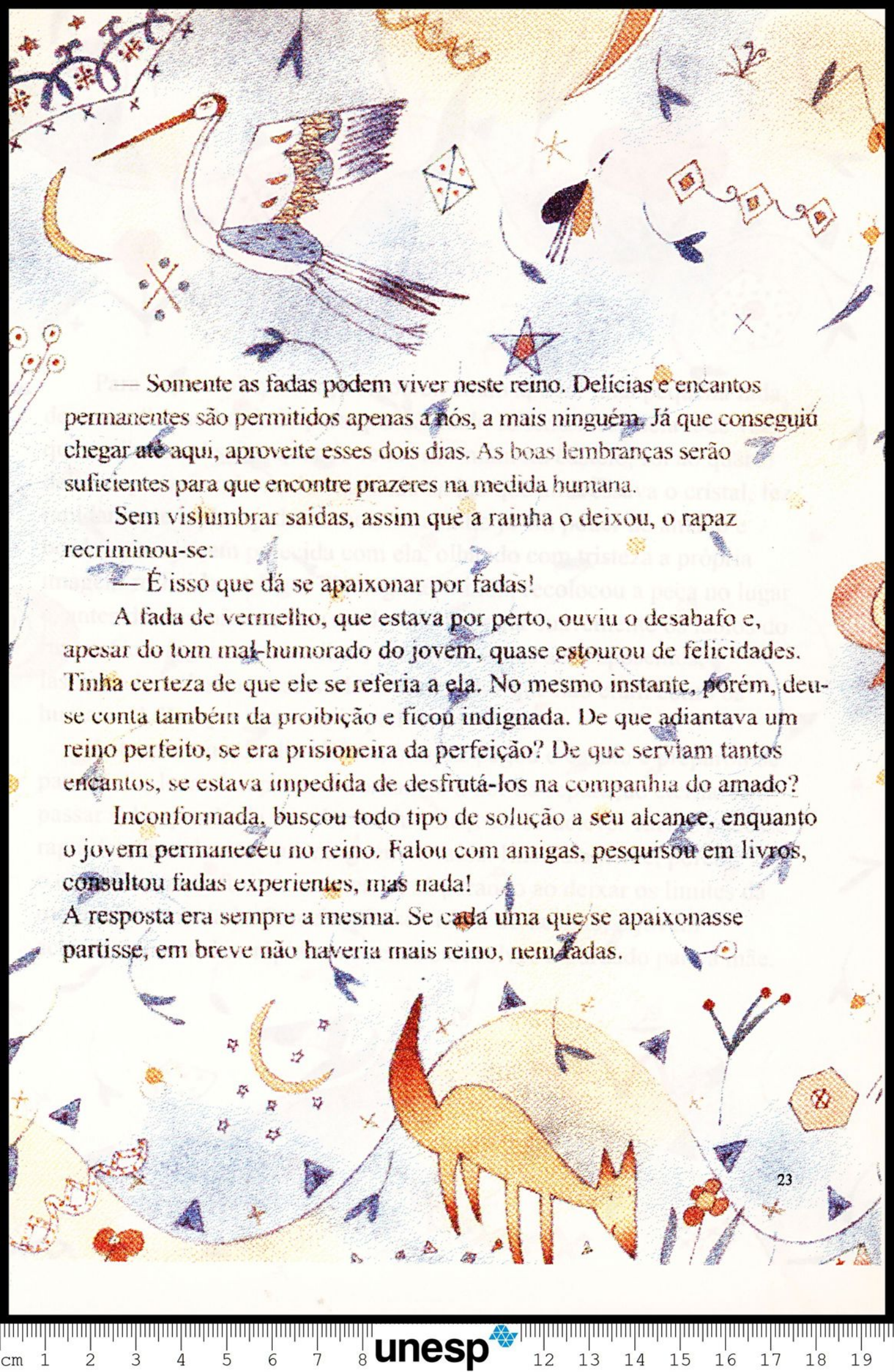
— Não mais que dois dias – respondeu a rainha. – Enquanto isso, será nosso hóspede e poderá desfrutar de tudo o que o reino das fadas oferece.

Pensando na possibilidade de ficar perto da jovem por quem acabara de se apaixonar, o rapaz aceitou o convite, achando até que era pouco tempo:

— Só temos uma condição, meu jovem. Do reino, só poderá levar o bordado e boas lembranças.

