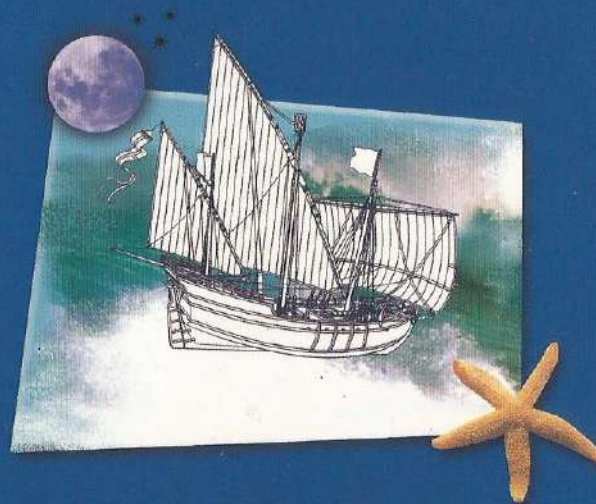


COMO
E POR QUE
LER

Os **Clássicos**
Universais
desde cedo



Ana Maria Machado

© 2002, Machado, Ana Maria

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA OBJETIVA LTDA., rua Cosme Velho, 103
Rio de Janeiro – RJ – CEP 22241-090
Tel.: (21) 2556-7824 – Fax: (21) 2556-3322
www.objetiva.com.br

Coordenação Editorial
Isa Pessoa

Capa
Glenda Rubinstein

Revisão
Neusa Peçanha
Maria Luísa Brilhante

Editoração Eletrônica
FUTURA

M149c

Machado, Ana Maria

Como e por que ler os clássicos universais desde cedo/
Ana Maria Machado. – Rio de Janeiro : Objetiva, 2002

145 p.

ISBN 85-7302-449-6

I. Literatura infanto-juvenil – I. Título

CDD 028.5

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1
CLÁSSICOS, CRIANÇAS
E JOVENS, 7

CAPÍTULO 2
ETERNOS E
SEMPRE NOVOS, 16

CAPÍTULO 3
ENTRE GREGOS
E TROIANOS, 25

CAPÍTULO 4
SAGRADA ESCRITURA, 34

CAPÍTULO 5
TORNEIOS, PROEZAS
E CAVALEIROS, 41

CAPÍTULO 6
MUNDOS DESCOBERTOS
E SONHADOS, 55

CAPÍTULO 7

ENCANTOS

PARA SEMPRE, 68

CAPÍTULO 8

UM MAR DE

HISTÓRIAS MARÍTIMAS, 83

CAPÍTULO 9

AVENTURAS SEM FIM, 91

CAPÍTULO 10

EMOÇÕES NO

DIA-A-DIA, 102

CAPÍTULO 11

CLÁSSICOS

INFANTIS MESMO, 111

CAPÍTULO 12

NAVEGAR É IMPRECISO, 129

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS, 137

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS, 141



CAPÍTULO 2

**ÉTERNOS E
SEMPRE NOVOS**

Imaginemos uma situação. Há muitos e muitos anos. Alguém chega a uma terra estranha e inexplorada. Trata de se situar, ver onde há água, de onde vem o vento, que animais e plantas existem nas redondezas. Após algumas tentativas fracassadas, conclui que certo ponto é o local mais adequado para providenciar um abrigo. Trata de construí-lo e torná-lo o mais confortável possível. Depois encontra alguns vizinhos distantes, com outras vivências diferentes. Trocam experiências, fazem amizade, incorporam mutuamente as descobertas um do outro. Em mais algum tempo, constitui-se um novo núcleo familiar. A casa cresce, ganha uma plantação, um cercadinho para os animais. Faz-se uma estradinha e uma ponte para facilitar o convívio com os amigos. Novas e crescentes conquistas e aquisições. E assim por diante. Por várias gerações.

Alguns descendentes podem resolver explorar outros lugares. Mas levam a memória da casa, da plantação, das comidas, da ponte. Levam as ferramentas inventadas, os utensílios desenvolvidos, as lembranças acumuladas. E tudo se torna muito mais simples para eles graças a isso. Sua trajetória não parte do zero, mas de vitórias e realizações anteriores.

Se um desses descendentes sofrer de uma forma de amnésia total, não conseguirá aproveitar nada do que seus ancestrais fizeram. Ele não terá a memória das outras experiências. Vai ter que começar do nada. Chegando a uma terra estranha e inexplorada, pode nem ao menos tratar de se situar, ver onde há água, de onde vem o vento, que animais e plantas existem nas redondezas... Talvez procure um abrigo na areia onde a cheia do rio o carregue ou onde as feras vêm beber água. Não aprendeu com quem viveu antes. Não tem uma experiência anterior que lhe informe nada. Não sabe pescar nem cozinhar, não maneja uma ferramenta, desconhece armas e utensílios. Pior ainda, pode estar em frente à casa que herdou e não saber para que serve aquilo. Pode ouvir o chamado de seus vizinhos e não entender o que lhe dizem.

Reduzido ao instinto, o pobre desmemoriado terá sua própria sobrevivência ameaçada. Um caso de trágico desperdício.

Ou então, pode-se imaginar alguém que deseja muito melhorar de vida e tem na sala uma arca cheia de tesouros que os avós e os pais lhe deixaram. Mata-se de trabalhar, mas nunca supôs que aquele baú fosse mais do que uma caixa vazia. Jamais teve o impulso de arrombá-lo ou a curiosidade de procurar uma chave que o abrisse. Todo aquele patrimônio, ali pertinho, ao seu alcance, não lhe serve para nada. Um monumento à inutilidade.

