

## POR UMA MITOLOGIA POÉTICA DOS CONTOS DE FADAS NO BRASIL

*Maria Tereza Amodeo Barbosa*

PUCRS

O comportamento humano revela a recorrência a certos atos destituídos de explicação científica precisa, mas que se configuram como formas de recuperação de uma essencialidade radical. Assim é a busca do homem por seus arquétipos fundadores, que se estabelece através da repetição de gestos inaugurais, indicadores da sobrevivência de um procedimento mítico. Nessa medida, o ser humano cria modelos para a sua conduta que, repetidos e reatualizados, devem garantir a harmonia com os elementos circundantes, pois, galvanizando sua energia, o homem, integra-se com o cosmos.

A criação de mitos estabelece-se a partir de "um princípio poético inconsciente", segundo E. M. Mielletinski, fundando a metáfora, própria da arte. A literatura tem por herança o sincretismo do mito, na medida em que deve se justificar por si mesma, de forma coerente, articulada.

A literatura infantil, como expressão humana, surge, historicamente, associada à pedagogia, o que, reiteradamente, compromete seu valor estético. Por outro lado, os primeiros textos dedicados à infância marcam toda a evolução do gênero. Os contos de fadas, aquém da análise simplista que os considera normativos, também são passíveis de uma leitura mítica, já que possuem uma origem intimamente ligada ao mito.

No Brasil, especialmente nas décadas de 70 e 80, a recorrência a elementos da mitologia poética dos contos de fadas é recorrente. Relativamente à qualidade desses textos é que se encaminha o presente estudo.

## 1.1 Mito como matéria literária

A compreensão do conceito de mito é, para o homem moderno, um grande desafio intelectual, dada sua especificidade. Para tanto, deve abster-se de sua concepção histórica, reflexiva de apreensão da realidade, procurando transcender a todo o processo científico que lhe foi inculcado pela linguagem através dos tempos. De qualquer forma, o homem moderno vê-se envolvido pelo "desejo de encontrar um significado e uma justificativa trans-histórica para os acontecimentos históricos" (Eliade, 1969: 160).

Na contemporaneidade, o termo "mito" tem várias acepções. Pode significar desde o "mito" de Édipo ao "mito" de Michael Jackson, passando pelo "mito" da mulher amada ou da "eterna juventude" (Rocha, 1986:8-9).

Configurando-se como narrativa inaugural, o mito relata como "a realidade passou a existir" através da ação de Seres Sobrenaturais, revelando-se, assim, como manifestação do sagrado. É a narrativa desenvolvida num tempo primordial, o tempo da fundação do mundo. Impregnado pelo caráter sagrado, o mito revela a "verdade", porque se relaciona à "realidade". O mundo existe na medida em que os Entes Sobrenaturais implementaram uma "atitude criadora" que resultou em eventos determinantes da condição humana atual.

Embora distante do tempo primordial, o homem revela, muitas vezes, sua condição inicial de homem mítico, pois demonstra estar vinculado a um espaço sagrado. Através da definição do mundo como sagrado, o real se descobre, é instituído, e o Mundo se estabelece como Cosmos organizado. Definido o ponto central, nasce e se desenvolve o Universo, através da revelação do sagrado, fundando o Mundo. Tudo que a isso se opõe constitui o profano.

Os eventos ocorridos nos tempos míticos têm, para o homem arcaico, valor de "história sagrada", uma vez que seus personagens não são seres humanos comuns, são Seres Sobrenaturais. Nessa medida, a reatualização desses arquétipos, através dos ritos, permite a reversão temporal, a-histórica. O tem-

po sagrado realiza-se, então, como uma sucessão de eternidades, já que possibilita reviver as ações dos deuses, pois, dessa forma, através das repetições — dos ritos —, o homem aproxima-se deles e, por extensão, do original. Através do caráter exemplar dos mitos, a perfeição é buscada.

Esta forma de conceber a realidade não conta com a reflexão: o homem mítico participa do contexto como elemento componente do cosmos, que, desse modo, se impõe como harmônico.

A apreensão do mundo não compartimentalizada favorece um conhecimento de ordem diversa da que o homem moderno costuma produzir. Conhecer a origem das coisas e dos seres vivos corresponde a possuir uma forma de poder sobre tais elementos. E é pela reatualização dessas origens, através dos ritos, que a essencialidade das criações é reiterada; é a própria demonstração desse conhecimento primordial que evidencia um "poder mágico-religioso".

Daquela radicalidade cósmica da narrativa mítica surge uma "inteligibilidade para a realidade do mundo e do homem" (Crippa, 1975:17). Essa inteligibilidade traduz-se pela linguagem que se constitui numa forma de existência relacionada aos demais elementos da cosmogonia. A palavra, sem estar isolada, mas imbricada à realidade, a ela confere sentido. É através da palavra que o homem procura desvendar o mistério do Ser, a fim de descobrir a relação intrínseca da constituição dos entes. A linguagem configura-se como possibilidade explorável pelo homem, a partir de um arquétipo inaugural, que fundamenta e justifica as possibilidades do "vir-a-ser". Cada elemento expressivo da linguagem relaciona-se a um todo significativo. Longe de ser a reunião arbitrária de formas expressivas, a linguagem constitui-se como parte de um universo ordenado ou cosmos carregado de significados.

