

A MAIORIDADE DA LITERATURA INFANTIL

Sempre me intrigou, como estudiosa e produtora de literatura infantil e juvenil, certa tendência, nem sempre confessada, mas perceptível em alguns críticos e até em algumas faculdades de letras, de considerar essa literatura como produção menor.

Nunca entendi o sentido desse “menor”. Literatura para menores? Menores de idade? Menores na cognição? Menores em prestígio acadêmico? Menores no número de páginas? Menores em qualidade?

Nunca ficaram claros para mim os critérios utilizados para definir esse “menor”, porque sempre vi a produção literária infantil como um espaço de grande desafio.

É sabido que, egressa da narrativa popular, a literatura para crianças esteve muito associada a uma produção simples, de regras previsíveis, que tinha em suas origens o objetivo de dividir experiências, divertir e nortear caminhos. Importando da literatura oral para o texto escrito a simplicidade técnica, os recontadores de histórias fixaram essas vozes populares.

Foi o que fez Charles Perrault, em 1697, no classicismo francês, com os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*.

Como é sabido, Perrault, de forma “politicamente correta”, atribui a autoria da obra a seu filho adolescente Pierre Darmancourt e dedica-a à neta de Luis XIV, rei da França. Empregando a terminologia da **análise semiolinguística do discurso** de Patrick Charaudeau, podemos dizer que o autor, dessa forma, evita infringir o **contrato de comunicação** da literatura da época, resguardando-se de possíveis críticas e criando um canal para eventuais elogios.

É a partir dessa forma literarizada por Perrault que os contos de fadas passam a ocupar um espaço expressivo, legitimados na sociedade francesa e vistos como fonte de literatura para crianças.

Se, por um lado, Perrault se revela um bom conhecedor dos **contratos de comunicação** “vigentes” na Academia Francesa e na corte de sua época, por outro deixa marcado o lugar bastante desconfortável a que relegou a produção apresentada. Se não é digna de levar seu nome, pode ser tomada como produção “menor”, bastarda, de uma paternidade outorgada.

Se pensarmos também no fato de que, a partir do século XVIII, a literatura infantil esteve associada à consolidação da burguesia e que isso significou estar ligada a contratos de comunicação que supunham um enquadramento aos valores da nova classe, daremos razão ao imaginário que considera tal literatura arte menor, já que esse engajamento excessivo implicou a hipertrofia do aspecto didático, em detrimento da fantasia e do estético. A literatura para crianças passa a ser vista como uma excelente forma de **ensino** e não de **educação**.

Não custa lembrar o étimo dessas palavras: **educar** contém o prefixo latino **e**, variante de **ex** – “para fora” – seguido do verbo **ducere** – “conduzir”. Significa, portanto, “**conduzir para fora**”, “**trazer para fora**”, ou seja, conscientizar o aluno de um conhecimento latente em seu espírito, como fazia Sócrates com seus discípulos pelo método da **maiêutica**.

É, pois, tratar o estudante como um ser inteligente, é orientar a aprendizagem e não adestrar, ao passo que **ensinar** é **in** (“dentro”) seguido de **signare** (“colocar marca” – **signum** é ‘sinal’, “marca” – como se faz com o gado, a ferro quente). Significa, por conseguinte, calcar de fora para dentro a mente do aluno, colocando nela informações. **Ensinar** é, pois, “treinar”, “adestrar”.

A indústria do livro infantil surge num cenário em que cabe à família e à escola – instituições responsáveis pela solidificação política e social da burguesia – qualificar as crianças para a vida adulta, num quadro em que estas passam a ocupar um lugar até então inusitado e se tornam centro simbólico das atenções. O livro torna-se uma mercadoria, cujo sucesso comercial (no caso da literatura infantil) depende da eficácia da escola como instituição habilitadora de crianças para o consumo de textos escritos.

