

1

Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras

Fernando Azevedo

Os textos da literatura infantil têm, desde há muito, seduzido crianças e adultos. Se as crianças constituem o seu destinatário preferencial, a verdade é que elas não possuem a autonomia e a iniciativa factual para seleccionarem e decidirem aquilo que querem ler. Regina Zilberman (2003: 52) fala, a este propósito, de um poder exercido pelos adultos sobre as crianças. É também por esta constatação que Zohar Shavit (2003), analisando a especificidade da comunicação literária para crianças, assinala que os textos da literatura infantil se configuram, habitualmente, como ambivalentes, no sentido em que prevêm dois tipos de leitores-modelo diferenciados: o leitor criança e o leitor adulto, sendo que este último desempenha, na interacção do texto com o seu leitor preferencial, o papel de mediador. Nesta perspectiva, os textos da literatura infantil têm que agradar simultaneamente a dois tipos de leitores com competências linguísticas, literárias e de conhecimento do mundo muito diferenciadas.

Se é verdade que, de acordo com determinados autores, os textos da literatura infantil têm tendência a exibir uma acção narrativamente pouco complexa e, em alguns casos, mesmo simples, Perry Nodelman (2008: 206) não deixa de enfatizar que estes textos comportam igualmente uma espécie de sombra, muitas vezes detectável graças ao texto icónico ou gráfico¹, que, dialogando com os seus leitores, lhes permite aceder a uma compreensão mais completa e mais sofisticada do mundo. Teresa Duran (2009: 112) assinala que é graças a estes textos que a criança aprende a

¹ De facto, na perspectiva do autor (Nodelman, 2008: 77) o texto icónico constitui, muitas vezes, uma espécie de código escondido que proporciona aos seus leitores informação visual e emocional que o texto verbal omite ou silencia. A este propósito, cf. Janet Evans (Ed.) (1998), Nikolajeva & Scott (2006) e Colomer, Kümmerling-Meibauer & Silva-Díaz (2010).

linguagem simbólica: “[...] La imagen narrativa se muestra como un plurirreferente de la realidad, y obliga la mente a aprehender los rasgos de síntesis para restituir la unidad ontológica.”

Reflectindo sobre a natureza e traços da literatura infantil, Jerry Griswold (2006) sublinha que os seus textos exibem um conjunto de temáticas que, por razões de natureza social, cultural e desenvolvimental, são fortemente apelativas para os seus leitores mais jovens. Em concreto, o investigador fala das seguintes:

- O espírito da brincadeira nos lugares aparentemente mais estranhos ou desconfortáveis, representação simbólica da segurança e do conforto, por oposição ao mundo dos adultos.
- A exibição do maligno e dos medos, dados a ler através das bruxas e dos lobos e que, em larga medida, permitem às crianças tornarem-se protagonistas e heróis.
- A miniaturização e o fascínio por tudo o que é pequeno, forma simbólica de exibição do reduzido poder de que as crianças gozam (Griswold, 2006: 53) ou modo indirecto de apresentar pontos de vista alternativos a determinadas noções consensuais de dimensão e de especificação daquilo que é importante ou relevante (Griswold, 2006: 73).
- A luminosidade e a capacidade de metamorfose que as personagens exibem, expressão pela qual, dissolvendo a solidez dos mundos de referência, a criança pode recuperar e fruir a liberdade (Griswold, 2006: 96).
- O animismo, visível nos objectos e nos animais dotados de propriedades humanas, modo de mostrar um mundo habitável e pessoal, onde a criança pode reconhecer um universo polimórfico (Griswold, 2006: 120).

Além disso, estes textos falam-nos de mundos possíveis onde, clara e explicitamente, se evidencia uma vitória dos valores do bem sobre os valores do mal, dos valores da justiça sobre os da injustiça, dos valores do amor sobre os do ódio, num ambiente de elevada carga afectiva e emotiva (Cerrillo, 2003: 78). E mesmo quando eles não explicitam um *happy end* euforicamente consolador, estes textos

nunca chegam a propor aos seus leitores a visão de um mundo sem quaisquer possibilidades de remissão².

Mas a literatura infantil não pinta o mundo apenas de modo eufórico ou positivo. Se nela predominam a esperança e a luminosidade, ela é também o lugar onde os medos e tudo aquilo que de mais vil ou pernicioso existe na sociedade são exorcizados. Por esta razão, Bruno Bettheim (1998) refere-se a ela como mecanismo capaz de compensar as angústias do quotidiano infantil.

As figuras representativas do Mal

A literatura infantil tem sido povoada por uma série de figuras monstruosas capazes de atemorizar os seus leitores: basta pensarmos, por exemplo, nas figuras do lobo, do ogre ou da bruxa, monstros que, revestidos de uma natureza não humana ou supra-humana, encarnam o Mal e tudo quanto de negativo e de perigoso pode existir. Estas figuras, pela sua diferença, em termos de natureza ou tamanho, ajudam a definir e a delimitar o humano (Meireles, 2005: 5; Ramos, 2006).