A partir do contato com a primordialidade sagrada projetam-se as culturas, e o homem, repetindo, pela palavra-mito, o modelo primordial estabelecido, traça sua história, retomando, mesmo que inconscientemente, a construção do mundo. Constitui-se, então, o princípio de realidade, comum a todos os povos, uma vez que arquivado nos arquétipos do inconsciente e revelado de acordo com o estilo de cada povo.

Os diferentes desempenhos históricos da originalidade do homem revelam-se nas mais variadas formas culturais. Por mais diferentes que possam parecer, se analisadas numa perspectiva

horizontal, ou seja, como se realizam num dado tempo histórico, demonstram ser projeções da essencialidade humana. Dentre tais desempenhos, a literatura tem lugar claramente demarcado, como proposta de revelação dessa essencialidade.

A literatura, portanto, é passível de uma abordagem mítica. A essa relação subjaz a questão da valorização da interioridade da consciência em detrimento da exterioridade comunitária típica da consciência mítica.

Apropriando-se do mito como material poético, a literatura configura-se como forma cultural que propõe a retomada dos elementos instituidores de uma cosmogonia. Por não ser mais vivido intensamente como nos primórdios, a literatura passa a "falar do mito", a apropriar-se dele, revivendo-o. A apreensão do mundo concreto-sensorial típica do mito inaugura a metaforicidade que é específica da arte — legado instituidor da literatura.

Essa metaforicidade revela-se, na literatura, de forma sincrética: elementos díspares passam a compor um todo coerentemente articulado. Assim, o mito, considerado como fala, como narrativa reveladora de uma cosmogonia, relaciona-se à literatura, pois esta também articula-se em torno de um dado contexto que busca coerência em si mesmo, impondo-se como um todo significativo. A linguagem, como força propulsora da criação literária, oferece ao homem a possibilidade de dominar o ser, através da sua simbologia. Recompõe a realidade, reduzindo a distância entre o homem e o mundo e, ao mesmo tempo, adquirindo tamanha força que passa a substituir a própria coisa. Segundo Lajolo, "é desta linguagem, na sua manifestação mais radical, que surge a literatura" (1985:36).

Considerada como manifestação individual e social, a literatura impõe-se na medida que que fixa um acordo com seu destinatário, instaurando-se uma realidade. Esse acordo não se revela pelo dogmatismo; evidencia-se a partir das possibilidades interativas que estabelece com o receptor no processo de extração de sentidos.

O texto ficcional tem significação infinita; nunca é captado de forma plena, pois encontra limite na capacidade do leitor, condicionada por razões de ordem pessoal e histórica, nem sempre mensuráveis.

## 1.2 Literatura infantil: particularidades do gênero

Relativamente à literatura infantil, tais aspectos são claramente evidenciados, ganhando contornos muito específicos dada à forma como foi e é produzida. O universo literário infantil é composto por textos que, sem terem sido propriamente produzidos para a criança, agradam a esse público, bem como por aqueles que são idealizados, produzidos e divulgados para o jovem leitor. Esse procedimento, contudo, não constitui, necessariamente, garantia de sucesso junto aos destinatários.

A origem da literatura infantil remonta ao final do século XVII, quando surge uma nova mentalidade em relação à criança. Até então, a infância, enquanto período do desenvolvimento humano, com particularidades que devem ser respeitadas, inexistia. Quando a estrutura econômica e social passa por drásticas transformações, a família começa a organizar-se diferentemente. Essas modificações ocorrem com a decadência do modelo aristocrático de organização social, que estabelecia as relações familiares ao redor dos feudos.

O modelo burguês de sociedade propõe uma nova estrutura familiar. Torna-se exclusivista e protecionista em relação à criança. Surgem, então, estudos sobre a infância, nas várias áreas do conhecimento, sendo considerada como estágio do desenvolvimento humano. Acredita-se ser possível, conhecendo e analisando as particularidades dessa fase, formar homens melhor preparados para a vivência social.

A literatura infantil passa a desempenhar papel fundamental neste contexto: deve, também, contribuir na formação dos futuros cidadãos. Assim, aparecem, a princípio, Jean La Fontaine, Charles Perrault, Mme. D'Aulnoy e Fénelon, sendo o último, em meados de 1635, quem "inaugura a fase consciente da literatura infantil" (Arroyo, 1988:27).

Nessa medida, são produzidos textos especialmente destinados à criança e outros que, embora, a priori, tenham sido propostos ao adulto, são adotados pelo público mirim, por atenderem aos seus interesses ou porque passaram por um processo de adaptação. Assim, a literatura infantil surge vinculada a uma clara proposta pedagógica, o que deixa marcas ao longo de sua evolução, comprometendo seu valor artístico.

