

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

Daiane Lopes

**TRANSCULTURAÇÕES E MANIFESTAÇÕES MITOPOÉTICAS EM GLORIA
KIRINUS, MARINA COLASANTI E TATIANA BELINKY**

Tese apresentada com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras/Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Maria da Glória Bordini

Porto Alegre

2019

Daiane Lopes

**TRANSCULTURAÇÕES E MANIFESTAÇÕES MITOPOÉTICAS EM GLORIA
KIRINUS, MARINA COLASANTI E TATIANA BELINKY**

Tese apresentada com vistas à obtenção do título de Doutora em Letras/Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Maria da Glória Bordini

Porto Alegre

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA

Jane Tutikian

DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Claudia Wasserman

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Maria Izabel Saraiva Noll

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Sérgio de Moura Menuzzi

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRA

Beatriz Cerisara Gil

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Vladimir Luciano Pinto

CIP - Catalogação na Publicação

Lopes, Daiane
Transculturaciones e manifestações mitopoéticas em
Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky /
Daiane Lopes. -- 2019.
190 f.
Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Literatura Infantil. 2. Literatura
Infantojuvenil. 3. Transculturación. 4. Mitopoiesis. I.
Bordini, Maria da Glória, orient. II. Título.

Daiane Lopes

**TRANSCULTURAÇÕES E MANIFESTAÇÕES MITOPOÉTICAS EM GLORIA
KIRINUS, MARINA COLASANTI E TATIANA BELINKY**

Tese apresentada com vistas à obtenção do título de Doutora em Letras/Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 27 de novembro de 2019.

Resultado: Aprovada, conceito A

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria da Glória Bordini (Orientadora)
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Patricia Indiara Magero Pitta
Instituto Maria Dinorah (IMADIN)

Profa. Dra. Ana Mariza Ribeiro Filipouski
Gestão e Inovação em Projetos Educativos (GIPE)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder o dom da vida, me iluminar e por me colocar no caminho correto e em contato com as pessoas certas.

Ao meu pai, espírito de luz, por ser meu eterno companheiro.

À minha mãe, por ser o meu exemplo, minha conselheira, por ter me ajudado a alcançar tantas vitórias e, sobretudo, porque, no ritmo do tempo, me ensinou a dançar a música da esperança.

Aos meus irmãos, por fazerem parte da minha existência, por juntos termos preenchido um pouco do vazio que sentimos, e por terem cantado para mim, em tempos em que eu ainda não sabia, a música que nossa mãe nos ensinou.

Ao Israel, que, no primeiro dia deste ano turbulento, apareceu em minha vida e me faz acreditar na importância do amor, tornando-se o meu namorado, o meu companheiro e o meu amor.

À minha vovó Lúcia, por compartilhar a sabedoria que o tempo lhe trouxe.

À minha professora orientadora, Maria da Glória Bordini, pelos ensinamentos, e, principalmente, porque soube compreender minha falta de tempo.

À equipe diretiva da escola José Mânica, minhas amigas e colegas, pela torcida, pelo apoio e pela compreensão.

Aos professores do Departamento de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, sobretudo, aos colegas do Centro de Línguas e Culturas, que me apoiaram na concretização deste sonho, especialmente, ao professor Carlos Ayres.

A todas as pessoas não citadas, mas que fizeram e ainda fazem parte de todas as minhas experiências de vida.

*“Se tivesse tempo...
Vagaría pela noite
Devagar
Com uma luz
Lume de lua.
Divagaría
Num trânsito
De vaga-lumes.
Luz verde: pode passar.
Luz lume de lua: pode sonhar.”*

*“Si tuviera tiempo...
Vagaría por la noche
Lentamente
Con una luz
Lumbre de luna.
Divagaría
En el tránsito
De luciérnagas.
Luz verde: puedes pasar.
Luz lumbre de luna: puedes soñar.”*

Gloria Kirinus

*“Às vezes
como as ovelhas
vou de cabeça baixa
pelos pastos
procurando entre gramas
uma esmeralda
um ovo
ou apenas uma ideia.”*

Marina Colasanti

“Livros são para sempre.”

Tatiana Belinky

RESUMO

Nesta tese, investigo as implicações da transculturação na literatura infantil e infantojuvenil brasileira, através das manifestações mitopoéticas em obras contemporâneas da literatura infantil ou infantojuvenil de Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky. As três escritoras apresentam duas características principais em comum: escrevem para crianças e/ou adolescentes e, apesar de possuírem nacionalidade brasileira, nasceram e viveram suas infâncias em países estrangeiros, respectivamente: Rússia, Etiópia/Itália e Peru. Investigo hipóteses que tratam das vivências transculturais das escritoras que seriam reveladas nas produções, possibilitando aos leitores o acesso ao conhecimento cultural de outras nacionalidades, debatendo se a *mitopoiesis*, definida enquanto processo de composição de temáticas, enfatizaria elementos que inter-relacionem saberes de territórios geográficos distintos às narrativas singulares dos receptores. Diversos suportes históricos e teóricos concorrem para meus objetivos e hipóteses. Para a história da literatura infantil e sua teoria, utilizo: Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Ligia Cademartori Magalhães, Nelly Novaes Coelho e Fanny Abramovich, incluindo Maria da Glória Bordini e Gloria Kirinus no que tange à poesia para crianças. A fim de situar esse campo mais restrito na questão maior da literatura de língua portuguesa e de língua espanhola no âmbito particular da América Latina e de suas tensas relações com o Primeiro Mundo, recorro a Fernando Ortiz e Angel Rama, no que se refere ao entendimento dos processos de transculturação que caracterizam o desenvolvimento histórico dessas literaturas, às quais se integram as três autoras alvo deste estudo. Destaco, também, a ascensão da mulher na literatura, segundo a visão de Rita Schmidt. O outro eixo teórico necessário para a discussão das obras selecionadas é constituído pelas concepções de jogo de Jan Huizinga, as sobre o mito de Ernst Cassirer e Eleazar Mielitinski e o conceito de mitopoese de Walter Boechat, também trabalhado por Gloria Kirinus. No sentido de valorizar a oralidade e a tradição ágrafa que alimenta as obras das escritoras, oriundas de três diferentes contextos linguísticos e culturais, escolho Paul Zumthor, secundado pelo poeta Octavio Paz no que diz respeito às rupturas da tradição pela modernidade. A tese se estrutura, dessa forma, com base nas interpretações dos textos selecionados para a análise, nas investigações teóricas sobre o tema e nas entrevistas analisadas.

Palavras-chave: Literatura infantil e infantojuvenil; Transculturação; Mitopoiesis.

RESUMEN

En esta tesis, investigo las implicaciones de la transculturación en la literatura infantil e infantojuvenil brasileña, a través de las manifestaciones mitopoéticas en obras contemporáneas de la literatura infantil o infantojuvenil de Gloria Kirinus, Marina Colasanti y Tatiana Belinky. Las tres escritoras presentan dos características principales en común: escriben para niños y/o adolescentes y, a pesar de poseer nacionalidad brasileña, nacieron y vivieron la niñez en países extranjeros, respectivamente: Rusia, Etiopia/Italia y Perú. Investigo hipótesis que tratan de las vivencias transculturales de las escritoras que serían reveladas en las producciones, posibilitando a los lectores el acceso al conocimiento cultural de otras nacionalidades, debatiendo si la *mitopoiesis*, definida como proceso de composición de temáticas, enfatizaría elementos que inter-relacionen saberes de territorios geográficos distintos a las narrativas singulares de los receptores. Diversos soportes históricos y teóricos están relacionados con mis objetivos e hipótesis. Para la historia de la literatura infantil y su teoría, utilizo: Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Ligia Cademartori Magalhães, Nelly Novaes Coelho y Fanny Abramovich, incluyendo Maria da Glória Bordini y Gloria Kirinus sobre la poesía para niños. A fin de situar ese campo más restringido en la cuestión mayor de la literatura de lengua portuguesa y de lengua española en el ámbito particular de América Latina y de sus tensas relaciones con el Primer Mundo, recurro a Fernando Ortiz y Angel Rama, en lo que se refiere al entendimiento de los procesos de transculturación que caracterizan el desarrollo histórico de esas literaturas, a que se integran las tres autoras contempladas en este estudio. Destaco, también, la ascensión de la mujer en la literatura, segundo la visión de Rita Schmidt. El otro eje teórico necesario para la discusión de las obras seleccionadas está en las concepciones de juego de Jan Huizinga, las sobre el mito de Ernst Cassirer y Eleazar Mielitinski y en el concepto de *mitopoese* de Walter Boechat, también trabajado por Gloria Kirinus. En el sentido de valorizar la oralidad y la tradición ágrafa que alimenta las obras de las escritoras, oriundas de tres diferentes contextos lingüísticos y culturales, escojo Paul Zumthor, secundado por el poeta Octavio Paz, en lo que hace referencia a las rupturas de la tradición por la modernidad. La tesis es estructurada, de esa forma, con base en las interpretaciones de los textos seleccionados para el análisis, en las investigaciones teóricas sobre el tema y en las entrevistas analizadas.

Palabras clave: Literatura infantil e infantojuvenil; Transculturación; Mitopoiesis.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
1 OUTRA HISTÓRIA DA INFÂNCIA E DA LITERATURA INFANTIL	13
1.1 Esclarecendo coordenadas	13
1.2 A infância e a literatura infantil.....	21
1.3 O Brasil na e para a literatura infantil	28
2 FRONTEIRAS DA PALAVRA: CRIANÇA, LITERATURA E TRANSCULTURAÇÃO	34
2.1 Cultura da infância e literatura.....	34
2.1.2 Literatura e transculturação	37
3 ESCRITORAS-TRANSCULTURADORAS: QUEM SÃO ESSAS AUTORAS? ---	46
3.1 Gloria Kirinus: o diálogo das montanhas.....	48
3.2 Marina Colasanti: uma escritora afro-italo-brasileira	52
3.3 Tatiana Belinky e suas memórias russas.....	59
3.4 Universos transculturais: <i>corpus</i> de análise	66
4 GLORIA KIRINUS: ODIÁLOGO DAS MONTANHAS	68
4.1 Bilinguismo nos textos de Kirinus.....	72
4.2 Transculturação e <i>mitopoiesis</i> em Gloria Kirinus	100
5 AS HISTÓRIAS MARAVILHOSAS DE MARINA COLASANTI	105
5.1 O mundo maravilhoso de Marina	111
5.2 Transculturação e <i>mitopoiesis</i> em Marina Colasanti	146
6 TATIANA BELINKY: UMA TRANÇA-RIMAS	152
6.1 Seus caldeirões de poemas.....	156
6.2 Transculturação e <i>mitopoiesis</i> em Tatiana Belinky	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	186

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesta tese, investigo as implicações da transculturação na literatura infantil e infantojuvenil brasileira, através das manifestações mitopoéticas em obras contemporâneas da literatura infantil ou infantojuvenil brasileira de Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky.

Autoras com dupla nacionalidade, elas vivenciaram um processo de transculturação e conservaram memórias de suas infâncias, o que acabou sendo reportado, por intermédio de manifestações mitopoéticas, para os livros que destinaram às crianças e aos adolescentes. Relacionando-se com o Brasil em épocas históricas diferentes, cada escritora trouxe contribuições singulares para a literatura infantil e infantojuvenil brasileira.

Radicada no Brasil desde a década de 1970, por ocasião de seu casamento com um brasileiro, a peruana Gloria Kirinus é formada em Turismo e em Letras Português/Espanhol, é mestre em Literatura Brasileira e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Diz-se palavreira de nascimento e procura demonstrar o amor pelas duas terras, o Peru e o Brasil. Escreve livros bilíngues, em língua portuguesa e em língua espanhola, direcionando-os às crianças e aos adolescentes latino-americanos.

Marina Colasanti nasce na África em 1937. Em 1946, muda-se para a Itália. Dois anos depois, em 1948, ela e sua família se estabelecem no Brasil. Aqui, Marina forma-se em Belas Artes, especializando-se em gravura em metal. Na literatura, acumula vários prêmios, destacando-se por seus contos de fadas. Além disso, é uma renomada tradutora.

Tatiana Belinky, grande incentivadora da leitura em nosso país, nasce em São Petersburgo no ano de 1919. Trazendo um livro de contos russos nas mãos, juntamente com a família, chega ao Brasil em 1929. Desponta como escritora aos sessenta e cinco anos. Desde então, suas narrativas e poemas, com destaque para os limeriques, passam a ser sucesso entre as crianças.

O trio se enquadra, então, no rol de escritoras que dão voz à literatura infantil/infantojuvenil brasileira, arte que ganha evidência, sendo debatida em cursos, seminários e pesquisas, a partir do *boom* ocorrido na década de 1970. Nessa

perspectiva, a posição de docente e pesquisadora da área incita a realização de estudos condizentes com a importância de propostas que focalizem práticas não redutoras deste gênero enquanto “pretexto para o ensinamento de conteúdos”, mas que promovam a valorização de seu caráter estético.

