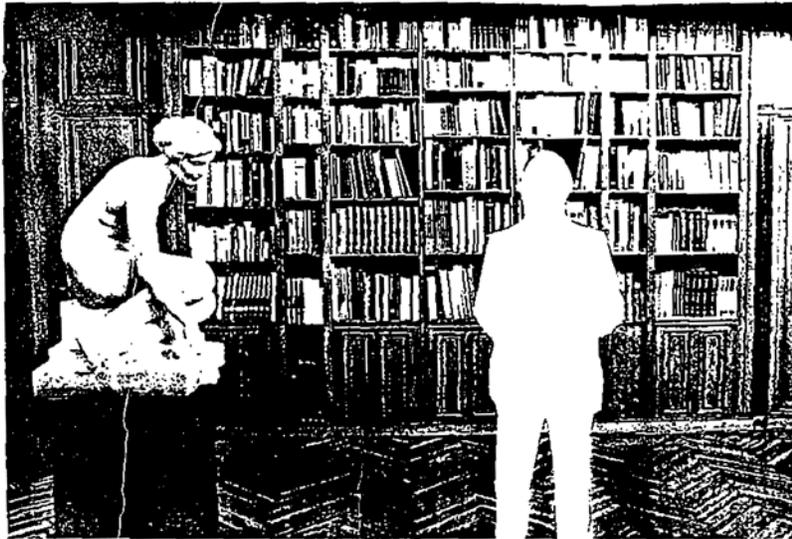


veria a identificação subjetiva da *persona* lírica, que preservam a dialética fundamental do texto, por onde as relações entre poeta e sociedade podem ser lidas pelo leitor. Não sem passar por aquilo que é literatura na leitura da literatura: a plurissignificação, e por isso a intensificação, da referencialidade.



A VOZ INFANTIL DA E NA LITERATURA INFANTIL *

Marisa Lajolo **

*Ela era a rainha de tudo
É a rainha do lar
Ela vale mais para mim
Que o céu, que a terra, que o mar*

Herivelto Martins

... desnudar a princesa, não para desiludi-la ou violentá-la, mas para mostrar a ela o disfarce que o rei, obrigou-a a vestir."

Arthur S. T. Eid¹

Dentre as muitas relações possíveis entre literatura infantil e mulher, uma das mais imediatas é a que se impõe a partir da observação simples de que a mulher, devido a seu contacto mais prolongado com a criança, tem mais oportunidades de lhe contar histórias e lhe recitar versos. É pelo menos assim que alguns memorialistas evocam sua iniciação aos livros e à literatura.

Não se estranha, então, que sejam também femininos os emblemas sob os quais se recolhem as primeiras antologias de

* Com o título, *A mulher e a literatura infantil brasileira*, em 10/04/87, uma versão preliminar do presente trabalho foi apresentada no curso "Literatura brasileira contemporânea: a presença da mulher", organizado pelo Arquivo Público e Histórico do município de São Carlos.

** Professora de Literatura Infantil da UNICAMP.

histórias infantis: em 1697, o livro de Perrault, que inicia o gênero, intitula-se *Contes de ma mère l'Oye* e o livro de Figueiredo Pimentel, que inaugura a literatura infantil brasileira em 1894, tem por título *Histórias da carochinha*. Inclui a capa dessa obra lembra a figura da capa da primeira edição de Perrault: uma velha de touca na cabeça, sentada à beira do fogo, cercada de crianças.

Mamãe Gansa e a Carochinha são figuras femininas maternais que parecem confirmar a tese de que contar histórias é tarefa feminina.

Mas se o contar histórias pertence à esfera feminina, o escrever (ou recolher) histórias parece ter-se tornado tarefa masculina: Charles Perrault e Figueiredo Pimentel — os pioneiros — são homens, embora o título da primeira obra infantil de ambos anuncie um narrador feminino.

Não parece historicamente descabido o privilégio desta função narrativa feminina: do século XVII em diante, a inserção da mulher na sociedade, deslocada das esferas de produção propriamente dita, permite-lhe desempenhar, com verossimilhança (senão com desenvoltura), a função que Walter Benjamin atribui ao narrador arcaico. Ele articula o desaparecimento desse tipo de narrador com o fato de não haver mais tempo para ouvir a experiência alheia, seja a do indivíduo sedentário que ficou na aldeia, ou a do viajante que, regressando, conta como é o mundo lá fora.

O desaparecimento deste narrador arcaico relaciona-se, para Walter Benjamin, com o surgimento do modo de produção moderno e talvez explique o paradoxo de Mamãe Gansa e da Carochinha serem invocadas como narradoras de histórias enfeitadas em um livro de autoria masculina. Se o mundo arcaico das carochinhas e das mães-gansas está irremediavelmente afastado de nós pelo modo de produção capitalista que alterou a face da terra, a mulher continua ocupando, no que se refere à literatura infantil, um espaço privilegiado. Passando, às vezes, inclusive, de narradora a autora.