A essa literatura “útil”, de postura pedagógica, reduplicadora de valores burgueses sob a forma de **ensino** e viabilizada pela escola para circulação e consumo, cabe realmente o conceito de “menor”.

Mas literatura infantil não é **só isso**, nem é **de preferência isso**. Com regras e categorias próprias, ela se localiza, como escrita, no universo da arte.

Ensinar não é educar e educar não é uma característica apenas da literatura infantil, mas de toda literatura e de toda manifestação artística.

Eu me educo quando leio Rubem Fonseca, eu me educo quando leio Graciliano Ramos, tanto quanto me educo quando leio Ana Maria Machado.

Educo-me ainda diante de uma tela de Renoir ou ouvindo Mozart ou Chico Buarque de Holanda. Quando o artista, através de um domínio técnico, conduz o seu leitor para fora de si mesmo, levando-o, pelo prazer estético, a refletir e olhar o mundo a sua volta, estabelecendo novos sentidos, ele o está educando. Cada um trabalhando com sua matéria-prima, que no caso do escritor é a palavra.

Não é função da literatura infantil nem de literatura nenhuma, ensinar nada a ninguém, marcando a ferro e fogo, ditando normas de conduta, ou seja lá o que for, mas educar no sentido etimológico da palavra, conduzindo para fora do sujeito o que nele já existe, contribuindo para, através do belo, ampliar sua percepção de mundo e isso vale para todas as artes. O artista é o áugure solitário, que, estabelecendo sentido através do belo, cria condições para o surgimento de novos áugures. O artista é formador de leitores.

É preciso que se entenda que a fronteira entre a literatura infantil e a literatura dita adulta não é de natureza estética, e sim de natureza contratual. As duas modalidades se enquadram em contratos de comunicação diferentes.

O autor de literatura infantil tem como leitor uma criança com um universo menor que o seu, com limitações de léxico, de sintaxe e de visão de mundo, e isso faz com que ele necessite produzir seu texto dentro de uma linha de desafio enorme. O contrato que rege a relação adulto-criança é diferente do que subjaz à relação entre dois adultos. A margem de manobra para a produção de um texto para crianças é muito menor que a de um texto produzido para adultos.

São outras as regras de produção com imensos desafios. Chamar o diferente de inferior é no mínimo uma leviandade.

Talvez, por utilizar para com a literatura infantil parâmetros críticos aplicáveis à literatura dita adulta e por não perceber que a produção literária para crianças transita em outra ordem contratual – o que não a caracteriza como inferior –, é que a sociedade tenha sustentado a crença falsa, explicitada ou não, de que ela seria menor que a literatura adulta.

Tal crença parte da falsa premissa de que as regras de produção de ambas são as mesmas. Ela pode ter resultado também da fixação de conceitos equivocados advindos da época da ascensão da burguesia ao poder (século XVIII), ou talvez, mais modernamente, do grande volume de obras para crianças, nem sempre de qualidade, lançadas no mercado.

Até porque definir o que representa qualidade num texto literário infantil não é tarefa das mais fáceis, quando sabemos que o discurso da arte é marcado pela imprevisibilidade da mensagem, pela singularização, e que, paradoxalmente, sua sedução vem daí. Se a criança necessita de um discurso previsível, como oferecer-lhe o artístico?

Esse é o desafio dos criadores de literatura infantil: trabalhar com uma **margem de manobra** estreita, como o fazem, por exemplo, Ana Maria Machado e Ruth Rocha no Brasil, ou Alice Vieira em Portugal, e mesmo assim atingir em seus textos nível de excelência estética.

Ieda de Oliveira: Escritora e compositora

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) com a tese: “O Contrato de Comunicação da Literatura Infantil e Juvenil” (Ed. Lucerna) que recebeu o Prêmio José Guilherme Merquior de Crítica Literária da UBE (União Brasileira de Escritores) e o ALTAMENTE RECOMENDÁVEL da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e juvenil)