De alguma forma, toda a humanidade passa por riscos semelhantes. Temos de herança o imenso patrimônio da leitura de obras valiosíssimas que vêm se acumulando pelos séculos afora. Mas muitas vezes nem desconfiamos disso e nem nos interessamos pela possibilidade de abri-las, ao menos para ver o que há lá dentro. É uma pena e um desperdício.

Talvez essa seja a primeira razão pela qual eu sempre quis explorar tudo o que eu pudesse nessa arca e, mais tarde, aproximar meus filhos dos clássicos. Porque eu sei que é um legado riquíssimo, que se trata de um tesouro inestimável que nós herdamos e ao qual temos direito. Seria uma estupidez e um absurdo não exigir nossa parte ou simplesmente abrir mão da parte que nos pertence e deixar que os outros se apoderem de tudo sem dividir conosco.

Ah, sim, porque esse risco também sempre esteve presente na história da humanidade. Tradicionalmente, a leitura devia ser para poucos porque ela é sempre um elemento de poder e podia ameaçar as minorias que controlavam os livros (e o conhecimento, o saber, a informação). Esses ideais de alfabetização para todos e acesso amplo aos livros são muito recentes na História. Mas como estão aí, e não há mais jeito para conseguir manter a massa na ignorância total, até parece que surgiu outra tática de propósito: distrair a maioria da população com outras coisas, para que ela nem perceba que tem uma arca cheia de um rico tesouro bem à sua disposição, pertinho, ali no canto da sala. Muito melhor fazer todo mundo correr atrás de coisas para comprar, mais, mais, sempre mais, num consumo incessante e sempre estimulado a continuar — em vez de nos dar tempo para ler, refletir e pensar em possibilidades diferentes de vida, por meio da expe-

riência de viver simbolicamente uma infinidade de vidas alternativas junto com os personagens de ficção e, dessa forma, ter elementos de comparação mais variados.

Assim à minha reivindicação de ler literatura (o que, evidentemente, inclui os clássicos), porque é nosso direito, vem se somar uma determinação de ler porque é uma forma de resistência. Esse patrimônio está sendo acumulado há milênios, está à minha disposição, uma parte é minha e ninguém tasca. E não vou deixar ninguém me engambelar — como diz a letra do forró — nem vir com conversa fiada para eliminar totalmente da minha vida a possibilidade de dedicar um certo tempo e atenção aos livros. De boa qualidade, é evidente, porque já que há tanta coisa atraente no mundo e tão pouco tempo para tudo, não vou desperdiçar minha vida com bobagem.

Direito e resistência são duas boas razões para a gente chegar perto dos clássicos. Mas há mais. Talvez a principal seja o prazer que essa leitura nos dá.

Muita gente fala em prazer da leitura, mas às vezes essa noção fica um pouco confusa. Claro, existe um elemento divertido, de entretenimento, em acompanhar uma história engraçada, emocionante ou cheia de peripécias. É uma das alegrias que um livro pode proporcionar — mas essa é apenas a satisfação mais simples, evidente e superficial. Há muito mais do que isso. Muito mesmo, como sabe qualquer leitor.

Existe, por exemplo, o gosto pela viagem — um prazer muito especial, que não deve ser confundido com fuga, evasão ou escapismo. É o gosto pela imersão no desconhecido, pelo conhecimento do outro, pela exploração da diversidade. A satisfação de se deixar transportar para

outro tempo e outro espaço, viver outra vida com experiências diferentes do cotidiano. Mas a leitura dos bons livros de literatura traz também ao leitor o outro lado dessa moeda: o contentamento de descobrir em um personagem alguns elementos em que ele se reconhece plenamente. Lendo uma história, de repente descobrimos nela umas pessoas que, de alguma forma, são tão idênticas a nós mesmos, que nos parecem uma espécie de espelho. Como estão, porém, em outro contexto e são fictícias, nos permitem um certo distanciamento e acabam nos ajudando a entender melhor o sentido de nossas próprias experiências. Essa dupla capacidade de nos carregar para outros mundos e, paralelamente, nos propiciar uma intensa vivência enriquecedora é a garantia de um dos grandes prazeres de uma boa leitura.

Aliás, essa idéia de que os clássicos nos carregam numa viagem não deve ser surpreendente porque uma das possíveis origens da palavra *clássico*, etimologicamente, seria uma derivação de *classos*, um tipo de embarcação, uma nave para longas viagens. A outra, mais provável, é que venha de *classe*, como sinônimo de sala de aula — confirmando a idéia de livros de destaque, estudados nas escolas.

Por outro lado, a simples idéia de uma boa brincadeira proporcionada pela leitura também tem seu fundamento e pode ir além do mero entretenimento ou da diversão superficial e descartável. Quando brinca, a criança faz-de-conta. Quando cresce, sonha. Isto é: fantasia, imagina, finge — cria uma ficção. E isso desempenha um outro papel importantíssimo para qualquer ser humano estar em paz consigo mesmo — além do prazer que traz. Como assinala Umberto Eco:

Qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, ca-

valinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.¹

Outra coisa muito prazerosa que encontramos num bom livro é o prazer de decifração, de exploração daquilo que é tão novo que parece difícil e, por isso mesmo, oferece obstáculos e atrai com intensidade. Como quem se apaixona. É uma delícia irresistível: ir se deixando fascinar, se permitindo ser conquistado por aquelas palavras e idéias, tentando ao mesmo tempo conquistar e vencer as dificuldades da leitura. É o que o crítico Harold Bloom (autor do excelente *Como e Por que Ler*²) chama de “a busca do prazer difícil” e classifica de sublime. Algo tão forte que hoje em dia cada vez se fala mais na leitura como uma atividade, não apenas como um recebimento ou um consumo passivo.

