

"QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO" (pop.)
(Algumas considerações sobre o conto infantil de Irene Lisboa)

Franceli Aparecida da Silva Mello (Unicamp)

O conto é, certamente, um dos gêneros literários mais antigos de que se tem registro e também, paradoxalmente, "um dos que mais se adequaram às exigências da era moderna."¹

Desde a sua origem, que remonta à tradição oral e popular, até hoje, o conto sofreu inúmeras modificações e para adquirir 'status literário' teve que percorrer um longo caminho.

Segundo André Jolles "o conto só adotou verdadeiramente o sentido literário determinado no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de Kinderund Hausmärchen (Contos para Crianças e Famílias)"². Para esse autor os contos recolhidos pelos irmãos Grimm definem o gênero, que classifica entre as 'formas simples' (poesia da Natureza, criação espontânea e coletiva); em contraposição a outros gêneros, a novela por exemplo, classificada entre as 'formas artísticas' (que envolvem elaboração individual). Além da diferença na natureza, há entre as duas formas uma diferença de linguagem: na 'forma artística' esta seria sólida, peculiar e única, só encontrando sua realização definitiva mediante a ação do poeta; ao passo que na 'forma simples' a linguagem seria fluida aberta, móvel e renovadora "Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, saga ou lenda 'com suas próprias palavras'"³. Essas 'próprias palavras' a que refere-se o autor, são as próprias da forma simples; enquanto que na 'forma artística' são as próprias palavras do poeta.

Pela caracterização de conto que nos é dada por André Jolles é possível concluir que trata-se do que é hoje tido como o conto infantil, mas não necessariamente, pois temos que levar em consideração o significado da palavra conto, Märchen em alemão, que significa uma história curta, simples boato que se propaga sem que se saiba se é verídico; como vemos não há nenhuma referência ao caráter infantil. Mas há uma referência ao caráter oral e popular, além da ausência de compromisso com a realidade, que são características presentes na origem da literatura infantil e o que vai importar para o presente trabalho.

Que o conto enquanto gênero literário tenha surgido sob a forma de literatura infantil, é um tanto arriscado afirmar, pois teríamos que considerar fatores extra-literários para uma conceituação de infância⁴; mas não é absolutamente insensato afirmar que a recíproca seja verdadeira.

A Literatura Infantil, ao que consta, nasceu sob o signo do pragmatismo pedagógico, um dos livros mais antigos de que se tem registro dedicado à criança é o El libro del Conde o libro de los ejemplos del conde Lucanor e de Patronio, publicado por volta de 1340, contendo exemplos de virtude e honestidade para serem seguidos pelas crianças e adultos. Além do aspecto pedagógico, temos o caráter moralizante que predominou por muito tempo na literatura para crianças desde a sua origem, como podemos ver na apresentação de uma das obras mais antigas: o Hitopadexa de 1373 "Porque o ornato impresso em um vaso novo de barro não se pode apagar, por isso ensina-se nesse livro a moral aos meninos pelo disfarce do conto"⁵ (O grifo é meu).

O pragmatismo também marcou o surgimento do conto, que deriva da 'ação de contar' as experiências consideradas como indispensáveis à vida da comunidade, transmitida de geração em geração, na qual a própria palavra é utilizada como elemento mágico (rituais, ordens, súplicas, louvores, encantações) servindo ao bem estar das pessoas "O louvor estético vem acrescentar-se, depois, como acessório ao primeiro valor, de interesse imediato"⁶. Já no Hitopadexa, apesar da intenção moralizante, pode-se vislumbrar uma preocupação estética, pois há páginas selecionadas dos grandes autores, para que se aprenda juntamente com a moral, o estilo literário. E, com o passar do tempo, tal procedimento foi se generalizando, tanto na literatura infantil, onde a preocupação em ensinar foi sendo relegada a um segundo plano, embora sempre presente, quanto na literatura não infantil. O conto, por sua vez, de simples anedota ou conto de enredo, passou a ser tão elaborado quanto o soneto ou o drama, adquiriu formas lógicas e metalinguísticas, aproximou-se da 'nobre' poesia e se tornou conto de atmosfera; teve uma recaída e voltou a ser o prosaico "conto notícia de jornal", adquirindo um novo pragmatismo que capta o individual e o geral da sociedade, ao mesmo tempo em que acompanhou a evolução da imprensa periódica ligando-se estreitamente ao capitalismo industrial ao transformar-se em mercadoria.

