

TECENDO A MODERNIDADE: A LITERATURA INFANTIL EM TRAMA

MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

(José Lino Güinewald)

Em sua atualidade viva, o narrador não está mais presente entre nós, afirma Walter Benjamin (1994: 197-221). A arte de narrar está em vias de extinção. São raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Estamos perdendo a capacidade de intercambiar experiências. Somos, hoje, uma multidão solitária. Já não temos mais a companhia do narrador em *performance*. A narração exemplar deu lugar à informação. Diariamente, recebemos notícias do mundo todo e somos pobres em histórias surpreendentes, continua o autor. Dispersou-se o grupo de ouvintes e subtraiu-se a faculdade de ouvir. Ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história...

Essas são observações sempre muito presentes nos meios acadêmicos, nos textos científicos, nas rodas de discussão, nos discursos dos românticos, dos saudosistas. É fato que transformações aconteceram e acontecem a cada segundo. É evidente que nosso sentido privilegiado, hoje, não é a audição, como na Idade Média, mas a visão. Estamos em plena sociedade da imagem. O que nos falta é resgatar o olhar inaugural da criança, aquele sem preconceito, aquele que, antes de julgar, contempla. Assim, poderemos avaliar o que está a um palmo de nosso olhar.

Mitos, lendas, contos de fada e contos maravilhosos nasceram entre os povos da Antiguidade e foram fundidos, confundidos, transformados, espalharam-se e, hoje, manifestam-se de formas diversas, ora são contados, ora escritos, ora projetados na tela. Mudam-se os suportes, mas a essência persiste. Os contos são revisitados, redescobertos, resgatados, pois são um caminho aberto para o conhecimento das vivências humanas mais profundas que a razão instrumental não é capaz de apreender.

Segundo Zumthor (1993, p.26):

Ser 'moderno' é julgar homens e coisas em virtude do que eles têm ou do que lhes falta; é conhecer seus atributos a fim de domar-lhes o uso. Ser 'antigo' (...) é conhecer e julgar em virtude do ser e do nada. Pelo que concerne à poesia, a escritura parece moderna; a voz, antiga. Mas a voz 'moderniza-se' pouco a pouco: ela atestará um dia, em plena 'sociedade do ter', a permanência de uma 'sociedade do ser'.

A proposta, neste estudo, é analisar de que maneira se atualiza a voz do ser na sociedade do ter. Para tanto, há que se reavivar a memória.

RESGATANDO A MEMÓRIA

Marilena Chauí (1996: 125) ensina que a memória é evocação do passado, “ é a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total.”

Na visão proustiana, a memória é concebida como garantia da identidade. É uma forma de perceber-se internamente, é introspecção.

Os gregos valorizavam tanto a memória a ponto de identificá-la com uma deusa, Mnemosyne, mãe das Musas, que protegia as Artes e a História. Essa deusa conferia aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado, imprimindo, assim, imortalidade ao que era registrado. Gestos, feitos, palavras, tornavam-se memoráveis, jamais caíam no esquecimento e passavam a servir de exemplo para as gerações futuras.

Compreendemos que a memória pode ser reavivada por meio das várias efabulações nos diferentes suportes: no rádio, no livro, na tela da TV, na do computador. No entanto, deve permanecer entre as diferentes atualizações um lastro espiritual comum, uma potencialidade em partilhar coletivamente o sonho.

Ensina-nos Lígia C. M. Leite (1997: 6):

Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.

O narrador parece estar desaparecendo... Obviamente, já não nos reunimos nas noites de lua, não nos aquecemos ao redor de uma fogueira e nossa imaginação já não é uma aventura coletiva do calor humano.

Entretanto, é preciso enxergar o nosso tempo, o tempo de nossa civilização, nos textos que ela produz. Nosso tempo é de solidão, de divisas, de separações, de fragmentos, de racionalidade exacerbada, rapidez e pressa. Individualismo. Do campo à cidade, da terra à moeda, da diversidade de vozes à unicidade da escritura, nesse contexto em que tudo se transforma, a voz viva do narrador parece se dissolver, entretanto, a voz não morre. Ainda existem narradores e histórias. Escreve-se o oral, o escrito busca uma imagem do oral. De qualquer forma, a referência é a autoridade de uma voz.

Até o século XII, a escritura era o único veículo do saber elevado; o poder passava pela voz. Do século XII ao XIII, o poder vinha do escrito e a voz trazia o saber. Nos séculos XV a XVII, os dois conviveram. Hoje, subsistem ecos da antiga voz. No texto escrito, restam fragmentos de tempos idos.