Essa atividade é feita da busca de um prazer sempre crescente, num patamar cada vez mais alto, lentamente construído com delicadeza, sensibilidade e empenho. Instala-se, entre leitor e texto, uma troca interativa, num jogo sedutor. Freud demonstrou como a curiosidade e a vontade de saber são vizinhas do instinto sexual — daí sua capacidade tentadora, sua força irresistível. Italo Calvino mostrou como um bom livro acende em quem o lê um permanente desejo de seguir sempre adiante, em busca da construção do sentido, vivido ao final como um grande momento de gozo e distensão — e como esse

trajeto é prazeroso. Retoma, assim, a idéia de Roland Barthes quando o francês insistia em se referir à “paixão pelo sentido” e defendia a existência de uma “erótica do texto”.

Todas essas considerações afirmam que se trata de um jogo a dois. Quando lemos um clássico, ele também nos lê, vai nos revelando nosso próprio sentido, o significado do que vivemos. Ou, nas palavras de George Steiner, em *Errata: Uma Vida Examinada*:³

Defino um clássico, na literatura, na música, nas artes, na argumentação filosófica, como uma forma significativa que nos “lê”. (...) Mais do que nós a lemos. Não há nada paradoxal nem místico nessa definição. Cada vez que o enfrentamos, o clássico nos questiona. Desafia nossos recursos da consciência e do intelecto, da mente e do corpo (grande parte da resposta estética primária, mesmo intelectual, é corpórea). O clássico fica nos perguntando: *Entendeu? Está re-imaginando de forma responsável? Está preparado para agir baseado nessas questões, nas potencialidades de um ser transformado e enriquecido que eu estou colocando diante de você?*

É bom lermos esses autores clássicos porque eles ampliam nossa vida — como ensina Harold Bloom. E isso não é pouco.

Além do mais, podemos dizer que não têm prazo de validade nem perdem a garantia. Ou seja, nas palavras do poeta Pedro Salinas, bem-humoradas e profeticamente adequadas aos atuais tempos de uma sociedade de consumo: “Um clássico é um livro que sempre presta ao espírito do homem um serviço da mais alta qualidade.”⁴

De qualquer modo, é impossível tentarmos falar sobre algumas boas razões para lermos esses livros, sem citar a todo momento Italo

Calvino. Num maravilhoso livro que celebra essas leituras, e que se chama justamente *Por Que Ler os Clássicos*,⁵ ele sintetiza de modo brilhante algumas dessas considerações que estamos tentando fazer e observa:

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Logo depois, acrescenta:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).

O que o leva a concluir que: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.”

E ainda: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, mais se revelam novos, inesperados, inéditos, quando são lidos de fato.”

No decorrer de sua obra, Calvino menciona várias vezes o fato de que os clássicos são livros que as pessoas relêem, mas que qualquer leitura/releitura deles é sempre uma descoberta.

Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza

za não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los.

Em suma, são livros que conseguem ser eternos e sempre novos. Mas que, ao serem lidos no começo da vida, são fruídos de uma maneira muito especial, porque “a juventude comunica ao ato de ler, como a qualquer outra experiência, um sabor e uma importância particulares”.

Ou seja, não há razão para deixar de ler os clássicos desde cedo. Estão à nossa disposição, com toda a opulência de seu acervo, a generosidade de sua oferta. Dispensá-los por ignorância seria uma grande perda.

Notas

¹ Umberto Eco, *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

² Harold Bloom, *Como e Por que Ler*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

³ George Steiner, *Errata: An Examined Life*, Londres, Phoenix, 1997.

⁴ Pedro Salinas, *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madri, Aguilar, 1958.

⁵ Italo Calvino, *Por que Ler os Clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.



CAPÍTULO 11

CLÁSSICOS INFANTIS MESMO

A grande maioria desses livros que viemos comentando até agora não foi escrita para a infância, muito embora o leitor jovem tenha se apossado de vários deles — ou, pelo menos, de algumas versões condensadas das histórias. Mas existem também os grandes clássicos infantis que foram concebidos especialmente para essa época da vida. De um modo geral, foram escritos a partir da segunda metade do século XIX, numa época que se estende até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Muitos estudiosos chamam esse tempo de “A Idade de Ouro” da literatura infantil porque foi quando esse gênero se destacou com clareza da literatura para adultos. E foi também quando surgiram várias obras que, embora intencionalmente dirigidas para os pequenos, conquistaram os leitores de todas as idades por suas qualidades literárias intrínsecas. Não eram apenas “livrinhos para crian-

ças”, dispostos a dar alguma lição e, eventualmente, divertir. Como qualquer obra de literatura, têm tudo para agradar ao leitor mais sofisticado e exigente. Por isso, se tornaram grandes clássicos.

O escritor inglês C. S. Lewis, que escreveu para crianças uma série de fantasia ótima e de muito sucesso chamada *As Crônicas de Narnia* (inaugurada pelo excelente *O Leão, a Bruxa e o Guarda-roupa*, 1950), afirmou certa vez que não vale a pena ler aos 10 anos um livro que não tenha o que dizer para quem o reler aos 50, em condições de fazer novas descobertas na releitura. Exceto livros de informação, é claro. Lewis tem toda razão, até nos exemplos gastronômicos que dá em seguida — de suco de groselha a gente só consegue gostar quando é pequeno, mas pão quentinho com manteiga e mel é sempre uma delícia, mesmo para quem amadurece e sofisticava o paladar. Ele ainda faz outro comentário muito divertido: adultos que são ridicularizados por ficarem lendo livros infantis geralmente foram crianças criticadas por lerem livros de adulto. Ou seja, essas classificações não podem funcionar como barreiras, como sabe todo leitor rebelde que descobre sua vocação leitora e sai inventando seu próprio roteiro. Ainda mais quando se trata desses autores que ficaram como marcos.