Tal fenômeno já vinha ocorrendo com a literatura infantil desde o século XVIII, ou melhor, desde que essa foi entendida como tal, a partir do surgimento da infância como um novo estatuto social a exigir um tratamento diferenciado enquanto mercado consumidor de produtos específicos. Sob esse aspecto a literatura infantil adiantou-se em relação à literatura não infantil, pois foi a primeira a se 'assumir' enquanto mercadoria e para tanto não se pouparam propagandas, principalmente nas escolas, para ampliar o mercado e divulgar o livro infantil.⁷

Não foi só no setor comercial que a literatura infantil se modernizou. Ao contrário do que se possa pensar, o conto infantil evoluiu tanto quanto outras formas literárias, embora existam, não se pode negar, mais autores conservadores nessa área do que nas outras modalidades literárias. Dos antigos contos exemplares, muitos deles autoritários e sem nenhum valor artístico, passou-se ao conto que aborda os conflitos intrapsíquicos e sociais sob uma perspectiva atraente à criança.

Mas, o que foi apresentado acima como exemplo de evolução da literatura infantil, não quer dizer que o conto infantil tradicional (tipo conto de fadas ou histórias de aventuras, por exemplo) esteja ultrapassado, pelo contrário, pois se rea

lizado com arte e respeito pela capacidade intelectual da criança, um pode ser tão interessante quanto o outro e, como afirma Walter Benjamin "... a criança tem um sentido aguçado mesmo para a seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração..."⁸. Essa afirmação é feita a propósito das obras cuja linguagem 'infantilizada' (não fazem mais do que supor a criança um ser de reduzida capacidade cognitiva (para não dizer um imbecil)). É justamente esse o aspecto da obra infantil de Irene Lisboa que irei abordar a seguir. Para isso escolho dois contos que considero exemplares como o 'tradicional' e o 'novo' em termos de literatura infantil: "O passarinho cantor" e "A estrela azul".

O primeiro conto encontra-se no livro: Queres ouvir? Eu conto, onde se lê a seguinte observação: "Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem.". É importante notar tal observação, pois ela relativiza o conceito de literatura infantil baseado na divisão: livro para crianças/livro para adultos, que já foi motivo de preocupação de muitos autores dentre os quais Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, que se negam a fazer tal divisão alegando ser tudo uma literatura só e ser a criança quem seleciona o texto que mais lhe agrada, consagrando-o como literatura infantil "Não haveria, pois, uma literatura infantil 'a priori', mas 'a posteriori'"⁹. Drummond afirma que o bom livro pode ser lido tanto pela criança como pelo adulto e que "Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz."¹⁰

Por aproximar-se muito da estrutura do conto de fadas, embora com diferenças, eu classificaria "O passarinho cantor" entre os contos tradicionais, tomando, por isso mesmo, o próprio conto de fadas como parâmetro para a análise do texto.

Uma das características do antigo conto de fadas que o texto de Irene Lisboa guarda é o aspecto de oralidade. Há uma personagem, tia Juliana, que 'conta' uma história com todos os vícios da linguagem oral, sendo mais patente o da repetição: "Andava uma vez um homem de terra em terra, de terra em terra a ganhar dinheiro..." (p. 145), ou expressões como: "Diz então assim" (p. 146). A escolha desse modelo narrativo é muito apropriada, pois como afirma Bruno Bettelheim "o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido para atingir totalmente suas pretensões"¹¹.

A ação e as personagens não são localizadas num espaço ou tempo definidos, tal como o conto de fadas tradicional que se passa sempre num 'reino muito distante' ou num lugar 'longe, muito longe daqui', 'há muito tempo' ou 'uma vez', como é o caso do conto estudado.