O lobo

Figura monstruosa, por excelência, o lobo ocupa, na literatura infantil, um lugar de destaque. Ele encarna, com efeito, em conjunto com a bruxa, muitos dos medos e ansiedades das crianças (Trousdale, 1989). O lobo, frequentemente acompanhado do atributo *mau*, comporta o sema da animalidade e das forças irracionais e não controláveis, de que decorre a sua periculosidade mortal (Greenleaf, 1992).

No âmbito da literatura tradicional oral, o lobo é assimilado a uma personagem maligna, que causa temor, dado que factualmente percebida como aniquiladora da ordem instituída. Ao contrário das suas vítimas, que são usualmente entendidas como juvenis³, o lobo

² De facto, como enfatiza Teresa Colomer (1996: 9), uma das constantes da literatura infantil reside precisamente na “[...] necesidad de cumplir una función educativa y de no traspasar los límites de lo conveniente.”

³ Veja-se, a este propósito, a presença do diminutivo na apresentação das personagens comuns nas narrativas de potencial recepção leitora infantil: os sete cabritinhos, os três porquinhos, o capuchinho vermelho, etc.

é perspectivado como um ser adulto, com uma série de competências já desenvolvidas.

Por exemplo, nessa narrativa, que é hoje um ícone universal (Beckett, 2008) – falamos de *O Capuchinho Vermelho* –, o lobo mostra-se não apenas artiloso e enganador (ao ponto de enganar não só a menina ingénuo, como também a sua avó, mulher já experiente e vivida, que habita num território exterior à aldeia comunitária), como igualmente destruidor. Arthur Arnold (1986) sublinha que neste relato o lobo é percebido como uma força do mal e, incisivamente, como um instrumento de punição que castiga as meninas que desobedecem à autoridade familiar.

Esta concepção negativa do lobo encontra-se também presente em obras de literatura infantil contemporâneas.

Pensamos, por exemplo, em *O Magnífico Plano do Lobo*, de Melanie Williamson (2008). Se o lobo se apresenta como um ser antropomorfizado, que requer compaixão, por parte dos que o rodeiam, pela enorme dor de dentes que sente, no final da narrativa, ele revela-se como um ser convencido e artiloso que procura ganhar dinheiro à custa da exploração do trabalho dos outros. O lobo é, nesta narrativa, um ser dotado das propriedades que a tradição já lhe atribuiu: o engano, a persistência e a concepção de que todos os meios são válidos para atingir os seus objectivos, a que se acrescenta um outro traço disfórico – a vaidade. Porém, ao contrário da versão a que nos habituámos, no âmbito das nossas comunidades interpretativas, o lobo encontra, nesta narrativa, adversários capazes de o contrariar e de repor a justiça: são os próprios seres explorados (os cordeirinhos) que, descobrindo-se enganados, se revoltam e castigam o lobo, destruindo-lhe a nova dentadura e causando-lhe vergonha, de que decorre o seu afastamento.

A bruxa

Contraposição da figura maternal, a construção cultural da imagem da bruxa tem enfatizado nela o pólo negativo do espectro feminino, aquele que se situa nas margens de todas as narrativas, e cuja repressão é essencial para garantir a supremacia das narrativas do poder patriarcal (Wilkie-Stibbs, 2002: 109). Se do ponto de vista físico a bruxa é iconicamente representada em dissonância face a determinados padrões culturais da beleza, com indumentária

específica, na qual predominam valores cromáticos e simbólicos associados à cor negra, sob o ponto de vista accional, ela é frequentemente associada à força perversa do poder, de que resultam determinados efeitos perlocutivos, nos quais sobressai a construção social do medo na criança⁴.

Ao contrário das mulheres e das princesas que mobilam o universo dos contos de fadas, as bruxas e outras criaturas malignas são dadas a ler como personagens irracionais e perigosas (AA VV, 1986: 644-646), no sentido em que detentoras de uma voz e de uma capacidade de acção que ameaça e que transcende, de alguma forma, os limites impostos por uma certa ideologia. Intimamente associadas a um instrumento de âmbito doméstico (a vassoura), exaurido porém da sua função primordial, as bruxas são percebidas, pelo imaginário popular, como criaturas capazes de transcender as limitações de um universo de referência que, à luz de determinados pressupostos ideológicos, de certa forma condicionava as mulheres de certas classes sociais. A vassoura, ao deixar de cumprir funções exclusivamente domésticas ligadas a actividades manuais pouco ou não remuneradas e ao adquirir uma dimensão alternativa e mágica, permite-lhes, com efeito, emanciparem-se, de alguma forma, do papel que, no âmbito de certas sociedades patriarcais, lhes era, por vezes, associado, tornando-se seres independentes, que vivem à margem dos detentores do poder simbólico, e que, por essa via, são intrinsecamente diabolizadas. Nesta perspectiva, Marie-Louise von Franz (1979: 309) explicita que os seus papéis nos contos de fadas demonstram a recusa que as nossas sociedades atribuem ao princípio feminino, entendido como negativo: as bruxas incarnam, numa palavra, o medo da vida e do seu mistério. Como assinala Margery Hourihan (1997: 174) “they naturalize and justify male dominance because they show what iniquity uncontrolled femaleness is capable of! They threaten the hero’s rationality, self-control and purpose.”