O exame quantitativo da produção literária infantil brasileira contemporânea talvez indique supremacia feminina. São as escritoras que predominam no mercado, bem como são mulheres as professoras, críticas e especialistas que na maior parte

dos casos freqüentam congressos, encontros, simpósios e eventos similares que ocorrem em nome da literatura infantil.

Tal supremacia, no entanto, decorre menos de uma irresistível vocação feminina para as atividades ligadas à infância do que da marginalização da mulher e da criança dos centros de decisão e de poder. Vista como gênero menor no interior da literatura, a literatura infantil, ao tornar-se uma esfera de ação feminina, reflete e reforça a marginalização da mulher, marginalização que, em outras esferas, exprime-se, por exemplo, pela infantilização da imagem feminina.

Se esta interpretação é plausível, reforça-a a longa tradição que legitima o confinamento da mulher à esfera do infantil em nome da contigüidade que se estabelece entre mulher e criança através da gestação.

Semelhante divisão do universo em masculino e feminino produziu ainda outras formulações que ultrapassam o chamado *recesso do lar*: ajudou a construir, por exemplo, psicologias e pedagogias que, centralizando na mulher as tarefas da educação, fazem da sociedade moderna um prolongamento das sociedades onde o homem ia à caça e a mulher ficava em casa.

No mesmo sentido, um dos primeiros documentos brasileiros sobre literatura infantil já sela um compromisso entre livros para crianças e mulher: no *Esboço provisório de uma biblioteca infantil* de 1912,² Alexina Magalhães Pinto inclui indicações de leitura para mães, professoras e noivas, numa sugestiva identificação do feminino e do infantil.

As indicações incluem os títulos *Alegria da casa*, *O lar doméstico*, *Cuidado das crianças*, *Manual de bom tom*, *História natural popular*, *A educação das mães de família*, *O livro das noivas*, *A arte de formar homens de bem*, etc. Este último título sublinha a imagem da mulher como educadora em potencial, ilustrando, assim, uma ampliação da competência da *fada do lar* até aos sagrados domínios da escola: a professora que antigamente era uma *segunda mãe* transformou-se agora numa vaga tia... ou seja, esgarça-se o parentesco, mas as saias continuam... Uma imagem feminina similar aparece ainda mais explícita nas campanhas de Lenira Fracarolli pela implantação de bibliotecas infantis no Estado de São Paulo na década de 40. Na *Revista do Arquivo Municipal da Prefeitura do Município de São Paulo*, ao referir-se ao profissional da biblioteca, Lenira

usa sempre o termo feminino *bibliotecária*. Quando se dá conta disso, assume e explicita sua posição:

Refiro-me sempre à bibliotecária no feminino porque sou de opinião que somente a mulher deve dirigir uma Biblioteca Infantil.³

Relação semelhante pode ainda ser estabelecida com outros acontecimentos da década brasileira de 40: se os membros da Academia Brasileira de Letras, em 1909, ignoraram solenemente a solicitação de Alexina para que indicassem livros adequados para a infância e juventude, o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, na São Paulo de 1945, abre espaço para a literatura infantil. Sobre ela falam duas escritoras — aliás, duas Lúcias: Lúcia Miguel Pereira e Lúcia Machado de Almeida — sugerindo, assim, que também na instituição literária, a área de literatura infantil é feminina.

Mas, se o reconhecimento do papel institucional exercido pela mulher e a ela atribuído nas reflexões sobre leitura e literatura infantil é *uma* das formas de discutir a relação entre a mulher e a literatura infantil, outra discussão — e talvez mais interessante — diz respeito à representação da mulher nos livros infantis brasileiros.

Nesta abordagem, a primeira constatação importante é a docilidade com que a literatura infantil espelha e reforça as sucessivas imagens de mulher, endossadas em diferentes momentos da sociedade brasileira.

A galeria se abre, por exemplo, com um livro de 1919, *Saudade*, de Thales de Andrade, onde a mãe de Mário, narrador e protagonista da história, é um primor de abnegação e dedicação ao lar:

Mamãe, coitada! não parava um instante. Cozinhava, lavava, passava, engomava, torrava café, arranjava a casa e cuidava de nós. E não sei como ainda podia costurar e fazer pão.