A falta de um estudo teórico mais sistemático acerca do gênero literário infantil certamente remonta não só a tal característica estatutária, mas se justifica por tratar-se de um tipo de produção cultural com uma história ainda relativamente recente. Só em meados do século XX passa a ser objeto de estudos teóricos.

Na tentativa de estabelecer a evolução da literatura infantil, desde a tradição oral até o século XX, vários especialistas propõem diferentes formas de relação dos dados coletados. A partir dos referenciais oferecidos especialmente por Leonardo Arroyo e Nelly Novaes Coelho, observa-se que a busca de material folclórico com fins de registro literário é um procedimento reincidente ao longo da evolução do gênero.

A coleta implementada por Perrault, na França do século XVII, e a desenvolvida pelos Irmãos Grimm, um século mais tarde, na Alemanha, revelam a existência de histórias semelhantes em circulação nos dois países. Constatou-se, portanto, que a elas subjaz uma fonte original comum, oriental, céltica, européia. Mas, embora o procedimento relativamente à coleta de material seja similar e haja a identificação de um fundo comum entre certas narrativas, os contos de Perrault e os dos Irmãos Grimm diferenciam-se substancialmente.

Segundo Marc Soriano, avaliar a literatura infantil, apenas por critérios estéticos — dada à sua proximidade com a pedagogia, já que propõe a modificação de comportamento — pode levar a um estudo incipiente. Tal análise depende da relação existente entre a infância e o livro.

Escrever para um indivíduo em formação torna-se, ao mesmo tempo que exigência da época, ou do plano econômico-social implementado, um ato que pode sugerir relação com a memoridade da infância.

Assim, relacionada à cultura de massas, a literatura infantil é, muitas vezes, afastada de uma abordagem de nível estético. Todavia, é pelo estudo da sua evolução e a relação com outras áreas, especialmente a pedagogia, que se deve avaliar as possibilidades estéticas da produção literária infantil.

O gênero infantil, apesar de condicionado a circunstâncias de ordem externa, forma-se como distintivo, uma vez que resiste ao longo da história e torna-se objeto de predileção da crian-

ça. Considerando-se que o ato de contar histórias consiste numa das primeiras necessidades culturais — já que permite a transmissão de experiências coletivas —, cada época dita a forma pela qual tais necessidades corporificam-se. Com o avanço da tecnologia, novas técnicas de impressão, de ilustração, de utilização da linguagem vão sendo apropriadas ao texto literário, bem como novas idéias vão sendo transmitidas. Também a literatura infantil constitui uma estrutura literária permeável ao progresso da civilização e às novas necessidades da sociedade.

A questão torna-se complexa, se analisado o contexto mais amplo de produção/recepção do texto literário infantil. Na medida que, na maioria das vezes, não se atribui à criança tarefa de escolher o livro que deseja ler, mas à família e à escola, outros fatores, que não apenas o gosto infantil, entram em cena.

Assim, configura-se a especificidade do texto literário infantil, pelo caráter estatutário da assimetria que envolve toda a produção literária destinada à infância. Família, escola, sociedade propõem fórmulas que são mais ou menos corroboradas pelo escritor, dependendo, também, da sua visão acerca da literatura infantil.

Ao escritor cabe encontrar um equilíbrio entre a sua leitura adulta de mundo e a perspectiva infantil. De qualquer forma, segundo Soriano, toda a mensagem dirigida à criança objetiva acrescentar algo a sua formação. Trata-se da função formadora do gênero infantil. A abertura para que a criança conheça a si mesma e o social não é proposta em termos de normatização das relações pessoais com o mundo no texto literário infantil de qualidade estética. Pelo contrário, promove um alargamento dos horizontes do leitor, quando o mundo representado no texto diz respeito ao contexto infantil. A obra literária infantil deve promover um repensar sobre a realidade do infante; realidade que pressupõe, entre outras coisas, a submissão ao mundo adulto e o conseqüente desejo de superação da fase infantil, como forma de aquisição de uma identidade independente e/ou a rejeição dessa realidade que pressiona, dirige, oprime. É através da linguagem simbólica que essa realidade se "reapresenta" à criança, oferecendo uma possibilidade de reflexão, já que é proposta em termos de ficção, de representação de mundo.

### 1.3 Tratamento do mito no conto de fadas

As origens e a própria evolução da literatura infantil relacionam-se aos parâmetros estabelecidos pelos contos de fadas, tanto que, freqüentemente, se utiliza uma expressão pela outra, ou seja, os contos de fadas definem a literatura infantil e vice-versa. Embora outras formas de criação literária destinadas ao público infantil tenham surgido, os contos de fadas, efetivamente, imprimem uma marca à literatura infantil, já que, por muito tempo, se configuram como paradigma do gênero.