Afirma Zumthor (1993:72; 55): “não há arte sem voz”, “o texto é só uma oportunidade do gesto vocal” ou, como ensina Diana Pessoa de Barros (1994: 1), “um tecido organizado e estruturado”, “objeto de significação”, “objeto de uma cultura”, “objeto discursivo, social e histórico”.

É preciso pontuar que a arte é filha de seu tempo, cada época de uma civilização cria uma arte particular. E o século XXI traz uma arte em que os diversos fios se superpõem, entrecruzam-se, formando uma trama polifônica.

ENTRELAÇANDO OS FIOS DA TRAMA POLIFÔNICA

“Redescobrir assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam de livros e toda história conta uma história já contada.” (Umberto Eco)

Se não fosse repetida, a palavra, evidentemente, desapareceria. Sempre dispersa e resgatada, ela não morre nunca.

Na trama do discurso, muitos fios entrecruzam-se, multiplicam-se, produzem outro discurso que se emaranha com outros fios, até o ponto em que a palavra instaura um diálogo com ela mesma. Do intertexto, faz-se a metalinguagem.

O intertexto ou interdiscurso é uma rede mnemônica e verbal que tem por objetivo envolver toda a palavra de uma comunidade (Zumthor, 1993: 194).

Intertextualidade é uma expressão do léxico atual da teoria da literatura, criada por Julia Kristeva para designar o fenômeno da relação dialógica entre textos. Já, Zumthor considera a intertextualidade como intervocalidade – uma troca de palavras e sons, polifonia percebida pelos destinatários.

Polifonia, segundo Barros (1994: 5), é o conceito usado para caracterizar certo tipo de texto em que se deixam entrever muitas vozes. Há, portanto, textos polifônicos – em que duas ou diversas vozes se mostram – e textos monofônicos – nos quais elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Assim, separam-se os textos autoritários dos textos poéticos.

A polifonia atinge sua plenitude quando as vozes olham de posições sociais e ideológicas diferentes e o discurso se estabelece no cruzamento dos pontos de vista. Polifonia é, assim, um outro termo para dialogismo.

As diversas vozes do discurso geram diversos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. Sob um texto ou um discurso, ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro. Isso é intertextualidade. É um outro aspecto do dialogismo,

o diálogo entre muitos textos da cultura que se instalam no interior de cada texto, definindo-o.

Deste ponto de vista, o diálogo é o único meio de acesso ao Eu e ao outro. Diálogo não é troca de falas entre interlocutores, mas é um processo de autoconhecimento e conhecimento do outro, um exercício de alteridade para a consciência de si e do outro.

E por falar em vozes... vale trazer à memória a paródia.

TECENDO O AVESSO: A PARÓDIA

A paródia é antiga. Existia na Grécia, em Roma, na Idade Média e, hoje, ela é ainda bastante utilizada como efeito metalingüístico. Ela surge de textos alheios (intertextualidade) e dos próprios textos de um mesmo autor (intratextualidade), ou ainda como forma de autotextualidade, quando o poeta re-escreve a si mesmo.

De acordo com o dicionário de literatura de Brewer (apud Sant'anna, 1988:12), “paródia significa uma ode que perverte o sentido de uma outra ode” (*para-ode*). Curioso lembrar que pode era um poema a ser cantado. A paródia era entendida como uma canção cantada ao lado de outra um contracanto.

A paródia traz vozes distintas e antagônicas. Ela inaugura o novo, o diferente, constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1988: 28). Paródia é descontinuidade e se coloca ao lado da contra-ideologia. É intertextualidade das diferenças, é deslocamento, deformação, inversão – contradição, divisão, ruído, quebra das normas. É mais do que re-apresentação, é tomada de consciência, tendo função catártica. Paródia é o gesto inaugural da autoria e da individualidade. É o estranhamento máximo, o desvio maior.

Nesse dialogismo marcado pela ambigüidade, a literatura parodística é portadora do sério e do cômico. É um discurso dialógico auto-reflexivo. De um lado, a seriedade e a solenidade; de outro, a jocosidade e o ridículo.

Nessa encruzilhada entre o sério e o risível, a polifonia parodística traz a lógica literária do desejo de transgredir. A dissonância traz a abertura polissêmica. O uso da paródia é uma maneira popular de subverter padrões.

