

3

HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS (E ADULTOS)

O tema da diferença, como vimos anteriormente, sem dúvida, não é privilégio do universo infantil, mas observamos a sua incidente recorrência em histórias voltadas para esse público.

O livro infantil possui características próprias que o tornam um objeto particular e influenciam na abordagem que veremos do tema. Diversamente da literatura adulta, o livro para crianças muitas vezes cumpre uma série de funções educativas e sociais geralmente associadas ao desenvolvimento e amadurecimento da criança, envolve, portanto, questões como medo, autoestima e solidão, muito presentes nas variadas narrativas voltadas para esse público.

A crítica de um livro infantil, por exemplo, pode passar por critérios diversos, e muitos deles, nesse sentido, estão mais voltados para uma ideia preconcebida de infância e de adequação do que à elaboração de uma linguagem particular do gênero.

Se o conceito de literatura é relativamente novo, datando do século XVIII, a literatura voltada para crianças é ainda mais recente e permanece rodeada de muita discussão. A noção mesma de uma história propriamente infantil não existia. Os mitos, contos maravilhosos e populares eram para o desfrute de adultos e crianças, podendo hoje, inclusive, nos surpreender em violência e maldade em suas versões originais. Muitos desses contos se tornaram parte indissociável da literatura infantil, clássicos universais, histórias contadas e recontadas.

Essa transição de alguns contos populares para o universo infantil pode ser explicada de distintas maneiras. O conceito de criança, como concebido hoje, por exemplo, é também uma construção cultural recente. É provável que, com as mudanças na estrutura social e a crescente racionalização do pensamento que acontecia no século XIX, o reduto do maravilhoso tenha se recolhido e acomodado nos livros para crianças, onde foi recebido de braços abertos.

É interessante, para nós, observar como certas estruturas narrativas, temas e personagens se mantêm ou não nesse cenário do conto popular e do universo

infantil. Essa repetição de certas estruturas não é gratuita, elas revelam questões humanas que precisam ser constantemente reinterpretadas.

Luiz Antonio Coelho, em seu artigo, *A repetição na cultura*, 2000¹, ressalta o prazer do previsível, associando essa recorrência a uma valorização da mensagem e a uma maneira de extrair-lhe novos significados. Como o título já aponta, presente não apenas na narrativa como na religião, e mesmo na natureza, o fenômeno da repetição não pode ser visto como apenas uma redundância vazia de sentido.

A ideia do herói e seu simbolismo, que se repete em inúmeras histórias, por exemplo, já foi amplamente discutida e associada ao inconsciente coletivo e a ritos de passagem. Se associamos a repetição na narrativa àquela do ritual, veremos que:

Um ritual só existe como tal se baseado em repetição e participação por compartilhamento social, embora se fale também em rituais individuais. O ser ritual estabelece uma identidade entre coparticipantes. É, antes de tudo, o reconhecimento de pertencer a um grupo social, formação de um *spirit du corps* (COELHO, Luiz Antonio, 2000, p.30)².

Os contos populares, portanto, como frutos da coletividade, vão além de seu simbolismo particular, e como narrativas coletivas renovam através da repetição o seu sentido para o grupo, bem como a identidade social do mesmo. Ainda segundo o autor, repetimos, entre outras coisas, para enfatizar, digerir, e finalmente compreender determinada mensagem.

Essas narrativas de inclusão que se multiplicam, não só na literatura infantil, são formulações importantes que independem de tempo ou cultura e se relacionam em muitos sentidos à busca por reconhecimento pela qual a nossa personagem diferente passa em direção ao seu final feliz.

¹ COELHO, Luiz Antonio. A repetição da cultura. In: JOBIM e SOUZA, Solange (Org.). *Mosaico: Imagens de conhecimento*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 27-37.

² Idem.

3.1. Infantil como gênero literário

É difícil precisar qual foi o primeiro livro infantil de fato. Grande parte da bibliografia aponta *Orbis sensualium pictus* (*O mundo visível em pintura*), de 1658, como o primeiro livro concebido para uma criança. As coletâneas de contos de Charles Perrault (1628-1703) e as fábulas de Jean de La Fontaine (1621-1695) datam do fim do século XVII, na França. Perrault recolheu histórias da memória popular francesa; La Fontaine, por sua vez, recuperou mitos da antiguidade: as fábulas de Esopo, da Grécia e de Fedro, de Roma, foram resgatadas e reunidas por ele em publicações que o tornaram conhecido até a atualidade.