Eu achava engraçado o jeito de mamãe fazer compras. Não adquiria coisa alguma de um lugar sem saber ao certo dos preços em outra parte. Depois, não tinha preguiça nem vergonha de pechinchar.⁴

Ressalta-se também no mesmo livro a identificação da mulher com o papel a ela reservado em uma sociedade patriarcal como a nossa, na descrição de um serão familiar:

Quase todas as noites, enquanto mamãe remendava nossa roupa ou fazia crochê, Rosinha dormia e eu preparava as lições ou cochilava, papai se entretinha na leitura de jornais.⁵

Reafirma-se, assim, uma certa e já conhecida divisão do mundo: de um lado, agulhas e remendos; de outro, leituras e jornais. Esta divisão do mundo em distintas esferas de masculino e feminino parece prolongar-se na geração do narrador: contando a comemoração do aniversário de sua irmã Rosinha, Mário registra que:

Juvenal ofereceu-lhe um livro de histórias chamado *A filha da floresta*, da Biblioteca Infantil. Eu dei-lhe um estojo com agulhas, dedal e uma tesourinha.⁶

Levando-se em conta que um dos presentes é um livro (de literatura infantil e, incidentalmente, de autoria do mesmo Thales de Andrade, autor de *Saudade* . . .), a história de Mário engendra um outro curioso contraponto entre livros e caixas de costura: entre as letras infantis, os alfinetes e as panelas estabelece-se sólida aliança.

Ao elogiar a irmã, quase no epílogo, Mário sumariza:

... era quase uma dona de casa. Não lhe punham medo as caçarolas. Assim como bordava e enchia de poesias uma caderneta de capa azul com letras douradas, também temperava um bolo ou depenava um frango.⁷

O livro de Thales de Andrade avaliza, dessa forma, a relação que, entre o literário e o feminino, fixou a tradição brasileira; assim como o livro *Alma ou a educação feminina*, de Coelho Neto (1911), que, de forma análoga, distribui as profissões disponíveis para a mulher: as irremediavelmente pobres vão ganhar a vida lavando roupa; as mais ou menos reme-

diadas vão para o magistério; só as absolutamente privilegiadas vão tocar piano, gerir os trabalhos da cozinha e — provavelmente... — copiar poemas em livros azuis com letras douradas.

A primeira ruptura dessa visão exclusivamente doméstica da mulher parece surgir em Monteiro Lobato: ao reunir, em 1931, várias histórias, sob o título *Reinações de Narizinho*, cria o primeiro matriarcado da literatura infantil brasileira: o sítio do Picapau Amarelo, propriedade de dona Benta, que o provê e gerencia. Da mesma forma, o título da obra com que Lobato estréia nas letras infantis privilegia a figura feminina: *Narizinho Arrebitado*, e a mantém em destaque na coletânea de 1931.

São pouquíssimos os homens presentes na obra infantil lobatiana. Além do finado Major Encerrabodes, aparece também o canhestro Coronel Teodorico, e o marginalizadíssimo Tio Barnabé. Figuras masculinas como o Dr. Caramujo, o Príncipe Escamado, o Marquês de Rabicó e o Visconde de Sabugosa, se não são assexuadas, não desenvolvem uma masculinidade além da necessária ao desempenho do papel de coadjuvantes e maridos de mentirinha.

Sobra, como exceção, a figura de Pedrinho. No entanto, no contexto geral da obra lobatiana, Pedrinho jamais chega a ser personagem central. Assim como Narizinho se destaca no título *Reinações de Narizinho*, Pedrinho se destaca em *Caçadas de Pedrinho*. No entanto, tais títulos criam uma expectativa que não satisfazem: antecipam ao leitor que Pedrinho e Narizinho protagonizarão, respectivamente, tais obras, o que jamais se realiza, pois nem Narizinho reina e nem Pedrinho caça. Muito pelo contrário, ao longo da série, a menina cada vez mais desempenha função de superego dos picapauzinhos; e quanto às caçadas, Emília rouba a cena como, de resto, rouba a obra inteira.

O matriarcado do Picapau Amarelo, no entanto, subsiste ao progressivo atenuamento de Narizinho ao longo dos livros, bem como ao constante papel secundário de Dona Benta e de Tia Nastácia.

Já no primeiro volume da série, quando Narizinho encontra Pedrinho que vem passar as férias no sítio, o diálogo entre os dois desenvolve as bases de uma possível democracia sexual que, ao afirmar-se, não anula as diferenças dos papéis masculino e feminino.

Na cena em questão, Pedrinho está chegando, e Narizinho, que vai esperá-lo na estrada, começa a adivinhar os presentes que ele traz. Perante a surpresa do primo, Narizinho desafia:

... fique sabendo, seu bobo, que as meninas são muito mais espertas que os meninos...
— Mas não têm mais muque! replicou ele com orgulho, fazendo-a apalpar a dureza de seu bíceps que a ginástica escolar havia desenvolvido. E concluiu: com este muque e a sua esperteza, Narizinho, quero ver quem pode com a nossa vida!⁸

Com tal ajuste, ficam ambos liberados, ao longo da obra lobatiana, da disputa pela supremacia do papel feminino ou masculino, e abre-se espaço para outros índices da ruptura com a imagem tradicional da mulher.