De acordo com Bakhtin (apud Barros, 1994: 71), a paródia instaura o riso carnavalesco na literatura. Carnaval é, segundo Diana de Barros (1994: 77),:

(...) um espetáculo não para ser observado, mas vivido – é uma existência que transcorre invertida, num mundo de ponta-cabeça em que se suspendem todas as regras, as ordens e proibições que regem as horas do tempo de trabalho na vida normal, quando a ordem, o bom senso, as leis e as hierarquias que organizam nosso mundo cotidiano são virados

para o avesso, e as distâncias firmemente estabelecidas e preservadas pelas convenções são abolidas.

Essa transposição do Carnaval para a literatura é a carnavalização.

A questão da literatura carnavalesca, ainda segundo Diana de Barros, aparece relacionada às festas medievais. Com a festa, o mundo era colocado do avesso, as leis eram suspensas bem como as proibições e restrições da vida normal.

Para Callois (apud Barros, 1994, p.7), a festa é o sagrado de transgressão ou de infração. Caracteriza-se pela contradição à calma da vida corrente. Cria espaço e tempo de exceção, suspende a ordem. Sua função é renovar a vida social, colocar a glória da coletividade.

Uma nova forma de relação instala-se entre os homens. “Reformula-se o mundo pelo discurso, vê-se a realidade sob novos prismas, refaz-se o real” (apud Barros, 1994: 7). A percepção carnavalesca do mundo apresenta quatro categorias fundamentais, instauradas a partir do contato livre e familiar:

- 1) um novo modo de relações humanas — oposta às relações da vida cotidiana;
- 2) uma excentricidade na expressão: o homem se permite tudo o que comumente está reprimido;
- 3) a aproximação dos contrários — o sagrado e o profano, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a ignorância;
- 4) a profanação: paródias carnavalescas dos textos sagrados, bíblicos — são os sacrilégios ou indecências carnavalescas.

É fato que, para identificar textos superpostos, é necessário repertório e memória cultural. O leitor, evidentemente, atualiza o diálogo no tempo e no espaço, pois lê com estranhamento, sem automatismo.

Uma cultura se estabelece pelo equilíbrio entre automatização e desautomatização, segundo nos ensina Affonso Romano de Sant’Anna (1988: 89). Pela automatização, há o reforço da linguagem conhecida e, pela desautomatização, há a contestação. Uma sociedade burocratizada em sua linguagem vive a morte enquanto a sociedade inovadora vive o caos. Daí a necessidade de convivência entre o discurso estético e o prosaico, entre o estereótipo e o inédito, entre a arte e a ciência, entre o cotidiano e a festa.

Segundo Samira Chalhub (1988: 61),

(...) para dizer do novo é preciso criar o novo e, na busca de novas formas de feitura do texto, a eficácia estará em romper com o estereótipo e fabricar o inédito. Um desfazimento, um dizer que faz o dito e desfaz o repetido.

A METATRAMA: UMA TESSITURA METALINGÜÍSTICA

Paródia é metalinguagem e, pelo riso, encadeia os textos e esclarece o sentido das lembranças associativas.

Para Affonso Romano de Sant’Anna (1988: 82), existe uma consonância entre paródia e modernidade, na medida em que hoje “a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”. Os artistas não dialogam com a realidade, mas com a linguagem.

O processo relacional entre linguagens é a metalinguagem e, em se tratando de literatura, esse diálogo constitui-se em intertextualidade. Assim, atravessada por diferentes vozes e linguagens, o texto metalingüístico expõe uma consciência dessa linguagem. Essa concepção metalingüística — consciência e construção — marca o funcionamento da moderna noção de arte.

No entanto, a metalinguagem indica a perda da aura, isto é, dessacraliza o mito da criação, uma vez que coloca a nu o processo de produção da obra.

O poeta era um ser único que dominava a magia do dizer, era dotado de uma luz transcendente e criava um objeto cheio de “véus misteriosos”. Era um ser privilegiado, tocado pelo divino. A obra de arte era feita para ser contemplada pelo público, uma vez que ela era distante e inatingível. Como contemplação do espírito, deixava o público passivo à espera do espetáculo.

Esse conceito hoje se transformou. Nós percebemos, na literatura infantil contemporânea, a arte no seu processo de construção. O público é co-autor, não é mais passivo. Ele deve acionar sua memória cultural, além de todo o seu aparato perceptivo, para que compreenda o entrecruzar das infinitas linguagens: da fotografia, do cinema, do rádio, da televisão e outros. Esse OBJETO NOVO (Góes, 1996: 19), por meio de sua linguagem, busca trazer de forma consciente a própria construção do discurso. A metalinguagem é um duplo dizer-fazer. Ao criar, autocritica — a criação poética é poética crítica. É o “desvendamento do mistério” (Chalhub, 1988: 47).