Ao ouvir isso, ele compreendeu que, apesar de apaixonado, não poderia se casar nem levar a fada de vermelho consigo. Como não desejasse ficar sem ela, pensou então em viver ali para sempre. Não voltaria mais para sua aldeia, paciência. Daria um jeito de informar a mãe do ocorrido. Ela o entenderia. A rainha, no entanto, desfez suas ilusões, quando ele lhe contou seus planos.





— Somente as fadas podem viver neste reino. Delícias e encantos permanentes são permitidos apenas a nós, a mais ninguém. Já que conseguiu chegar até aqui, aproveite esses dois dias. As boas lembranças serão suficientes para que encontre prazeres na medida humana.

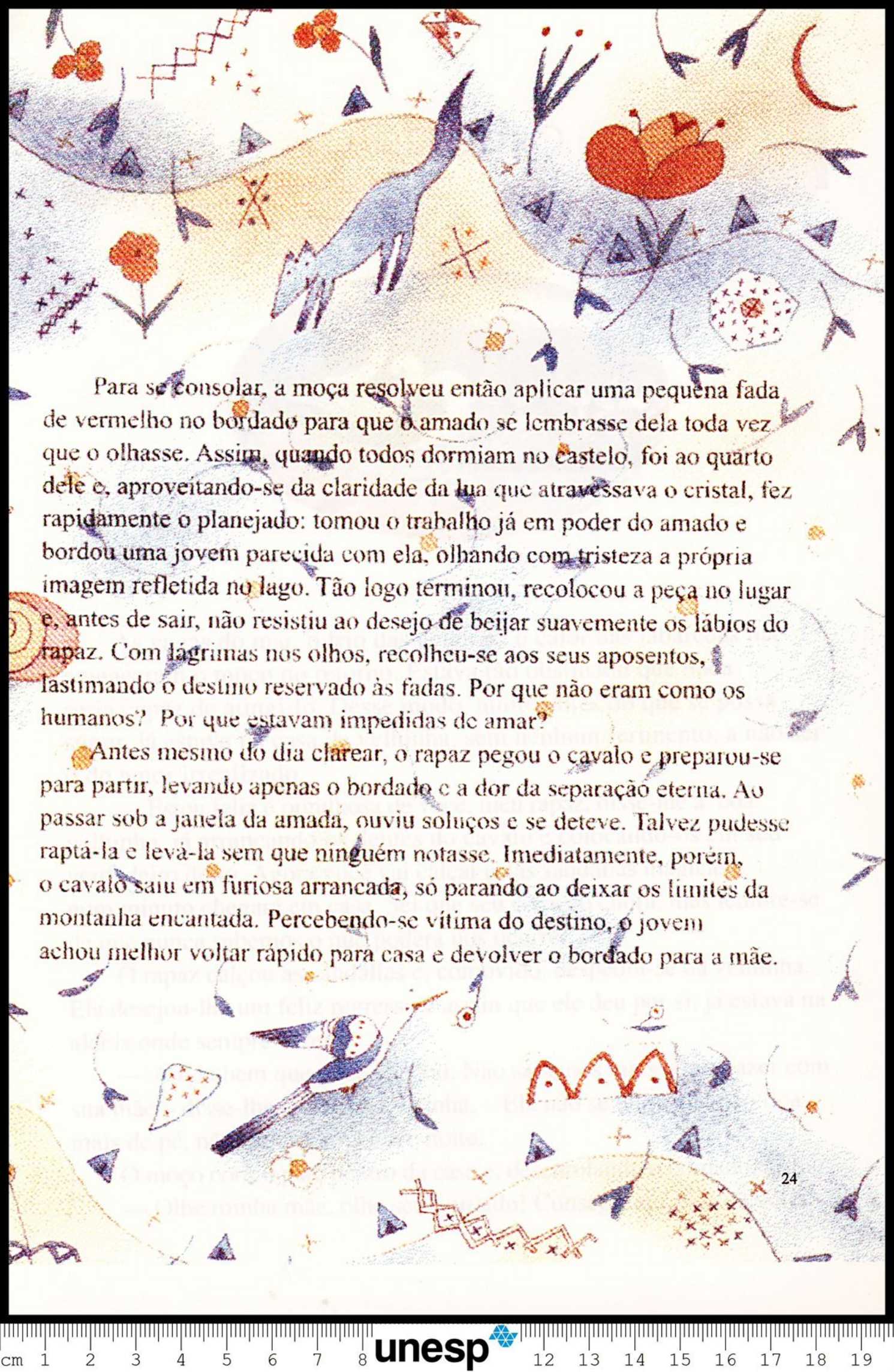
Sem vislumbrar saídas, assim que a rainha o deixou, o rapaz recriminou-se:

— É isso que dá se apaixonar por fadas!