Segundo André Jolles uma peculiaridade do conto (de fadas) é seu caráter de narrativa moral; essa moral não é a dos livros de exemplos a que nos referimos anteriormente; trata-se da 'moral ingênua' na qual o vício é punido e a virtude recompensada, há uma disposição mental específica do conto de fadas que não pode frustrar a expectativa de que tudo acabe bem no final. Dessa forma, a realidade é tida como imoral, pois nem sempre o sentimento de injustiça é reparado, muito pelo contrário. Dentro desse esquema há também o conto trágico, ou anticonto, em que o trágico

co ou o mal é ao mesmo tempo proposto e abolido. Estes sō aparecem para que possam ser eliminados e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua "Todas as mozinhas pobres acabam por se casar com o príncipio que devem desposar, todos os jovens pobres têm sua princesa; e a morte, que significa em certo sentido, o auge da imoralidade ingênua, é abolida no conto: 'Se eles não estão mortos, ainda vivem.'. Esta construção interna do Conto é que suscitará a satisfação de que falamos acima: ao ingressar-se no universo do conto, aniquila-se o universo de uma realidade tida como imoral"¹² e para que isso aconteça é necessária a presença do maravilhoso, recurso que possibilita a segurança de que a imoralidade da realidade deixou de existir definitivamente. Aqui cabe observar que no conto maravilhoso o elemento maravilhoso é natural, o que o diferencia do conto fantástico, onde o elemento fantástico é sobrenatural.

No conto de Irene Lisboa, "O passarinho cantor", há uma dupla situação de injustiça a ser reparada: o passarinho é um príncipe enfeitado, que deverá, portanto, voltar a sua verdadeira forma humana, e a condição de pobreza da pastora bondosa, cuja virtude será recompensada através do casamento com o príncipe. Assim, além de reparar 'injustiças', o conto cumprirá uma importante função, peculiar aos contos de fadas, que é a de "encorajar a criança a confiar na importância de suas pequenas aquisições reais, embora ela não perceba no momento"¹³. Exemplos de crianças que ajudam um animal, encontram um objeto aparentemente sem valor e depois são recompensados, são muito comuns nos contos de fadas ("João e o pê de feijão", "O gato de botas", "Aladim e a lâmpada maravilhosa", são alguns exemplos).

No texto analisado não há propriamente um objeto com poderes mágicos, como a vara de condão ou o amuleto dos contos de fadas tradicionais, mas existem palavras mágicas que cumprem o papel encantatório. Assim a expressão, "Passarinho voa, voa! Passarinho voa, voa! Ô lindo amor, ô lindo amor! (p. 145) são as palavras ('mágicas') sem as quais o passarinho não obedeceria a ninguém, o rei não consegue detê-lo por não saber pronunciá-las exatamente. O tratamento que a pastora dispensa ao passarinho dirigindo-lhe sempre palavras carinhosas: "Meu amor, Meu companheiro", também provoca o efeito mágico de quebrar o encantamento equivalente ao beijo que, em outras histórias, transforma o sapo em príncipe. Porém, ao contrário dos 'sapos encantados' que a príncipio repugnam as princesas que devem beijá-los; o passarinho inspira simpatia na pastora, que mesmo sem saber ser ele um príncipe, trata-o como a um verdadeiro noivo.

Sobre o noivo-animal dos contos de fadas, Bruno Bettelheim nos diz que fazem parte da tradição de que o sexo se apresenta à mulher como algo repugnante no início e que se praticado sem amor se configura como algo animalesco. Nos contos de fadas sempre é o amor da mulher que salva o noivo-animal, mas os noivos-animais que aparecem nas narrativas tradicionais são feras repulsivas: porco, urso, asno, sapo, cobra, crocodilo, etc, isto leva o autor a concluir que os inventores desses contos achavam que, para se conseguir uma união feliz, caberia à mulher vencer sua vi

são de sexo como algo repugnante e animalesco, uma vez que nos casos de noiva-animal, quando a mulher que deve ser desencantada, esta é sempre um animal encantador: pomba, cisne, etc, não provocando repulsa mas atração.