A Bruxa Arreganhadentes, de Tina Meroto e Maurizio A. C. Quarello (2010) é, a este respeito, um bom exemplo. Vivendo no meio de um bosque enorme, escuro e estranho, um lugar secreto,

⁴ A construção cultural da sua imagem faz com que as bruxas sejam frequentemente retratadas como seres aterrorizantes que ora “comem as criancinhas” ora castigam as personagens puras pelas mais obscuras e fúteis razões.

afastado da comunidade, a que não é, segundo a *vox dixit*, aconselhável a entrada de crianças, a bruxa apresenta-se, inicialmente, como uma personagem afável e simpática, que, recuperando traços de outras narrativas, oferece comida às crianças e que, com um gesto aparentemente maternal, cuida delas até adormecerem. Contudo, a realidade, como bem se apercebe o irmão mais novo dos três que, movidos pela curiosidade, entram na casa da bruxa, é outra: a morte previsível. As ilustrações mostram que os animais que compartilham a casa não correspondem àqueles que, vulgarmente, recebem o epíteto de domésticos: são, com efeito, ratos, aranhas, sapos, lagartixas, pássaros e répteis, sendo visíveis também as garras de um pássaro. Aliás, as guardas do álbum já sugeriam ao leitor algum desconforto e perturbação, ao retratarem, num fundo verde-escuro, como se de uma parede suja se tratasse, algo semelhante a dois seres híbridos monstruosos. No final da narrativa, as crianças, unidas, conseguem escapar da casa da bruxa e regressar sãs e salvas à aldeia. A Bruxa Arreganhadentes é, desta forma, uma personagem que se apresenta como um ser falso, enganador e maléfico, aproveitando-se da bondade e/ou da reduzida experiência dos três irmãos.

No fundo, esta é uma obra que, dialogando intertextualmente com outros textos, cumpre funções perlocutivas bem explícitas, buscando alertar o jovem leitor para os perigos que representa a entrada no espaço simbólico do Outro, alguém que não se conhece e em quem não se deve confiar espontaneamente.

O ogre

A figura do ogre, também apresentado como um gigante monstruoso e desmesurado⁵, com um poder sobrenatural – ao contrário dos humanos, ele manifesta a capacidade de se metamorfosear e, por essa via, de ludibriar os outros seres –, é relativamente comum nos chamados contos de fadas.

Maria Teresa Meireles (2005: 3) assinala que o ogre, “[...] apesar de mais afastado do chão e, por isso, mais próximo das alturas celestes, delas não recebe qualquer aspecto etéreo, antes

⁵ O ogre é usualmente caracterizado pela sua desmesura alimentar e pela sua capacidade de criar terror nos que o rodeiam.

assume geralmente um carácter fortemente telúrico e Maléfico ou, na melhor das hipóteses, embrutecido ou desengonçado”.

Se ele incarna o mal e a opressão, a sua desmesura física e o seu poder revelam-se, paradoxalmente, fracos, uma vez que facilmente ele é ludibriável, quer por adultos, quer por crianças, quer ainda por animais.

Um novo olhar sobre as figuras representativas do Mal

A literatura infantil contemporânea tem recuperado estas figuras monstruosas, mostrando-as, contudo, sob perspectivas diferentes em termos de tratamento e em termos dos valores que lhes estavam usualmente associados.

O lobo

Em *Tio Lobo* (Ballesteros & Olmos, 2003), o comportamento agressivo do lobo, carinhosa e familiarmente tratado pelo epíteto “tio”, é a resposta ao comportamento insolente de Carmela, a menina que, nesta recriação livre a partir do conto popular *O Capuchinho Vermelho*, possui atributos explicitamente disfóricos. Carmela é, com efeito, apresentada como uma menina preguiçosa, gulosa, artilosa e mentirosa. Depois de ler esta recriação livre, o leitor compreende e aceita o comportamento do lobo, o qual é, nesta história, claramente vítima da acção reflectida e premeditada da menina. Trata-se, por conseguinte, de um texto onde o monstro já não é o lobo, mas sim um ser humano não integrado nas mais elementares regras de convívio e de bem-estar social e comunitário.

Também o álbum *Vem aí um Lobo!* (Ward, 2001) é ilustrativo destes modos inovadores de desmistificação da imagem do lobo como ser monstruoso e potencialmente predador. Se as guardas exibem a sombra hiperbólica e grotesca daquilo que parece ser a silhueta de um lobo, e todas as personagens, sequencialmente, se referem, com receio, à sua chegada eminente, sublinhando precisamente o seu tamanho, animalidade e ferocidade (de que decorre a necessidade colectiva de clausura e de segurança), as últimas páginas contribuem para surpreender o leitor: o lobo, tão temido por todos, nada mais é que um ser juvenil, antropomorfizado e perfeitamente socializado, cujo maior desejo é

tão-somente o de arranjar amigos para conviver e brincar, tal como ocorreria com qualquer criança da sua idade:

Olá, sou o lobinho. O ursinho pode vir brincar cá para fora?