A ênfase em uma investigação que enfoque o estudo sobre a literatura infantil/infantojuvenil encontra-se na mesma dimensão de importância que as temáticas da mitopoiesis e da transculturação assumem na vida. As histórias contadas e os poemas ditos na infância, principalmente os que se referem à poesia folclórica, tornam-se um complemento, uma parte integrante do mundo social. São, na verdade, a iniciação a um imaginário que se constitui a partir da ficção.

A literatura destinada às crianças e aos adolescentes participa da constituição de cidadãos críticos e articulados com suas sociedades de interação. Os primeiros poemas ditos e as primeiras histórias contadas estabelecem um diálogo permanente entre aquilo que é imaginado e aquilo que realmente se concretiza no plano que costumamos chamar de real. Mais do que isso: promovem uma interação constante entre subjetividades e enriquecem narrativas singulares, sejam as dos autores ou as dos leitores.

Nesse contexto, esta pesquisa apresenta o seu caráter de inovação como principal justificativa. O tema da transculturação, considerado por Rama (2008) como o processo transitivo de uma cultura a outra, ponderando a perda ou o desenraizamento de uma cultura anterior e a criação de novos fenômenos culturais de acordo com os critérios de seletividade e de invenção, faz-se presente em diversos estudos alusivos à literatura latino-americana. A *mitopoiesis*, definida por Patai (1972) como a faculdade de fazer/produzir mitos, é discutida no cenário da literatura brasileira, quando se refere aos grandes clássicos principalmente, como, por exemplo, as produções de Clarice Lispector. Todavia, na área concernente à literatura infantil ou infantojuvenil brasileira há a ausência de abordagens que contemplem os dois elementos colocados em pauta, sobretudo quando questões transculturais são enfocadas enquanto eixos norteadores da pesquisa.

Em contrapartida, a dedicação ao assunto já não é tão nova. Ela intenciona a continuidade da pesquisa desenvolvida no curso de Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Percebi, ao longo do referido estudo, a possibilidade de enfoque inovador, já que não encontrei significativos materiais de consulta sobre a temática na área da literatura infantil. Nesse sentido, assumo os

desafios atinentes à formulação de pressupostos teóricos que acrescentem novas contribuições para o campo de análise.

Minha motivação iniciou-se com a leitura do livro *Criança e poesia na pedagogia Freinet* (1998), também da escritora Gloria Kirinus e resultado de sua pesquisa de mestrado, obra que considero um dos estudos mais completos relativos à *mitopoiesis*. Nesse texto, a autora apresenta, como enfoque principal, a discussão sobre a natureza mitopoética do ser humano e suas distintas formas de manifestação durante a infância. Discute a concretude que as palavras poéticas recebem quando interagem com os leitores (ou ouvintes) infantis, bem como algumas atitudes que a instituição escolar impõe à criança, prejudicando as possibilidades de brincadeira com a linguagem.

No entanto, apesar das considerações intertextuais que esta proposta assume em relação ao estudo mencionado, o aspecto de inovação se conserva, uma vez que não associarei a literatura ao cenário educacional. Aspiro valorizar a estética das obras selecionadas, a partir de aspectos relativos à intertextualidade exposta em saberes populares, ou seja, desejo levar em conta as distintas interações culturais das produções literárias (senso comum, poesia folclórica, contos maravilhosos etc.).

O caráter diferencial da proposta está no fato de que pretendo utilizar, como objeto de análise, textos produzidos pelas autoras citadas, as quais possuem a língua portuguesa como língua literária. Ambiciono, então, à realização de um estudo que, contemplando esse dado identitário, abarque a *mitopoiesis* em seus escritos, de modo a representar memórias da infância em suas terras natais, dialogando com as dos leitores e com a infância brasileira.

As tensões promovidas pelo processo transculturador, derivando as manifestações mitopoéticas expressas nas produções literárias elaboradas por escritoras que possuem o português como língua literária, contribuem com os estudos sobre a literatura infantil produzida no Brasil na contemporaneidade, autorizando reflexões acerca do cenário literário brasileiro direcionado às crianças e aos adolescentes. O trabalho, além disso, está relacionado à área Estudos da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como à linha de pesquisa “Pós-colonialismo e identidades”.

Meus enfoques prioritários contemplam itens de estudos condizentes com duas das principais propostas enfocadas pela linha de pesquisa

pretendida: identidades culturais e transculturalidade, pois são meus objetivos: refletir acerca do processo de transculturação vivenciado por escritoras que possuam dupla nacionalidade e sobre a influência dessa característica nas produções literárias, enquanto recurso de expressão de identidades e da interligação entre culturas, e verificar aspectos literários que apontem para a apresentação de temáticas, que, por inter-relacionarem culturas, dialogam com o repertório da literatura infantil brasileira. Viso, também, analisar a experiência transcultural vivenciada pelas autoras, considerando as manifestações mitopoéticas enquanto processos que relacionam temáticas e as tornam recorrentes nos textos selecionados, descrevendo as formas de alusão ao passado e a dados folclóricos nos textos analisados, como forma de comprovação de que, na literatura infantil/infantojuvenil, a tradição é revisitada constantemente.

Hipóteses que orientam a investigação tratam das vivências transculturais das escritoras que seriam reveladas nas produções, possibilitando aos leitores o acesso ao conhecimento cultural de outras nacionalidades. Igualmente, a *mitopoesis* enfatizaria elementos que inter-relacionam saberes de territórios geográficos distintos às narrativas singulares dos receptores.

Outras hipóteses versam sobre a possibilidade de que textos que apresentam composições mitopoéticas atraiam o leitor, pois dialogam com diferentes manifestações culturais – mitos, lendas, contos clássicos, informações oriundas do saber popular –, e impregnam a literatura infantil ou infantojuvenil de temáticas que são revisitadas pela contemporaneidade. Dessa forma, a experiência da transculturação seria um fator identitário que se agrega ao modo poético de narrar a infância brasileira, dialogando com os interesses dos leitores infantis e juvenis.

Deve-se considerar que, quando falamos sobre a literatura destinada ao público infantil, é impossível não considerar a dificuldade histórica e social de legitimação dessa forma de manifestação artística no cenário mundial. A literatura infantil surge e se desenvolve paralelamente ao fenômeno de idealização de infância e de criança. Por sua vez, “os textos indicam-nos expectativas sociais em relação à infância (e também ao adulto) em determinado período histórico e certo grupo social, revelando as representações sociais que informam a produção de tais textos” (GOUVÊA, 2007, p. 29-30).

Tendo em vista a menoridade que tem cercado, preconceituosamente, a literatura para crianças, elegi diversos suportes históricos e teóricos que se

coadunassem com nossos objetivos e hipóteses. Para a história da literatura infantil e sua teoria, privilegiei os trabalhos de Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Lígia Cademartori Magalhães, Nelly Novaes Coelho e Fanny Abramovich, incluindo Maria da Glória Bordini e Gloria Kirinus no que tange à poesia para crianças. A fim de situar esse campo mais restrito na questão maior da literatura de língua portuguesa e de língua espanhola no âmbito particular da América Latina e de suas tensas relações com o Primeiro Mundo, recorri a Fernando Ortiz e Angel Rama. Deles fiz uso do que se refere ao entendimento dos processos de transculturação que caracterizam o desenvolvimento histórico dessas literaturas, às quais se integram as três autoras alvo deste estudo. Destaco, também, a ascensão da mulher na literatura, segundo a visão de Rita Schmidt. O outro eixo teórico necessário para a discussão das obras selecionadas foi constituído pelas concepções de jogo de Jan Huizinga, as sobre o mito de Ernst Cassirer e Eleazar Mielitinski e o conceito de mitopoese de Walter Boechat, também trabalhado por Gloria Kirinus. No sentido de valorizar a oralidade e a tradição ágrafa que alimenta as obras das escritoras, oriundas de três diferentes contextos linguísticos e culturais, escolhi Paul Zumthor, secundado pelo poeta Octavio Paz no que diz respeito às rupturas da tradição pela modernidade.

Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizei como métodos principais o hermenêutico e o qualitativo. Por se tratar de um estudo sobre questões literárias, a técnica mais eficiente para a realização do trabalho foi a pesquisa bibliográfica.

Primeiramente, realizei uma seleção criteriosa das obras literárias a serem consideradas durante a pesquisa, obedecendo aos critérios norteadores da investigação. Preferencialmente, escolhi obras premiadas que enfatizassem a característica principal de produção de cada autora. Além disso, selecionei obras que demonstrassem o processo transcultural vivenciado, de modo inferencial, enfatizando implícitos e simbologias, e valorizando as principais habilidades de cada escritora.

Assim, três obras de cada autora representam o *corpus* de análise. De Glória Kirinus: *Tartalira/Tortulira* (1997), *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversam*(1998), *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros* (2005). De Marina Colasanti: *Uma ideia toda azul* (1978), *Entre a espada e a rosa* (1992), *A moça tecelã* (2003). De Tatiana Belinky: *Di-versos russos* (1994), *Um caldeirão de poemas* (2003), *Um caldeirão de poemas 2* (2007).

Em segundo lugar, aprimorei o referencial teórico, elegendo, também, outras fontes de consulta. Dessa maneira, os resultados das análises dos dados teóricos acompanham os estudos relativos às obras literárias.

Além das consultas bibliográficas, considerei diversos documentários e entrevistas concedidas pelas escritoras. Pretendo, com isso, a instauração de um diálogo sobre o processo estético de criação de suas obras, considerando a não interferência de suas falas no processo subjetivo de interpretação.

A tese se estrutura, dessa forma, com base nas interpretações dos textos selecionados para o estudo, nas investigações teóricas sobre o tema e nas entrevistas analisadas. Os capítulos foram organizados de modo a contemplar cada objetivo proposto, dialogando com a temática central e com as subtemáticas já explicitadas, tendo em mira a confirmação ou não das hipóteses elaboradas, na intenção de que a conclusão possa sintetizar o trabalho e demonstrar a contribuição do estudo para o meio acadêmico e social.

1 OUTRA HISTÓRIA DA INFÂNCIA E DA LITERATURA INFANTIL

O presente estudo não se caracteriza enquanto pedagogia. Aqui, a literatura infantil é valorizada como presença marcante na vida humana, vista de forma desinteressada, a partir das emoções artísticas que suscita em seus jovens leitores e ouvintes. Ambos, conseqüentemente, são considerados os protagonistas na reconstrução dos textos, uma vez que a infância é a fase que inspira as manifestações *mitopoéticas* do humano, e que apresenta a arte e o saber popular enquanto algo belo, estimulando emoções e subjetividades.

1.1 Esclarecendo coordenadas

A palavra mitopoética, derivada de mitopoesia (gr. *mûthopoiêis, eós*), para Boechat (2009, p. 13), é formada pelos termos *mito* e *poese*. Nesse sentido, significa “origem, criação de um mito ou dos mitos”. A presença dos mitos desde a Antiguidade revela a sua importância para a existência humana. O ser humano cria, através da linguagem, possibilidades de explicação do mundo. No caso da *mitopoesia*, as explicações manifestam o lado fantástico da existência, dialogando com o interior do sujeito e apresentando saídas para seus impasses existenciais:

Resulta daí o fato de o mito ser tão vital à existência humana. Há sempre uma mitopoesia da psique: o tecido dos mitos antigos é o mesmo tecido dos sonhos e fantasias. Quando uma criança de tenra idade ouve os contos de fada e histórias infantis, percebe modelos de organização psíquicas altamente estruturantes. A criança gosta dos contos, quer ouvir mais e os guarda com carinho. Os trabalhos do herói dos contos expressam modelos de ação necessários ao seu mundo interno; os demais personagens expressam situações típicas, a criança se reconforta com o conto simbólico (BOECHAT, 2009, p. 27).

Refletindo sobre a presença dos mitos na individualidade e na coletividade humana, Boechat (2009, p. 17) salienta a origem da terminologia: “a palavra mitologia é oriunda do grego *miéin*, significando manter a boca e os olhos fechados e possui como derivado o termo *mystérion* (mistérios)”. Para ele, o mito possui associação com o misterioso, com o impossível de ser explicado pelo discurso lógico. O autor argumenta, ainda, sobre o revestimento mitológico dos homens das

sociedades tribais ao enfrentar o mundo exterior. Por esse motivo, para o estudioso, o mito difere do mundo do *logos*.

Mielietinski aclara, ainda, os paralelos convincentes entre o “pensamento infantil” e o “pensamento primitivo”. Avaliando a relevância dessa temática para este estudo, considero que, segundo ele:

No campo do “pensamento infantil”, existem paralelos convincentes com o “pensamento primitivo”, embora esses paralelos sejam limitados pelas diferenças qualitativas entre os processos de formação do psiquismo individual, bem como do dispositivo lógico nas crianças e pela experiência social nas sociedades arcaicas (MIELIETINSKI, 1987, p. 190).

Para o autor, algumas particularidades do pensamento mitológico são consequências do fato de que o “ser primitivo” não separava, com nitidez, a si mesmo do mundo natural e transferia as suas características para os objetos naturais. O *antropomorfismo* é um exemplo disso. Essa característica se manifesta, também, no estágio infantil, em que as crianças precisam atribuir formas humanas para objetos e seres naturais. A literatura infantil, por exemplo, dá suporte para tal característica e auxilia na superação desse estágio humano, tão importante para a compreensão do mundo.