Os *Contos da mãe Gansa*, com oito histórias compiladas por Perrault, e apresentado à infanta, neta de Luís XIV em 1697, inaugurariam a literatura infantil como a conhecemos hoje (COELHO, Nelly Novaes, 2003). No entanto, referindo-se a La Fontaine, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, referência no estudo de literatura infantil brasileira, esclarece que:

Quando analisado por meio da óptica histórica, torna-se evidente que, ao iniciar o resgate da literatura guardada pela memória popular, sua intenção não era escrever contos para crianças. Seu principal alvo era valorizar o *gênio moderno* (francês) em relação ao *gênio antigo* (dos gregos e romanos), então consagrado pela cultura oficial europeia como modelo superior (COELHO, Nelly Novaes, 2003, p.75).

Segundo a autora, essa discussão entre os antigos e os modernos era um tema de grande debate na época, opondo La Fontaine a Perrault. Este era contra o modelo clássico, que já perdurava por mais de dois séculos na criação literária, sendo a favor de um gênero maravilhoso cristão (e não mitológico pagão), além de defender o idioma francês (ao invés do latim) como língua oficial.

O olhar de Perrault acabou se voltando para o público infantil de forma curiosa. Além de defensor do folclore francês, ele também apoiava a causa feminista, em voga na época, e que tinha sua sobrinha como uma das representantes. Compilou, na ocasião, contos folclóricos que tratavam da problemática feminina. Ao adaptar para publicação *A pele de asno*, de 1696, uma história que trata de incesto, pensou que seria uma boa forma de orientar a formação moral de crianças, principalmente as meninas. Ele assim o diz no prefácio:

[...]essas bagatelas não são simples bagatelas, mas guardam uma moral útil, e que a forma de narração não foi escolhida senão para fazer entrar essa moral de maneira mais agradável ao espírito, e de um modo instrutivo e divertido ao mesmo tempo (PERRAULT *apud* COELHO, Nelly Novaes, 2003, p.76).

As publicações para a infância são vistas desde então como meio de ensinar, de fazer perpetuar uma mensagem ou um princípio moral, e posteriormente, também como fonte de entretenimento, mas raramente estavam descoladas de um pano de fundo pedagógico ou mesmo doutrinante.

No Brasil a literatura infantil teve, em Monteiro Lobato, por volta da década de 1920, seu grande fundador. Foi ele quem instaurou uma linguagem literária para os livros infantis, tendo também criado uma temática, aproximando-os da realidade brasileira. Além de escritor, empenhou-se em trazer para o Brasil o aparato técnico necessário para a empreitada editorial.

Mas o que caracteriza exatamente um livro como infantil? É curioso ver que a história dos livros infantis acompanha a mudança do próprio conceito de infância, além das evoluções técnicas de impressão e edição. Alan Powers introduz essa historicidade, apontando a questão do verbal *versus* visual:

O descaso pelas capas de livro resulta de uma disputa entre a palavra e a imagem nos processos de edição e de leitura. A tendência de as crianças lerem as ilustrações, e não o texto, implicou a visão de que capas atraentes demais degradam conteúdos importantes - paradigma que talvez ainda seja corrente no caso das publicações acadêmicas (POWERS, 2008, p.5).

O livro infantil, portanto, pode ser reconhecido facilmente por seu apelo visual e pela presença de uma linguagem simplificada, em forma de diálogo, por exemplo. Como a personagem Alice, de Lewis Carroll, diz logo antes de cair na toca do coelho “que graça tem de um livro sem figuras nem diálogos?”³.

Infância e ilustração estão intimamente ligadas. Em uma fase onde a leitura e a escrita ainda estão sendo assimiladas, as imagens cumprem um grande papel na descoberta da narrativa. Além de contar histórias, as figuras viram parte da brincadeira, elas, de forma lúdica, atraem os pequenos leitores, criando uma relação afetiva com eles, relacionando-se de modo diferente do texto escrito. Os

³ Cf. em CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.11.

livros ilustrados não estão restritos ao público infantil, mas o estigma ficou, portanto, fora algum trabalho gráfico de capa, vemos poucos livros com ilustração voltados para adultos.