A fada de vermelho, que estava por perto, ouviu o desabafo e, apesar do tom mal-humorado do jovem, quase estourou de felicidades. Tinha certeza de que ele se referia a ela. No mesmo instante, porém, deu-se conta também da proibição e ficou indignada. De que adiantava um reino perfeito, se era prisioneira da perfeição? De que serviam tantos encantos, se estava impedida de desfrutá-los na companhia do amado?

Inconformada, buscou todo tipo de solução a seu alcance, enquanto o jovem permaneceu no reino. Falou com amigas, pesquisou em livros, consultou fadas experientes, mas nada!

A resposta era sempre a mesma. Se cada uma que se apaixonasse partisse, em breve não haveria mais reino, nem fadas.



Para se consolar, a moça resolveu então aplicar uma pequena fada de vermelho no bordado para que o amado se lembrasse dela toda vez que o olhasse. Assim, quando todos dormiam no castelo, foi ao quarto dele e, aproveitando-se da claridade da lua que atravessava o cristal, fez rapidamente o planejado: tomou o trabalho já em poder do amado e bordou uma jovem parecida com ela, olhando com tristeza a própria imagem refletida no lago. Tão logo terminou, recolocou a peça no lugar e, antes de sair, não resistiu ao desejo de beijar suavemente os lábios do rapaz. Com lágrimas nos olhos, recolheu-se aos seus aposentos, lastimando o destino reservado às fadas. Por que não eram como os humanos? Por que estavam impedidas de amar?

Antes mesmo do dia clarear, o rapaz pegou o cavalo e preparou-se para partir, levando apenas o bordado e a dor da separação eterna. Ao passar sob a janela da amada, ouviu soluços e se deteve. Talvez pudesse raptá-la e levá-la sem que ninguém notasse. Imediatamente, porém, o cavalo saiu em furiosa arrancada, só parando ao deixar os limites da montanha encantada. Percebendo-se vítima do destino, o jovem achou melhor voltar rápido para casa e devolver o bordado para a mãe.



O RETORNO



As vagas do mar, o frio das geleiras, o calor das labaredas não ameaçaram o moço no retorno. Estava tão obstinado que nada seria capaz de atingi-lo. Desse modo, muito antes do que se possa supor, já estava na casa da velhinha, sem nenhum ferimento, a não ser o do amor irrealizado.

— Estou feliz e orgulhosa de você, meu rapaz, disse-lhe a boa velhinha, já arrancando os dentes do cavalo e colocando-os em seu verdadeiro dono. Agora você vai calçar estas sandálias mágicas e num minuto chegará em casa. Sei que seu coração chora, mas lembre-se de que nunca sabemos o que poderá nos ocorrer.

O rapaz calçou as sandálias e, comovido, despediu-se da velhinha. Ela desejou-lhe um feliz regresso e assim que ele deu por si, já estava na aldeia onde sempre vivera.

— Ainda bem que você chegou. Não sabemos mais o que fazer com sua mãe – disse-lhe aflita uma vizinha. – Ela não se alimenta, não fica mais de pé, não sai da cama dia e noite.

O moço correu para dentro da casa e, desenrolando o bordado, gritou:

— Olhe minha mãe, olhe seu bordado! Consegui trazê-lo de volta!



Na mesma hora, a viúva sentiu suas forças retornarem, como se nunca tivesse estado doente. Levantou-se então da cama, abraçou o filho e, sem ainda acreditar que tudo pudesse ser verdade, disse:

— Vamos para fora. Finalmente poderemos admirar o bordado em paz.

Ao vê-los ali, toda a aldeia foi-se chegando, celebrando o retorno do filho e o restabelecimento da viúva.