Tais narrativas têm sua origem na tradição popular, veiculada oralmente através dos contos folclóricos famosos no século XVII. Esses contos, narrados a qualquer pessoa, sem restrição de idade, relacionam-se à camada inferior da sociedade, pois congregam empregados, lavradores, pastores, etc. que, através dessas histórias, expressam a sua inconformidade com os valores estabelecidos pelo sistema feudal.

Originária do latim, após várias transformações, a palavra "conto" relaciona-se a duas questões básicas: à oralidade e à ficcionalidade, ou seja, é um relato não verdadeiro que se propõe a divertir.

Investindo na ficcionalidade, os contos maravilhosos populares criam uma supra-realidade, atendendo à natural necessidade do homem de verbalizar acerca dos acontecimentos que o envolvem. Para tanto, esse utiliza-se do maravilhoso como expediente compensatório de uma realidade de difícil reversão. Através de encontros, estabelecidos por regras propostas pelas próprias comunidades, são transmitidas as narrativas que se constituem depois como repertório dos contos de fadas infantis.

Pesquisas desenvolvidas acerca dos contos populares evidenciam estruturas e, principalmente, temáticas recorrentes nas mais variadas partes do globo terrestre, o que leva os folcloristas do século XIX a privilegiarem o estudo relativo às origens desses contos.

Os temas, símbolos e motivos dos contos maravilhosos revelam a recorrência aos ritos de passagem das sociedades primitivas, já que a preocupação com o destino do homem é uma constante. Impulsionado por determinados motivos, o herói do conto maravilhoso deve ultrapassar certas etapas que corres-

pondem aos ritos iniciatórios. Segundo Mielitinski, "o sapato da Cinderela, a colocação do anel dentro do bolo a ser assado, o disfarce da noiva em pele de asno ou em pele de velha" e outros podem ser explicados à luz dos ritos de certos povos, remontando à semântica rito-mitológica muito antiga. O processo de transformação do mito em conto maravilhoso passa por determinadas fases:

... a desritualização e a dessacralização, o debilitamento da fé rigorosa na autenticidade dos acontecimentos míticos, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica, a substituição dos heróis míticos por homens comuns, do tempo mítico pelo tempo fabular indefinido, o enfraquecimento ou a perda do etiologismo, o deslocamento da atenção dos distintos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de novos temas e algumas limitações estruturais. (Mielitinski, 1967:309-310)

Diferentemente da forma como se estabelece o próprio relato dos mitos, ao qual somente os iniciados têm acesso, a veiculação dos contos maravilhosos impõe a presença de um narrador que possui o aval da ficcionalidade.

Especificamente no que se refere "aos itinerários míticos dos heróis totêmicos", as relações de ordem familiar parecem ser priorizadas com mais ênfase àquelas que sugerem problemas e, conseqüentemente, a busca de soluções. Dessa forma, a fidelidade ao conteúdo mítico se relativiza em favor da maior liberdade de criação, embora, como esclarece Mielitinski, "esteja bastante restrita aos limites do gênero e à herança mitológica".

O conto maravilhoso prioriza o destino pessoal do herói nas relações familiares, mais restritas, portanto, se comparadas às do herói mítico. Com freqüência, ele é marcado por uma ancestralidade sobrenatural, embora já não seja um semideus demiurgo como o herói mítico. Busca solucionar conflitos que garantirão seu bem-estar e o de sua família: para tanto, deve adquirir as forças mágicas que não lhe vêm gratuitamente.

Nos dois tipos de narrativa — no mito, com a busca de valor cósmico e no conto maravilhoso, com a busca de um valor social — a estrutura morfológica é semelhante. As provações do herói do conto maravilhoso podem ser associadas às provações iniciatórias ou matrimoniais:

O mito arcaico ou o conto mitológico atua como certa meta-estrutura em relação ao conto de fadas europeu clássico, no qual se forma uma rígida estrutura hierárquica constituída de duas ou até três provações do herói. (Mielietinski, 1987:315)

Tendo vencido a(s) prova(s), o herói preenche uma carência inicialmente evidenciada, alcançando o final feliz. Percebe-se, portanto, que — relativamente à estrutura, ao percurso do herói, à sua configuração e aos motivos — o conto maravilhoso mantém alguns elementos míticos renovados por contornos resultantes de uma ficcionalidade crescente. A abertura para uma liberdade maior de criação que, de certa forma, enfraquece a informação sagrada — conforme já se referiu — embora esteja “restrita aos limites do gênero e à herança semântica mitológica”, permite uma ampliação determinada pelas novas relações do homem com seu meio:

No folclore arcaico, o fantástico maravilhoso é tão concretamente etnográfico quanto nos mitos, mas no clássico conto de fadas europeu o fantástico maravilhoso está dissociado das coisas concretas das tribos, e cria-se uma mitologia poética do conto maravilhoso bastante convencional. (Mielietinski, 1987:310-311)

Essa mitologia poética dos contos de fadas, marcada pelas raízes mitológicas, renovada pelo contexto europeu clássico, adaptada e/ou apropriada pela criança, interessa definir neste estudo. Para tanto, cabem algumas considerações acerca da relação entre mito e conto de fadas, esse destinado, então, especialmente à criança.