O mito é condicionado e mediado pela atividade da linguagem. O mundo mítico só é explicável quando se descobre o original e o necessário autoengano do espírito, quando se faz indispensável uma atitude de afirmação de um realismo ingênuo. Nesse sentido, Max Muller apresenta a teoria da conexão entre linguagem e mito. Citado por Cassirer (2009, p. 19), Muller (1876) ressalta que:

A mitologia (...) é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecermos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso.

Cassirer argumenta que, para representar ou reter a realidade, recorreremos ao signo, ao símbolo, já que é impossível captá-la por inteiro. Assim como a linguagem, o próprio conhecimento é incapaz de refletir a autêntica natureza das coisas, pois a essência é delimitada em conceitos. Na verdade, criam-se esquemas sobre o mundo. Então, o saber mitológico e a arte, enquanto linguagem, fazem parte de tais esquemas, já que reduzem a realidade a uma espécie de ficção. Além disso,

Cassirer (2005, p. 126) afirma que “o mito combina um elemento teórico e um elemento de criação artística. O que nos impressiona em primeiro lugar é a sua íntima associação com a poesia.”

Kirinus (2011a, p. 24) também enfatiza a importância das palavras enquanto nossos “tradutores universais de individualidades”, aquilo que nos marca enquanto seres humanos. Argumenta que “as palavras guardam em si sentimentos que, fraternizados com a sonoridade, ganham significados de profunda ordem. Estão aí os cantos tribais, os mantras, as rezas, os estribilhos e repetições que abriram a madrugada das formas poéticas.”

Para Huizinga (1999), o ser humano forjou a linguagem como um instrumento para comunicar, ensinar e comandar. A linguagem pode ser considerada como uma atividade arquetípica da sociedade humana, marcada pelo jogo. Através da criação da fala e da linguagem, as pessoas passaram a designar as coisas, possibilitando, inclusive, a ação de jogar com palavras e metaforizar o mundo: “assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza” (HUIZINGA, 1999, p. 7). Então, o mito seria um exemplo de limite entre a brincadeira e a seriedade na cultura humana. O mundo exterior seria imaginado em palavras e, no caso da mitologia, ganharia um fundamento divino:

O homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se, finalmente, observarmos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurar a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra (HUIZINGA, 1999, p.7).

A interpretação mítica está associada à existência empírica, pois o ser humano vive em configurações. Ao abrir a realidade por suas próprias mãos, revela-se também para ela. A visão mítica manipula um todo complexo, do qual emergirão configurações particulares. É por isso que, nessa concepção, a individualidade humana não é fixa e imutável, ela ganha outro ser, outro eu a cada nova fase de sua vida particular e, também, a cada novo processo que vivencia em uma coletividade.

O mito, então, é parte constituinte de nosso pré-saber, que, para Japiassu (1992), compreende as primeiras aquisições não científicas de estados mentais. Nossos pré-saberes formam certa cultura, que é relativa ao próprio saber e à

ciência, uma vez que nossos conhecimentos não são construídos de forma autônoma; são frutos de atividades sociais, inseridas em determinados contextos.

A criança é exposta, desde o nascimento, à criação com palavras impregnadas de cargas *mitopoéticas*. Como são resgatadas da memória coletiva dos povos, através da transmissão oral, as cantigas de ninar, os acalantos etc. estão repletos de onomatopeias, de rimas, de aliteraões, enfim, de uma série de efeitos linguísticos/sonoros que se mantiveram presentes através dos tempos:

A criança, dotada geneticamente de sua natureza mitopoética – o seu inatismo linguístico engloba a função poética da linguagem¹ -, é receptora, desde os primeiros meses de vida, de toda uma carga sonora ricamente permeada de ritmo e melodia. Ela ouve rimas e estribilhos emitidos pela mãe num tom afetivo/emotivo de alto grau (KIRINUS, 1998, p. 24).

A partir dos primeiros contatos interacionais que trava com a mãe, a criança inicia a fase de interiorização da linguagem, absorvendo sons e desenvolvendo seu aprendizado linguístico. Essa interação é a primeira forma de contato sonoro do humano, que é um ser dotado de linguagem. É no próprio canal rítmico que a poesia encontra a sua origem mítica. As cantigas de ninar revelam a criação linguística através de metáforas e comprovam que essa forma de expressão oral é tão milenar quanto o próprio mito. É por isso que a criança, “na sua fase pré-escolar, imita versos e brinca com as palavras com muita intimidade e, sem perceber, interioriza a fonologia e a gramática da poesia oral” (KIRINUS, 1998, p. 30).

É assim que a criança começa a jogar com palavras e a perceber as formas de interação com a própria língua. Na infância, ela constrói sua bagagem de conhecimentos poéticos: brinca com sons, ritmos e rimas, estabelece determinados sentidos, apesar de que, para ela, nem sempre a significação será mais importante do que o próprio ato de brincar com as palavras. O fato é que a criança possui a capacidade de se encantar, de adentrar outros caminhos que a levarão a novas possibilidades de sentir e de, por isso, vivenciar. É todo o corpo que se enche de emoções, que ganha outras oportunidades de vir a ser:

Na roda, na rua, a criança explode em sons e se comunica também com a ajuda do corpo e dos gestos. Poderíamos afirmar que ela encena o ritual mito-poético com toda sua carga afetiva e emocional provinda do seu jogo

¹ A autora se refere aqui à quinta ideia fundamental da teoria chomskiana, o inatismo: “estado mental inicial” da criança ao qual corresponderiam os primeiros cantos poéticos interacionais entre a mãe e o bebê.

sonoro e gestual. [...] As palavras, no contato com a criança, ganham concretude. Tornam-se palavras-coisa, palavras-brinquedo. Com muito humor, elas se divertem criando rimas: “olha o balão/caiu teu calção”; “gosta de amora?/vou contar pro seu pai que você namora” (KIRINUS, 1998, p.32-33).

A criação de mundos temporários dentro da esfera do habitual é, então, possibilitada. A característica lúdica que a infância possui é motivada pelos mistérios lançados a partir da linguagem. É dessa maneira que as capacidades tanto de dizer quanto de jogar se inter-relacionam, na medida em que o poder de dizer e de se dizer está vinculado à capacidade de vivenciar, também, enredos ficcionais, permitindo a invasão de emoções que movimentam o corpo da criança e o daquele que para ela estiver apresentando um texto, por exemplo. O efeito é semelhante ao de um ritual, pois:

a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição (HUIZINGA, 1999, p. 134).

O conceito de representação para Huizinga (1999, p.17) aponta para o fato de que “representar significa mostrar, e isto pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural.” Argumenta, também, que, desde a mais tenra idade, as exibições das crianças demonstram um elevado grau de imaginação:

A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa, do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. *A criança fica literalmente “transportada” de prazer*, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, *sem contudo perder inteiramente o sentido de realidade habitual*. Mais do que uma realidade falsa, *sua representação é a realização de uma aparência: é a imaginação no sentido original do termo*. (HUIZINGA, 1999, p. 17).

Ao ser transportada pelo prazer propiciado pela imaginação, a criança consegue mesclar, como vimos, a realidade habitual com a representação de uma realidade aparente, o que pode ser definido como o próprio faz-de-conta. É por isso que atribui características distintas para os elementos de seu mundo, que diferem das peculiaridades que possuem usualmente.

Para Huizinga (1999), o elemento em comum existente entre o poeta, a criança e o selvagem no espaço cultural permeado pelo jogo está no ar de mistério e na proposta de um segredo que pode ou não ser revelado. É algo semelhante ao que acontece com a literatura quando o leitor (ou o ouvinte) se coloca em uma posição de suspense, de tensão para saber o que virá depois. Ocorre uma supressão do mundo habitual em outra esfera, que pode ser a de um ritual, a de um culto, a do dizer de uma história ou de um poema. O indivíduo, quando se faz outro ou quando se transporta para outro lugar é absorvido para o mundo da fantasia, em que o disfarce é o principal instrumento de auxílio para a chegada a este outro plano. Lembro que, quando falo em disfarce, não comento apenas o disfarce visível, mas aquele da imaginação, capaz de representar “o pouco provável”:

A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestam-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui atinge o máximo a natureza “extra-ordinária” do jogo. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria esfuziante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextricavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara (HUIZINGA, 1999, p. 18).

O imaginário artístico é constituído por uma série de elementos que são interpostos entre o significante e o significado. O artista, como ressalta Malrieu (1996), obedece a uma pluralidade de sentimentos na composição de sua obra. O efeito-surpresa de sua produção é oriundo da função que o devaneio provoca, do processo inconsciente que se faz presente durante sua ação poética. Outro elemento constante é a polissemia dos significantes na cultura. Apesar de buscar a libertação, o criador está relativamente preso às atribuições de sentidos produzidas pelo seu grupo social.

Do mesmo modo, saliento a compreensão da obra de arte. A partir de distintas correntes interpretativas, significados não pretendidos pelo criador podem surgir. A todo instante a obra de arte é reinventada. Muitas vezes, quando no que tangea literatura infantil ou a infantojuvenil, através de metáforas, criança e poeta recriam mundos. O poeta expressa em um texto um mundo singular, ficcional, mas com existência concreta. A criança constrói fantasias e as vivencia pelo faz-de-conta, mesmo tendo a consciência de que ocupa um processo de transição entre o habitual e o imaginário.

Para Kirinus (1998), as semelhanças entre poeta e criança se acentuam, sobretudo, pelo significado da palavra grega “*poietes*”, ou seja, pelo termo que significa “aquele que faz”. Ao *fazerem linguagem*, ambos estão imersos em um mundo de estranheza, de mistério e de encantamento. No mesmo sentido, a autora continua argumentando que:

o imaginário, fonte do mito e do poético, ao perder prestígio na humanidade, vive por longo tempo mal-dito e encontra refúgio apenas no artista. Como conviver no mundo ordeiro e progressista com essa *potência amoral*? Como confiar nos dados matemáticos e reais com a intromissão fugidia, inacessível e enganadora? (KIRINUS, 1998, p.44).

Realmente, são perguntas provocativas sobre o papel e o espaço que a poesia ocupa na sociedade do século XXI. A resposta relativa a esse espaço talvez esteja nas palavras de Magalhães (1982) quando ressalta que é na infância que a atividade lúdica mais se manifesta, pois a criança ainda não participa da manutenção da família. Seu afastamento do jogo é impulsionado pelas ideologias sociais que, aos poucos, vão sendo impostas e que acabam apagando o desejo de brincar de imaginar, de fantasiar.

Diante dos sentidos estabelecidos para a relação entre criança e seus espaços de interação, sobretudo pelo intercâmbio entre o seu “eu” e a poesia, torna-se relevante, então, a conceituação de *ser mitopoético* e, portanto, de criança. Para tanto, utilizo as palavras de Kirinus (1998, p. 69):

Chamamos de ser poético, ou melhor, de ser mitopoético, ao homem integrador e integrado com e na sua ambiência. Este homem é capaz de aceitar com naturalidade a con-fusão dos contrários e de criar o novo a partir do caos con-fusional. O ser mitopoético, apesar dos degraus entre tantas outras sinalizações impostas pela sociedade pós-industrial, sabe integrar-se na invisível corrente semiológica do universo, conjugando-se com ele.

Apesar das dicotomias sustentadas pelo nosso século (razão/emoção; corpo/alma), o *ser mitopoético* consegue ajustar-se e se sentir parte do universo, consegue perceber que o caos lhe traz o novo, o diferente. É justamente através disso que ele aprende e se ressignifica. Levando em consideração esse aspecto, a criança é um bom exemplo da natureza humana voltada ao mundo mítico e poético. Ela tem a capacidade de articular o real e o ficcional e de transitar entre os dois

polos através de um processo de transmutação, que a orienta no desenvolvimento de sua própria personalidade.

Sua abertura inaugural ao mundo lhe possibilita aceitar o novo e o estranho ao lado do familiar e do imaginado. Nesse aspecto, a transculturação toma parte para ampliar os horizontes e fronteiras já postos na vida da criança. A essência da transculturação não pode ser definida como uma adaptação passiva a moldes culturais fixos, mas como um processo gradativo em que as duas culturas passam por modificações, tanto aquela que tenta se impor quanto a receptora. Nesse sentido, o elemento estrangeiro acaba desacomodando no sujeito e provocando enfrentamentos e conhecimentos culturais.

O aspecto da *mitopoiesis* presente na literatura infantil demonstra a afinidade entre características como a memória e a transculturação. O lado mítico ainda desempenha um importante papel na vida do ser humano moderno, pois inúmeros processos mitopoéticos atuam em nossa cultura e expressam o dinamismo psicossocial do humano. Na infância, o pensamento mitopoético ganha papel de destaque e permanece na vida humana ao interferir em todas as etapas do desenvolvimento da sociedade humana. O mesmo ocorre com as manifestações literárias:

O encontro com a poesia requer uma disposição interna tanto de parte do emissor como do receptor. No encontro com a poesia entramos em contato direto com nossos próprios mistérios. E este contato íntimo, especial, requer um espaço e um momento propício, que não é exatamente o aqui imediato ou o agora paralisante, já que entre leitor e poema estabelecem-se parcerias mágicas, provocadoras de descobertas inéditas (KIRINUS, 2008, p. 70).