Na *Reforma da natureza*, obra escrita e publicada nos anos 40, contemporânea da Segunda Guerra, o sucesso do matriarcado da república do Picapau Amarelo impressiona “ditadores, reis e presidentes”, que discutiam a paz no pós-guerra europeu:

Dona Benta e Tia Nastácia (...) as duas respeitáveis matronas que governam o Sítio do Picapau Amarelo, lá na América do Sul. Proponho que a Conferência mande buscar as duas maravilhas para que nos ensinem o segredo de bem governar os povos.⁹

diz o rei Carol da Romênia, ao que faz eco o Duque de Windsor:

...estou convencido de que unicamente por meio da sabedoria de Dona Benta e do bom senso de Tia Nastácia o mundo poderá ser consertado. No dia em que o nosso planeta ficar inteirinho como é o sítio, não só teremos paz eterna, como a mais perfeita felicidade.¹⁰

Esta perspectiva matriarcal desenhada por Lobato parece não vingar, como, aliás, não vingou nenhuma de suas propostas que tomam sempre o sítio como modelo e padrão. Goram todas, talvez por serem prematuras, o que vem confirmar a excepcionalidade da obra de Lobato em seu tempo.

Na mesma década de 40, outra obra dá prosseguimento à visão conservadora da mulher: o livro *Maria Rosa*,¹¹ escrito por Vera Kelsey e ilustrado por Portinari, recentemente reeditado pela Record.

Em *Maria Rosa*, encontramos um outro retrato de mulher, inspirado agora numa classe social bem mais privilegiada do que aquela à qual pertencia a mãe de Mário, que encontramos estragando os olhos nas costuras e os dedos nas panelas. A história de Maria Rosa passa-se num dia de carnaval:

Dentro de casa, havia um grande movimento. Dona Tereza, mãe de Maria Rosa, estava se vestindo para o baile de carnaval.

Maria Rosa e Benedita podiam sentir a excitação. Empregada correndo de lá para cá, trazendo isto ou aquilo.

*Oh*s e *Ah*s ante a bela fantasia que ficara pendurada num quarto só para ela, como uma grande nuvem cor-de-rosa e que era carregada através do corredor. Cheiro de perfume. De flores. Gargalhadas. A voz alta do cabeleireiro. A voz grave da babá de Maria Rosa falando sobre as jóias que Dona Tereza devia usar. A voz suave de Dona Tereza respondendo.¹²

Os horizontes que se descortinam aos olhos de D. Tereza são novos, mas continuam estreitos. De panelas e agulhas para perfumes e jóias, é pequena a alteração do universo feminino que a literatura infantil brasileira mais antiga constrói. Os herdeiros de Lobato tardam a chegar; e só chegam na forma de *herdeiras* que começam a publicar a partir dos anos 70 e cujos livros polêmicos vêm à luz no bojo de polémicas mais amplas.

Começa a esgarçar-se, aí, a imagem conservadora da mulher e da sua função social, ao mesmo tempo em que também se esgarçam as formas mais violentas e ostensivas do autoritarismo que o golpe militar de 64 instaurou. Mas essas primeiras obras publicadas a partir dos anos 70, ao discutir os papéis masculino e feminino, parecem trair, no tom de voz com que discutem a mulher, os tropeços dos missionários e dos apóstolos.

É, por exemplo, um traço de militância estridente que se faz sentir em certas falas de Raquel, protagonista de *A bolsa*

amarela, obra de Ligia Bojunga Nunes, de 1976.¹³ Conversando com o irmão, a menina desabafa:

Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem de escolher um chefe pras brincadeiras, ele é sempre um garoto. Que nem chefe de família: é sempre homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo de jogo que eu gosto, todo o mundo faz pouco de mim, e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo mundo tá sempre dizendo que vocês é que têm de meter as caras nos estudos, que vocês é que vão ser chefes de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que — puxa vida! — vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento — então eu não vejo? — a gente fica esperando vocês decidirem. A gente tá sempre esperando vocês resolverem as coisas. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina.¹⁴

Começa assim, nos anos 70, o enfraquecimento programático da imagem da mulher dona-de-tudo e rainha-do-lar, chinelo-ná-mão e avental-todo-sujo-de-ovo como na música de Herivelto Martins. E a nova mulher que então emerge é, como talvez não pudesse deixar de ser, uma mulher do contra: uma espécie de versão para consumo infantil da mulher feminista que queimava sutiãs e não depilava axilas como estratégias de um projeto de equiparação ao homem, o porco-macho-chovinista das passeatas de Betty Friedan.

As reivindicações de um novo papel social permeiam também *Bisa Bia Bisa Bel*, livro que Ana Maria Machado publica em 1982.¹⁵ Diversamente, no entanto, do discurso de Raquel em *A bolsa amarela*, talvez porque o livro de Ana Maria faça contracenarem várias gerações de mulheres. A polifonia do discurso feminino que o texto encena atenua o maniqueísmo de qualquer feminismo programático.