Os primeiros livros para criança, no entanto, continham poucas imagens, em páginas isoladas, sendo mais explicativos que narrativos. Até o século XVIII, a xilogravura era a única técnica que permitia compor texto e imagem em uma mesma página, de maneira ainda um pouco grosseira. A prensa de Gutemberg certamente prestou um grande serviço ao livro, mas a imagem ainda tinha de ser impressa separadamente em um ateliê diferente, o que era trabalhoso e custoso (LINDEN, 2011)

Nesse sentido, a litografia, já no século XIX, passou a oferecer maior versatilidade, o texto poderia ser composto de forma manuscrita com maior facilidade, junto com a imagem na mesma placa.

A partir de então, as técnicas de impressão, que permitiram o uso de tipos com imagem, se multiplicaram. Com elas, os livros infantis ganham definitivamente um caráter predominantemente visual, e a imagem conquista seu espaço. De ilustrações em páginas isoladas, em um primeiro momento, passaram para uma estrutura de imagens seguidas do texto redigido logo abaixo, até ocorrer uma inversão e a imagem poder ganhar o maior espaço como orientadora da própria leitura e narrativa. Texto e imagem, assim, tornaram-se indissociáveis.

A exploração dessa linguagem só se aprimorou ao longo dos anos, expandindo da dinâmica da página para o livro como um todo. O apelo ao imaginário, as personagens animais humanizadas e uma tendência aos finais felizes são também algumas das características que estariam mais presentes nesse universo.

Ao contrário do que ocorre com a literatura adulta, os livros infantis não conquistaram uma autonomia formal e crítica em relação aos campos aos quais se relacionam. Na verdade, sua própria definição, enquanto estiver direcionada a esse público específico, coloca limitações que tornam a ideia de autonomia improvável, uma vez que se identifica com campos além da arte e da literatura.

Se a fronteira adulto-criança começa a se enfraquecer, sua definição enquanto campo específico começa também a se alterar e a ampliar as possibilidades da linguagem. Por enquanto, porém, a elaboração de livros infantis, que exploram suas próprias possibilidades e transcendem a fronteira etária, ainda

não constitui a maioria, grande parte ainda se atém a questões pedagógicas e valores pré-estabelecidos de como devem ser os livros para esse público.

Da mesma maneira que não se deve diminuir a capacidade do grande público para consumir e gerar cultura, também a criança não deve ser privada de conteúdos mais sofisticados que os pressupostos por cartilhas do governo. Com o desenvolvimento do mercado, observamos que as obras consideradas de qualidade, que entram para a história com repetidas reedições, são aquelas que permitem diferentes níveis de leitura e interpretação e não diminuem a capacidade cognitiva de seu público.

Segundo Bourdieu (1989), o poder simbólico e a instituição de uma cultura dominante passam pela absorção de valores e categorias de julgamento por parte do dominado, começando, por exemplo, pela escola, que determina o que é apropriado ou não a cada fase do desenvolvimento. O acesso ou não aos bens culturais e a determinação do que é de valor ou não são formas de poder político (BOURDIEU, 1989, p.10). A partilha do sensível, portanto, seria sempre política, pois desloca espaços sociais predeterminados.

É interessante lembrar, por esse prisma, que muitas das matrizes do conto infantil eram, em sua origem, compilações de histórias populares não necessariamente infantis. Inauguradas por La Fontaine, Charles Perrault, como já apontado aqui, além de Hans Christian Andersen e os irmãos Grimm, elas são ainda reeditadas e usadas como fontes de inspiração, mesmo tendo origens que não se relacionam diretamente com a realidade das crianças de hoje.

Hoje são histórias que configuram como clássicos da literatura infantil mundial, sendo um patrimônio cultural do ocidente. Em uma das definições para clássico, propostas por Italo Calvino (2004, p.13), se lê: “Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.” A literatura infantil de hoje discute seu papel pedagógico e artístico, e luta para formar uma base crítica que dê conta de suas particularidades.

3.2.