É o caso de Lewis Carroll, por exemplo, que escreveu *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do Outro Lado do Espelho*. Fica até difícil escrever sobre esses livros, geralmente considerados as maiores obras-primas do gênero, e assunto de uma enorme quantidade de estudos. Em versões simplificadas (como a de Disney) que só contam alguns episódios, ou em traduções fracas, ficam sem pé nem cabeça e são meio chatos. Mas em versões integrais bem traduzidas (no Brasil temos várias diferentes, com ou sem comentários, e com estilos diversos de

ilustração) são fascinantes. Antes de mais nada, são extremamente solidários com um ponto de vista infantil e apresentam uma liberdade de pensamento surpreendente para a época, criticando a escola e a sociedade, e explorando situações inesperadas em que a lógica comum vira pelo avesso. Ou, como sustentam vários psicólogos contemporâneos, Carroll intuitivamente explorou o pensamento lateral que as crianças dominam tão bem, e isso as fascinou. Às vezes as situações dos livros são um pouco angustiantes, apresentando a protagonista meio perdida, sem saber seu verdadeiro tamanho ou exatamente quem é, e encontrando uns seres muito esquisitos que a deixam pouco à vontade. Bem como são as ansiedades de crescer e de procurar nosso lugar no mundo, de ter coragem de sair explorando tudo e enfrentando circunstâncias inesperadas.

Alice no País das Maravilhas é um livro enganador. Pode parecer bobinho à primeira vista, na superfície, apenas a história de uma menina que persegue um coelho e acaba encontrando uma porção de bichinhos, reis e rainhas, personagens de cantigas para crianças. Mas esses e outros elementos que parecem basicamente infantis — como uma festa de aniversário, uma boa visita à cozinha, uma sessão de ouvir histórias, uma divertida brincadeira de roda, um jogo de bola ou de cartas — são vistos por Carroll de uma maneira bem diferente, transformando-se em outras coisas, como num sonho ou pesadelo. A própria linguagem sofre um processo parecido, numa brincadeira irreverente com os versinhos consagrados que toda criança tinha que saber de cor. Ou no permanente questionamento do significado do que se diz, de tudo o que pode estar por trás de cada palavra e frase. Como se a todo momento os sons e os sentidos estivessem escapan-

do, escolhendo seus próprios caminhos e, dessa forma, passassem a funcionar de modo autônomo, como brinquedo, ou pretexto para um divertido jogo de decifração.

Alice nasceu de uma história contada oralmente pelo autor a três meninas, num passeio de barco em 1862, a partir de elementos corriqueiros do que viam e viviam. Era tão fantasiosa e cheia de detalhes que uma das irmãs, Alice, pediu-lhe que escrevesse aquilo tudo, para não esquecer. Ele levou dois anos trabalhando no manuscrito e depois mandou para ela. Em seguida, quando encontrou um editor e um ilustrador, deu ao texto sua forma definitiva e o publicou em 1865. Após um início de carreira meio lento, o livro foi descoberto pelas crianças que o transformaram num imenso sucesso. Quando Carroll morreu, em 1898, já vendera quase 200 mil exemplares.

Alguns outros grandes clássicos também fizeram esse percurso: foram escritos especificamente para uma criança, mas depois foram entregues a um público ampliado. Foi o caso dos já mencionados *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson, e de *O Senhor dos Anéis*, de J. R. Tolkien, ambos feitos primeiro para os filhos dos escritores. A mesma coisa aconteceu com as obras de outros três grandes autores infantis ingleses que mantiveram intacto seu encanto e fascínio — Kenneth Grahame, Beatrix Potter e A. A. Milne. Todos três têm ótimas traduções recentes em português. Todos três contaram histórias de bichos. Fora isso, não podiam ser mais diferentes.

Kenneth Grahame escreveu *O Vento nos Salgueiros* (1908) depois de contá-lo oralmente para o filho, mas muito pouca oralidade sobrevive no livro. Narra a história de quatro amigos vivendo à margem de um rio, no campo inglês: Rato, Toupeira, Sapo e Texugo. De certo

modo, é um livro que apresenta uma série de episódios que exploram a questão de como se deve viver a vida — se é melhor na tranquilidade do campo ou na velocidade urbana, se é preferível não se preocupar com bens materiais ou buscar o conforto e o bem-estar. Mas isso fica um tanto solto, ainda que às vezes seja brilhante. O que realmente conquista o leitor são os personagens, capazes de despertar ternura, admiração e boas gargalhadas. O sapo novo-rico, boêmio e louco por automóveis novos, e que se mete em mil confusões para satisfazer a essa paixão (indo até parar na cadeia por isso e tendo que fugir vestido de mulher), é um dos grandes preferidos das crianças em todos os lugares onde o livro é bem conhecido. No desenho animado de Walt Disney sobre essa história, esse ritmo acelerado rende muito bem, e as diferentes características dos quatro amigos são muito bem exploradas. Em Londres, a Royal Shakespeare Company fez há poucos anos uma belíssima montagem teatral baseada no livro, que fez muito sucesso e ficou um bom tempo em cartaz. No Brasil, como a tradução só foi publicada muito recentemente — a obra de Kenneth Grahame, com sua mistura de sátira social e fantasia idílica, passou despercebida até agora. Mas é um belo clássico infantil, que apaixona os leitores.