Entre sua bisavó e sua bisneta, Bel (e com ela os leitores) aprende o caráter histórico do papel confiado à mulher, numa

aprendizagem que, por ser histórica, concilia bordar lenços e trepar em árvores, estar apaixonada e assobiar na rua:

Bisa Bia discutindo com Neta Beta e eu no meio, para lá e para cá (...) olhando para trás e andando para frente, tropeçando de vez em quando, inventando.¹⁶

O livro documenta um tempo brasileiro muito próximo, onde o papel feminino é instável. O discurso da mãe da protagonista-narradora é também cheio de dúvidas: critica o papel feminino tradicional, mas não tem respostas prontas: discute, por exemplo, que lenços bordados

... eram em sintonia de um tempo em que as mulheres geralmente não trabalhavam fora e ficavam inventando trabalho dentro de casa para se sentirem úteis. Já imaginou que tristeza devia ser passar o dia esperando o marido e os filhos chegarem? Um monte de empregadas e só um trabalho pouco criativo na casa? (...) um trabalho que não transforma o mundo, não melhora as coisas, é só manter como estava, lavar para ficar limpo e depois sujar, cozinhar para comer e depois ter mais fome, sei lá... Claro que educar filho é trabalho que transforma o mundo, mas isso é coisa que pai também faz, e mãe que trabalha fora também.¹⁷

Bel, no dia-a-dia com essa mãe tão pouco dogmática, não deixa de compará-la a outros modelos maternos:

Minha mãe é arquiteta e anda metida no concurso de um projeto para um hospital novo. Passa o tempo todo na prancheta com dois colegas, desenhando, passando a limpo, calculando, às voltas com aquela imensa régua T (régua de arquiteto, sabe? não é monograma de ninguém) e um papel transparente que se chama papel vegetal, mas não nasce em árvores, nem dá flor. Só sei que enquanto não acabar esse tal projeto para esse tal concurso, essa tal minha mãe anda sem tempo para nada tudo.¹⁸

E essa mãe sem tempo, absolutamente desnaturada aos olhos dos leitores para os quais foi escrito *Saudade* em 1919, é sob medida para a sociedade brasileira dos anos 80 que, na esteira de uma série de reivindicações, reivindica também a imagem de uma população feminina liberada e amadurecida.

Assim, da visita a essa galeria de retratos e modelos femininos, fica a impressão de que a representação da mulher na literatura infantil brasileira constrói, reproduz e reforça, ao longo de sua história, papéis, funções e horizontes vistos ou desejados como femininos na sociedade que produz, na qual circula e com a qual interage tal literatura.

Mas talvez essa caça desenreada e implacável às imagens femininas veiculadas pela literatura infantil não seja a atitude mais aconselhada se o que se quer é compreender melhor como, na teia sutil das formulações ideológicas, se cunham modos de dizer, de olhar, de sentir e de pensar que, ao preço de tanto serem repetidos, acabam configurando, realmente, uma imagem feminina.

Mas entender a identidade feminina como a interiorização (voluntária ou involuntária, consciente ou inconsciente, permitida ou à revelia...) das imagens de mulher que cruzam uma sociedade num dado momento não basta. É necessário, ao lado disso, observar atentamente as categorias através das quais se interpreta o material simbólico que circula na sociedade. E é para esta terceira abordagem que, deixando de lado tantos e tão polêmicos perfis de mulher, vamos ao divã da psicanálise, que parece fornecer alguns referenciais para a construção de um outro código.

Nessa linha, analisar a identidade feminina projetada, construída ou refletida, *na* e *pela* literatura infantil exige que nos debruçemos um pouco por sobre a leitura psicanalítica a que certos clássicos infantis foram submetidos. Começemos por Bruno Bettelheim, que oferece interpretações muito interessantes de *Joãozinho e Maria* e de *Chapeuzinho Vermelho*.

Joãozinho e Maria lida com as dificuldades e ansiedades da criança que é forçada a abandonar sua ligação dependente com a mãe e libertar-se da fixação oral. *Chapeuzinho Vermelho* aborda alguns problemas cruciais que a menina em idade escolar tem de solucionar

quando as ligações edípicas persistem no inconsciente, o que pode levá-la a expor-se perigosamente a possíveis seduções.¹⁹

As figuras maternas, a mãe e a bruxa, que eram tão importantes em *João e Maria* são insignificantes em *Chapeuzinho Vermelho*, onde nem mãe e nem avó podem fazer nada — nem ameaçar, nem proteger. O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó e da menina; e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e saudável.²⁰

Destes textos, merecem atenção especial as expressões *ligação dependente com a mãe e ligações edípicas*; ambas envolvem categorias psicanalíticas que, uma vez postas em ação, conduzem, inexoravelmente, à construção de uma espécie de *essência do feminino* fiadora, entre outros fatores, na perspectiva de Bettelheim, da universalidade dos contos de fadas e da função educativa e terapêutica que eles podem desempenhar no deslindamento dos papéis (também sexuais) que cumpre à criança interiorizar em seu longo processo de amadurecimento.