Do popular ao infantil

Certamente o conto popular não é a única, e muito menos, definitiva origem do que hoje chamamos literatura infantil. Esta foi forjada por uma confluência de fatores e está constantemente se redefinindo, o que torna o seu estudo sempre interessante. De qualquer forma, a identidade com esse tipo de conto revela características que nos interessam em relação à sobrevivência e relevância de determinadas histórias na nossa cultura, levando-nos assim a refletir sobre as eventuais releituras e ilustrações que continuamos fazendo para os mesmos contos, apesar das diferenças culturais entre a sua origem e a nossa realidade atual.

O conto popular, em geral, não tem autor, não tem responsável, está diluído na oralidade, por mais que tenha sido registrado e pesquisado. Quando conto uma história como *Chapeuzinho vermelho*, por exemplo, certamente a contarei de forma diferente da que escutei, por mais que sua estrutura continue a mesma. Sua forma, portanto, é fluida, o que importa e permanece é o seu conteúdo, concentrando-se mais na diegese do que em aspectos formais de um texto literário.

Pensando ainda na identidade entre o infantil e o conto popular, podemos nos debruçar sobre alguns conceitos importantes que atravessam também a ideia de uma literatura “maior” ou “menor”. Se os produtos da alta cultura estão, pelo menos em sua constituição, associados ao trabalho da forma e do estilo, o conto popular certamente passa ao largo dessa definição. O conceito de que o popular é mais simples, raso, sentimentalista e primitivo é inclusive um senso comum na crítica à cultura de massa, e não raro atravessa também os livros para crianças.

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2000), faz aproximação semelhante, quando compara a mentalidade popular com a da criança. Segundo ela, ambas estariam mais perto do sensível que do racional, portanto, mais suscetíveis ao universo do maravilhoso, onde se passam essas histórias, e menos ao pensamento racional sofisticado (COELHO, 2000, p.40).

Concordando ou não com o ponto de vista da autora, é possível associar essa característica menos formal do popular, por seu perfil mais fluido, à aquisição da linguagem na infância, estreitando a relação dos dois universos. Esse primeiro contato com o mundo das letras e dos livros de fato dificulta a

introdução de trabalhos formais mais elaborados, assim, sendo universais e flexíveis, os contos populares se adequaram bem nesse momento de primeiro contato com a literatura.

De qualquer forma, essa divisão que coloca o popular em uma posição de valor inferior ao da literatura formal não deixa de ser também uma questão política de como é estruturada a sociedade e são divididos os bens culturais. Quem está em uma posição dominante determina o que é apropriado ou não, seja para o povo, seja para a infância.

Um argumento da própria Nelly Novaes Coelho (2003) para esse fenômeno de identificação do popular com o infantil recupera o momento histórico no qual também se forjou a ideia de uma arte literária autônoma:

A revolução francesa eclode em 1789 e, após o apocalíptico período que se segue, abre-se uma nova era, a do romantismo, quando se impõe um novo sentimento e uma nova razão. Novamente as fadas passam para segundo plano no interesse dos adultos e refugiam-se no mundo infantil (COELHO, 2003, p.78).

Ou seja, a valorização do pensamento racional e analítico é um acontecimento historicamente recente, e quem não se adequa a ele está sujeito a ser visto como infantil, ou como portador de uma mentalidade primitiva.

Os contos populares eram escutados por todos, adultos e crianças, serviam como alerta e alegorias para diferentes situações, como no próprio caso de *A pele de asno*. A ideia de que a infância deveria ser preservada de qualquer tema mais pesado, como a morte, o medo ou a solidão, é relativamente recente. O que uma criança deve ler ou não, ou que tipo de literatura é mais apropriada, é uma estruturação cultural, assim como a interpretação que fazemos hoje dessas histórias clássicas que continuam sendo contadas.

De qualquer forma, a infância como entendemos atualmente, é uma construção social. Não existia um tratamento diferenciado, até a Idade Média as crianças eram representadas nas imagens como adultos em escala menor. Segundo Philippe Ariès, em *História social da criança e da família*, 2006, a idealização de uma infância de traços redondos e caráter inocente desapareceu da iconografia por muito tempo depois da arte grega, só reaparecendo na forma de menino Jesus, no séc. XII (antes representado como um pequeno Deus-padre), seguido de muitos anjos-crianças que ressuscitavam o Eros grego (ARIÈS, 2006, p.19).