Ao convite, para regressar no dia seguinte, para continuar a brincar com os novos amigos, o lobinho afirma que se fará acompanhar do seu irmão mais velho, estratégia pela qual a obra dialoga ironicamente com um leitor mais sofisticado e experiente.

No fundo, esta é uma obra que, recuperando e dialogando intertextualmente com personagens e situações de textos da literatura infantil (o cabritinho, os três porquinhos, a pastorinha Bo Peep e as suas ovelhas, o Capuchinho Vermelho, a Gata Borralheira, a menina dos Caracóis d'Oiro), desconstrói humoristicamente uma determinada visão estereotipada do lobo, efectuando, concomitantemente, uma vigorosa crítica à desconfiança acerca do Outro. O Outro é, nesta obra, dado a ler como aquele que não se conhece e sobre quem facilmente se confabulam as mais fantasiosas suspeições. Auto-apresentado com o recurso ao diminutivo (lobinho), este Outro é, afinal, um ser totalmente inofensivo, que corre em busca de amigos da mesma idade para brincar.

Também o álbum *A ovelhinha que veio para jantar* (Smallman & Dreidemy, 2006) desconstrói parodicamente a imagem do lobo como ser maligno e destruidor. Se o ser antropomorfizado desta narrativa, mantendo um diálogo intertextual com outras narrativas, parece ser possuidor dos atributos disfóricos que a tradição lhe atribuiu, a presença de uma ovelha juvenil e muito ingénua abala decisivamente esses intuitos destruidores. O lobo velhinho e muito solitário torna-se, no final da narrativa, um ser protector da ovelha, comprazendo-se com essa companhia que lhe dá carinho e afecto.

No domínio dos textos de natureza informativa, um dos volumes da colecção “A minha pequena enciclopédia Larousse” é concedido ao tratamento da figura do lobo (AA VV, 2005). Trata-se de um texto humorístico que desconstrói a sua imagem e os medos que, no âmbito de determinadas comunidades interpretativas, lhe estão, por vezes, associados, através da apresentação de informações de natureza enciclopédica relativas ao seu habitat,

características morfológicas e relações de parentesco com outros animais.

A bruxa

Esta personagem, representação alegórica do Mal, superior e sobrenatural, tem recebido um tratamento desmistificador e, em alguns casos, paródico na literatura infantil contemporânea. Com efeito, os textos que hoje se publicam, e a ela aludem, mostram-na usualmente como um ser próximo da realidade vivenciada pelos leitores mais jovens, um ser com características humanas, com preocupações, medos e ansiedades. Em alguns casos, o tratamento paródico mostra a bruxa como um ser que se revolta contra um certo estatuto, de que goza, e activamente busca a sua emancipação.

Em *A Vassoura Mágica*, de Luísa Ducla Soares (2003), por exemplo, a bruxa é retratada como um ser simpático e acolhedor que habita na cidade e merece comiseração, respeito e ajuda por parte de todos, em particular, das crianças. De facto, tendo perdido muitas das suas capacidades, em particular, a sua capacidade divinatória, precisamente porque, como qualquer mortal, também ela se mostra sujeita à decrepitude decorrente da marcha do tempo, a bruxa Rabucha é retratada como um ser frágil, humanizado, e capaz de experimentar a tristeza ou o desespero. O desaparecimento da vassoura, que também progressivamente vai deixando de funcionar, permite a real emancipação desta mulher, que parodicamente já não é bruxa, mas também não será uma fada ou uma princesa, mas simplesmente uma mulher igual a muitas outras que procura libertar-se de determinadas formas de ler e de ver o mundo ainda persistentes. A “bruxa” poderá ser então, nesta perspectiva, uma espécie de personagem colectiva, representativa da mulher moderna que pretende emancipar-se.

Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa (Layn & Dreidemy, 2005) é um álbum que desconstrói e desmistifica muitos dos medos que a construção cultural da personagem prosseguiu no passado. De facto, aqui, a bruxa tem a característica de ser uma personagem com muito medo face à irmandade de que faz parte, uma vez que sofre uma série de acidentes inesperados, ganhando, no final da narrativa, coragem para salvar o seu melhor amigo, o gato Espinosa.