Os animais na obra de Beatrix Potter são bem diferentes. Não são humanizados, embora vistam roupas. Mas comportam-se o tempo todo como os bichos que realmente são: a raposa quer comer a pata, o esquilo esquece onde enterrou as nozes para o inverno, o sapo que vai pescar quase é comido por um peixe grande, o coelho invade uma horta para roubar cenoura e por pouco não leva uma surra ou é apanhado para ir para a panela. O que encanta é justamente a ironia di-

vertida que perpassa as histórias, obtida com esse contraste entre as encantadoras aquarelas da autora que pontuam quase cada frase (em livrinhos pequenos que cabem nas mãos infantis) e a absoluta recusa de qualquer sentimentalismo. Os vários livros da coleção, escritos a partir da observação de bichos de verdade, que se transformavam em personagens (que a autora desenvolvia em cartas para distrair o filho de uma governanta), acabaram virando uma instituição nacional na Inglaterra e no mundo de língua inglesa. Foram filmados, adaptados para cinema, vídeo e uma bela encenação dançada pelo Royal Ballet. Multiplicaram-se em todo tipo de objeto para o mercado infantil: roupas, bichos de pelúcia, louça, decoração de quarto de criança.

Mas sua incorporação pela máquina do consumo não deve nos fazer esquecer que Beatrix Potter é uma das vozes mais originais da literatura infantil, tendo realizado uma ruptura revolucionária ao tratar seus leitores sem condescendência nem qualquer vestígio de tatibitate ou concessão ao meloso. Logo na segunda página do primeiro livro (*As Aventuras de Pedro, o Coelho*, 1902), ela faz uma piada sobre a morte.

Conseguiu uma coisa difícilíssima e raramente tentada, talvez jamais igualada — foi capaz de usar ironia fina e deliciosa, ao alcance de crianças muito pequenas. Se Harold Bloom tem razão e “a perda da ironia é a morte da leitura e do que nossas naturezas têm de civilizado”, se a ironia potencial de um texto é uma das marcas inseparáveis da literatura, então Beatrix Potter tem que ser olhada com muito respeito. Não pinta seus personagens como modelos de comportamento, não evita mostrar como eles sofrem com a solidão, são pouco inteligentes ou sentem medo. Seu humor é seco e sutil, construindo a recuperação do irônico numa linguagem direta e exemplar, de rara

economia. As histórias podem ser principalmente pequenas comédias ou dramas domésticos, mas às vezes também descambam para situações mais sinistras — que o escritor Graham Greene, comparando a autora ao famoso romancista E. M. Forster, chamou de “grandes quase-tragédias”, elogiando-a por seu “realismo seletivo”. Coisa de quem levava criança a sério e fazia questão de só dar aos pequenos leitores o que havia de melhor — em palavras ou ilustrações. Uma admirável raridade.

Outra inesquecível história com animais que seguiu esse mesmo roteiro de sucesso é *Winnie Puff* ou *As Aventuras do Ursinho Puff* (1926), de A. A. Milne. Também nesse caso, são animais muito diferentes. Nem são antropomorfizados como na obra de Grahame nem são vistos com realismo irônico como na de Beatrix Potter. A rigor, nem são animais mesmo, são os bichinhos de pelúcia com que costumava brincar o filho do autor, Christopher Robin, que também é personagem. E aí talvez esteja um dos grandes trunfos para o êxito da série: é uma fantasia doméstica muitíssimo bem-feita.

Milne cria um mundo seguro e aconchegante, o Bosque dos Cem Acres. Nele agem os personagens de outro mundo igualmente protegido, os brinquedos, entre os quais se destaca uma figura claramente infantil que é o ursinho Puff. Como segurança extra, o tempo todo se tem a garantia de que sempre poderá haver uma intervenção protetora e controladora de um grande sábio — Christopher Robin. Mas como este é um menino, o dono dos brinquedos, os leitores podem se identificar perfeitamente com ele, da mesma forma que se identificam com Puff. Esse é um grande achado que permite uma dinâmica muito original em toda a construção do texto.

Além disso, o tom narrativo incorpora a segunda pessoa de forma muito clara, alternando-a com a terceira, o que acentua a elaboração de um coloquialismo que funciona muito bem, já que a todo momento o narrador se dirige ao leitor como a um ouvinte (um *você* que ouve a história do que acontece com *eles*, mas também toma parte nesses acontecimentos). Mas também, eventualmente, fica claro que esse ouvinte por vezes não é o leitor, mas é o próprio menino-personagem. Esse recurso permite expandir a dualidade fundamental do livro, que é o contraste entre o mundo de crianças e adultos. Dois grupos de personagens contribuem para que esse conflito seja apresentado em muitas variantes e nuances, já que para o pequeno leitor o mundo dos grandes parece ser incompreensível, cheio de regras pouco racionais e às vezes melancólico (Coelho, Coruja e Oiô exemplificam perfeitamente esses aspectos), enquanto as diferentes crianças (representadas por Puff, Porquete/Leitão, Tigre e Ru) querem apenas se divertir, explorar o mundo, comer gostosuras, brincar com os amigos. Como tudo isso se dá num mundo (o de brinquedos) dentro de outro (o da infância) dentro de ainda outro (o ambiente doméstico) e todos são carregados de afeto, há uma flutuação muito interessante entre eles, mas jamais se perde o encanto que rapidamente transformou *Winnie Puff* num clássico. Um malabarismo que joga com possibilidades diferentes de identificação e situação leitora.

Para isso, foi fundamental outra coisa: a linguagem. Poucos autores, ao se dirigirem diretamente à criança, se permitiram com tal intensidade a liberdade de explorar e brincar com as palavras. Mas Milne não a trabalha da forma lógica e conceitual que consagrara Lewis Carroll, o grande mestre, ao dar seu exemplo de *nonsense* e ab-

surdo. O autor de Puff envereda pelos caminhos do trocadilho e do verso leve, pelos contrastes no manejo infantil e adulto da língua, pela exposição direta das virtualidades ambíguas que latejam no repertório e no código da língua e que ele traz à luz ao fazer com que se manifestem no emprego oral e no confronto de registros linguísticos diferentes. O resultado é irresistível. No Brasil temos a sorte de contar agora com uma admirável tradução de Monica Stahel, capaz de nos trazer esse universo ao qual por tanto tempo não tivemos acesso direto, e nos confirmar que *Winnie Puffe Winnie Puff Constrói uma Casa* são dois livros que vão muito além de meras historinhas ingênuas ou das imagens fofinhas de E. H. Shepard recriadas por Walt Disney. Verdadeiras obras-primas, absolutamente fascinantes.