Redizer um texto, desta forma, é tarefa crítica, pois não se trata de repeti-lo, uma vez que proporciona o desejo da descoberta, exige salto estético.

FIANDO EM CIRCUITO INTEGRADO

A arte no século XXI coloca em jogo a pluralidade, a diversidade e, ao mesmo tempo, traça o eterno retorno nitzschiano, uma vez que o novo se reencontra com o antigo na esfera do estético.

Fragmentação do discurso, diversidade de pontos de vista dentro de um mesmo texto, superposição de cenas, tal como a realidade fílmica, são elementos que se assemelham às artes plásticas. O livre exercício da linguagem, a completa autonomia do texto, do discurso, em relação à representação de um conteúdo, a volta da arte sobre si própria, a metalinguagem, o metaconto, são tendências na literatura do nosso século.

Essa literatura consciente de seus procedimentos formais, que não se propõe ilusionista nem reprodução fiel do real que joga com sua criação, exige um novo leitor, um leitor que descruze os braços e participe atentamente, que tenha visão do todo e de suas mínimas partes, um leitor atento “não para O QUE o texto conta, mas para o COMO o texto conta” (Maria, 1984: 47).

Entre o artesanal e a produção em série, entre o objeto único e as infinitas possibilidades da era eletro-eletrônica, entre a oralidade e os suportes digitais, a sensibilidade do público mudou. Da contemplação passiva para a arte participativa, houve necessidade de uma coordenação sensorial simultânea, uma mudança rítmica da percepção.

Simultaneidade, fluxo de consciência. Narrador substituído por voz diretamente envolvida no que narra, anulando, assim, a distância entre o narrado e a narração. Altera-se a causalidade. Montagem. Cortes bruscos. *Flashes* da memória. Reconstruções. Inversões. Tempo de divisas; separações. Descontinuidade; rapidez; fragmentação. Quebra da seqüência previsível; diálogos múltiplos (texto, tipografia, ilustrações). Anti-convencionalismo. Bricolagem. Eis a tessitura da literatura para crianças hoje.

O LIVRO INFANTIL MODERNO: UM OBJETO NOVO

O livro infantil é hoje um objeto marcado tanto pela escritura quanto pela imagem. Considerado objeto novo por sugestão de Lúcia Pimentel Góes (1996: 19), os livros “apresentam uma Concentração de Linguagens de natureza vária e variada”.

Como exercício de descoberta, faremos aqui uma breve análise de *O problema de Clóvis*, de Eva Furnari, um livro que opera o diálogo entre o verbal e o visual. Seu fio condutor é a intertextualidade e a metalinguagem. Por um lado, resgata em paródia um conto de Grimm — *O Príncipe Sapo*; por outro, retoma o processo de produção de um livro e do livro-objeto em questão.

A capa traz a imagem de uma princesa e de um sapo, anunciando o diálogo com o conto já cristalizado em nossa memória.

O livro começa com página dupla em branco – o que, instantaneamente, provoca um estranhamento no leitor, que será verbalizado na página seguinte, pela voz do narrador: “ – Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?”

A identificação dos leitores com a perplexidade da personagem ocorre de pronto. Ao olhar a página seguinte: silêncio verbal e visual. Pelo protagonista Clóvis, ao telefone, entramos no enredo e percebemos que a narrativa fala de si própria, de sua própria criação ou construção. Metalinguagem, portanto.

Na próxima página, o texto é visual. Clóvis está impaciente e nós, leitores, também. Até que, finalmente, chegam as personagens. Novo estranhamento: elas aparecem visualmente em caixas-símbolos – a princesa, o sapo, o castelo, o riacho, a floresta, a bola – o que é extremamente significativo, já que o conto maravilhoso tem por característica a linguagem simbólica. Associado à seriedade dessa descoberta, encontramos muito humor nas recomendações escritas das caixas.

Viramos a página e Clóvis sinaliza que a estória vai começar: “ – Vamos lá, podemos começar a estória!”

Até esse momento, parece que vivemos os bastidores do espetáculo ou temos a sensação de que estamos vendo um ensaio de uma peça teatral.

Aparece, na página seguinte, texto em diálogo com ilustração, presente em interação com passado – a inscrição *Grimm* e *O Príncipe Sapo*. Começa a narrativa, mas as personagens aparecem invertidas, em um procedimento típico de paródia.