Essa atitude foi indicativa de que a infância era frágil e vista com indiferença, como uma etapa a ser superada, uma transição de pouco significado, na qual o importante era sobreviver. As crianças ainda não batizadas eram inclusive enterradas em casa, e pouca importância se dava, pois morriam muitas, era natural. Ao conseguirem ultrapassar a fase de alta mortalidade, tanto em trajes como em brincadeiras ou trabalho, elas se confundiam com os adultos, sendo consideradas prontas para a vida (ARIÈS, 2006, p.22).

Os primeiros retratos de crianças só vão reaparecer no século XVII, com o Humanismo. Só então é atribuído à infância um caráter especial associado à ingenuidade e graça, fonte de grande distração e divertimento para os adultos. Junto com esse novo sentimento de afeto em relação aos menores, que crescia nos familiares, encantados com as brincadeiras e modo de ser das crianças, surge também uma preocupação moral, principalmente por parte dos eclesiásticos.

As crianças eram vistas por estes como criaturas fracas, ainda irracionais, que precisavam de moral e disciplina para se tornarem adultos honrados. A evolução do colégio como sistema não só de ensino, mas também de vigilância e comportamento, está diretamente associada a essa visão. A disciplina se dava muitas vezes pela humilhação e medo, os castigos corporais eram frequentes. Como ser primitivo, a criança deveria controlar seus instintos, enquadrar-se nas regras impostas, nem que fosse à força, pela autoridade da igreja ou do educador. No século XVII, “O sentimento expresso para justificar a necessidade de retardar a entrada para o colégio era a fraqueza, ‘a imbecilidade’, ou a incapacidade dos pequeninos” (ARIÈS, 2006, p.114).

É verdade que desde então a educação mudou muito, o ensino não é mais, pelo menos idealmente, algo ameaçador e limitante. É compreensível, por outro lado, que o estigma pedagógico muitas vezes soe como negativo, e nada parece mais terrível que panfletagem para menores. Não raro se associam comportamentos desviantes com livros, jogos e filmes consumidos por crianças e jovens. Bani-los tampouco resolveria qualquer coisa, muito pelo contrário, limitaria o espectro de possibilidades de conhecimento.

Assim a ideia de enquadramento de conteúdos não está tão distante da Idade Média, principalmente, quando observamos algumas adaptações da literatura infantil, por exemplo. É um reflexo cultural do que entendemos por infância e o que lhe é adequado ou não.

Os contos populares são recheados de violência, morte e até incesto. Poderíamos discutir ao infinito o propósito de perpetuar a ideia do amor romântico ou as divisões entre nobres e plebeus recorrentes nessas histórias. Mesmo assim, esses contos chegam até as crianças de hoje, às vezes um pouco mutilados, esvaziados ou levemente modificados, mas certamente ressignificados. Voltamos para eles com olhos diferentes do século passado, mas não deixamos de repeti-los.

Como podem persistir por tanto tempo? O professor Carlos Leal, estudioso da literatura folclórica, responde:

A resposta a essa questão nos parece estar na linguagem em que foram codificados. Conforme Erich Fromm, existe uma linguagem primeira, uma linguagem arquetípica, escondida nos devãos do inconsciente, na qual se acham escritos os mitos, as lendas e os sonhos. Essa linguagem, de natureza simbólica, tem a capacidade de se projetar no tempo e no espaço e de ser a mesma em épocas e culturas diferente (LEAL, 1985, p. 14).

Seguindo raciocínio semelhante, o crítico José Paulo Paes (1990) baseia-se justamente no caráter simbólico desse tipo de história ao discutir a questão da literatura de entretenimento. Incluindo a literatura infantil nessa categoria, ele faz uma separação clara entre cultura de massa e cultura de proposta, ou alta cultura. A cultura de massa está, para o autor, diretamente relacionada ao popular e possui características próprias que podem ser avaliadas em sua plenitude, sem qualquer comparação com a alta cultura. Além disso, Paes (1990) sublinha o traço arquetípico e folclórico como a razão do sucesso e repetição dos objetos que emergem da cultura de massa. Ou seja, não só os tais contos nunca morrem como também tomam novas formas na literatura de entretenimento em geral:

A dimensão arquetípica dos vários gêneros da literatura de entretenimento ajuda a explicar a recorrência, neles, de motivos e procedimentos fixos, assim como sua capacidade de continuarem a aliciar o interesse dos leitores, a despeito dessas repetições aparentemente fastidiosas (PAES, 1990, p.30).