Também *A Bruxa Mimi e a Varinha Mágica* (Thomas & Paul, 2007) é um álbum narrativo que desconstrói, com humor, muitos

dos estereótipos que a tradição e as comunidades interpretativas atribuíram à representação textual da figura da bruxa. Desde logo, o leitor é convidado a penetrar no espaço mais íntimo e doméstico desta personagem: o seu quarto e o momento em que ela acorda. A ilustração mostra-nos um espaço que não prima pela limpeza ou pela organização e uma personagem parodicamente frágil. A narrativa desenvolve-se mostrando-a no seu quotidiano doméstico, um quotidiano que a parece prender a uma série de actividades estereotipadamente associadas à mulher que não auferir rendimentos do trabalho: a bruxa preocupa-se em colocar a roupa na máquina de lavar, em a pôr a secar e em cozinhar. A desconstrução paródica acentua-se quando o leitor se apercebe que, dada a distração da personagem, esta terá que tentar adquirir uma nova varinha mágica, pois a que tinha se estragou. A busca pela nova varinha é, assim, pretexto para mostrar a cidade⁶, aonde, com toda a normalidade, esta personagem se passeia, não causando nenhum tipo de estranhamento naqueles que a rodeiam.

A desconstrução paródica atinge o seu clímax quando o leitor se apercebe que a bruxa é um ser frágil, incapaz de tomar decisões, fortemente dependente da ajuda do seu gato e que a nova varinha mágica – adereço que, nesta narrativa, possui um valor substancial – não funciona ou, pelo menos, os seus resultados não correspondem às acções que seriam expectáveis.

Também a obra *Cartas de Rumblick* (Oram & Warburton, 2007) desconstrói parodicamente uma determinada construção cultural da imagem da bruxa. De facto, este é um álbum onde, sob uma forma epistolar, o gato, que convive com a bruxa, relata a história dela: a história de um ser que se deseja emancipar e deixar de reiterar, nas suas expectativas e na sua forma de agir, determinados estereótipos frequentemente associados a essa personagem, como sejam, por exemplo, assustar as crianças ou voar na sua vassoura. A bruxa é apresentada como uma jovem mulher moderna, com iniciativa, e eminentemente preocupada com o consumismo da vida citadina e com determinados programas de televisão, os quais salientam a necessidade de se arranjar um

⁶ A cidade é retratada como um espaço singular onde a tecnologia se encontra presente ao lado de toda uma série de objectos e adereços que não parecem ser compatíveis com essa faceta de racionalidade e modernidade: animais mágicos, cd-roms mágicos, comida mágica, desportos mágicos, etc.

príncipe e de o testar à luz de certas narrativas clássicas que abordam os processos da conquista amorosa.

O ogre

A filmografia de Hollywood desconstruiu parodicamente a figura do ogre através da conhecida saga *Shrek*. Com efeito, o ogre é objecto de um tratamento desestabilizador e profundamente subversivo que, em larga medida, o afasta dos estereótipos culturais que a tradição textual lhe atribuiu. Se, no início da saga, como realça Anabela Branco de Oliveira (2007: 428), ele é apresentado segundo as propriedades que a tradição lhe conferiu (cf. a sua faceta hiperbólica, visível no seu modo de ser, nos seus hábitos alimentares e quotidianos, etc), rapidamente o receptor se dá conta que essa figura monstruosa e colectivamente aterradora é agora uma personagem simpática, pai de família, dotada de sentido de humor e, em larga medida, encetando as vias para a sua socialização e integração num mundo crescentemente multicultural. A desconstrução paródica não poupa nenhum atributo da construção cultural do estereótipo, estendendo-se igualmente aos que com ele lidam mais ou menos directamente: Fiona, imagem estereotipada da princesa, transformar-se-á, também ela, num ogre, ao pôr-do-sol.

O monstro, dotado de poder hiperbólico e aterrador, deixa, pois, de continuar a incarnar o Mal, abdicando da sua função educativa ou moralista.

Também na obra *O papão* (Albo & Quarello, 2007), o monstro que vive na escuridão, e que, dialogando intertextualmente com a tradição cultural, possui uma natureza antropofágica e uma voracidade destruidora hiperbólica, se apresenta, no final da narrativa, como um ser socializado que partilha, com as suas antigas vítimas, um lugar à mesa, numa festa de aniversário da senhora mais idosa.

Ana Saldanha (2009) retrata-nos uma outra faceta do monstro. Se, na perspectiva de Sofia, o papão é encarado como um ser que causa medo, desconforto e desconfiança – o papão vive no escuro e não é possuidor dos atributos da beleza –, o álbum partilha com o seu leitor uma perspectiva ainda desconhecida. O papão age de uma certa forma porque, sentindo-se triste, necessita de companhia e é junto de Sofia, a menina que tanto o temia, que vai encontrar o conforto e a alegria:

A partir dessa altura,
Sempre que via o papão
E se a noite estava escura,
A Sofia dava a mão
Ao seu grande novo amigo
E dizia: “vem comigo”

(Saldanha, 2009: s/p)

Aliás, uma breve comparação entre as guardas iniciais e finais do álbum remetem-nos precisamente para este percurso de transformação. Se nas guardas iniciais encontramos a representação gráfica de vários seres disformes, em que apenas se reconhecem braços, pernas e alguns trejeitos faciais, acompanhados, num fundo cinzento, pelas expressões “Lá lá”, “Oh!”, “Snif...”, “Olá”, “Th ih ih” e “Bah!”, nas guardas finais, surge-nos Sofia, com um sorriso aberto, deitada com a cabeça encostada a um desses seres, que se reconhece como sendo o papão. No fundo, trata-se de mostrar que os medos foram definitivamente exorcizados e que o monstruoso papão é, agora já, um amigo e uma ótima companhia.