No texto-matriz, o rei tinha três filhas; na versão apresentada, ele tem três filhos. A protagonista do conto tradicional é a princesinha enquanto, nessa paródia, é um príncipezinho caçula figurado pelo sapo. No texto-fonte, é a princesa que vê o sapo na lagoa; na releitura, aparece a menina dentro d’ água e o sapo fora.

Na página subsequente, o próprio protagonista (agora do texto-livro que os leitores têm à mão) confirma a inversão: “ – Parem a estória! Oh, meu Deus, que horror! Está tudo trocado!”

Podemos confirmar, uma vez mais, que esse livro é um metatexto, “uma narrativa cujo tema é a própria construção” (Góes, 1996, p.146). Notamos igualmente que o processo de produção editorial de um livro apresenta-se intratextualizado.

Um novo telefonema coloca-nos a par da ação e, um instante depois, por meio do diálogo verbal e visual com o leitor, a personagem Clóvis, caminhando para o canto da página, induz virá-la.

“– Desculpem, meus leitores. Um minutinho só, vou buscar a cópia reserva da estória!”

Linguagem prosaica aproxima o leitor e, associada à imagem, é capaz de conduzi-lo à redescoberta do já conhecido.

Página virada, novo resgate – as fontes orientais revividas. Também uma nova quebra: não veio a cópia reserva, mas uma versão japonesa.

Repete-se o telefonema e anuncia-se que a construção dessa estória será condensada. É possível confirmar esse processo polifônico e metalingüístico: “– Mas agora não adianta mais, estamos na página 20 e o livro acaba na 24... Como? Estória condensada?”

Chegam as personagens definitivas, nas caixas-símbolos, seguidas da versão escrita de *O Príncipe Sapo*, de Grimm, em produção de Monteiro de Lobato, rememorando, inclusive, o representante por excelência da literatura infantil brasileira.

A última página traz a caricatura da escritora e ilustradora Eva Furnari – duplamente artista nesse livro – acompanhada de sua biografia resumida. O que é real passa a ficcional e o ficcional parece ter dimensão do real. Nesse jogo, a escritora entra para a estória e a personagem sai do livro.

Livro falando de livro, narrativa falando de narrativa, paródia se auto-retratando em intertextualidade, intratextualidade, metalinguagem e ludicidade – as marcas dessa obra de arte contemporânea criada por Eva Furnari. Sem mencionar os múltiplos resgates que se enovelam: resgate da forma simples conto, resgate dos grandes recolhistas, os Irmãos Grimm, de Monteiro Lobato, das fontes orientais, dos mitos. Em sucessivos flashes que reinventam nossa memória, retornamos ao conto, que, por sua vez, estabelece diálogo com o mito.

Desta forma, em uma obra lúdica como esta, trazemos de volta os tempos imemoriais. O conto *O Príncipe Sapo* pertence ao ciclo do noivo animal ou marido animal, que são contos muito numerosos e populares que têm por base, na tradição ocidental, o mito de Eros e Psique.

De acordo com Bruno Bettelheim (1980: 318), essas estórias de noivo animal transmitem a idéia de que se desejamos conseguir a integridade e assegurar nossa identidade, sem dúvida nenhuma, o caminho é superar as provações e os perigos, até chegarmos ao amadurecimento, à consciência. Isso remete diretamente aos ritos de iniciação.

Segundo Lévi-Strauss (apud Coelho, 1991: 6), “os contos maravilhosos são mitemas, isto é, resultam de um conjunto de versões diferentes do mito inicial e se definem segundo estruturas rigorosas”.

Enfim, percebemos, com a análise desta trama contemporânea, os sinais do “Era uma vez” em convivência inovadora com nosso tempo. O texto de Eva Furnari, como um exemplo, entre tantos outros, convida-nos a um exercício dialógico repleto de descobertas.

Agora, cabe ao leitor, sujeito de seu conhecimento, buscar o texto de Eva Furnari na íntegra, para que se complete o processo da leitura verbal e visual e se solidifique a análise crítica.

PONTOS FINAIS DA TRAMA

Desde sempre histórias são narradas. No entanto, mudam-se as maneiras do contar, alteram-se as funções do narrar, inventam-se novas formas, mas persiste o irrevogável fascínio desse fabular.

Nesse nosso tempo de solidão, de átomos, de fragmentos, de rapidez, de indivíduos, de descontinuidade, na era tecnológica da imagem, a voz do narrador ecoa transformada.