3.3. As narrativas que conhecemos

Assim a mitologia e a narrativa fornecem símbolos para as questões humanas. O traço arquetípico ao qual se refere Paes (1990) como base da narrativa da cultura de massa está profundamente associado a esses símbolos. São imagens, ou modelos, tão antigos quanto a humanidade; medos e desejos que são parte da nossa constituição e que ultrapassam barreiras culturais.

O termo “arquétipo”, cunhado por Jung (2008, p.83), não se refere a um certo número determinado de modelos fixos, ou representações, senão estruturas dinâmicas de um mesmo tema que toma as mais variadas formas:

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo-representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo (JUNG, 2008, p.83).

Não seria tão precipitado, portanto, associar o termo à nossa personagem diferente, tão recorrente não só nos mais variados livros de ficção, como na forma como contamos casos e histórias de vida em jornais e biografias. Ou até nos sonhos mais íntimos, onde, por algum motivo, não estamos incluídos em determinado contexto, ou não conseguimos falar, por exemplo, ou mesmo estamos sem roupa em público, para citar um clássico, que inclusive ganha vida na crônica *O homem nu*, de Fernando Sabino, 1975.

Segundo Jung (2008), podemos fazer um paralelo entre complexos individuais e essas “imagens coletivas”, que chama de arquétipos: “complexos individuais não produzem mais do que singularidades pessoais, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras” (JUNG, 2008, p.98).

De certa maneira podemos, assim, associar a ideia de arquétipo também às questões relacionadas à identidade, que vimos no capítulo 2, anterior. A busca pelo reconhecimento, a maneira como formamos identidade e finalmente como tratamos estigmas e complexos pessoais relacionados a eles têm um fundo estrutural comum. É simbolicamente através de imagens e narrativas que damos

vazão a essas questões de ordem coletiva, analogamente ao que fazemos individualmente nos sonhos, império do inconsciente.

M. L. Von Franz que, entre outros, divide com Jung as páginas de *O homem e seus símbolos*, 2008, cita o processo de individuação na infância como uma etapa em que se evidencia uma série de esquemas arquetípicos e onde podemos identificar etapas análogas ao percurso do reconhecimento, que vimos anteriormente, no capítulo 2:

Ao chegar à idade escolar, a criança começa a fase de estruturação de seu ego e de adaptação ao mundo exterior. Essa fase traz em geral um bom número de choques e de embates dolorosos. Ao mesmo tempo, algumas crianças nessa época começam a sentir-se muito diferentes das outras, e esse sentimento de singularidade acarreta uma certa tristeza, que faz parte da solidão de muitos jovens (FRANZ *in* JUNG, 2008, p.218).

Os arquétipos auxiliam nessa trajetória, podendo ser cuidadosamente identificados em uma série de mitos e narrativas, além de representados em muitas religiões e histórias sagradas, como a do próprio Buda ou Jesus Cristo. Além disso, essa plenitude individual, ligada ao amadurecimento, pode estar associada à integração social, como sugere a história de *O patinho feio*, Perrault, 1915, por exemplo. Ainda segundo Franz (Jung, 2008, p.295) “o processo de individuação conscientemente realizado transforma, assim, as relações humanas do indivíduo”. Ele complementa, dizendo que “Laços de parentescos ou de interesses comuns são substituídos por um tipo de união diferente, vinda do *self*.”

Esse processo de individuação, apesar de não coincidir exatamente, em muito se assemelha aos rituais de iniciação ou ritos de passagem, onde o jovem, por exemplo, se prepara para a maturidade e para seu papel social. Sendo também um momento de confronto com imagens arquetípicas de crescimento e, conseqüentemente, do que é ser homem ou mulher. A narrativa, principalmente a mitológica, é uma ferramenta para trabalhar questões profundas e conflitos internos de maneira simbólica e, dessa forma, universal.

O também psicanalista, Bruno Bettelheim (2007), sintonizado ao pensamento de Jung (2008), se debruçou justamente no efeito quase que terapêutico dos contos de fadas para as crianças. Segundo ele:

Há uma concordância geral em que mitos e contos de fadas nos falam na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes. Seu apelo é feito ao mesmo tempo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos – id, ego e superego – e também à nossa necessidade de ideais do ego. Isso o torna muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenômenos psicológicos íntimos são corporificados em forma simbólica (BETTELHEIM, 2007, p.53).