A criança possui facilidade em adentrar universos ficcionais, que, muitas vezes, auxiliam no entendimento de suas ações cotidianas. Desde seu nascimento, é exposta a esse tipo de manifestação. A mãe, por exemplo, quando canta uma cantiga de ninar, está usufruindo da *mitopoiesis* para encantar o filho. Nesse momento, as memórias que perpassam gerações são proferidas pela oralidade, pelo ato de atribuir ritmo a um dizer que se torna poético.

1.2 A infância e a literatura infantil

Para o melhor entendimento da literatura infantil, deve-se atentar para o fato de que as variadas transformações sociais vivenciadas pela sociedade burguesa europeia do século XVIII contribuíram para a configuração do gênero no cenário mundial. Fator importante foi o surgimento da indústria, que motivou novas reflexões e atenções direcionadas à criança e às suas instituições de convivência. Em outras palavras, a estrutura familiar de então precisa se reconfigurar e a criança passa a desempenhar outros papéis sociais. Assim, o “aparecimento da literatura infantil”:

deveu-se antes de tudo à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela. Por tal razão, careceu de imediato de um estatuto artístico, sendo-lhe negado a partir de então um reconhecimento em termos de valor estético, isto é, a oportunidade de fazer parte do reduto seletivo da literatura. (ZILBERMAN, 1987, p. 3-4).

A instituição escolar passa a ser vista como um instrumento de auxílio para a imposição de preceitos morais e ensinamentos. O livro e a leitura são alguns dos recursos que colaboram na disseminação de ideologias. Cada vez mais, com o aumento da produção editorial, o mercado livresco precisa dar conta da transmissão de modelos adultos. Dessa forma, a literatura infantil torna-se uma aliada da função utilitário-pedagógica dos textos, de acordo com Coelho (1991).

Conforme Barbosa (2007), a infância, hoje, pode ser contemplada a partir da pluralidade de interações das crianças. A autora salienta que a criança convive em diferentes culturas: a familiar, a da infância e a da própria escola. Levando em conta que cada ambiente gera seu próprio discurso, o diálogo entre eles torna-se significativo na medida em que oferece possibilidades de inserção no mundo e dá espaço para o autoconhecimento. Isso porque “a operação de leitura, que, enquanto concretização do universo ficcional, supõe de antemão uma atitude voluntária e ativa, ocasiona ainda uma tomada de posição perante o texto e o mundo que apresenta” (ZILBERMAN, 1987, p. 78).

O consenso de que a criança possui um papel ativo em seus processos de socialização dá margens para a presença de uma cultura infantil. Na medida em que

vai interagindo com os adultos e entre pares, ocorre a expressão da cultura societal em que se insere e sua interpretação simbólica, aos poucos, reproduz a interpretação que elabora da cultura adulta. De acordo com Zilberman (1983), toda obra traz consigo uma concepção de infância, pois a criança é imaginada de acordo com a intenção que o autor impregna em suas produções.

Experimentando a fase hiperbólica que é a infância, conforme Kirinus (2011a), a criança amplia as formas de imaginação em seu mundo fabuloso, o qual nem sempre consegue ser alcançado pelo adulto. A criança é referida pelo escritor na medida em que é “produzida” por ele. As concepções que o adulto possui sobre ela são “traduzidas” para a obra literária, que, por vezes, pode encantar ou causar repulsa no leitor. Essas serão as consequências da identificação ou não com o(s) enredo(s). Bordini (1986, p.5) ressalta que o mundo da infância “constitui um enigma para o adulto, que só o conhece pela lembrança e não o encontra intocado se o observa de fora.” Dessa forma, as memórias de infância são ativadas de acordo com as experiências do autor, que podem não ser compatíveis com as vivências da criança para quem o texto se destina.

As experiências linguísticas iniciais da criança são apenas com o som das palavras. É por isso que ela interage ludicamente com a linguagem poética, pois tem uma pré-disposição a essa forma de contato com a língua, que é lúdica e atrativa. Aos poucos, as habilidades de leitura e de escrita apresentam outras possibilidades de inserção em variadas práticas sociais. Gradativamente, a criança vai adquirindo o “poder de dizer e de se dizer” (ZILBERMAN, 1983, p.40).

Quando emancipatória², a literatura infantil mantém a brincadeira com as palavras a que a criança é acostumada desde o nascimento. Os índices de oralidade se manifestam, também, dessa maneira, quando a expressão do texto literário é carregada de ritmo, de rima, enfim, de vários recursos que lhe acrescentam sonoridade. De acordo com Lluch (2006), a tradição da narração de transmissão oral é oriunda de uma sociedade que entende a palavra como um modo de ação, e não só como uma senha para o pensamento. Às palavras é conferido o poder de fazer coisas e o poder sobre as coisas.

² O conceito de emancipação é utilizado conforme a visão de Zilberman (1989, p. 49-50) e aos postulados da Estética da Recepção, ou seja, é “entendido como a finalidade e efeitos alcançados pela arte, que libera seus destinatários das percepções usuais e confere-lhes nova visão da realidade”.

No Brasil, a influência das culturas estrangeiras também interferiu na maneira como os textos foram, inicialmente, dirigidos à criança. Isso porque a conservação das memórias através da oralidade se fixou por meio da escrita e nos foi repassada, principalmente, pela tradução de textos europeus. Na realidade, as narrativas sempre estiveram repletas de memórias do povo, que as utilizavam para, além do entretenimento, expressar os valores que lhes foram transmitidos com o passar dos anos.

O grande nome considerado o precursor da literatura infantil brasileira, justamente por quebrar as convenções estereotipadas, é o de José Bento Marcondes Monteiro Lobato (1882 – 1948). Segundo Coelho (1991), a literatura infantil, que, antes, era marcada, sobretudo, pelos contos de fundo folclórico, uma vez que os livros destinados às crianças, quase sempre, eram de autores franceses, traduzidos e publicados em Portugal, através de Lobato, ressurgiu com os novos ideais que o século XX exigia.

Lobato, em suas produções, consegue conciliar as contribuições das culturas estrangeiras (portuguesas, francesas e inglesas) com questões tipicamente brasileiras. Apresentando as peculiaridades do país, evidencia sua inquietação com a situação nacional. Então, “assumindo a responsabilidade de denúncia, formulando uma audaciosa advertência, Monteiro Lobato estabelece uma ligação entre literatura e as questões sociais” (MAGALHÃES, 1994, p. 47).

Ainda, para Magalhães (1994), a questão da moralidade na obra de Lobato estimula a formação da consciência crítica ao centrar-se em verdades individuais. O autor revoluciona as características da literatura infantil, uma vez que, em sua obra, elas fogem do caráter moralista e possibilitam o debate acerca de questões sociais. A realidade é vista pelo leitor a partir de seus próprios conceitos, fator que acaba emancipando-o.

Na literatura infantil brasileira, contamos, também, com a disposição artística de escritoras que se fizeram ouvir porque souberam valorizar nossos falares. Trata-se de autoras de outras nacionalidades, mas que se dizem brasileiras porque incorporaram nossa cultura e fizeram com que a língua portuguesa se tornasse sua língua literária. Exemplifico esse aspecto fazendo alusão às escritoras Tatiana Belinky (1919-2013; Rússia/Brasil), Marina Colasanti (1937; Etiópia/Itália/Brasil) e Gloria Kirinus (1950; Peru/Brasil).

Nesse sentido, se torna inevitável a percepção de seus processos criativos repletos de cargas mitopoéticas, uma vez que todas elas vivenciaram suas infâncias em territórios estrangeiros. Elas conseguem promover a aproximação do leitor brasileiro com suas obras porque recriam universos fictícios condizentes com a infância e atrelados à concepção de criança enquanto protagonista de suas ações.

A língua portuguesa, sua segunda língua, é o instrumento de divulgação de seus imaginários, denominada, neste estudo, como língua literária. Na verdade, o termo – língua literária – é utilizado, com propriedade, pela escritora Gloria Kirinus. Assim ela comenta sobre o seu encantamento pela língua portuguesa:

A descoberta da literatura brasileira, juntamente com a descoberta da graça, do movimento, do ritmo, da força da língua do português do Brasil foi algo meio junto. Mas, acredito que isso determinou que o português do Brasil 'seja' a minha língua literária. Então, eu tenho a língua materna, o espanhol, e a minha língua literária é o português do Brasil. Passar da minha língua materna para o português do Brasil foi algo muito interessante. Acho que mereço contar um pouquinho aos ouvintes sobre isso. Primeiro, me encantei com uma frase: "fazer arte". Ouvia que as mães falavam: "onde estão as crianças?; vai ver que estão fazendo arte; mas o fulano e a sicrana que estão demorando, ai, estão fazendo arte, com certeza." Eu acho que essa expressão, "fazer arte", determinou que eu decidisse ficar no Brasil: "mas é um país onde todo mundo faz arte, é aqui que eu quero morar, é aqui que eu quero ficar!" (KIRINUS, 2011b, <http://midiaeducacao.com.br/?p=8414>).

As obras das autoras se enquadram em uma região de fronteira não apenas linguística, mas identitário-cultural. Segundo Boaventura de Souza Santos (1995, p. 119), "as identidades culturais não são rígidas nem muito menos, imutáveis. São resultados transitórios e fugazes de processo de identificação." As identidades culturais expressas nas obras abarcam a mescla existente entre os povos que formaram o país, determinando identidades híbridas e múltiplas, se traduzem, igualmente, para as crianças. Nessa perspectiva, a interface com as culturas de outros povos possibilita a ampliação, também, dos horizontes de leitura para a criança leitora. A estética das referidas escritoras se posiciona como um meio de conhecimento de universos distantes, mas, ao mesmo tempo, próximos, uma vez que expressam questões comuns e essenciais para o conhecimento da(s) infância(s).

Belinky, Colasanti e Kirinus passaram por um processo de adaptação ao entrar em contato com outra cultura, que se mostra e se diz, também, através de outra língua. O Brasil, aos poucos, foi lhes apresentando outras maneiras de

enxergar e de dizer o mundo. Seus discursos poéticos se concretizaram, assim, na oportunidade que lhes foi dada para fazer arte unindo duas (ou mais) culturas.

Fanny Abramovich (1995) comenta que o primeiro contato da criança com o texto é feito oralmente: através da voz dos pais ou dos avós, que, geralmente, fazem uso dos clássicos que mais conhecem: os contos de fadas. Esse é um indício de que nossas memórias subjetivas da infância recebem um suporte, a documentação escrita, o que possibilita a sua permanência, através dos tempos, dando um auxílio para a capacidade de transmissão oral.

Para Zumthor (1997), as fronteiras entre as fábulas, os mitos e os contos populares são moventes. Muitos mitos deram origem a fábulas, que acresceram o tom moral e extinguiram a presença das divindades. O fato de que a tradição oral é revisitada pela contemporaneidade pode ser percebido nas reescrituras de nossas histórias, lendas e mitos. Como exemplos, saliento as obras *Contos de bichos do mato* e *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo ou o livro *Histórias à brasileira*, de Ana Maria Machado.

As versões do passado expressas pela transmissão oral dos contos clássicos são, também, veículos das memórias dos narradores. Os escritores realizam a renovação das histórias através dessas memórias, promovendo a vinculação entre a tradição e a contemporaneidade. É dessa maneira que ocorre a perpetuação dos clássicos oriundos da tradição oral através da conservação das memórias, seja por meio dos livros ou do próprio imaginário infantil ainda conservado nas reminiscências dos adultos.

Ecléa Bosí diz que “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (1994, p. 46-47). Na verdade, é como se a rememoração propiciasse aos escritores a mescla entre o passado e o presente. Assim, eles tecem um novo discurso; um discurso que é (re)inventado e que, no presente, tem o “já ocorrido” como base. De acordo com a autora, o passado conserva-se e atua no presente de forma não homogênea.

Vinculado a isso está o tema da *transculturação*, processo vivido pelas autoras em questão. Percebe-se que, ao entrar em contato com a cultura brasileira, as escritoras precisaram contrastar os hábitos que já possuíam em suas terras natais com os novos dados culturais lançados por esta outra experiência.

Adequaram-se às outras regras de socialização e atualizaram aquelas que já possuíam. Dentre tantos desafios, o maior deles, como para qualquer estrangeiro, foi o contato com outra língua, o português. A utilização desse idioma foi interiorizada na vida cotidiana das escritoras de modo tão eficaz que se tornou o principal instrumento em suas vidas profissionais.