No conto estudado o noivo-animal é um lindo pássaro, que desde o início atrai a pastora. Há, portanto, uma visão diferente da questão, o sexo não é visto como algo repugnante pela heroína, mas como algo agradável e bonito. Esta por sua vez, não é nenhuma princesa 'encastelada', mas uma 'pastorinha da serra' (p. 147), identificada, portanto, com o mundo do trabalho, enquanto que o príncipe é identificado com o mundo do lazer (cantor). Não é só com seu beijo que a pastora salva o príncipe, mas o recolhe e cura numa primeira vez, numa segunda o salva, instintivamente, dos emissários do rei e numa terceira vez o salva aceitando sua proposta de casamento, condição para o feitiço se desfazer completamente. O papel da pastora é, portanto, mais ativo que o do príncipe, e o da maioria das princesas. Nesse conto de fadas atualizado, apesar de sua estrutura corresponder em muitos aspectos a do conto de fadas tradicional, há elementos que diferem deste, apresentando uma nova visão, principalmente no tocante ao papel da mulher (mais ativo), o que aliado à forma narrativa, dá um novo valor ao conto, enriquecendo-o.

Em "A estrela azul", temos um conto de estrutura narrativa diversa. Trata-se de um texto mais introspectivo, mais próximo da expressão poética.

Narrado em primeira pessoa, "A estrela azul" é um conto de atmosfera, mais adequado ao que Fábio Lucas chama de 'herói da consciência' do que à personagem de 'ação'¹⁴. Não é como "O passarinho cantor", uma história contada oralmente; mas escrita em uma primeira pessoa, que através do recurso da memória relata seus sentimentos íntimos experimentados na infância.

A solidão, a sensação de perda e a busca do outro são os temas ao redor dos quais gira a narrativa, que pode ser caracterizada como um conto esférico e de espelhamento, no qual o narrador se confunde com o narrado. "Júlio Cortázar defende a esfericidade do conto, pois a imagem da esfera lhe dá a idéia de perfeição e autarquia. O conto seria realizado num ambiente de intimidade e, de preferência, relatado em primeira pessoa, de tal forma que ação e narração sejam a mesma coisa, se confundam ao se passar de uma situação a outra". Como vemos o conceito de conto de Cortázar é bastante diverso do de André Jolles, mencionado no início deste trabalho.

Nesse conto podemos detectar três momentos narrativos: o primeiro, que trata do sentimento de rejeição que a criança experimenta em relação à família "Eu só tinha pai, que pouco a pouco se ia desinteressando de mim. O resto da casa eram umas mulheres mãs e vaidosas. Umas intrusas!" (p. 43); o segundo, que é a história dentro da história (metalinguístico), que funciona como uma espécie de prólogo feito para o conto elaborado pela personagem, onde há o relato do seu amor-apego pela natureza, principalmente pelas flores; a terceira parte é o relato da história de Florêncio, personagem com quem a narradora se identifica ao ponto de nos deixar dúvidas quanto a sua existência 'real', ou ser fruto da sua imaginação, já que esta lhe era tão cara "Com essa imaginação, que ninguém me podia roubar, eu via fantásticas coi-

sas e amava outras não menos fantásticas..." (pp. 43-44) (O grifo é meu).

Dentro da idéia de esfera valhamo-nos de outra declaração de Júlio Cortázar para prosseguir na análise desse conto "Considero-o (o conto) uma espécie de esfera na qual procuramos incluir algumas percepções, alguns sentimentos. Deve completar-se breve para ter forma concisa."¹⁶ É exatamente esse o procedimento de Irene Lisboa em "A estrela azul"; os três temas citados acima, não só perfazem uma trajetória circular como se interpenetram, a solidão, decorrente da sensação de perda, traz como consequência a busca do outro com o qual se estabelece uma relação de espelhamento. Então, vejamos qual é o desenrolar do conto e para onde caminha a solução do conflito inicial. Em primeiro lugar observamos que há uma situação de injustiça, tal como nos contos de fadas: a personagem/narradora é desprezada pela família, mas não sai de casa e se refugia na floresta; refugia-se em si mesma, voltando-se para o seu mundo interior alimentado pela imaginação.