Finalmente, o álbum de Júlia Donaldson & Axel Scheffler (2010), intitulado *O grufalão*, também nos apresenta uma outra perspectiva do ogre: a de um ser, que mostrando-se como disforme e potencialmente perigoso para as suas vítimas, é, na realidade, facilmente sugestível. A desmesura do seu tamanho, quando colocado lado a lado com um rato, é inversamente proporcional à sua inteligência⁷ e, rapidamente, ele se afasta, quando ingenuamente crente na periculosidade do pequeno ser.

Perante o Mal, as crianças são sempre vencedoras

A literatura de potencial recepção leitora infantil tem, desde sempre, sublinhado o valor e a importância das crianças enquanto protagonistas capazes de liderar e de resolver, com sucesso, os mais diversos e inusitados empreendimentos com que se vêem confrontadas, mesmo quando os seus oponentes são adultos dotados de um poder simbólico ou de uma força sobrenatural. As

⁷ Ana Margarida Ramos (2006: s/p) refere-se, a este propósito, à “naturalização do monstruoso”.

crianças são sempre vencedoras (Lurie, 1998: 32) e nesta dimensão eufórica e positiva reside muito do encanto e da sedução que, desde sempre, tem acompanhado a leitura destes textos.

A história do *João e o Pé de Feijão* é, a este propósito, significativa. Vivendo só com a sua mãe e vendo-se na necessidade de obter dinheiro para comer e sobreviver, João é mandado, pela mãe, à feira para vender a única vaca. Todavia, a criança regressa a casa com meia dúzia de feijões, transaccionados com o atributo de serem mágicos. Se esta transacção comercial é motivo de ansiedade e de desgosto por parte do adulto, é precisamente graças a esse feijoeiro mágico – espécie de torre de babel que, reescrevendo o texto bíblico, possibilita aqui a comunhão e a transacção com o divino –, que a criança fornece ao adulto o sustento e a riqueza perene. E como foi tal possível? Graças ao acreditar e ao agir em conformidade.

João, apesar de ser ainda uma criança, revela-se detentor de um poder inigualável: é ele quem, acreditando na força e no poder do maravilhoso, ousa plantar a árvore da vida⁸ escalá-la e penetrar no território do Outro, desafiando-o no seu próprio *habitat*. Se é verdade que a personagem se apropria daquilo que não é seu (a galinha dos ovos de ouro), e, por este comportamento, incorpora muitos dos traços de um não-modelo no contexto do domínio da infância, essa apropriação é feita em nome da sua sobrevivência e da sua família e tem como alvo um ogre, personagem disfórica, disforme e simbolicamente associada à morte, ao mal e à destruição. Assim, a acção de João corresponde, no fundo, a uma correcção do *statu quo* instituído e todas as faltas, inclusivamente a desobediência inicial à progenitora, lhe são perdoadas. Claro que este acesso e esta transposição entre mundos pode, também, ser lida como uma curiosa relação de interacção entre o mundo feminino, onde aparentemente predomina a passividade, e o mundo masculino, onde impera a força, a agressividade, mas também a potência e a riqueza, com a apropriação, por parte dos mais desfavorecidos, do principal talismã do mundo masculino.

⁸ Este feijoeiro mágico permite a comunhão entre dois mundos distintos: o baixo material e o alto transcendente, espaço onde habita um deus aterrador e sedento de sacrifícios – reminiscência do deus Moloch –, com um talismã que congrega simbolicamente em si, a perfeição, a riqueza e o princípio caótico multiplicador da vida e dos bens materiais.

Também o conto *Hansel e Gretel*, dos Irmãos Grimm, é, a este respeito, significativo. Abandonadas pelos pais no meio da floresta, as duas crianças conseguem, graças à sua inteligência, perspicácia e auto-confiança, superar as dificuldades e reencontrar o caminho para casa. Porém, o texto diz-nos que este é um processo longo e dificultoso, já que as provas que têm que ser superadas são várias e em grau de dificuldade crescente. À imagem do labirinto em que se vêem envolvidas na floresta, representação simbólica de um processo iniciático (AA VV, 1996: 348), sucederá o encontro com a bruxa, imagem das forças do caos e do mal. É em casa desta, situada no centro da floresta, que os dois irmãos menores, manifestando uma capacidade de confiança máxima e um íntimo trabalho de cooperação, aniquilarão o Mal, restabelecendo a ordem simbólica.