A imposição de uma cultura à outra, conceito que se refere à palavra aculturação, na América Latina, aos poucos, cede lugar ao vocábulo transculturação, entendido como fenômeno de enriquecimento cultural. Nessa perspectiva, apoiado no conceito criado por Ortíz (1985), na obra *Transculturação narrativa latino-americana*, Angel Rama (2008) discute a dependência cultural de alguns países periféricos a modelos culturais europeus, comentando sobre os intercâmbios entre culturas diferentes ou dentro de uma mesma cultura.

A transculturação narrativa proposta por Rama diz respeito a um processo entre culturas, ou entre uma mesma cultura, realizado por autores ou intelectuais. Esse termo também é enfocado como “plasticidade cultural”, uma vez que a tradição e o novo são aspectos integrados no processo em que o narrador, também denominado transculturador, não renuncia à sua cultura, mas estabelece um diálogo com a do outro. A sinonímia utilizada se refere, conforme Rama (2008), a não justaposição de culturas, ou seja, ao fato de que a incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser alcançada mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria, indo buscar novos enfoques dentro de sua própria herança.

Esse processo transitivo não se limita apenas ao fato de adquirir outra cultura, mas diz respeito à perda ou ao desenraizamento de uma cultura precedente (desculturação), à intensificação das propostas internas, intensificadoras de uma cultura (reculturação), à criação de novos fenômenos culturais (neoculturação). É por isso que o processo de criação literária, de acordo com Rama (2008), apresenta o autor enquanto tradutor de sua própria cultura, e como agente em constante diálogo com outras manifestações culturais. Assim, utiliza o termo “plasticidade cultural”, para expressar essa movimentação de fenômenos sociais.

Em alguns textos, as escritoras evocam experiências vivenciadas em suas culturas de pertencimento e as colocam em diálogo com as situações vivenciadas no Brasil, principalmente no que se refere aos ambientes de interação da(s) infância(s). À medida que suas memórias são registradas a partir do uso da língua portuguesa

em seus processos criativos de produção dos textos, as lembranças são os recursos propulsores de suas temáticas. É o que ocorre com Tatiana Belinky, por exemplo, na obra *Transplante de menina* (2003), em que narra o seu próprio processo de adaptação à chegada em um outro país, o Brasil.

Isso propicia a conclusão de que as produções das autoras são derivadas de um processo de escolhas. Em relação às suas memórias, elas selecionam fatos e vivências, assim como os saberes coletivos de seu(s) povo(s) de maneira (in)consciente. Dessa forma, o estado potencial de suas memórias é atualizado ao ganhar vida e voz na criação de seus enredos e na interpretação que cada leitor dará a eles.

As obras de autoras como Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky apresentam passagens em que o fazer com as palavras institui o conhecimento de mitos presentes não só nas culturas de suas nacionalidades, mas na cultura universal. Por vezes, questões relativas ao senso comum são transferidas ao universo infantil. Na própria composição de seus textos, as autoras mesclam a memória coletiva das culturas que conhecem com seu processo de torná-los conhecidos do ser infante através da sua criação poética.

É o que Belinky realiza, por exemplo, em seus *Sete contos russos* (1995). Na obra, a escritora reconta histórias tradicionais de seu povo, conservando as características do conto maravilhoso. Da mesma forma, Colasanti povoa o imaginário infantil, fazendo com que o leitor dialogue com o universo das fadas em uma de suas obras mais conhecidas, *Uma ideia toda azul* (1979). Gloria Kirinus, por sua vez, utiliza toda a mitologia contida nos Andes peruanos para criar o poema narrativo *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan* (2007).

Os sentidos atemporais estabelecidos pelos conhecimentos míticos são, nas obras das escritoras, recriados e, portanto, ressignificados. Saliento, assim, a permanência do pensamento mítico nas criações literárias da contemporaneidade. A criação poética das autoras se instaura de maneira consciente em relação às escutas mitopoéticas para as quais elas estão abertas. A relação entre a transmissão oral que as histórias possuem com as memórias dos povos se converte, na literatura, em ficção carregada de sentidos sobre a existência humana. Para Gloria Kirinus:

O saber poético não obedece à exclusiva ditadura da razão, mas sua verdade é reminiscência do saber mitopoético, que remonta à origem da linguagem e do nomeador primordial que num batismo de metáforas invadiu de poesia o mundo. Esta verdade também faz parte do desejo que é próprio do ser humano e que, numa tentativa de transcendência, se desestabiliza entre a morte e a vida e se equilibra na plenitude da verdade poética, desejo pleno de *poièsis* ou de *poien-isis* (KIRINUS, 2008, p. 25).

Essas reminiscências são as fortes influências da composição artística das autoras. Sua poesia é invadida pelo saber relativo ao sentido fantástico que, por vezes, atribuímos a nossa estada no mundo. Para Kirinus (2008, p. 31), a poesia possui natureza transdisciplinar e “a criança é o agente transdisciplinador por excelência. Ela comunica-se com o corpo todo e aprende incorporando o saber e o sabor do mundo, sem limites e, de preferência, *agora*”.

As concepções sobre a infância e sobre o leitor apresentadas por Belinky, Colasanti e Kirinus dizem respeito ao papel ativo da criança na atribuição de sentidos ao texto poético, já que ela também inventa a obra. Ao imaginar e brincar com as palavras, instaura o seu saber sobre o mundo, ampliando-o a partir do contato literário. As autoras possibilitam esse espaço porque permitem que a voz da criança seja ouvida e que suas vozes, enquanto autoras, sejam convergentes com as questões que fazem parte da infância.

Sobre a importância do leitor para a significação das produções, Bordini (1986, p. 36) acrescenta que o caráter inacabado do texto literário incita a criança a “constituir o seu imaginário e a acioná-lo e transformá-lo, colaborando para que ela se reconheça como um ser que pensa, que sofre ou se alegra, que deseja e que possui um acervo de lembranças com as quais pode enfrentar situações problemáticas novas. ” Uma parte desse acervo está relacionado às explicações iniciais para a compreensão do mundo, em que o mito e a mitopoesia se associam na formação do imaginário infantil.

1. 3 O Brasil na e para a literatura infantil

O mercado editorial de livros para crianças no Brasil começa a se articular no final do século XIX. Mas a leitura para os pequenos já havia ganhado proporções

antes mesmo da publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, texto de Lobato, publicado em 1920.

Se para muitos estudiosos, Monteiro Lobato foi o criador da literatura infantil brasileira, para ele próprio, apesar de parecer uma aceção contraditória, visto que construiu esta imagem para o público leitor, isso não é verídico. É o que o seu comentário, resgatado por Marisa Lajolo e citado por Carlos Fioravanti (2017, p. 19) no texto “Os precursores de Lobato”, expõe:

Em carta de 1919 para um amigo, Lobato comentou que não havia nada para ler para os filhos dele a não ser o livro de fábulas de João Köpke. Ele se referia à qualidade das obras disponíveis, adaptações de obras europeias e mesmo livros de autores nacionais, mas não é a verdade absoluta.

Segundo a estudiosa, durante a impressão de *A menina do narizinho arrebitado*, Lobato recebeu a informação de que o *Primeiro livro de leitura*, de João Köpke, seria tido como um modelo para a impressão de sua obra. A publicação de *Versos para os pequeninos*, no final de fevereiro, comprova intenções inovadoras na literatura de João Köpke. De acordo com Fioravanti (2017), os vinte e quatro poemas infantis, escritos entre 1886 e 1897, evidenciam a movimentação de autores e de um mercado editorial para crianças já no final do século XIX. Guardados por familiares e repassados, em 2013, a Norma Ferreira, professora da FE-Unicamp, orientadora da tese de doutorado de Maria Lygia Köpke Santos, bisneta de João Köpke, os *Versos* ganham destaque na tese de livre-docência de Norma, apresentada em 2014, e publicada na forma de livro, com os poemas.

Respeitado educador nas cidades de São Paulo e de Campinas, João Köpke resolveu criar, no Rio de Janeiro, o Instituto Henrique Köpke, homenageando seu pai. Escola particular que funcionou até 1897, o Instituto foi a base para o lançamento de seus próprios livros de alfabetização e de leituras para crianças. Para Norma, os *Versos* tinham a proposta de apresentar uma leitura agradável ao leitor, ao aplicar o método analítico de alfabetização. Além disso,

Versos para os pequeninos, de forma mais contundente do que em suas obras editadas, oferecem outra faceta de João Köpke: a de um escritor que quer conquistar a criança-leitora com uma representação do universo infantil que questiona o conhecimento, a verdade e a realidade. (FERREIRA, 2014 apud FIORAVANTI, 2017, p. 20).

Norma afirma que João Köpke demonstrou certa criticidade em relação às propostas educacionais do período, já que seus textos não se encaixavam nas correntes pedagógicas predominantes no início do século XIX. A liberdade, a informalidade e a irreverência dos poemas de Köpke foram resgatadas por Lobato décadas depois e acabaram tornando-se marcas de seu estilo.

No Brasil, a influência das culturas estrangeiras também interferiu na maneira como os textos eram e são dirigidos à criança. No século XIX, quando a escola assume um papel significativo na educação, a literatura infantil se manifesta nos livros didáticos e em traduções. De acordo com Fioravanti (2017), a historiadora Patrícia Raffaini, já no final de sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), em 2016, encontra documentos históricos que ratificam a influência estrangeira em nossa literatura. Investigando jornais antigos no site da Biblioteca Nacional, ela encontrou o anúncio “João Felpudo – Histórias alegres para crianças travessas com vinte e quatro pinturas esquisitas”. Tratava-se da edição de 4 de dezembro de 1860 do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro.

Fioravanti (2017) observa que, por ser lançada na Alemanha em 1844, a referida obra, escrita pelo médico Heinrich Hoffmann para seu filho de 3 anos, composta de ilustrações generosas e de histórias breves que apresentavam castigos severos para crianças que não cumprissem suas obrigações, revela que havia investimentos dos editores no segmento e que muitas obras, como *João Felpudo*, já haviam sido traduzidas. Este trabalho, o de tradução, ficou a cargo do desembargador Henrique Velloso de Oliveira (1804-1861), um dos responsáveis pela adaptação do título original, *Der Struwwelpeter*, cuja tradução literal resultaria em *Pedro descabelado*.

Na pesquisa citada por Fioravanti, Patrícia Raffaini descobre, também, a realização de investimentos realizados pelo editor fluminense Pedro Quaresma (1863-1921), dono da Livraria do Povo, ao apresentar anúncios de meia página que tratavam do relançamento de uma produção nacional: *Contos da carochinha*. Para Almeida (1997), a obra do jornalista carioca Alberto Figueiredo Pimentel (1867-1914), foi o nosso primeiro livro do gênero, afirmação que, como vimos, pode ser questionada. Excedendo a cem mil exemplares, a tiragem considerou “a adaptação de estórias do folclore mundial ou de outras por ele colhidas da tradição oral, em forma interessante, embora sem o necessário cuidado na linguagem, nem sempre

perfeitamente adequada aos pequenos leitores a que se destinam” (ALMEIDA, 1997, p. 207).

Os anúncios resgatados por Patrícia se referiam ao esgotamento dos cinco mil exemplares da primeira edição, em menos de um mês. A série de livros organizada por Pimentel trazia uma linguagem coloquial às fábulas de autores europeus, apresentando animais falantes, lobisomens, santos e fadas. Nesse sentido, Quaresma, o editor fluminense, intencionava popularizar a literatura infantil a partir de publicações mais simples, que tivessem um custo menor em comparação às traduções refinadas das editoras Laemmert, de proprietários alemães, Garnier, de origem francesa, e da Francisco Alves, portuguesa, segundo Fioravanti (2017).

A romancista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) também é apontada por Nelly Novaes Coelho (1991) como uma das precursoras da literatura infantil brasileira. As publicações *Contos infantis*, em parceria com sua irmã Adelina Lopes Vieira, em 1886, *Histórias da nossa terra*, de 1907, e *Era uma vez*, de 1917, para Coelho, marcam o início de uma literatura própria, de valorização do aspecto nacional, temática importante para o público infantil brasileiro.

É nesse contexto que Olavo Bilac, com as *Poesias Infantis*, em 1904, disponibilizou às crianças textos de efeitos tanto artísticos quanto educacionais. Ao fazer referências a assuntos cívicos, à história do país, à tradição, produziu uma poesia fácil e atraente, repleta de musicalidade. Porém, o efeito moral de seus textos considerava uma criança que necessitava dos preceitos dos adultos para aprender.

Ao contrário de Bilac, Monteiro Lobato tratou seu leitor infantil não como alguém a domesticar, mas como um ser capaz de pensar por si, ávido de conhecimento. A importância de José Bento Marcondes Monteiro Lobato (1882 – 1948) acaba deixando os seus antecessores em segundo plano. O marketing de criador da literatura infantil brasileira acaba dando certo. Isso porque:

Lobato se impôs com uma obra formada por 22 livros escritos em linguagem coloquial, irreverente e vibrante, tratando de problemas da época e não de um distante país do futuro, como nos livros escolares anteriores. Apoiados por uma propaganda intensa – o próprio Lobato separou 500 exemplares de Narizinho para enviar para escolas e acelerar sua aceitação –, seus livros ultrapassaram a tiragem de 1 milhão em 1943 (FIORAVANTI, 2017, p. 23).