Um inesperado vento, porém, surgiu novamente no auge dos festejos e arrancou o bordado das mãos da pobre mulher. Só que dessa vez, assim que ganhou altura, o bordado ficou parado no céu, aumentando aos poucos de tamanho até recobrir a aldeia quase que completamente. Então, balançando como ondas de um calmo e imenso mar, começou a pousar suavemente e, à medida que cada pedaço da paisagem bordada tocava o chão, ganhava vida, transformando o pobre vilarejo num lindo, feliz e rico povoado.

— É um milagre, um verdadeiro milagre! — repetiam todos, totalmente maravilhados com o que acontecia.



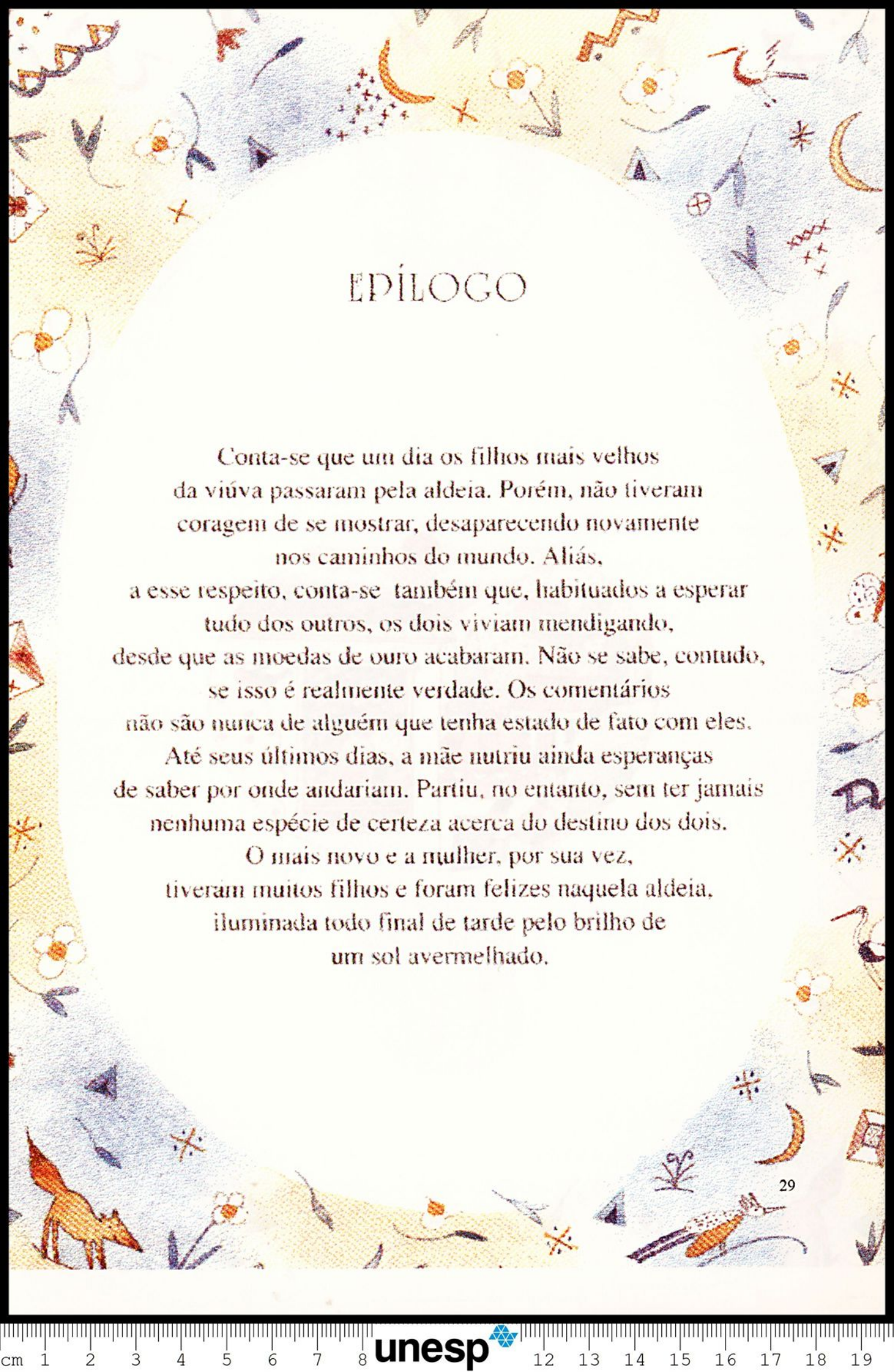
Feliz, o filho da viúva saiu correndo pelos imensos campos de flores, achando o lugar tão belo quanto os mais belos que vira na montanha encantada. Contudo, ao se lembrar de que tanta alegria jamais poderia ser compartilhada com sua amada, pôs-se a chorar, sem saber o que fazer para aliviar sua dor. Depois de algum tempo, resolveu ir até o lago na esperança de encontrar algum consolo na placidez de suas águas. Ao se aproximar teve, porém, uma surpresa: uma jovem de vermelho, idêntica à fada por quem se apaixonara, veio em sua direção e, antes que ele tivesse tempo de dizer alguma coisa, ela lhe contou o que sucedera:

— ...Quando tudo ganhou vida, a imagem que bordei também se tornou real. Assim, estou aqui, sem ter saído de lá. Não ameaço o reino das fadas nem estou impedida de viver com quem amo.

O jovem não queria ouvir outra coisa. Tomou a amada nos braços e imediatamente a pediu em casamento. Ela aceitou sem hesitar, mas disse que teriam muito tempo pela frente. Antes precisava conhecer as pessoas, os costumes, as belezas do lugar.

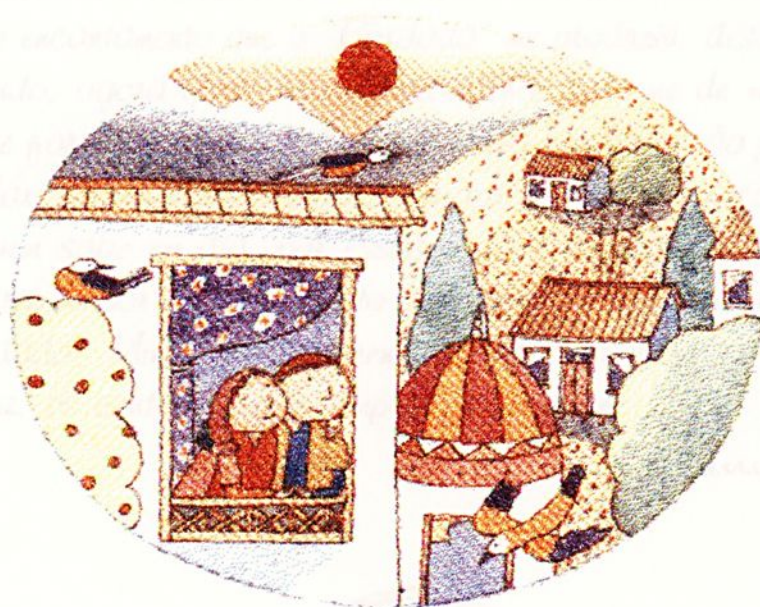






EPÍLOGO

Conta-se que um dia os filhos mais velhos da viúva passaram pela aldeia. Porém, não tiveram coragem de se mostrar, desaparecendo novamente nos caminhos do mundo. Aliás, a esse respeito, conta-se também que, habituados a esperar tudo dos outros, os dois viviam mendigando, desde que as moedas de ouro acabaram. Não se sabe, contudo, se isso é realmente verdade. Os comentários não são nunca de alguém que tenha estado de fato com eles. Até seus últimos dias, a mãe nutriu ainda esperanças de saber por onde andariam. Partiu, no entanto, sem ter jamais nenhuma espécie de certeza acerca do destino dos dois. O mais novo e a mulher, por sua vez, tiveram muitos filhos e foram felizes naquela aldeia, iluminada todo final de tarde pelo brilho de um sol avermelhado.