O pensamento mítico, não compartimentalizado, seriado e segmentado, aproxima-se, segundo vários estudiosos, ao da criança, que, paulatinamente, incorpora o mundo conceitual dos adultos. Enquanto tal processo se efetiva, seus parâmetros para a compreensão da realidade circundante fluem de acordo com as experiências vividas, que, por serem recentes e reduzidas, não se configuram com a racionalidade do adulto. A criança, também, sem o conhecimento científico, cumulativo, historicista, está predisposta à criação de uma realidade que estabeleça relações destituídas da lógica adulta.

Conforme Jean Piaget, a noção de realidade da criança e a do homem primitivo se aproximam: ambos são parte de um todo significativo, em que as marcas limítrofes entre interioridade e exterioridade não se evidenciam com clareza. A abstração nocional é relativizada pela imperiosa necessidade de aproximação entre o objeto e seu símbolo. E, assim, a “confusão” entre o psíquico e o físico favorece a emergência das manifestações fantasiosas, imaginativas. Dessa forma, a criança, assim como o primitivo, está sujeita às sensações diretas que convivem com as emoções. A exterioridade a envolve na medida em que fala à sua interioridade, sem que, como já se referiu, estabeleça as diferenças entre os dois campos. Na mesma medida, estabelecem-se as noções de tempo e espaço.

Assim como o homem primitivo institui seu cosmos de forma ordenada, criando os mitos, a criança, numa apreensão também peculiar desse real, institui “o seu mundo”, numa perspectiva egocêntrica. Para ambos, o que pode ser aproveitado no cotidiano passa a fazer sentido e, só então, participa de um todo significativo. Daí a idéia do sincretismo: o mundo existente é aquele que tem sentido concreto, em que os elementos se relacionam na medida em que interagem a partir de uma lógica centrada no imediatismo, sem a racionalidade científica. O mito revela esse sincretismo primordial.

O conto de fadas infantil, por sua vez, atende à fase egocêntrica da criança, já que também instaura uma realidade coerentemente articulada numa lógica sincrética semelhante à do mito, privilegiando a presença de imagens, em detrimento da racionalidade. O maravilhoso, pois, emerge com naturalidade neste contexto imagético, não conceitual, assim como o do mito.

Observa-se que o aproveitamento dos contos de fadas com fins educativos determina o caráter utilitarista dessas narrativas — constatação aparentemente oposta à análise até aqui desenvolvida, que relaciona tais histórias com o mito. Entretanto, essa visão não se opõe à consideração dos contos de fadas como narrativas de descendência mítica: trata-se de material que “fala” à mente infantil com propriedade e, ao mesmo tempo, veicula valores da sociedade emergente. Sabe-se que os mitos organizam as relações sociais do homem primitivo e que esse caráter instituidor está presente nos contos de fadas.

A educação burguesa, ao utilizar tais narrativas com fins pedagógicos, aproveita seu caráter mítico como possibilidade de fundação da realidade emergente. Tal procedimento é, pelo menos, inovador, porque remonta à radicalidade como meio de alcançar objetivos bem definidos. Através dessa recorrência às raízes humanas, os contos de fadas falam às crianças de todo o mundo, das várias épocas, ao mesmo tempo em que atendem às expectativas da sociedade burguesa. Por outro lado, os contos de fadas tornam-se narrativas paradigmáticas no contexto literário infantil. A mitologia poética dos contos de fadas infantis estabelece-se através de determinados elementos: a configuração espacial centrada no castelo (ou similar); a atemporalidade do "era uma vez"; a estrutura narrativa que, de uma carência inicialmente estabelecida como quebra da harmonia, restaura um cosmos coerente; o trânsito entre o real e o sobrenatural promovido pelas personagens mágicas; as personagens tipificadas; rei, rainha, príncipe, princesa, fadas e bruxas; e o maniqueísmo caracterizador das personagens determinante do caráter de exemplaridade.

Os elementos da mitologia poética dos contos de fadas são, ao longo da evolução da literatura infantil, retomados na sua totalidade ou parcialmente em contextos ficcionais diferentes, com objetivos variados, mas, principalmente, buscando recuperar aquela composição ficcional que tanto agrada ao público infantil.

## 2 CONTOS DE FADAS BRASILEIROS: ANÁLISE DA MITOLOGIA POÉTICA

No Brasil, nas décadas de 70 e 80, observa-se um aproveitamento significativo dessa herança cultural de forma mais reinventada e significativa. Seguindo a tendência da época, impulsionada pela proposta desenvolvimentista, a literatura infantil firma-se como produção cultural emergente em um contexto político-econômico que a situa como matéria de consumo. O País viveu durante esse período momentos de efetiva resistência num clima de repressão à liberdade de expressão. Surgem produ-

ções literárias significativas num mercado editorial promovido pela expansão do capitalismo. Nesse contexto, a literatura — infantil ou não — passando pelo crivo da escola, é amplamente divulgada. Das tendências literárias infantis circulantes no período, destaca-se aquela que se sustenta nos modelos exemplares dos contos de fadas, agora sob nova ótica.