Outro texto que exhibe igualmente esta confiança nos mais novos é o conto *O Ganso de Ouro*, dos Irmãos Grimm. Dotado de um coração puro e solidário, é o filho mais novo e desprezado pelos pais e pelos irmãos que alcançará o poder e todo o sucesso. Se os outros dois irmãos, estimulados e apoiados pelos pais, tentam a sua sorte e, graças à sua mesquinhez e avareza, nada conseguem alcançar, é o irmão mais novo, significativamente apelidado pela família como “Parvo”, que, espontaneamente e com reduzido apoio familiar, obtém a mão da Princesa. Este jovem ingénuo, ao contrário dos irmãos, mostra ser possuidor de um coração puro e solidário, e, realizando com sucesso uma série de provas exigidas pelo Rei, representante máximo do Poder factual, consegue alcançar a felicidade e o sucesso, casando com a Princesa, expressão simbólica do acesso à Voz, ao Poder e à Autoridade (Azevedo, 2008).

Cinderela ou *A Gata Borralheira* é também um texto que, exibindo esse poder subversivo, de que fala Jack Zipes (1986), mostra aos seus leitores que aqueles que factual e simbolicamente não são detentores de voz, poder ou autoridade conseguem sempre alcançar uma ordem simbólica, desde que cumpram uma série de preceitos: 1) acreditem firmemente nas suas competências e aptidões; 2) manifestem uma capacidade de perseverança; 3) possuam princípios éticos de rectidão e de solidariedade; 4) acreditem no Maravilhoso/sobrenatural e não recusem a sua ajuda.

Reprimida e humilhada pela madrasta e pelas meias-irmãs, a menina vive afastada do mundo social e é remetida para o fundo de

uma cozinha, local aonde só os serviçais acedem. Porém, graças à intervenção do sobrenatural, representado nas acções da fada madrinha, esta menina, desprezada por todos quantos com ela directamente lidam, consegue emancipar-se e readquirir a voz que os outros lhe usurparam, graças ao conhecimento do Príncipe⁹ e à paixão que entre eles se estabelece.

No fundo, aquilo que os textos da literatura infantil nos dizem é que mesmo os menos favorecidos na escala social ou simbólica conseguem sempre alcançar o sucesso e ser vitoriosos no quotidiano das suas vidas.

Por este meio, a literatura infantil, modelizando o real, comporta uma dimensão pragmática que, de modo algum, é despicienda (Mesquita, 2007). Com efeito, ela seduz e agrada aos seus leitores. Além disso, ela familiariza-os, em particular aqueles que se iniciam nos passeios nos chamados *bosques da ficção*, com o mundo, um mundo onde se mostra a experiência humana, o que significa ser humano e não humano (Sloan, 1991: 179), um mundo onde podem aceder à alegria e à emoção de uma partilha afectiva. Graças a ela, os leitores têm a possibilidade de ler o mundo de uma forma mais sofisticada e abrangente: aprendendo a dialogar com o mundo dos textos, eles saberão exercitar comportamentos interpretativos adequados às situações de uso, comportamentos esses que jamais serão de natureza ingénua. E a necessidade de desenvolver uma literacia crítica, capaz de permitir ao cidadão o exercício da leitura do mundo de uma forma sofisticada, abrangente e interrogadora da *praxis*, de uma forma que tenha em conta os numerosos jogos de linguagem em que ele é actor e interventor, é tanto mais relevante quanto vivemos num mercado cada vez mais competitivo.

Além disso, os textos da literatura infantil e juvenil falam-nos do desejo e da possibilidade de acedermos à utopia, de a concretizarmos, de a tornarmos possível e exequível.

⁹ Ann M. Trousdale & Sally McMillan (2003) não deixam de sublinhar que este é ainda um texto onde se exprime uma certa visão patriarcal do mundo, dado que a heroína necessita da ajuda do herói masculino para a salvar e assegurar a sua protecção e segurança. A este propósito, cf. também Linda T. Parsons (2004).

Referências

- AA VV (1996) *Encyclopédie des symboles*. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave. Paris: Librairie Générale Française.
- AA VV (2005) *O lobo*. Ilustrações de Ronan Badel. Coleção A minha pequena enciclopédia Larousse. Porto: Campo das Letras. [Ed. Original: (2004) Larousse]
- Albo, Pablo & Quarello, Maurizio A. C. (2007) *O papão*. Pontevedra: OQO Editora.
- Arnold, Arthur (1986) Big bad wolf. *Children's literature in education*, 17(2), 101-111.
- Azevedo, F. (2008) Voz e poder na literatura infantil. In Fernando Azevedo; Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado Araújo (Org.) *Educação, imaginário e literatura. Actas do colóquio internacional*. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança, pp. 95-104.
- Ballesteros, Xosé & Olmos, Roger (2003) *Tio lobo*. Conto popular adaptado por Xosé Ballesteros. Matosinhos: Kalandraka. [Ed. Original: (2000)]
- Beckett, Sandra L. (2008) *Red riding hood for all ages. A fairy-tale icon in cross-cultural contexts*. Detroit: Wayne University Press.
- Bettelheim, Bruno (1998) *Psicanálise dos contos de fadas*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Cerrillo, Pedro (2003) Literatura infantil y competencia literaria: hacia un ámbito de estudio y investigación propios de la literatura infanto-juvenil (LIJ). In Fernanda Viana; Eduarda Coquet & Marta Martins (Coord) *Leitura, literatura infantil e ilustração. Investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança - Universidade do Minho, pp. 73-81.
- Colomer, Teresa (1996) Eterna caperucita: la renovación del imaginario colectivo. In *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 87, pp. 7-19.
- Colomer, Teresa; Kümmerling-Meibauer, Bettina & Silva-Díaz, María Cecilia (2010) *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro / Gretel.
- Donaldson, Júlia & Scheffler, Axel (2010) *O grufalão*. Lisboa: Babel. [Ed. Original: (1999) *The Gruffalo*]
- Duran, Teresa (2009) *Álbuns y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro.