Segundo Coelho (1991), Lobato inova a literatura infantil brasileira, que antes era marcada, sobretudo, pelos contos de fundo folclórico, uma vez que os livros

destinados às crianças, quase sempre, eram de autores europeus, traduzidos e publicados em Portugal. Através dele, quebram-se as barreiras das convenções estereotipadas e surgem os novos ideais que o século XX exigia. Assim, em 1920, é lançada a obra *A menina do narizinho arrebitado*, e, em 1939, *O Pica-pau Amarelo*, títulos importantes em seu vasto acervo literário.

Essa sinopse histórica comprova que a sociedade industrial e a burguesia reinventaram a infância a partir da escola e da pedagogia. Esse aspecto pode ser percebido nas mudanças de olhares acerca da criança e nas maneiras como seus espaços de interação eram e são retratados nas obras infantis. Afinal, a literatura a ela destinada representava os modos de percepção que os adultos possuíam, expressos através das vozes que os autores davam às suas personagens, como na atualidade.

Atento, também, para o fato de que as variadas transformações sociais vivenciadas pela sociedade burguesa europeia do século XVIII contribuíram para a configuração da literatura infantil no cenário mundial. O surgimento da indústria e da ciência pedagógica motivou novas reflexões e atenções direcionadas à criança. Em outras palavras, a estrutura familiar precisa se reconfigurar e a criança passa a desempenhar outros papéis sociais. Então, as famílias burguesas se apropriam de textos escritos para adultos, tentando se aproximar da criança e educá-la. Assim, o “aparecimento da literatura infantil”:

decorre da ascensão da família burguesa, no novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. Conseqüentemente, vincula-se a aspectos particulares da estrutura social urbana de classe média, não necessariamente industrializada. Por sua vez, sua emergência deveu-se antes de tudo à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela. Por tal razão, careceu de imediato de um estatuto artístico, sendo-lhe negado a partir de então um reconhecimento em termos de valor estético, isto é, a oportunidade de fazer parte do reduto seletivo da literatura (ZILBERMAN, 1987, p. 3-4).

A escola passa a ser vista como um instrumento de auxílio para a imposição de preceitos morais e ensinamentos. O livro e a leitura são alguns dos recursos que colaboram na disseminação de ideologias. Cada vez mais, com o aumento da produção editorial, o mercado livresco precisa dar conta da transmissão de modelos adultos. Dessa forma, a literatura infantil torna-se uma aliada da função utilitário-pedagógica dos textos, que, segundo Oliveira e Palo (2003, p.10), é apresentada por

“produtos com menor grau de invenção e de liberdade criativa; perdem em poeticidade o que ganham em imediatismo e praticidade.”

No entanto, se por muito tempo a literatura infantil não foi valorizada em seu caráter estético, na atualidade desfrutamos de textos carregados de outras concepções de criança, relacionadas ao período histórico que vivenciamos. Os autores almejam um leitor que também tenha a capacidade de ser “poeta”, ou seja, que saiba “fazer com palavras”. Dessa maneira, os textos apresentam nuances distintas, ganham outras vidas e significados cada vez que um enredo ficcional dialoga com uma história pessoal, anunciando outras possibilidades de ressignificação.

2 FRONTEIRAS DA PALAVRA: CRIANÇA, LITERATURA E TRANSCULTURAÇÃO

Este estudo compreende (des)limites geográficos que “habitam” o interior de três escritoras que têm, em comum, a origem estrangeira e a escrita para crianças e adolescentes. As fronteiras entre Brasil e Peru ou a distância entre as terras brasileiras, as russas e as italianas não fazem mais sentido para uma escrita que é de todos, que é do mundo.

Sua inserção em uma sociedade multiétnica e multicultural, que, hoje, possui uma fisionomia singular, contribuiu para a produção de obras que valorizam a criança e o adolescente como seres em constante emancipação. Isso porque o Brasil se constituiu em um processo histórico colonial, o que contribui para a percepção que temos de nós mesmos, considerando os conflitos sofridos, as contínuas trocas e as diferentes tradições que aqui se encontraram e se enraizaram.

Atualmente, a narrativa da América Latina procura o justo lugar da enunciação. Busca uma voz que contribua com o fortalecimento da autoestima de seu povo para que seja ultrapassado o sentimento de colonizado. Este também é o compromisso das autoras estudadas.

2.1 Cultura da infância e literatura

A partir da infância, o ser humano é impulsionado a escutar, a apreciar, a descobrir, a dizer e a inventar o mundo. É nesse tempo de escuta poética, em que ainda não participa da manutenção capitalista do viver, que sua interpretação e significação relativa à inserção humana em um todo complexo, gradativamente, se configura e acompanha todo o nosso processo de conhecimento.

As relações estabelecidas entre infância e literatura infantil dizem respeito ao fenômeno da historicidade que compreende a(s) exposição(ões) da criança ao texto literário. A questão da abrangência dos termos “infância” e “criança”, por exemplo, pode ser explicitada através da própria literatura anunciada ao público infantil, que atravessa gerações e demonstra as intenções dos autores e o modo de valorização da criança.

Focalizo, aqui, a literatura infantil que emancipa o leitor, aquela em que o adulto, produtor do texto, consegue adentrar outro universo, o das crianças, o que por um longo período de tempo não ocorreu. Os escritores, assim, lançam outros olhares para o mundo que um dia já foi habitado por eles. Conseguem revisitar e atualizar suas memórias, gerando outros significados para aquilo que já experienciaram.

Foi necessária uma transformação através dos tempos para que a criança e a infância fossem percebidas na pluralidade de suas características. Juntamente com essa mudança de ideologia que, por estar tão arraigada à historicidade dos estudos sobre a infância, ainda deixa ecos no presente, a literatura destinada às crianças também evoluiu. Aos poucos, a infância passa a ser traduzida de forma ficcional e a criança se identifica com os enredos, pois os estudos sobre a infância principiam a valorizá-la como um sujeito carregado de significados.

Se a infância pode ser contemplada a partir da pluralidade de interações das crianças, pois convive em diferentes culturas: a familiar, a da infância e a da própria escola, considera-se que cada ambiente expressa o seu texto peculiar. O diálogo entre eles torna-se significativo ao oferecer possibilidades de inserção no mundo, permitindo, inclusive, o autoconhecimento.

Atualmente, é consenso o fato de que a criança possui um papel ativo em seus processos de socialização. Para Gouvêa (2007), ela significa e interpreta o mundo, além de demonstrar sua singularidade na expressão de suas produções simbólicas e em seus artefatos infantis. Segundo a autora, essas características são definidas pela sociologia da infância como a própria cultura infantil. Na medida em que a criança vai interagindo com os adultos e entre pares, ocorre a expressão da cultura societal em que se insere e sua interpretação simbólica, aos poucos, reproduz a interpretação que elabora da cultura adulta.

Na contemporaneidade, os textos destinados ao público infantil expressam outras intencionalidades de receptores, já que a criança é vista de maneira diferenciada:

a infância é hiperbólica por natureza. Ela amplia e aumenta, com a lente da fantasia, do mundo fabuloso, o tempo e o espaço que lhe toca viver. O tempo sempre é agora. O “mais tarde”, “depois”, “no final de semana”, “no próximo ano”, “no dia do aniversário”, são marcas temporais que existem de maneira clara no adulto. Não na criança. Para ela, o tempo, é agora! (KIRINUS, 2011a, p. 33).

A diferenciação entre tempos e espaços em que adultos e crianças interagem comprova que a assimetria é um dos elementos presentes nas produções infantis. Os textos para as crianças são produzidos por adultos, que ocupam posições diferenciadas das disposições da criança. A ideia assimétrica que dela o adulto possui, pelo fato de não mais estar vivenciando a infância, faz com que o texto seja produzido de um lugar desigual.

Para que a criança não se sinta traída, o nível de assimetria, algo inevitável nas obras infantis, precisa ser dosado. Assim, as crianças entrarão em contato com textos emancipatórios que as colocarão em um patamar diferenciado daquele em que estavam antes do contato com a obra. Nessas produções, o autor abre espaço para a coautoria do leitor, permite a formulação de conceitos próprios e dá liberdade às reflexões singulares. Por isso, quanto menos pedagógico mais emancipador será o texto; quanto mais pedagógico mais assimétrico e com menos valor estético.

Para Marina Machado (2004), ao perceber as possibilidades de criação que as palavras promovem, o contato lúdico com os textos permite que a criança enxergue beleza nas produções e perceba o grande prazer propiciado pela leitura ou pela escuta de um texto literário. Por isso, a estética contida nas obras infantis também deixa, de forma implícita, características mitopoéticas.

A criança, sujeito protagonista de suas ações, é inventiva. Na construção de seu enredo pessoal, dialoga com a ficção e se transporta para mundos alheios que, por alguns instantes (ou para sempre), passarão a fazer parte de sua própria história. Essa capacidade de se (des)integrar a esse todo complexo que é a vida, permite que ela crie através das palavras, que ela se re(invente) na continuidade do processo de atribuição de sentido para suas ações. O ato de ler é uma delas.

A imaginação é uma das habilidades mais desenvolvidas no ser infantil, que joga com as limitações do habitual, contrastando-as com as múltiplas possibilidades da ficção. É no processo de experimentar que ele descobre e se redescobre. Ao estimular esse processo, a literatura suscita, mesmo sem ter o objetivo, reflexões sobre o próprio ser, sobre a capacidade de sentir. Nesse sentido,

O pensamento infantil é aquele que está sintonizado com esse pulsar pelas vias do imaginário. E é justamente nisso que os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para

traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada (OLIVEIRA; PALO, 2003, p. 11).

Valorizada como um sujeito sensível, a criança e seus mundos são revisitados pelos autores, que acabam ressignificando suas experiências. Ao almejar determinada concepção de leitor, eles transpõem para suas obras um pouco daquilo que já viveram e de suas percepções sobre a infância. O leitor, por sua vez, transforma o texto, lhe dá vida. Assim, uma só produção pode não ser a mesma na medida em que é sentida de maneiras distintas.

A literatura infantil não predestina seu público. Há um limite muito tênue entre o que é para adulto e o que é para criança. Ambos possuem a capacidade de se encantar. É isso que designará o desejo de adentrar outros caminhos, de ler histórias e poesias e de conhecer outros espaços, pois a própria infância, em conjunto com a literatura, permitirá que a criança vivencie um processo transculturador, perpassando as demais fases da vida com bagagens significativas de conhecimentos.

2.1.2 Literatura e transculturação

Embora o termo transculturação tenha sido cunhado pelo cubano Fernando Ortiz, Angel Rama foi o autor que o aproximou dos estudos literários. Em *Transculturação narrativa*, Rama (2008) reafirma o fato de as letras latino-americanas nunca terem abandonado as suas origens, e nunca terem se reconciliado com seu passado colonial, pois nasceram de uma violenta e drástica imposição cultural, que não ouviu as vozes humanistas de quem reconheceu a alteridade descoberta na América; da rica, variada, enérgica civilização ibérica, culta e popular, no ápice de sua expansão universal; das esplêndidas línguas e suntuosas literaturas de Espanha e Portugal.

Para Rama (2008), apesar de a marca cultural mais profunda e perdurável do continente religá-lo estreitamente à Espanha e a Portugal, o esforço pela independência atingiu uma literatura que possuía sua autonomia relacionada à península, mas que, por tratar-se de uma invenção insólita sem fontes conhecidas, se familiarizou com várias literaturas estrangeiras ocidentais. Ou seja, está presente

na originalidade da literatura latino-americana, a modo de guia, seu movediço e noveleiro desejo internacionalista, o qual mascara outra mais vigorosa e persistente fonte: a peculiaridade cultural desenvolvida no interior, a qual não foi obra única de suas elites literárias, mas do esforço ingente de vastas sociedades, construindo suas linguagens simbólicas.

A partir da emancipação política, as literaturas independentes necessitavam de dois elementos principais, a *originalidade* e a *representatividade*, ambos situados sobre um dialético eixo histórico. Dado que estas literaturas correspondiam a países que haviam rompido com suas progenitoras, rebelando-se contra o passado colonial (onde as culpas ficavam testemunhadas), deviam ser forçosamente originais em respeito a tais fontes.

A decadência europeia e, um século depois, a norte-americana, foram tópicos levantados, instaurando o princípio ético sobre o qual haveria de fundar-se tanto a literatura como a rejeição do estrangeiro, que servia para constituí-la, sem refletir muito que esse princípio ético era, também, de procedência estrangeira, ainda que mais antigo, já arcaico, para os padrões europeus.

Os dois elementos mantinham forte relação, já que a originalidade só podia ser alcançada mediante a representatividade da região na qual surgia, pois esta era percebida como notoriamente distinta das sociedades progenitoras, por diferença do meio físico, por composição étnica heterogênea, e também por diferente grau de desenvolvimento a respeito do único modelo de progresso, o europeu.