Pode-se dizer que Bettelheim, na esteira da psicanálise, interpreta episódios de histórias infantis tradicionais à luz de um quadro de referências monolítico, no interior do qual certos modos-de-ser da mulher vão se originando no modo-de-ser-da mulher. Uma forma circunstancial de estar-no-mundo transforma-se num modo essencial de ser-no-mundo quando a psicanálise se debruça sobre estas antigas histórias infantis, como fica bem exemplificado no texto em que Bettelheim se ocupa de *Rapunzel*:

Em *Rapunzel* sabemos que a feiticeira trancou Rapunzel na torre quando ela atingiu a idade de 12 anos. Assim a sua história é, de certa forma, a de uma garota pré-púbere e de uma mãe ciumenta que tenta impedi-la de ganhar independência — um problema adolescente típico, que encontra uma solução feliz quando Rapunzel se une ao príncipe.²¹

Bettelheim não parece dar o peso devido ao fato de que, por exemplo, *pré-púbere e adolescente* são categorias historicamente definidas, construídas a partir de determinadas configurações sociais que, “empurrando” certos segmentos de sua população em direção a determinados comportamentos, terminam erigindo tais comportamentos em categorias analíticas.

O problema, mais do que da Psicanálise em si, ou do uso que dela fazem os que analisam textos em seu nome, é dos materiais de que se vale Bettelheim para sua análise. Os contos de fadas e os contos folclóricos são instáveis; há quase que infinitas versões de cada um deles, e em cada uma delas sobram, faltam ou se diferenciam os elementos presentes em cada versão. Assim, as versões escritas — tanto as de Perrault quanto as de Grimm —, das quais Bettelheim se ocupa, são, na realidade, fixação de uma certa interpretação que os contos receberam. E se é verdade que nestas variantes as personagens vão se encorpando a partir de modelos de homem, de mulher, de vida social e familiar em curso na sociedade que produziu tais versões, é verdade também que essa imersão histórica que os contos recebem no momento de sua escritura aponta muito mais para a historicidade da condição feminina que eles desenham do que para sua universalidade.

É, aliás, isto o que sugere R. Darnton no ensaio em que, ocupando-se de *Chapeuzinho Vermelho*,²² parece ajustar contas com o imperialismo etnocêntrico (e masculino...) das interpretações psicanalíticas que a partir de Erich Fromm (1951, *The forgotten language: an introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths*) e Bruno Bettelheim (1977, *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*) parecem ter-se tornado o código dominante através do qual se lêem os contos de fada.

Apontando, por exemplo, para a importância que a análise de Fromm dispensa à cor do chapéu de *Chapeuzinho Vermelho*, Darnton, com muita ironia, chama a atenção para o fato de que versões do *Chapeuzinho Vermelho* anteriores a Perrault não mencionavam chapéu de cor nenhuma... razão suficiente para o historiador comentar que

com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original, o psicanalista nos conduz para um universo mental que não existia antes do advento da psicanálise²³

e assinalar que, em relação aos contos de fada, a interpretação de Bettelheim

aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal.²⁴

o que, segundo ele, é altamente inadequado, uma vez que

na verdade, a versão dos camponeses ultrapassa a dos psicanalistas, em violência e sexo (...) Evidentemente os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus²⁵

e que

longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de história do século XVIII, na França, retratavam um mundo de realidade nua e crua²⁶

Não se trata, em absoluto, de discutir o privilégio de uma leitura simbólica em detrimento de uma outra realista, nem vice-versa. Trata-se, sim, de reter, das considerações acima, a noção de que, entre as várias leituras dos contos de fadas que hoje parecem oficializadas, uma delas tem muito a ver com as diferentes imagens de mulher que o mundo ocidental, sucessivamente, pôs em circulação e recolheu em momentos oportunos, às vezes com o concurso de disciplinas tão sérias quanto a Psicanálise.

Dois obras infantis brasileiras bastante recentes parecem abrir caminho promissor não só para uma outra abordagem da relação mulher/literatura infantil, como, carnavalizando certos lugares-comuns da análise que se quer psicanalítica e de seu jargão, sugerem a superação dos problemas apontados na interpretação de Fromm e de Bettelheim. Trata-se de *Faca sem ponta*,

galinha sem pé de Ruth Rocha (1983)²⁷ e de *O fantástico mistério de Feurinha*, de Pedro Bandeira (1986).²⁸ Sem compromissos estridentes com posições feministas, ambos os textos reconstroem o problema do feminino, recorrendo ao imaginário e dando historicidade ao tema.