Há outros três clássicos que também nascem nesse período e confirmam a fundamental importância dessas décadas para o encontro entre as crianças e a literatura. Na Itália, na Inglaterra, no Brasil, as histórias infantis se libertavam da pedagogia estreita que fizera a festa de fábulas moralistas, de noveletas passadas em escola exaltando o bom comportamento, de textos que ameaçavam para ensinar (como o alemão *João Felpudo*). E surgem maravilhas como as obras de Collodi, Barrie e Lobato.

As Aventuras de Pinóquio, de Carlo Collodi, é de 1883. Todo mundo conhece a versão, muito graciosa mas inteiramente deturpada, que Disney deu para este que é o mais traduzido de todos os livros infantis e pode ser encontrado em mais de 200 idiomas. Vale a pena ir ao texto integral — dentre nós, em boas traduções que vão desde a pioneira, feita por Monteiro Lobato, à mais recente, feita por Marina Colasanti. Conta uma história eterna, de menino de rua às

voltas com tentações e más companhias, querendo encontrar seu lugar no mundo. Uma história que poderia ter sido ouvida com gosto nas ruas de Roma antiga, como já assinalou um crítico, que a chamou de “épica comédia de erros”, com sua celebração da vida. Tem personagens que vêm das mais diversas tradições narrativas — das fábulas de animais, do teatro (de bonecos ou da *commedia dell'arte*), das vidas de santos, da Bíblia, das histórias de fadas, da vida real. E, a rigor, o protagonista nem ao menos deveria ter vida própria, já que não é de carne e osso, mas apenas um boneco de madeira, magicamente se movendo sem cordões num mundo de viventes. Essa fantasia que irrompe no cotidiano e que convive perfeitamente com o real é uma das marcas que permite aos clássicos dessa época fundar a literatura infantil e lançar as sementes que irão consolidar todo o fértil desenvolvimento do gênero, que virá em seguida.

Dos riquíssimos aspectos que *Pinóquio* nos oferece, alguns são especialmente fecundos. O contraste entre a brincadeira e o dever — ou entre o princípio de prazer e o de realidade — é um dos mais evidentes. Afinal, ele é um boneco, um brinquedo do qual só se espera que contrarie sua natureza: não brinque, não se distraia, não se divirta, mas vá à escola, cumpra o dever e trabalhe. Daí surgem interpretações religiosas, por parte de vários críticos que acompanham o trajeto do personagem enfrentando as tentações, como um Parsifal de madeira, e tendo até que passar uma temporada no inferno da barriga do monstro, em busca da construção de sua alma.¹ Não falta mesmo a identificação da Fada, a bela menina de cabelos azuis, com outra grande figura feminina protetora, a Virgem Maria, a Madonna tão presente na vida italiana. Mas, nesse trajeto do boneco em busca de se tornar um menino de ver-

dade, creio ser mais importante destacar a razão de sua construção moral. Ele não se supera porque esteja procurando o bem, em busca de um remoto princípio abstrato, mas porque concretamente sente amor pelos outros. Sente remorso por ter feito a fada/menina/irmãzinha morrer de abandono (quer até arrancar os cabelos de dor, mas eles são de madeira e nem ao menos permitem “a satisfação de enfiar os dedos pelo meio deles”). Dispõe-se ao grande sacrifício de oferecer sua vida porque gosta muito de Gepetto. Essa passagem do egoísmo infantil de se achar o centro do mundo para o altruísmo necessário a um comportamento ético adulto é que marca a grandeza do crescimento e da busca da natureza humana de Pinóquio. Mas o que cativa o leitor é a ação rápida em que se sucedem seus encontros com as ilusões da vida divertida, o tom cômico que perpassa o relato, o ritmo narrativo ligeiro em que ocorre cada transação emocional, a presença sempre latente do sofrimento possível do boneco mostrando que naquele corpinho de madeira há possibilidades afetivas profundas. Poderíamos falar nele como de um ator, no teatro que tanto o atraía, e elogiar a leveza graciosa de sua *performance* que, apesar disso, revela a densidade da construção do personagem.

Leveza e densidade também dançam um estranho balé em *Peter Pan* (1911, a partir de uma versão embrionária de 1902 e outra de 1906), a obra-prima do escocês James M. Barrie. É ao mesmo tempo leve e densa por vários motivos: pela sua atmosfera de encantamento feérico, pela ambigüidade saudosa da maneira como recria a infância com olhar infantil e ponto de vista adulto, e até mesmo pela força visual de uma de suas imagens dominantes — a capacidade de voar —, só tornada possível pelo desejo muito fundo, de mistura com a memória muito intensa

de bons momentos. Memória e desejo impulsionam essa narrativa cheia de ação e humor, mas que também é um dos maiores exemplos de transfiguração de sofrimento já postos ao alcance das crianças.

Originalmente era uma peça teatral que servia de base a uma pantomima — uma forma tradicional de espetáculo para as famílias, que se apresenta na Inglaterra na época de Natal e que parte de um argumento básico para admitir improvisações por parte dos atores. Como a história fez muito sucesso, o autor foi tratando de fixá-la com a escrita, cada vez mais — como um roteiro, como um capítulo de um livro para adultos, como livro infantil em sucessivas versões.