A imaginação impulsora a personagem à uma ação, que é a de escrever, externar aquilo que se passa a nível interno, o que faz do texto resultante um espelho do interior da personagem narradora.

E a 'imaginação' lhe dita a história da 'estrela azul', que se configura como um elemento de identificação entre a narradora e a personagem, Florêncio. Quando da introdução dessa personagem a narrativa de primeiro, passa para terceira pessoa, a narradora abandona a sua história e passa a contar a de Florêncio. Porém, há entre as duas histórias tantos pontos em comum que permite-se, ao menos cogitar-se de que exista uma estranha identidade entre ambas. Se Florêncio 'realmente' existiu ou se é fruto da imaginação da narradora pouco importa; o que interessa é que tal personagem se constitui num elemento de projeção, para o qual a narradora transfere toda a sua angústia. Na busca do outro (Florêncio), a narradora encontra a si mesma. Seu nome, Florêncio, o identifica com o objeto amado pela narradora (flores) assim como a sua situação (= solidão), que o impelia ao alheamento da realidade e de si mesmo:

"Florêncio, filho desta casa. Coitado!

Já sem esperança pôs os olhos naquela estrela...

Naquela estrela e pedia-lhe: dá-me o que me falta, ó estrela!" (p. 47)

O fato de pertencer à mesma casa faz supor que tenha passado pela mesma situação de desprezo e carência, fazendo-se desejar ser levado dali: "Ó minha amada, leva-me" (p. 48). Ora, ser levada dali também era o desejo da narradora, há, portanto uma identificação entre o eu-narrador e o ele-personagem de modo que este último termina por suplantar a importância da primeira pessoa, a narrativa já não gira em torno do 'eu' (1a. pessoa), mas em torno do 'outro' (3a. pessoa), que por sua vez nada mais é do que um mero reflexo do eu-narrador. Sua história engrandeceu-se "E os

pássaros, que nunca mais se calavam, contaram uns aos outros a longa história de Florencio, triste desde a sua nascença até à morte." (Os grifos são meus). E fecha-se o círculo.

NOTAS:

1. PROENÇA Filho, Domício (org.) - O livro do seminário. São Paulo, Nestlé/LR Editores, 1983, p. 105.
2. JOLLÉS, André - Formas simples. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 181.
3. ————— - op. cit., p. 195.
4. ZILBERMAN, Regina - A literatura infantil na escola. 3ª ed. São Paulo, Global, pp. 15-22.
5. MEIRELES, Cecília - Problemas da literatura infantil. 3a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 56.
6. ————— - op. cit., p. 47
7. LAJOLO, Marisa e Zilberman, Regina - "Literatura: artigo de consumo". Literatura infantil brasileira. História e histórias. São Paulo, Ática, 1984, pp. 131 ss.
8. BENJAMIN, Walter - Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo, Summus, 1984, p. 50.
9. MEIRELES, Cecília - op. cit., p. 20
10. GÕES, Lúcia Pimentel - Introdução à literatura infantil e juvenil. São Paulo, Pioneira, 1984, p. 2.
11. BETTELHEIM, Bruno - A psicanálise dos contos das fadas. 3a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
12. JOLLÉS, André - op. cit., pp. 201-202.
13. BETTELHEIM, Bruno - op. cit., p. 90
14. PROENÇA Filho, Domício (org.) - op. cit., p. 111
15. ————— - op. cit., p. 111
16. ————— - op. cit., pp. 107-108.

OBRAS DE IRENE LISBOA

Uma mão cheia de nada. Outra de coisa nenhuma. Lisboa, Portugália, s.d.

Queres ouvir? Eu conto. Lisboa, Portugália, s.d.