A partir disso, o instrumento apropriado para demonstrar a nacionalidade passa a ser a literatura. O sentimento nacional e o princípio ético eram os assuntos principais e a matéria-prima para fazer literatura. Nesse momento, o escritor era equiparado ao agricultor ou ao industrial em uma cadeia de produção.

Ao continuar seus estudos, Rama (2008) afirma que processos de aculturação são tão velhos como a história dos contatos entre sociedades humanas diferentes e sob diversos nomes têm sido estudados nos modelos capitais das antigas culturas: Creta, Grécia, Alexandria, Roma. No entanto, lembra que o conceito antropológico é tão recente como a disciplina em que tem se desenvolvido, e considerando as relações desta com o colonialismo europeu (preferentemente inglês) e com a descolonização do século XX, arrastou diferenças ideológicas que não podem ser desconsideradas, ainda mais se tratando se sua aplicação às artes e à literatura.

A antropologia latino-americana tem questionado o termo aculturação, ainda que não as transformações que designa, buscando afinar o seu significado. Em 1940, o cubano Fernando Ortiz propôs substituí-lo pelo termo “transculturação”, salientando a importância do processo que nomeia. Fernando Ortiz o pensou do seguinte modo:

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica a voz anglo-americana na *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desapego de uma cultura precedente, o que se pode chamar de uma parcial *desculturação*, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que podem ser denominados de *neoculturação* (ORTIZ, 1985, p.86).

Para Rama, esta concepção das transformações culturais traduz, visivelmente, um perspectivismo latino-americano, inclusive naquilo que pode ter de incorreta interpretação. Revela resistência ao considerar a cultura própria, tradicional, que recebe o impacto externo que haverá de modificá-la, como uma entidade meramente passiva ou, inclusive, inferior, destinada a maiores perdas, sem nenhuma classe de resposta criadora.

O conceito é elaborado sobre uma dupla comprovação: por uma parte registra que a cultura presente da comunidade latino-americana (que é produto largamente transculturado e em permanente evolução) está composta de valores idiossincráticos, que têm atuação reconhecida desde datas remotas; por outra parte, corrobora a energia criadora que a move, fazendo-a muito distinta de um simples agregado de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais, pois se trata de uma força que atua com desenvoltura tanto sobre uma herança particular, segundo as situações próprias de seu desenvolvimento, como sobre as abordagens provenientes de fora. É justamente essa capacidade para elaborar com originalidade, mesmo em difíceis circunstâncias históricas, que demonstra seu pertencimento a uma sociedade viva e criadora, desafios que podem se manifestar em qualquer ponto do território que ocupa, ainda que, preferentemente, sejam encontrados nitidamente nas camadas remotas das regiões internas.

Estas culturas internas podem ser expostas diretamente ao influxo de metrópoles externas. Frequentemente, porém, as culturas internas recebem a influência transculturadora a partir de suas capitais nacionais ou da área que está

em contato estreito com o exterior, o qual traça um variado esquema de pugnas. Ocorre que, se a capital, que é, normalmente, a orientadora do sistema educativo e cultural, encontra-se atrasada na modernização com relação ao ocorrido nas regiões internas do país, teremos um ajuizamento feito pelos intelectuais destas aos “*capitalinos*”.

É mais frequente que as regiões internas recebam os impulsos das mais modernizadas, de tal modo que se cumprem processos transculturadores sucessivos: o que realizam, aproveitando seus melhores recursos, a capital ou, sobretudo, o porto, ainda que seja neles onde a pulsão externa ganha suas melhores batalhas, e o que realiza a cultura regional interna, respondendo ao impacto da transculturação que traslada à capital. Esses dois processos, esquematicamente perfilados e distribuídos no espaço e no tempo, em muitos casos, se resolveram graças à imigração de muitos jovens escritores provincianos até as cidades principais de cada país. As soluções estéticas que nasceram nos grupos desses escritores mesclaram, em várias doses, os impulsos modernizadores e as tradições localistas, dando a elas recursos pitorescos.

Conforme Rama (2008), a elucidação introduzida por Fernando Ortiz agradou ao peruano José María Arguedas, antropólogo como ele e, igualmente, desconfiado da apreciação acadêmica estrangeira sobre os processos transformadores da cultura americana. O discurso de recepção do prêmio *Inca Garcilaso de La Veja* (1968) se opôs ao que era considerado um “aculturado”, no que entendia que dizia a palavra: perda de uma cultura própria substituída por uma colonizadora, sem possibilidade de expressar sua tradição singular, aquela em que se havia formado:

El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.

Segundo Rama, quando a descrição da transculturação feita por Fernando Ortiz se aplica às obras literárias, são necessárias algumas correções. Sua visão é geométrica, segundo três momentos. Implica, primeiro, uma “parcial desculturação”, que pode alcançar diversos graus e afetar várias zonas, tanto da cultura como do

exercício literário, embora acarretando, sempre, perda de componentes considerados obsoletos. Segundamente, provoca incorporações procedentes da cultura externa. Por fim, impõe um esforço de recomposição, manejando os elementos sobreviventes da cultura originária e os que vêm de fora.

Este desenho, para Rama, não atende de modo suficiente aos critérios de *seletividade e de invenção*, que devem ser obrigatoriamente postulados em todos os casos de “plasticidade cultural”, dado que este estado certifica a energia e a criatividade de uma comunidade cultural. Se esta é viva, cumprirá essa seletividade, sobre si mesma e sobre o aporte exterior, e efetuará invenções com um “ar combinatório” adequado à autonomia do próprio sistema cultural.

A *capacidade seletiva* não só se aplica à cultura estrangeira, mas principalmente à própria, que é onde se produzem destruições e perdas. Na redescoberta de valores muito primitivos, quase esquecidos dentro do sistema cultural próprio, se põe em prática a *tarefa seletiva sobre a tradição*. É de fato uma busca de valores resistentes, capazes de enfrentar os que deterioram a transculturação, pela qual se pode ver, também, uma *tarefa inventiva*, como uma parte da *neoculturação* de que fala Fernando Ortiz, trabalhando, simultaneamente, com as fontes culturais postas em contato.

Haveria, pois, *perdas, seleções, redescobertas e incorporações*. Estas quatro operações são concomitantes e se resolvem todas dentro de uma *reestruturação geral do sistema cultural*, que é a *função criadora* mais alta que se cumpre em um *processo transculturante*. Utensílios, normas, objetos, crenças, costumes, só existem em uma articulação viva e dinâmica, que é a que desenha a estrutura funcional de uma cultura:

- a) Língua: tal como ocorreu no primeiro impacto modernizador dos finais do século XIX quando nos deparamos com o “modernismo”³, no segundo momento de ambas as guerras do século XX, o idioma apareceu como um *reduto defensivo e como uma forma de independência*. Os comportamentos relacionados à língua foram decisivos no caso dos escritores, para quem a opção da série linguística que lhes fornecia a matéria-prima, resultava

³ É importante ressaltar que o clima de rompimento com o passado artístico e cultural, vivenciado na virada do século XIX para o XX, recebe denominações distintas: no Brasil, trata-se do *modernismo*; no hemisfério hispano-americano, se define como *vanguardismo*.

determinante de sua produção artística. O modernismo havia fixado dois modelos: um de reconstrução purista da língua, que se adaptava preferencialmente aos assuntos históricos, e outro que fixava uma *língua estritamente literária* mediante uma *reconversão culta das formas sintáticas*.

O escritor se reintegra à comunidade linguística e fala dela com desembaraço, fazendo uso de recursos idiomáticos. Se essa comunidade é, como ocorre com frequência, de tipo rural, ou ainda coincida com uma do tipo indígena, é a partir do seu sistema linguístico que trabalha o escritor, que não procura imitar uma fala regional de fora, mas elaborá-la de dentro, com uma finalidade artística. Desde o momento que não se percebe a si mesmo fora dela, mas que a reconhece sem rubor nem diminuição como própria, abandona a cópia, suas irregularidades, suas variantes a respeito da margem acadêmica externa, e, em troca, investiga as possibilidades que lhe proporciona para construir uma específica língua literária dentro de seu marco.

Há, aqui, um fenômeno de *neoculturação*, como dizia Ortiz. Se, no princípio da unificação textual de construção de uma língua literária privativa da invenção estética, o escritor pode responder ao espírito racionalizador da modernidade, compensatoriamente, a perspectiva linguística que assume restaura a visão regional do mundo. E prolonga sua vigência em uma forma mais rica que expande a cosmovisão originária em um modo melhor ajustado, autêntico artisticamente, de fato modernizado, mas sem destruição de identidade.

- b) Estruturação literária: a solução linguística para o impacto modernizador externo foi, sutilmente, reconstrutora de uma tradição. Nesse nível, os problemas derivados da nova circunstância modernizadora eram menos difíceis que os que se apresentaram no nível da estruturação literária. Aqui, a distância entre as formas tradicionais e as modernas estrangeiras era maior.

O romance foi invadido pela narração, se opondo à reconstrução de um gênero tão antigo como o monólogo discursivo, cujas fontes não só podem ser rastreadas nas literaturas clássicas, mas vivenciadas nas fontes orais da narração popular, no relato compartimentado, mediante justaposição de pedaços soltos de uma narração. Ambas as soluções procedem de uma recuperação das estruturas da

narração oral e popular. Talvez seu maior exemplo possa ser encontrado no problema que enfrentou García Márquez, quando, nos *Cien años de soledad*, resolveu estilisticamente uma conjunção do plano verossímil e histórico dos sucessos e do maravilhoso em que se situa a perspectiva que as personagens têm desse suceder real. Contudo, as perdas literárias, nesse nível das estruturas narrativas, foram muito amplas.

Estas perdas foram, ocasionalmente, substituídas pela adoção de estruturas narrativas vanguardistas, mas essas soluções imitativas não renderam o dividendo artístico que produziu o retorno a estruturas literárias que fizessem alusão às tradições analfabetas. Sobretudo, porque foram eleitas as que não estavam codificadas nos esquadros folclóricos, mas que pertenciam a uma fluência mais antiga e mais real, mais escondida.

- c) Cosmovisão: um terceiro nível das operações transculturadoras, que é central e focal, é representado pela cosmovisão, que, por sua vez, engendra os significados. Neste ponto é onde assentam os valores, onde se aplicam as ideologias, e é, portanto, o que é mais difícil de ceder às trocas da modernização homogeneizadora sobre os padrões estrangeiros.

A modernização entre ambas as guerras (que no hemisfério brasileiro se chama modernismo e no hispano-americano vanguardismo) atua sobre as diversas tendências literárias, pondo em quase todas uma marca similar, salvo que as intensidades deste fenômeno foram bastante distintas e, sobretudo, as respostas dadas por cada uma delas mostraram os postos que ocupam na multiplicidade cultural latino-americana da época.

O movimento europeu impregnou as mais diversas áreas da atividade intelectual: se registrou no pensamento filosófico e político; modelou os centros de renovação artística, tanto o expressionismo alemão, o surrealismo francês, quanto o futurismo italiano, com um ponto máximo na aventura Dada; impregnou as filosofias da vida; as diversas vias dos existencialismos, inclusive, correntes alheias ao movimento, como a antropologia e a psicanálise, fizeram aportes que serviram aos recusadores da razão. Desses aportes, nenhum foi mais vivamente incorporado à cultura contemporânea que uma *nova visão do mito*, a qual em algumas de suas

expressões, pareceu substitutiva das regiões que haviam sofrido profunda crise no século XIX.

Partindo dessas revisões promovidas pela antropologia inglesa, esta concepção do mito foi retomada pelos psicanalistas do século XX, assim como pelos estudiosos da religião. Até 1962, Mircea Eliade registrava esta troca operada há mais de meio século nas ideias dos estudiosos. Ao invés de ser tratado como fábula, invenção ou ficção, que é sua aceção usual empregada pelos seus predecessores, o mito passou a designar o contrário. Conforme a compreensão das sociedades arcaicas, representa uma “*história verdadeira*” e, o que é mais inapreciável, é *sagrada, exemplar e significativa*.

Entre os mais autorizados centros que restabeleceram essa concepção de mito e o redescobriram atuando ativamente nas sociedades racionalizadas, estava a Alemanha, onde se produziu a obra capital de Ernst Cassirer. Na França, surgiu Lucien Lévy-Bruhl, cujo livro *La mentalité primitive* (1922) foi autoridade até a discussão crítica pela antropologia estrutural de Lévi-Strauss, e prestou um fundo teórico ao desenvolvimento do surrealismo. Através dos hispano-americanos que residiram na Europa no período de ambas as guerras e por mediação dos círculos intelectuais espanhóis, esse *novo objeto da cultura internacionalizada* do momento se trasladou à América Latina.

Ao transmutar o iluminismo em mito dentro do irracionalismo dominante do século XX, se recobrava a originária transmutação do mito em Iluminismo, como pontos de apoio da civilização burguesa. A desculturação, que nas culturas regionalistas promoveu a incorporação deste corpo ideológico, haveria de ser violenta, mas, paradoxalmente, serviria para abrir via enriquecedoras.