Algumas leituras superficiais têm interpretado *Peter Pan* como a história do menino que não queria crescer e que escolhe a eterna infância como uma espécie de refúgio irresponsável num espaço encantado, para sempre feliz e despreocupado, longe das inquietações do mundo dos adultos. De certo modo, um símbolo do egoísmo infantil e da imaturidade masculina. Nada mais longe daquilo que o texto integral nos revela — e pode ser conferido em português em uma tradução minha ou outra de Hildegard Feist.

Peter Pan é o menino que não consegue crescer e, num lugar sem tempo, A Terra do Nunca, entre meninos abandonados e perdidos (que uma bela montagem teatral de Sura Berditchewski no Rio reveladoramente caracterizou como meninos de rua), tenta enfrentar o doloroso desafio de sobreviver sem memória, apenas entre as brincadeiras leves e repetidas de quem se esquece de tudo e só recorda o que está muito próximo.

Como as grandes obras que se construíram na mesma época no campo da literatura adulta — a de James Joyce (*Ulisses*) que vai

fundo num único dia, tentando explorar tudo o que ele pode trazer, e a de Marcel Proust (*Em Busca do Tempo Perdido*) que mergulha na (im)possibilidade de recriação do tempo por meio da lembrança e da narrativa — James Barrie introduz na literatura para crianças uma história impregnada de tempo e memória, esses temas que assombrariam o século XX, da ciência (com a teoria da relatividade de Einstein trazendo novos conceitos de espaço/tempo) às artes plásticas (de Salvador Dali e sua *Persistência da Memória* às efêmeras instalações pós-pop).

O livro é fortemente influenciado por episódios da própria vida do autor. Do imenso cachorro São Bernardo da mulher de Barrie à sua mãe que contava histórias para se consolar da dor de um filho perdido, “o menino que não cresceu”. Da sua baixa estatura que o incomodava, fazendo-o achar que não crescera, à casinha onde se escondia para brincar, passando ainda por várias tragédias ocorridas com a família de seus maiores amigos, e que o levaram a se tornar guardião de cinco crianças — dos quais dois meninos morreram também tragicamente. Assim, o livro trata de questões dolorosas: a rejeição, o abandono, a orfandade, a proximidade da morte (logo no início tem uma alusão velada à eventual possibilidade de que a mãe de Wendy fizesse um aborto ou não ficasse com os filhos). Mas a maneira de enfrentar tudo isso e sair vitorioso é uma irônica fé na vida e na esperança, por meio de uma reafirmação da importância da memória e do legado literário vindo através dos séculos.

A obra de Barrie é povoada de ecos de sua leitura dos clássicos e por ressonâncias do grande acervo cultural constituído pelas narrativas literárias. Tem elementos da mitologia grega (como as sereias e o

próprio deus Pan), das histórias de piratas e ilhas tropicais, das aventuras românticas cultuando a liberdade e a natureza (e apresentando os peles-vermelhas como amigos e companheiros de jogos), das histórias de feras selvagens nas florestas e de lobos em alcateias, dos relatos realistas sobre crianças abandonadas, dos contos de fadas e encantamentos. Mas tem, sobretudo, a celebração da memória e do ato de contar histórias como a chave da salvação humana.

Peter costuma ficar do lado de fora da janela dos Darling, toda noite, tomando carona nas histórias que a mãe conta para os filhos. Depois leva Wendy com ele para ser a mãezinha de todos na Terra do Nunca e exercer esse papel de contadora. Lá, em meio a tantas aventuras, vai ficando evidente que ele não consegue lembrar nem mesmo de coisas recentes, forçado a viver no suplício inconsciente da eterna repetição. Quando a perda da memória começa a ameaçar seus irmãos, Wendy percebe que tem de lhes contar a história deles mesmos e de seu passado, fazê-los recordar (re-cordar, trazer de novo ao coração), para que possam sobreviver e não sejam condenados a viver apenas na eterna novidade, uma atrás da outra, num interminável presente.

Essa é a questão fundamental que *Peter Pan* coloca em discussão. É isso que faz com que seja um dos livros mais atuais que as crianças podem ter à sua disposição hoje, neste tempo de modismos sucessivos, celebridades instantâneas e esquecimentos profundos. Essa tragédia do esquecimento só não fica insuportável no livro devido à leveza com que o autor consegue tratar um tema de tamanha densidade, graças à ambientação maravilhosa e encantadora que cria, ao ritmo das aventuras que inventa, ao humor irônico que faz toda a leitura ser

acompanhada de um sorriso divertido. Esses ingredientes desconstruídos se misturam com tanta força que, além de seduzir as crianças e desviá-las do choque com a dor, o livro acaba distraindo os leitores menos atentos ou mais bloqueados emocionalmente, impedindo que certas cicatrizes sejam abertas. Mas é só ler com atenção e ver: está tudo lá. E, com toda sua leveza e magia, não é apenas uma bolha leve que se desmanche sem deixar vestígios.

Não é de admirar que Monteiro Lobato tenha trazido *Peter Pan* para sua obra, incorporando o personagem à turma do Sítio do Picapau Amarelo. Nem surpreende que o mesmo Lobato tenha traduzido *Alice e Pinóquio* para o português (o que também fez com a obra de Kipling, de Mark Twain, de Andersen, de Grimm e de tantos outros). Os pontos de contato do brasileiro com todos esses mestres da literatura infantil universal vão muito além do simples fato de estarem no mesmo patamar de qualidade. Também na obra de Lobato o tamanho dos personagens (humanos, brinquedos ou fantásticos) é mutável, o real e o imaginário convivem com naturalidade, as aventuras divertidas têm um sentido profundo, a fé na inteligência da criança é reafirmada por um texto denso e carregado de uma bagagem literária opulenta.