A identificação com essas sensações fora da própria criança, em uma história, por exemplo, pode ajudá-la a trabalhar questões internas que não encontraram canais de expressão. E não seria esse um dos grandes valores da arte, o de representar o indizível? Algo similar ocorre também na prática da psicanálise, que encontra o caminho da cura ao transformar em palavras, ao simbolizar, algo que não estava encontrando caminho dentro do sujeito.

Assim, ao nos identificarmos com o herói da história, ensaiamos vivências e possibilidades na imaginação. A narrativa pode ser, portanto, de grande importância no fortalecimento da personalidade ou construção de identidade. O herói, no caso, é uma imagem que inevitavelmente aparece, quando pensamos em arquétipos e narrativa. O mito do herói é um exemplo típico de modelo recorrente ligado a um arquétipo, e está diretamente associado a uma ideia de superação de obstáculos.

Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, 2007, também se questionou sobre a recorrência de temas e símbolos nas histórias que contamos, sugerindo que a estrutura narrativa do mito do herói épico é a mesma independente de tempo e cultura. Segundo ele, o herói “é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (CAMPBELL, 2007, p.28).

Estudando esses padrões mitológicos, Campbell (2007) chegou a uma fórmula narrativa que pode ser identificada desde os contos de fadas até filmes hollywoodianos. A essa jornada do herói deu o nome de *monomito*, pois apesar de sua apresentação variar, a estrutura permanece a mesma:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito (CAMPBELL, 2007, p.36).

O antropólogo Arnold van Gennep em *Os ritos de passagem*, 1978, decompõe os ritos de passagem de maneira análoga. Segundo ele, os ritos de passagem, seja de uma fase da vida para outra, seja de um mundo ao outro, são em geral divididos em uma série de cerimônias ou rituais de “separação”, “margem” e “agregação”, variando a ênfase em cada um deles, dependendo da ocasião (GENNEP, 1978, p.31). Apesar de terem preocupações e interpretações distintas, as visões de Gennep, Campbell e Jung se cruzam no sentido da mudança de *status* que um rito de passagem proporciona e na sua importância para o nosso desenvolvimento tanto social quanto individual.

O primeiro momento da “separação”, simplificando um pouco a estrutura apresentada por Campbell (2007, p.59), “o chamado da aventura” é quando algo acontece que de alguma forma muda a ordem do mundo do herói, em que forças misteriosas entram em ação. O herói, então, auxiliado por um poder benigno do destino, como uma fada madrinha, por exemplo, entra em um universo até então desconhecido, e seu horizonte é de alguma forma ampliado.

A “iniciação” é geralmente composta de uma série de provas e obstáculos que o herói supera sucessivamente. Ultrapassada a última barreira, depois de diversas vitórias pelo caminho, a última aventura é o que Campbell (2007, p.121) chama de “o encontro com a deusa”, que seria o encontro com a figura do sexo oposto que deve lhe dar a “benção do amor”. Esse casamento representa o domínio da vida pelo herói, é o objetivo alcançado, ocupando simbolicamente o lugar do pai (CAMPBELL, 2007). Essa sintonia com o pai pode resultar de uma compreensão transcendente do sentido do mundo, depois de passar por suas diversas dificuldades. É um momento de iluminação.

Semelhante ao que diz Bettelheim (2007) sobre o auxílio da narrativa no processo de amadurecimento, o mito de herói também está intimamente relacionado à superação dos medos infantis e não por acaso Campbell (2007, p.133) chama essa jornada de provas de “iniciação”. “A ideia tradicional de iniciação combina uma introdução do candidato nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação com um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais” (CAMPBELL, 2007, p.133).

O retorno, ou o final feliz, é o fechamento do ciclo, quando o herói deixa o universo do desconhecido e volta ao reino humano com sua conquista. Esse retorno pode acontecer de diversas maneiras, podendo ser uma fuga, um resgate

ou ter uma ajuda sobrenatural. O herói volta ao seu cotidiano, mas agora está munido da sabedoria do desconhecido, e principalmente, da sabedoria de que esse mundo do além, de onde retorna, é o mesmo do reino humano, e essa exploração é a sua grande conquista, na verdade (CAMPBELL, 2007, p.213).