- Evans, Janet (Ed.) (1998) *What's in the picture? Responding to illustrations in picture books*. London: Paul Chapman Publishing.
- Greenleaf, Sarah (1992) The beast within. *Children's literature in education*, 23 (1), 49-57.
- Griswold, Jerry (2006) *Feeling like a kid. Childhood and children's literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hourihan, Margery (1997) *Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature*. London and New York: Routledge.
- Lurie, Alison (1998) *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Marlow, Layn & Dreidemy, Joelle (2005) *Carlota barbosa, a bruxa medrosa*. Lisboa: Dinalivro. [Ed. Original: (2005) *The witch with a twitch*. Magi Publications]
- Meireles, Maria Teresa (2005) *Gigantes, olharapos e outras desmesuras*. Coleção À mão de respingar, nº 23, Lisboa: Apenas Livros.
- Meroto, Tina e Quarello, Maurizio A. C. (2010) *A bruxa arreganhadentes*. Pontevedra: OQO Editora.
- Mesquita, Armindo (2007) Para uma poética da literatura infantil. In Fernando Azevedo, Joaquim Machado Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (Coord.) *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil*. V. N. Gaia: Gailivro, pp. 142-147.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2006) *How picturebooks work*. New York – London: Routledge.
- Nodelman, Perry (2008) *The hidden adult. Defining children's literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Oliveira, Anabela Branco de (2007) Estereótipos e imaginários: ogres encantados ou príncipes desencantados? In Fernando Azevedo, Joaquim Machado Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (Coord.) *Imaginário, identidades e margens. Estudos em torno da literatura infanto-juvenil*. V. N. Gaia: Gailivro, pp. 428-438.
- Oram, Hiawyn & Warburton, Sarah (2007) *Cartas de Rumbleswick*. Lisboa: Estampa. [Ed. Original: (2006) Orchard Books]
- Parsons, Linda T. (2004) Ella evolving: Cinderella stories and the construction of gender-appropriate behavior. *Children's literature in education*, 35 (2), 135-154.

- Ramos, Ana Margarida (2006) Monstros, monstrosinhos e monstrosões – alguns gigantes e outros tantos dragões: uma reflexão sobre a monstruosidade na literatura para a infância. In Fernando Fraga de Azevedo (Coord.) *2º Congresso internacional criança, língua, imaginário e texto literário. Centro e margens na literatura para crianças e jovens. Actas/Proceedings*. Braga: Universidade do Minho / Instituto de Estudos da Criança [Cd-Rom], s/p.
- Saldanha, Ana (2009) *O papão no desvão*. Ilustrações de Yara Komo. Lisboa: Caminho.
- Shavit, Zohar (2003) *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho.
- Sloan, Glenna Davis (1991) *The child as critic. Teaching Literature in elementary and middle schools*. New York-London: Teachers College Press/Columbia University.
- Soares, Luísa Ducla (2003) *A vassoura mágica*. Ilustrações de Paula Oliveira. Porto: Asa.
- Smallman, Steve & Dreidemy, Joelle (2006) *A ovelhinha que veio para jantar*. Lisboa: Dinalivro. [Ed. Original: (2006) *The lamb who came for dinner*. Little Tiger Press]
- Thomas, Valerie & Paul, Korky (2007) *A Bruxa mimi e a varinha mágica*. Lisboa: Gradiva Júnior. [Ed. Original: (2002) *Winnie's magic wand*. Oxford University Press]
- Trousdale, Ann (1989) Who's afraid of the big, bad wolf? *Children's literature in education*, 20 (2), 69-79.
- Trousdale, Ann & McMillan, Sally (2003) “Cinderella was a wuss”: a young girl's responses to feminist and patriarchal folktales. *Children's literature in education*, 34 (1), 1-28.
- von Franz, Marie-Louise (1979) *La femme dans les contes de fées*. Paris: La Fontaine de Pierre.
- Ward, Nick (2001) *Vem aí um lobo!* Lisboa: Livros Horizonte. [Ed. Original: (2001) *A wolf at the door!* David Flickling Books]
- Wilkie-Stibbs, Christine (2002) *The feminine subject in children's literature*. New York and London: Routledge.
- Williamson, Melanie (2008) *O magnífico plano do lobo*. Lisboa: Livros Horizonte. [Ed. Original: *Wolf's magnificent master plan*. Hodder Children's Books]
- Zilberman, Regina (2003) *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global Editora.

Jack Zipes (1986) *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse*. Paris: Payot.