Se ele não tivesse vivido e escrito no gueto da língua portuguesa, que impediu que outros leitores tivessem amplo acesso a seu universo, com toda certeza sua obra teria conquistado uma popularidade acima de fronteiras e provavelmente teria inspirado desenhos animados de longa-metragem como os de Disney, filmes, peças, montagens teatrais. Traduzido apenas para o espanhol (e, recentemente, em tiragem limitada, para o italiano), ficou conhecido por toda a América

Latina e garantiu seu lugar nos compêndios de história da literatura infantil publicados em castelhano, lado a lado com todos esses outros clássicos. Deve ser motivo de orgulho para todos os brasileiros, que deveriam ter total intimidade com sua obra. Seus livros deveriam ser leitura obrigatória para todo e qualquer aspirante a professor (de qualquer matéria) que desejasse se formar no país para dar aula no primeiro ou segundo grau.

Ganhei *Reinações de Narizinho* quando fiz cinco anos e, desde então, nunca deixei de me deliciar com esse universo. Depois, também tratei de ler Monteiro Lobato para meus filhos desde que eram bem pequenos, e eles sempre o adoraram. Mais recentemente, percebi que ao se repetir o mesmo processo com meus netos, havia algumas dificuldades totalmente inesperadas, que precisamos contornar para que o potencial encanto se transformasse na paixão irresistível. Surpreendentemente, as dificuldades não estavam no vocabulário nem na sintaxe, em nenhum aspecto lingüístico — isso pode ser vencido com a mesma tranquilidade que Dona Benta empregava ao “traduzir” os clássicos e as ciências para os netos. Mas as dificuldades estavam nas alusões a um universo cultural que as crianças de hoje já não compartilham. Precisei explicar o que era Carochinha, contar a história do Pequeno Polegar. Só então foi possível seguir adiante de modo fluente, para o absoluto deleite das crianças. Então me dei conta da enormidade do risco que corremos — em pouco tempo poderemos ter o pesadelo de gerações que não conseguem entender a literatura atual porque não conhecem os clássicos que a precederam.

Toda literatura sempre se fez em cima de um diálogo com as obras anteriores, de um contágio daquela escrita com os livros lidos pelo

autor. Sem esse permanente intercâmbio, não se escreve. Hoje se reconhece isso de forma muito aberta e se fala em intertextualidade. Mas mesmo antes que surgisse esse nome, os textos sempre trocaram referências entre si, conversaram uns com os outros nas leituras de cada indivíduo que se aproximou deles, de cada autor que os criou.

O próprio Monteiro Lobato é uma comprovação evidentiíssima desse fenômeno. Como fino exemplo da antropofagia cultural que os modernistas da Semana de 1922 pregavam e ele conscientemente combateu, o criador do Sítio do Picapau Amarelo nunca hesitou em traçar e deglutir tudo o que lhe ocorresse, originário das criações alheias, para alimentar a sua própria, viesse de onde viesse. Incorporou em sua obra infantil, como personagens, Dom Quixote e Peter Pan, monstros e heróis gregos, Alice e personagens dos contos de fadas, anjos e santos, animais do circo e brinquedinhos populares, gente que saía nos jornais da época como executivos e líderes políticos. Além disso, não deixou de fazer uma infinidade de alusões a manifestações culturais de todos os tempos. Inclusive à cultura de massa, trazendo o cinema e o desenho animado para dentro de seu universo, com Tom Mix, Shirley Temple, o Gato Felix, Popeye, Walt Disney. Com a maior sem-cerimônia, pegou o pó-das-fadas que Barrie inventou para fazer Peter Pan voar, batizou-o com o som da fada Sininho e criou o pó-de-pirlimpimpim, mudando apenas o modo de usar. Aproveitou outro achado genial de Barrie, o “de-mentirinha”, e desenvolveu o recurso do faz-de-conta para resolver as grandes dificuldades intransponíveis que de vez em quando ameaçassem emperrar a história. Inspirou-se na popularíssima e sem-graça boneca de trapo norte-americana “Raggedy Ann” (por sua vez, provavelmente inspira-

da no maltrapilho inglês “Raggedy Dick”), e a metamorfoseou por completo na boneca Emília, a mais fascinante personagem da literatura infantil brasileira, com sua irreverência demolidora, sua ética exigente e rigorosa, sua independência indomável.

Dessa época de ouro dos clássicos infantis, poderíamos ainda lembrar vários outros livros, mas ficaremos apenas nesses autores mais significativos. De qualquer forma, vale a pena indicar alguns outros cuja obra se estende por esse período e continua sendo muito interessante até hoje. *Beleza Negra* (1877), da inglesa Anna Sewell, conta a *autobiografia de um cavalo, traduzida do original equino*. Nascido do outro lado do Atlântico, *O Mágico de Oz* (1900), do americano L. Frank Baum fez muito sucesso em sua adaptação para o cinema. Muito interessante é a obra de Edith Nesbit, escritora anticonvencional, feminista e socialista, que, a partir de *Caçadores de Tesouros* (1898), criou uma série de livros popularíssimos que inauguraram o subgênero de aventuras de uma turma urbana de garotos, os Bastables. Mas infelizmente apenas um de seus livros é traduzido entre nós, *Os Meninos e o Trem de Ferro* (1905) — mas não é com histórias da turma que conquistara as crianças inglesas. Outra mulher rebelde, já um pouco mais tarde, a sueca Astrid Lindgren, ajudaria a consagrar com *Pippi Meia-longa* (1941) uma nova maneira de ver a infância, divertida e de grande vitalidade.

Notas

¹ John Goldthwaithe, *The Natural History of Make-Believe*, Oxford University Press, 1996.