Além de Campbell, muitos outros pensadores também se ocuparam em estudar a repetição e influência de histórias e narrativas. É interessante observar outras abordagens para a questão, sem cair na armadilha de buscar uma equação que, como uma chave-mestra, nos abra todos os caminhos. Tais visões nos ajudam a construir um olhar próprio para a história de busca da personagem em questão, podendo observá-la por diferentes ângulos.

Vladimir Propp, por exemplo, em *Morfologia do conto maravilhoso*, 2003, propõe um estudo da estrutura do conto como peças de um quebra-cabeça, onde os diferentes elementos e funções disponíveis se encaixariam para formar diferentes histórias (PROPP, 2003). Apesar de propor um estudo pouco flexível, com tabelas e especificações, e até equações, sua abordagem é interessante justamente por identificar tais “fórmulas” narrativas.

Mesmo focado nas funções de cada ação para o desenrolar da história, e menos nas personagens em si, também Propp (2003) define o herói como aquele que passa por provações até alcançar um objetivo final. Divide os heróis em duas categorias: *os buscadores* - que saem de suas casas atrás de algo que lhes foi tirado ou que é de grande valor; e *os heróis-vítimas* - que saem de sua casa contra a vontade (PROPP, 2003, p.29).

A proposta de Propp (2003) era justamente uma classificação científica do material, tal qual classificamos espécies na biologia. Segundo ele, por mais diversas que pudessem ser as personagens, os papéis que tinham nas histórias eram muito semelhantes, e são essas funções que ele vai procurar mapear:

Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que as personagens são numerosíssimas. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua receptibilidade (PROPP, 2003, p.21).

Essa ideia de narrativas identificadas aparece também no pensamento do filósofo e estudioso da narrativa, Mikhail Bakhtin (1997). Ele defende que um texto não deve ser analisado isoladamente e sim dentro de uma cadeia de diálogos, onde busca elementos da cultura, de outros meios, e mesmo de outros

textos para se constituir. Ou seja, todo discurso traz um pouco do discurso de outro. Questionado sobre o estado da pesquisa literária de sua época, Bakhtin (1997), entre outras coisas, salienta que “não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade” (BAKHTIN, 1997, p.362).

Esse aparente paradoxo é o que buscamos nas manifestações da personagem em questão, seu aspecto cultural, sua representação visual variante, e seu sentido decantado que atravessa gerações: encontrar-nos entre o que é circunstancial e o que é eterno. Ou seja, tão importante quanto a cultura na qual foi gerida, é seu complexo processo de aquisição de sentido em épocas distintas.

No exemplo do autor, a magnitude de Shakespeare (2010) certamente ganhou novos contornos nos séculos que se sucederam, e não podemos levar o nosso Shakespeare de volta para a era elisabetana sem uma perda ou mudança de sentido. De certa forma, a obra supera a si mesma, ganhando novos sentidos e significados.

É por esse prisma, tanto de universalidade quanto de influência mútua, que vamos olhar para alguns exemplos da personagem diferente que pinçamos de nossa cultura. Propomos que o próprio percurso de busca por esse pertencimento, que vimos no capítulo anterior, pode ser identificado em muitos sentidos com a aventura do herói. Como disse anteriormente, existe na personagem estudada algo de latente e universal que atravessa uma série de histórias com formulações e conclusões semelhantes. Analisando-as, podemos achar o *esqueleto* desse tipo de narrativa que guia o discurso da diferença e do reconhecimento no âmbito da literatura infantil.

A imagem, ou a ilustração, como parte definitiva da linguagem desse tipo de livro, será nosso caminho para identificar as nuances de sentido que cada manifestação da personagem em questão agrega. Pois se as histórias seguem uma linha semelhante, suas formas não poderiam ser mais variadas, e as imagens podem ter um papel definitivo na narrativa e na sua interpretação.

No capítulo seguinte procuramos, justamente, entender como a imagem pode contribuir para a nossa análise e seu papel na literatura infantil. Muito falamos sobre o poder simbólico do mito de expressar nossos conflitos internos, pois, quando não há mais palavras, a imagem tem um papel fundamental de expressão. O que cada representação contribui para o estabelecimento desse diálogo é uma pergunta que deverá ser levantada no último capítulo desta dissertação.