Nos textos da tradição de Perrault e de Grimm, os elementos fantásticos, em constante intercâmbio com o real, acabaram servindo à interpretações que os viam como metáforas de situações sociais e psicológicas muito marcadas. É, de certa forma, contra o maniqueísmo dessas interpretações que *A fada que tinha idéias*, de Fernanda Lopes de Almeida, *A fada desencantada*, de Eliane Ganem, *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, e *Onde tem bruxa tem fada*, de Bartolomeu Campos Queirós se insurgem, (Lajolo & Zilberman, 1984:158-159).

Essas e outras manifestações literárias infantis apropriam-se, ao longo das décadas de 70 e 80, do fantástico universal dos contos de fadas tradicionalmente veiculados para a criança, utilizando formas diferentes de tratamento que, analisadas nos seguintes textos, oferecem um quadro tipológico dessa modalidade narrativa: 1. *A fada que tinha idéia*, de Fernanda Lopes de Almeida (1971); 2. *O rei de quase tudo*, de Eliardo França (1974); 3. *A fada desencantada*, de Eliane Ganem (1975); 4. *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado (1978); 5. *Onde tem bruxa tem fada*, de Bartolomeu Campos Queirós (1979); 6. *Uma idéia toda azul*, de Marina Colasanti (1979); 7. *A bela borboleta*, de Ziraldo (1980); 8. *O que os olhos não vêem*, de Ruth Rocha (1984); 9. *Procurando firme*, de Ruth Rocha (1984); 10. *A verdade é de todos*, de Giselda Laporta Nicoléllis (1985); 11. *A fada Sempre-Viva e a galinha fada*, de Sylvia Orthof (1986); 12. *A fada enfadada*, de Marco Túlio Costa (1987); 13. *O sapo encantado*, de Luiz Galdino (1988); 14. *Ser bruxa ou fada — eis a questão*, de Marilena Campos (1989); e 15. *A bruxinha sem nome*, de Odeete de Barros Mott (1989).

A análise desses textos permitiu constatar duas tendências gerais: a valorização da mitologia poética dos contos de fadas (que ocorre em cinco narrativas: 2, 5, 7, 14 e 15); e a desmitificação do procedimento original.

## 2.1 A valorização do mito

Embora sejam mantidos certos elementos mitificados pelos contos tradicionais, confirmando-os, portanto, como mitos, evidencia-se uma análise da identidade das personagens míticas nesse contexto novo que propõe a recuperação daquele universo tão coerentemente articulado. Sejam fadas, reis ou bruxas, todas buscam firmar-se nessa realidade, marcada por elementos históricos tão evidentes. Com a interferência, portanto, bem direta da racionalidade decorrente da visão histórica de mundo, tais personagens vêem reavaliada a sua identidade de seres míticos. Essa reavaliação evidencia-se de duas formas, seja pelo questionamento e posterior confirmação, ou pela ressurreição daquelas personagens.

Por exemplo, no texto 5, as crianças reconhecem a essencialidade mágica da fada, identificando-se com ela. A imagem da fada favorece o olhar infantil diante do mundo — um olhar pautado pela contemporização entre realidade e fantasia. Configurando-se como uma ameaça a um mundo racionalmente estigmatizado, a fada é impedida, pelos adultos, dessa convivência. Nesse questionamento relativo à identidade da fada, evidencia-se a crítica à racionalidade do adulto que, exigindo da criança procedimentos incompatíveis com a experiência acumulada nesse período de desenvolvimento humano, impede o que lhe é natural: a emergência de manifestações fantasiosas, reveladoras da sua lógica tão peculiar.

Ao alertar para essa tendência adulta de impedir a apreensão do mundo da criança de forma natural, a narrativa revela que interesses de ordem político-econômica impulsionam os adultos a afastarem a fada daquele lugar. Ela representa o questionamento do estabelecido, já que pode tudo com seus poderes. Obrigada a se afastar do convívio das crianças, a fada abandona o lugar, mas vê reconhecidos pelo menos pelas crianças seus poderes de fada.

As personagens dessas narrativas, portanto, têm confirmada sua identidade de seres míticos. Embora todas sejam marcadas por elementos renovados, históricos, elas têm reassegurada essa essencialidade mítica. Transitam entre mundo real e irreal. Esse trânsito, contudo, nem sempre ocorre com a naturali-

dade inerente aos contos originais. Os elementos históricos, os dados do real contemporâneo, interferem nessa relação, o que vem desfigurar aquele sincretismo do mito presente nos contos originais — sincretismo revelado pelo privilégio à presença das imagens, em detrimento da racionalidade, onde o maravilhoso flui com naturalidade, num contexto não-conceitual.