Diz a tradição que quem conta um conto, aumenta um ponto. Para não desmentir a sabedoria dos séculos, foi o que fiz. Tomei emprestado um argumento que, parece, vem lá do Tibet e contei-o a meu modo. Ou melhor, recontei-o... Foram três anos tentando achar o tom. Sabia desde o começo que isso envolveria não apenas questões importantes de conteúdo, mas também de modo de contar. Em toda parte, sempre houve contadores e contadores... Não sei se acertei a mão. Em todo caso, era questão de honra traduzir o encantamento que o "Bordado" me produziu, desde o instante que o encontrei. Contudo, agora que terminei o trabalho, sinto-me de mãos vazias. Se a tradição oral me forneceu o belo argumento, minha condição não permite que eu sinta o fôlego, o olhar, a presença do leitor, sua aprovação ou rejeição imediata. Conto à distância! Quem sabe um dia, por essas razões difíceis de prever, a gente não acabe se encontrando por aí. Seria muito bom ouvi-lo contar uma história – a de sua leitura do "Bordado". Minha atual apreensão talvez se acalmasse um pouco. Afinal, além de encantar, os contos também sempre confortaram.

Edmar B...



Aos sete anos, ganhei de minha avó uma "caixa de bordado" cheia de linhas coloridas. Levadas pela agulha, elas iam desenhando no pano branco o que a gente imaginava... Ler o "Bordado" foi como receber um presente-surpresa. Poder ilustrar essa linda história, foi ganhar aquela caixa de linhas outra vez.

Helena Alexandino



Palavras-chave: literatura infantil; conto de fada; crítica literária; Enxerto Periférico.

Word key: child, literature, folklore, folk story



PIVATTO, Nair Sanzovo. *O Bordado Encantado de Edmir Perrotti: a busca da conciliação entre ética formativa e discurso estético*. Marília, 2000, 113 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual Paulista — Campus de Marília.

RESUMO

Com o objetivo geral de contribuir para a produção da história, teoria e crítica da literatura infantil brasileira, aborda-se, nesta dissertação, o livro *O Bordado Encantado* (reconto) (1986), de Edmir Perrotti, com ilustração de Helena Alexandrino, e apresenta-se, ao final do texto, a bibliografia do autor, a fim de contribuir para o desenvolvimento de pesquisas correlatas. Mediante análise de todos os aspectos constitutivos da configuração textual da obra e visando a uma "crítica integradora", busca-se discutir a hipótese de que *O Bordado Encantado* (reconto), aliando ética formativa e discurso estético, numa abordagem moderna e contemporânea, constitui-se num texto que rompe com os aspectos moralizantes da literatura infantil e se insere na tradição inaugurada por Monteiro Lobato e defendida pelos estudiosos do gênero. Baseando-se nessa análise e na discussão da hipótese, conclui-se que o livro em questão constitui-se na busca da conciliação entre a ética formativa e o discurso estético na literatura infantil contemporânea. Ao recuperar, reunir e organizar a produção de Edmir Perrotti, procurou-se investigar as diferentes perspectivas da literatura infantil, desde a sua gênese até os dias atuais, através dos estudos realizados pelos críticos e estudiosos do gênero. Desta forma, espera-se contribuir para a produção da história, teoria e crítica da literatura infantil brasileira.

Palavras-chave: literatura infantil; conto de fada; crítica literária; Edmir Perrotti.

Abstract

With the general objective to contribute for the production of history, theory, and criticism of Brazilian children's literature, this thesis approaches the book "*O Bordado Encantado*" (retelling) (1986), by Edmir Perrotti, with illustrations by Helena Alexandrino, and it is presented at the end of the text, the bibliography of the author, in order to contribute for the development of correlative research. Through the analysis of all the constituent aspects of the textual configuration of the work and aiming at an "integrative criticism", it is intended to discuss the hypothesis that "*O Bordado Encantado*" (retelling), combining formative ethics and aesthetic discourse in a modern and contemporaneous approach, consists of a text that breaks off with the moralizing aspects of children's literature and is inserted in the tradition inaugurated by Monteiro Lobato and defended by the scholars of the genre. It is based on this analysis and on the above mentioned hypothesis, it is possible to conclude that book in question consists of a trial to conciliate the formative ethics and the aesthetic discourse in the contemporaneous children's literature. After recovering, gathering, and organizing the production of Edmir Perrotti, the different perspectives of children's literature were investigated, since its genesis until today, through the studies carried out by the critics and experts of the genre. By this way, it is expected to contribute to the production of history, theory, and criticism of Brazilian children's literature.

Word-key: children's literature; fairy story; literature criticism.