A partir de um título que invoca o dito popular *Homem com homem/mulher com mulher/faca sem ponta/galinha sem pé*, a história de Ruth é cuidadosa em documentar marcas específicas do comportamento feminino tradicional, ironizando estereótipos sociais de masculino e feminino:

— Onde é que se viu mulher jogar futebol?

.....
— Que é isso, menina? Que comportamento! menina tem de ser delicada, boazinha...

.....
— Mãe, olha a Joana encarapitada na árvore. Parece um moleque!

— Moleque é o seu nariz! — gritava Joana — Você está toda hora em cima da árvore, por que é que eu não posso?

— Não pode porque é mulher! Por isso é que não pode. E não adianta vir com conversa mole, não! Mulher é mulher, homem é homem!²⁹

Observe-se, em primeiro lugar, que o preconceito é enunciado e discutido pelas próprias crianças, procedimento que não marginaliza nem idealiza o mundo infantil; pelo contrário, traz para o interior dele, as construções ideológicas que recortam o mundo social adulto. Ao mesmo tempo, evita o maniqueísmo, desbastando, com igual ironia, os estereótipos que modelam o comportamento masculino:

...filho meu não foge. Volte pra lá já e bata nele também. E vamos parar com esta choradeira! Homem não chora!

Quando Pedro botava camisa nova e se olhava no espelho, Joana já implicava:

— Olha a mulherzinha! Como está vaidoso...³⁰

A solução do impasse vivido pelos protagonistas é medida pela fantasia mais tradicional: passando embaixo do arco-íris, as crianças trocam de papéis e, vivendo um o papel do outro, aprendem a relativizar as imagens sociais do comportamento feminino e masculino. Retornando a suas identidades originais, encerram a história compartilhando ambos de uma brincadeira até então vedada a mulheres:

Então Joana viu uma tampinha de cerveja na calçada. Correu e chutou a tampinha para Pedro. Pedro devolveu e os dois foram jogando tampinha até em casa.³¹

O texto, como se vê, é escrito num estilo coloquial e despretensioso. Evita sermões, mas, misturando sabiamente superstições como a do arco-íris e ditos populares, recupera a carga mítica ancestral da discussão masculino/feminino, não obstante a marca de contemporaneidade que lhe traz a menção a camisetas, chutar tampinhas e calças jeans.

Também mítico e ancestral e ao mesmo tempo repleto de marcas de nossos dias é o universo em que se desenrola a história de *Feurinha*, de Pedro Bandeira. Fazendo uma colagem de histórias e heroínas tradicionais do conto infantil ocidental, Pedro Bandeira, ao atualizar detalhes das histórias, cria espaço para uma solidariedade fecunda, através da qual o leitor é constantemente solicitado a ir-e-vir do mundo encantado do era-uma-vez para o mundo moderno do aqui-e-agora:

O nome da tal senhora era Branca Encantado. Nos tempos de solteira, o sobrenome dela era "De Neve", mas depois que se casou com o Príncipe Encantado, Dona Branca passou a usar o sobrenome do marido.³²

A família Encantado tinha fornecido muitos príncipes para casar com as heroínas dos contos de fada. Por isso, quase todas as princesas tinham o mesmo sobrenome e eram cunhadas entre si.³³

Mas nem só dos trâmites burocráticos do casamento civil e suas conseqüências no sobrenome das mulheres se alimenta a contemporaneidade desta história. No cotidiano das princesas,

Cinderela vive massageando os pés doloridos; Bela Adormecida está sempre meio sonolenta e Chapeuzinho Vermelho é obesa devido à compulsão por bolinhos e brioques, que vai tirando da cestinha que nunca abandona. Neste cotidiano desencantado porque cômico, o mundo contemporâneo se faz presente, inclusive, através de certas falas quase feministas, onde o papel masculino aparece como secundário no mundo das fadas:

— Os príncipes não adianta chamar. Estão todos gordos e passam a vida caçando. Além disso, príncipe de história de fada não serve para nada. A gente tem de se virar sozinha a história inteira, passar por mil perigos, enquanto eles só aparecem no final para o casamento.³⁴

Mas, longe de esta deixa abrir caminho para que a história enverede pelas minadíssimas trilhas do feminismo descalçado, seu tema, na realidade, é como o desaparecimento de Feurinha põe em risco a segurança (isto é, a sobrevivência...) de cada uma e de todas as heroínas tradicionais:

É um problema enorme para todas nós que terminamos nossas histórias com a promessa de vivermos felizes para sempre. Se algum mal aconteceu com Feurinha, isso significa que a felicidade eterna de qualquer uma de nós pode ser destruída de uma hora para outra.³⁵