Nestas narrativas, o maravilhoso não flui tão naturalmente; pelo contrário, é questionado pela racionalidade conceitual que estabelece relações diversas, determinadas pelo contexto espaço-temporal em que estão inseridas. Tornam-se as personagens, assim, bem mais complexas (tanto as míticas como as demais) que as das narrativas primeiras. Contudo, ainda possuem papéis claramente definidos, por características valorativas definitivas. Os elementos históricos, por conseguinte, oferecem contornos complicadores para a configuração sincrética da realidade oferecida pelas narrativas.

O texto 7 diferencia-se desse grupo, pois dispensa outro tratamento no aproveitamento dos elementos dos contos de fadas. Nesse caso, não são utilizadas as personagens-tipos mitificadas pelos contos originais (bruxa, fada, rei, rainha, etc.). São as personagens propriamente ditas que, ao saírem de suas histórias e, depois, a elas retornarem, recuperam a magia do trânsito natural entre o real — no caso a nova história — e o irreal — suas narrativas originais. É um aproveitamento provocador de uma releitura das primeiras narrativas, mantenedor do sincretismo das mesmas e da nova, já que não propõe uma análise racional acerca de seu valor mítico.

## 2.2 A desmitificação

As narrativas incluídas nesta categoria desfiguram o caráter mítico das narrativas originais ao desmitificarem um ou mais de seus elementos constituintes. É na utilização dos elementos específicos dessa mitologia poética que se impõe um tipo narrativo comprometido com uma visão racional, histórica, ideológica de mundo: oposta, portanto, à forma sincrética de compreensão da realidade presente nos contos de fadas tradicionais.

Nessa medida, tais narrativas, utilizando elementos daquelas histórias que se notabilizaram por serem gosto infantil, produ-

zem uma forma de narrar comprometida com a objetividade do mundo real, pautada por posicionamentos ideológicos, bem definidos, estabelecendo uma relação autoritária com o leitor. Envolvido por elementos que parecem pertencer aos "contos de fadas", em um universo ficcional de reis, rainhas, fadas, príncipes, etc., o leitor tem um tipo narrativo que destitui o valor simbólico dos contos de fadas. Esse texto aposta no conteúdo ideológico, como forma de oferecer ao jovem leitor condições para que seja mais crítico e consciente da realidade circundante. Assim, estabelece um vínculo mais direto com o real.

Através do reaproveitamento da mitologia poética dos contos de fadas, tais narrativas não só desfiguram o caráter mítico daquelas histórias, mas, também, veiculam temas pertencentes a uma visão adultocêntrica de mundo.

Alguns textos apresentam uma proposta clara de desmitificação do conto de fadas, optando pela forma direta de crítica à possibilidade de sua existência na atualidade, extraindo qualquer forma de fantasia da realidade ficcional(3 e 9) ou admitindo sua existência no contexto específico do conto de fadas(11, 12), que é satirizado, ou rejeitado, respectivamente. A outra subtendência refere-se à desmitificação indireta. Nessas narrativas(1, 2, 6, 8, 10, 13), a crítica à mitologia poética dos contos de fadas não é tematizada como no grupo anterior. Fica desfigurado o seu caráter mítico, uma vez que a racionalidade, a lógica adultocêntrica as permeia de forma variada.

No texto 3, por exemplo, a imagem da fada e, por extensão, a do conto tradicional, são totalmente desmitificadas. A personagem central apresenta-se como fada. Mas todas as suas ações, aparentemente pautadas nos seus dons sobrenaturais, são ao final explicadas racionalmente e atribuídas à imaginação, à possibilidade de criar seres, objetos e ações inusitadas. Contudo todas são passíveis de justificativas lógicas. Maristela revela-se como uma pessoa comum, que gosta de fazer mágicas com o intuito de distrair as crianças. Fadas, portanto, não existem. Que elas são fruto único e exclusivo da imaginação humana fica bem evidente. A lógica, portanto, é proposta ao leitor infantil sem subterfúgios.

Outra forma direta de desmitificação do conto tradicional pode ser evidenciada no texto 11. A paródia satiriza a imagem