Nossos textos, evidentemente, são objetos de cultura, objetos discursivos, sociais e históricos passíveis de compreensão dentro da análise consciente de suas dimensões.

A arte contemporânea traz uma trama polifônica estruturada por múltiplos fios que se superpõem, muitos deles puxados de tempos muito antigos. Fios desgastados que se renovam.

Nesse tempo-espaço de descobertas e experimentação, recriamos a existência, renovamos a alma. Nas infinitas releituras do passado, redizemos nossa memória; atualizamos o diálogo no tempo e no espaço, desautomatizamos as relações e a vida. Estamos, hoje, diante de um signo novo, em que a linguagem, espelho de si mesma, remete-nos à consciência da sua própria construção. Os véus misteriosos da construção poética e a contemplação passiva cedem lugar à nova consciência da linguagem e à participação ativa do leitor. No dizer-fazer, no entrecruzar de infinitas linguagens (fotográfica, cinematográfica, artísticas), no engenhoso projeto das narrativas contemporâneas, desvelamos uma aventura repleta de descobertas. No circuito integrado de vozes, letras, imagens, reencontramos o antigo.

“E se não morreram, vivem até hoje”, diz o conto. Segundo Walter Benjamin(1994, p.215), ele é ainda o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade e sobrevive secretamente na narrativa. “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”.

Nosso século caracteriza-se, de fato, pela coexistência da inteligência racional e do pensamento mágico. Entretanto, o mágico, muitas vezes, é negado pela supervalorização do racional. Por isso, necessitamos do retorno ao maravilhoso, da atração pelos tempos inaugurais, da redescoberta das origens.

O maravilhoso, o fantástico, o onírico deixaram de ser considerados pura imaginação ou mentira e se tornaram portas por onde se entrevêem verdades existenciais humanas. Constatamos, com este pequeno estudo, que o primeiro narrador ressurgiu modificado e alinhavado pelas linhas de nosso tempo.

Na trama dessas múltiplas vozes que tecem antigas estórias, encontramos um novo alimento para a velha alma humana. Aqui o OBJETO NOVO faz-se arte. E arte, ouvindo a voz de nossa memória, tem como objetivo último o ser humano.

ENTRE PONTOS E CONTRAPONTO: A LITERATURA INFANTIL EM SALA DE AULA

Há muitas formas de trabalhar com o livro infantil em sala de aula. No caso deste livro de Eva Furnari, seguem algumas sugestões:

O educador pode contar a estória de “O Príncipe Sapo”, na versão dos Irmãos Grimm, segundo as orientações enunciadas no volume II desta coleção (“No fio da voz: o despertar do homem”, página 65), sempre tomando consciência da linguagem simbólica presente nos contos. Infelizmente, não podemos analisar simbolicamente a estória neste artigo, mas é nosso intuito fazê-lo em estudo posterior.

Após algumas semanas do trabalho com o texto dos Grimm, é interessante apresentar a estória do livro de Eva Furnari (contar a estória com o livro). Nesse momento, com base no repertório cultural já construído, os alunos terão condições de reconhecer em paródia a antiga narrativa. Naturalmente, entrarão na brincadeira, gostarão de participar do jogo.

Entretanto, se essa seqüência de atividades não agradou ao criativo educador, pode-se partir do texto de Eva e desconstruí-lo até o conto oral anônimo ou até o mito Eros e Psique.

Afinal de contas, é sempre possível desfazer o dito e fabricar o inédito. Quer inverter a ordem? Transgredir é experiência desautomatizadora, desde que realizada de maneira consciente.

E então, educador, por onde vai? Descruze os braços. É permitido criar. Inovar é sinal de consciência, ainda que isso incomode.

Entretanto, não se esqueça: há muitos atalhos, mas um único caminho – aquele que FORMA no aluno a VONTADE DE DESCOBERTA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso - história e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7)
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1)
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 7. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Fundamentos, 87)
- . *O conto de fadas*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1991. (Princípios)
- . *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil*. 3. ed., São Paulo: Quíron, 1985.
- FURNARI, Eva. *O problema do Clóvis*. Aparecida, São Paulo: Vale Livros, 1992.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil / juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.
- . *Olhar de descoberta*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. 8. ed., São Paulo: Ática, 1997. (Princípios)
- MARIA, Luiza de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos)
- MESERANI, Samir. *O intertexto escolar*. São Paulo: Cortez, 1995.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura infantil: voz de criança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios)
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed., São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.