Ao final da história, e na mais pura tradição do conto de fadas, o universo ameaçado de extinção e morte se reconstituiu, apaziguado na renovação da promessa de ser feliz para sempre. E o agente da reconstituição é uma figura feminina, Jerusa, uma velha empregada que, contando a história de Feurinha, como a ouviu de sua velha avó, possibilita seu resgate e ressurreição, através do registro escrito:

Feurinha desaparecera porque ninguém havia escrito sua história, porque suas aventuras não se eternizaram através dos séculos nas risadas e nas emoções das crianças.³⁶

Com isso, a história de Pedro Bandeira impõe uma última interpretação da relação feminino/história infantil que retoma a velha figura da contadora de histórias tal como a ilustram, por exemplo, as capas de Perrault e Figueiredo Pimentel. Jerusa não é mera divulgadora do mundo da imaginação e da fantasia; o percurso tem mão dupla: é pela mão dos habitantes do mundo fantástico de princesas, príncipes e lacaios que a velha figura da contadora de história reescreve seu papel. E na reestrutura, reencontra tanto as velhas mulheres que Platão registra contando mitos aos meninos gregos, quanto a velha Totonha que José Lins do Rego evoca, como Tia Nastácia que Lobato inventa.

Assim, com Jerusa, a discussão do feminino *na e da* literatura infantil passa para um outro nível, no qual encontra as ancestrais figuras de Sherazade e Penélope. Pois Sherazade, conforme ensinam as *Mil e uma noites*, lança mão da narrativa como arma de sobrevivência (e redenção do sexo feminino), num gesto similar ao de Penélope que, nos fios de seu tear, preservava o direito de ser dona de sua vida.

Tudo isso parece indicar que, ao discutir-se a presença da mulher na literatura infantil, a discussão pode desembocar (e vale a pena que desemboque) numa tradição cultural onde o *narrar* tem fortes traços femininos, traços que ultrapassam de muito o horizonte estreito, alternadamente eufórico ou vingativo, de uma concepção de mulher que, por querer ingenuamente acertar contas com a história, deixa passar despercebida a historicidade de seu modo de ser.

1. EID, Arthur S. T. "Os caminhos da felicidade na telenovela". *Plural*, 6, jul./ago. 1980.

2. MAGALHÃES PINTO, Alexina. *Esboço provisório de uma biblioteca infantil*, apud ZILBERMAN, R. & LAJOLO, M. *Um Brasil para crianças*. São Paulo, Global, 1986.

3. FRACCAROLLI, Lenyra, apud *Revista do Arquivo Municipal*. Prefeitura do Município de São Paulo. Departamento de Cultura, fev. 1940. Ano VI, v. LXIV. p. 294.

4. ANDRADE, Thales Castanho de. *Saudade*. 55. ed. São Paulo, Nacional, 1962. p. 18.
5. Idem, *ibidem*, p. 21.
6. Idem, *ibidem*, p. 48.
7. Idem, *ibidem*, p. 160-161.
8. MONTEIRO LOBATO, J. B. *Reinações de Narizinho*. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1957. p. 50.
9. MONTEIRO LOBATO, J. B. *A reforma da natureza*. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1957. p. 194.
10. Idem, *ibidem*, p. 194.
11. KELSEY, V. *Maria Rosa*. Rio de Janeiro, Record, 1983 (il. Cândido Portinari).
12. Idem, *ibidem*, s/p.
13. NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1978.
14. Idem, *ibidem*, p. 16.
15. MACHADO, A. Maria. *Bisa Bia Bisabel*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1982.
16. Idem, *ibidem*, p. 56.
17. Idem, *ibidem*, p. 41-42.
18. Idem, *ibidem*, p. 43.
19. BETTELHEIM, B. *A psicandlise dos contos de fadas*. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. p. 206.
20. Idem, *ibidem*, p. 208.
21. Idem, *ibidem*, p. 25.
22. DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos* (e outros episódios da história da cultura francesa). Rio de Janeiro, Graal, 1986.
23. Idem, *ibidem*, p. 23.
24. Idem, *ibidem*, p. 26.
25. Idem, *ibidem*, p. 21.
26. Idem, *ibidem*, p. 29.
27. ROCHA, Ruth. *Faca sem ponta, galinha sem pé*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
28. BANDEIRA, Pedro. *O fantástico mistério de Feurinha*. São Paulo, FTD, 1986.
29. ROCHA, Ruth, op. cit., s/p.
30. Idem, *ibidem*.
31. Idem, *ibidem*.
32. BANDEIRA, Pedro, op. cit., p. 11.
33. Idem, *ibidem*, p. 16.
34. Idem, *ibidem*, p. 17.
35. Idem, *ibidem*, p. 29-30.
36. Idem, *ibidem*, p. 54.