da fada e do rei. Quem possui, na verdade, o dom sobrenatural, é a galinha. Sempre-Viva difere da fada tradicional: gorda, atrapalhada, engraçada. Destoa da imagem virtuosa tradicional. Além desse aspecto, a história tem um final que não se propõe definitivo: "quem quiser que conte outra". Embora o equilíbrio seja restituído, este final é, pelo menos, informal, pouco taxativo, no que se diferencia substancialmente do final do conto tradicional. Já o texto 1 exemplifica a outra subtendência. Embora estruturalmente recomponha o cosmos antes desequilibrado, a narrativa aposta na racionalidade como proposta de instituição dessa nova ordem. O espaço fantasioso fica neutralizado pela racionalidade crescente da personagem principal que, de fada aprendiz, torna-se líder do reino, impondo-se por atributos humanos e não mágicos. A imagem da fada, mitificada pelos contos tradicionais, é totalmente revertida e destituída de valor. A heroína dessa narrativa, "por ter idéias", e não por ter dons sobrenaturais, proporciona o sucesso final com reversão do quadro social, baseada em novos valores, ideologicamente comprometidos com a emancipação do indivíduo, pelo desenvolvimento de suas potencialidades. Embora a obra se organize em termos de contexto espacial de forma fantasiosa — céu —, os elementos caracterizados desse contexto são bem reais: casa, escola, etc. Corrobora, portanto, a preponderância da racionalidade, da valorização da lógica em detrimento da fantasia. O texto relaciona-se, portanto, com o mundo real e sugere que nele não há lugar para fadas semelhantes às dos contos tradicionais. Como Clara Luz, elas devem se modificar; devem ser líderes decididas, objetivas, pragmáticas; não fadas, portanto.

Verifica-se que o nível de pedagogismo presente na maioria das narrativas analisadas encontra respaldo no contexto da época de publicação, bem como no procedimento simplista, embora histórico, de atribuir à literatura infantil fins utilitaristas. Publicada num período inicialmente castrador (década de 70) e, depois, de resgate da liberdade de expressão (década de 80), sonogada ao povo brasileiro por tanto tempo, a produção literária infantil parece investir na criança como forma de reversão de um quadro social insatisfatório. Para tanto, utilizando-se do arsenal mítico dos contos de fadas, gênero comprovadamente apreciado pelo público infantil, veicula valores e posturas a serem assimilados

pelo leitor infantil. Cabe ressaltar que esse procedimento evidencia-se nas narrativas analisadas em níveis variáveis.

Nessa medida, considerando o público infantil como demiurgo de uma nova realidade a ser instaurada, sob novos preceitos, tais narrativas revelam um procedimento mítico, já que investem na busca da essencialidade humana, na convivência harmoniosa do homem e seu cosmos. Comprometem, todavia, o caráter artístico do gênero literário infantil, uma vez que propõem tal restauração pela doutrinação, pelo pedagogismo, embora oposto ao tradicional. Os textos são, por isso, submetidos a certas propostas ideológicas.

Tais narrativas diferenciam-se substancialmente das originais, porque essas, embora também veiculassem valores da sociedade emergente da época, ofereciam e oferecem ao leitor infantil a possibilidade de reconhecer um gratificante mundo compreensível a partir de sua ótica, e não a partir da visão adulto-cêntrica.

Guardadas as diferenças culturais e temporais, sabe-se que o ser humano nasce com as mesmas predisposições para apreender o mundo circundante, o que aproxima as crianças de qualquer época ou lugar do homem mítico. Nessa medida, justifica-se a produção de textos que contem com a apreensão globalizante de mundo, típica do mito e dos contos de fadas tradicionais. Embora o sincretismo próprio dessas narrativas não seja recuperado na maioria das obras analisadas, ele é possível de ser retomado na atualidade, desde que a visão de mundo oferecida seja a da criança e não a do adulto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Textos de ficção

- ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *A fada que tinha idéias*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1980.  
CAMPOS, Mariluiza. *Ser bruxa ou fada – eis a questão*. Petrópolis: Vozes, 1989.  
COLASANTI, Marina. *Uma Idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.  
COSTA, Marco Túlio. *A fada enfadada*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1988.  
FRANÇA, Elardo. *O rei de quase tudo*. 8 ed. Rio de Janeiro: Orientação Cultural, 1985.  
GALDINO, Luiz. *O sapo encantado*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1989.

- GANEM, Eliane. *A fada desencantada*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.  
MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1982.  
MOTT, Odete de Barros. *A bruxinha sem nome e o cuco do relógio*. Petrópolis: Vozes, 1989.  
NICOLÉLIS, Giselda Laporta. *A verdade é de todos*. São Paulo: Brasil, 1985.  
ORTHOFF, Sylvia. *A fada Sempre-Viva e a galinha fada*. 3.ed. São Paulo: FTD, 1988.  
QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Onde tem bruxa tem fada*. 24.ed. São Paulo: Moderna, 1983.  
ROCHA, Ruth. *O que os olhos não vêem*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Procurando firme*. 7.ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.  
ZIRALDO & ZÉLIO. *A bela borboleta*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

### Textos teóricos

- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.  
COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 3.ed. São Paulo: Quíron, 1985.  
CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.  
ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: 70, 1969.  
LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.  
MIELIETISNKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.  
PIAGET, Jean<sup>1</sup>. *A noção de tempo na criança*. Rio de Janeiro: Record, s.d.  
\_\_\_\_\_. <sup>2</sup> *A representação do mundo na criança*. Rio de Janeiro: Record, s.d.  
ROCHA, Everardo. *O que é mito*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.  
SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion, 1975.