Ao ser posto em dúvida o discurso lógico-racional, se produz outra vez a retirada regionalista até suas fontes locais, e se abre ao exame das formas dessa cultura segundo seus aspectos tradicionais. São uma busca de realimentação e de sobrevivência, extraído da herança cultural as contribuições válidas, permanentes.

Redescobrem-se as *energias híbridas* pelos sistemas narrativos que o regionalismo vinha aplicando, se reconhecem as virtualidades da fala e as estruturas do narrar popular. Assiste-se ao reconhecimento de um universo dispersivo, de associação livre, de incessante invenção que correlaciona ideias e coisas, de particular ambiguidade e oscilação, que existia desde sempre, mas que estava

oculto pelas rígidas ordens literárias que respondiam ao pensamento científico e sociológico propiciado pelo positivismo.

Os transculturadores descobriram algo que é *ainda mais que o mito*. À diferença da narrativa cosmopolita da época que revisa as construções literárias nas quais tem sido consolidado um mito e, à luz do irracionalismo contemporâneo, o submete a novas refrações, a instalações universais, os transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos, tirando-os desse fundo ambíguo e poderoso como precisas e enigmáticas cunhagens. Ainda mais importante que a recuperação destas estruturas cognoscitivas em incessante emergência, é a indagação dos mecanismos mentais que geram o mito, a ascensão até as operações que os determinam.

A resposta à *desculturação*, que, neste nível da cosmovisão e da descoberta de significados promove o irracionalismo vanguardista, somente em aparência, parece homologar a proposta modernizadora. Na verdade, a supera com imprevisível riqueza, onde poucos escritores da modernidade foram capazes de chegar: ao manejo dos “mitos literários”, se oporá o “pensar mítico”, de acordo com Rama (2008).

Em qualquer dessas três etapas de transculturação (língua, estrutura literária, cosmovisão), se verá que os produtos resultantes do contato cultural da modernização não podem se assimilar às criações urbanas da área cosmopolita, tampouco ao regionalismo anterior. E se perceberá que as invenções dos transculturadores foram amplamente facilitadas pela existência de *conformações culturais próprias* a que chegou o continente mediante longos processos de hibridização.

Nesse sentido, à luz dos conceitos apresentados neste capítulo, analisarei algumas obras de autoras que agora passo a designar como escritoras-transculturadoras. A história e a cultura latino-americanas serão consideradas sob os conceitos de transculturação e de memória, resultando na significação do eixo de ligação entre tais temáticas: as manifestações mitopoéticas na literatura de Kirinus, Colasanti e Belinky.

3 ESCRITORAS-TRANSCULTURADORAS: QUEM SÃO ESSAS AUTORAS?

No Brasil, a voz feminina, na literatura, ganha mais evidência a partir da década de 1970. Obviamente, antes disso, nomes relevantes já se faziam perceber, como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles. Ainda assim, os estudos sobre a temática eram escassos, contribuindo para a percepção de que a mulher tinha pouco espaço nos sistemas de representações simbólicas. Não é sem motivo que algumas tentativas de ingresso de mulheres ao mundo das letras se fez, majoritariamente, por manifestos e pela produção de histórias e de poesia para crianças, interligando-se sua menoridade à da infância.

De acordo com Schmidt (1995), a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso, exercendo funções de significação e de representação, encontra suas razões na concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal de que os homens criam e as mulheres procriam, e à nossa tradição estética, de base europeia, que definiu a criação artística como um dom masculino. À mulher coube o papel secundário da reprodução. O corpus de nossa literatura possui estreita relação com a tradição literária, o que evidencia a cumplicidade entre as práticas culturais discursivas de nossa cultura e a prática social de uma sociedade patriarcal, que sempre teve como objetivo a neutralização da mulher.

Por isso, a inserção da mulher na literatura deve ser considerada um ato político, “pois remete às relações de poder inscritas nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino” (SCHMIDT, 1995, p.185).

De acordo com a autora, o desenvolvimento da cultura se pautou por um paradigma humanista, representando um conjunto de práticas que compõem o processo social, a partir de um padrão de organização que estabelece uma totalidade social. Ao considerar o mundo como algo não contraditório, com identidade coesa e estável, tal paradigma reprime a diferença. Um exemplo está no exame de nosso passado, em nossa história de dominação e na presença de mecanismos exclusivos que compuseram o nosso processo cultural.

Nossa cultura projetou a ilusão da homogeneidade graças ao violento processo de repressão, recusando a aceitar as marcas deixadas pelo outro, já que representavam uma ameaça à visão idealizada e metafísica do sujeito. Por isso,

levantar as questões de gênero na literatura significa “implodir as balizas epistemológicas do sistema de referência de nossa cultura e fazer emergir à tona as relações da cultura e da visão canônica da literatura com sistemas elitistas de distribuição de poder e estratégias de exclusão/opressão” (SCHMIDT, 1995, p.187).

No espaço da cultura e da literatura, a experiência feminina sempre foi vista como algo menor, excluída, inclusive, do discurso do conhecimento. No século XIX, as escritoras lutaram contra incertezas, ansiedades e inseguranças quanto ao papel de autora, quanto à sua autoridade discursiva para afirmar e expordeterminadasrealidades. Aos poucos, o feminino passa a ser um modo derepresentar a resistência do sujeito consciente.

Nessa perspectiva, a atualidade nos mostra que a literatura produzida por mulheres concebe tanto a conquista da identidade quanto a da escritura:

Ultrapassados os preconceitos e tabus com relação ao potencial criativo feminino, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura, superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura feita por mulheres hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria “mulher”, enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante (SCHMIDT, 1995, p.188).

A partir dessas considerações, Schmidt observa que a escrita feminina se inscreve em uma prática micropolítica. As noções de diferença e de sujeito foram reconstruídas e houve uma ruptura da hegemonia do idêntico, o que promoveu um redimensionamento da noção de cultura em termos de inclusão da multiplicidade, heterogeneidade e legitimidade de outros sujeitos sociais e discursivos.

Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky se salientam nesse quadro, pois produzempráticas libertadoras, dando visibilidade para o que foi silenciado e posto em um plano secundário, ou seja, a voz feminina e a literatura infantil e infantojuvenil. Carregam, ainda, as marcas de viajantes, de estrangeiras, e da inserção em um continente que possui marcas de um processo sofrido de colonização.

3. 1 Gloria Kirinus: rompendo fronteiras entre o Peru e o Brasil

Gloria Kirinus é peruana radicada no Brasil e reside na cidade de Curitiba, estado do Paraná, desde a década de 1970. Formada em Turismo pela Escuela Nacional de Turismo de Lima – Peru (1971), Kirinus resolveu aprofundar seu encantamento pelas palavras: possui graduação em Letras/Português (1986) e em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Paraná (1991), instituição onde se especializou em Literatura Brasileira (1987). Seu curso de Mestrado, também em Literatura Brasileira, foi realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1991). Já na Universidade de São Paulo, obteve o título de Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (1998). Atualmente, é pós-doutoranda na instituição C.E.A.Q. Sorbonne – Paris.

É ex-professora da PUCPR (Letras e Tradução Literária) e professora substituta no departamento de Teoria e Prática de Ensino na Universidade Federal do Paraná. Como autora de livros infantis e infantojuvenis, já publicou pelas editoras Paulinas, Paulus, Larousse, Melhoramentos e Cortez. Seus livros teóricos, *Criança e poesia na pedagogia Freinet* e *Synthomas de poesia na infância*, foram publicados pelas Edições Paulinas.

Já recebeu o título “Mérito da Educação” no estado do Amapá, “Bosque de Leitura” na cidade de Ponta Grossa, entre outras distinções. Dentre suas qualificações, uma das ações de que mais se orgulha, conforme constatamos em algumas entrevistas suas publicadas no meio digital, é a de ser criadora e ministrante do curso itinerante “Lavra-Palavra”. Nessa oficina, a autora exprime sua paixão pelo poético na oralidade infantil, como ela mesma diz em entrevista concedida à revista *Palavra Fiandeira*:

O curso “Lavra-Palavra” foi meu melhor invento. É por causa dele que conheci muita parte do Brasil. E a cada curso ministrado amplio e ganho aval precioso dos participantes. Não são poucos os que se descobriram poetas com o curso. Eles estão por aí, com suas publicações. E às vezes, alguns brincam de aprendizes e visitam o curso quando o encontram nas suas cidades. Digo, então, não tenho mais nada para ensinar a você. E ficamos cúmplices de um aprendizado que nunca termina. A oralidade infantil me cativa e surpreende. Numa época da minha vida fui professora do atelier de literatura, das primeiras séries, no colégio Integral de Curitiba. Foi ali que nasceu o “Lavra-Palavra”, movido pela fertilidade poética da oralidade infantil. Além disso, sou mãe de três filhos que já foram crianças e sou avó. Sempre me chamou muito a atenção essa percepção poética do mundo que as crianças demonstram a cada conversa (KIRINUS, 2009).

O curso/oficina Lavra-Palavra é direcionado a docentes do Ensino Básico, a estudantes de Letras, Pedagogia, Biblioteconomia, Filosofia, Artes, entre outros integrantes. No site oficial da escritora, encontramos a informação de que poetas e escritores também participam dos encontros. O principal objetivo do projeto é propiciar momentos de contato lúdico com a palavra e descobrir a dimensão poética da linguagem, como podemos perceber na descrição contida no site:

O curso enfoca reflexões prático-teóricas sobre o poético na oralidade infantil e possibilita descobrir e criar assombros com a linguagem. Proporciona o relacionamento prazeroso com a palavra, explorando o seu aspecto lúdico, infinito e poético e redimensiona o aprendizado e o aprendido pelo canal do imaginário e do potencial crítico/criativo (KIRINUS, 2014, <http://www.gloriakirinus.com.br/index1.htm>).

Gloria Kirinus, acima de tudo, se diz “palavreira” de nascimento. Fascinada pela linguagem infantil, tenta dar conta do amor que sente pelas duas terras, o Peru e o Brasil, escrevendo livros bilíngues direcionados ao universo infantil/infantojuvenil. Segundo a escritora, esse amor continental, é o grande motivador de sua escrita enriquecida pelas culturas dos países vizinhos. Nesse sentido, se autodefine pelas seguintes características:

Sou peruana do Brasil, ou brasileira do Peru? Sou ambas as coisas, mas acima de tudo sou palavreira de nascimento. Fiz desta cisma de palavras o meu ofício itinerante. A minha linguagem nos entretantos do tempo permanece primordialmente analógica. Daí o meu fascínio pela linguagem infantil, pela linguagem popular, pela linguagem dos poetas. Quando menina, lá no Peru, ficava na ponta dos pés para espiar do outro lado das montanhas. Agora, morando deste lado da fronteira, tento espiar o que acontece nos países vizinhos. Para dar conta desse amor continental escrevo dobrado: de dia e de noite; em verso e em prosa; para adultos e para crianças; no quente e no frio... E claro, em português e também em espanhol (KIRINUS, 2014, <http://www.gloriakirinus.com.br/index1.htm>).

Essas são peculiaridades expressas nos paratextos de suas obras, demonstrando que a mescla de culturas é fonte de inspiração para a escrita de seus textos. Por isso, torna-se impossível falar sobre a vida pessoal de Kirinus, sem falar da profissional: professora, escritora e pesquisadora. Parece que a realidade e a ficção se misturam na composição de seus livros, em que ela também revela um pouco do que é. Na entrevista que concedeu à revista *Palavra Fiandeira*, ela atribui outras características a si própria:

Quem é Glória Kirinus?

No espaço: um pouco peruana, um pouco brasileira.

No tempo: uma sexagenária distraída que perdeu de vista a folhinha que marca os anos.

Na vida: escritora, leitora, mulher, mãe, avó, filha, irmã, amiga.

No trabalho: formiga e cigarra inventando ofícios todo dia... com alguns títulos acadêmicos para avalizar as ousadias.

No planeta Terra: uma habitante a mais.

No céu astrológico: canceriana, com lua dupla e ascendente em aquário. (KIRINUS, 2009).

É possível perceber que a *mitopoiesis* é constante não só em suas obras, mas em sua personalidade, que se reflete nos textos. Ao mesmo tempo em que fragmenta essa definição, pois separa a vida em eixos de circulação, consegue “dizer-se” de maneira poética e, por isso, fazer a união dos fragmentos na medida em que adere às habilidades de “escritora, leitora, mulher, mãe, avó, filha, irmã, amiga”, aos aspectos mais relevantes de sua existência, ou seja, quando se autodescreve na vida.

Nessa mesma entrevista, fala, também, do poder terapêutico que a escrita, a escuta e as leituras literárias possuem. Para ela, a poesia, além de ensinar a respirar melhor, auxilia o ser humano a viver melhor. Por isso, acredita que não há como separar a literatura em “para as crianças” ou “para os adultos”. Afirma que a literatura é para o leitor que por ela se interessar. Assim, se determina como escritora e não como autora infantil:

Literatura Infantil é só para crianças?

É para todo leitor. Gosto de chamá-la de adulto-infantojuvenil. Bartolomeu Campos Queirós faz uma pergunta bem oportuna, neste sentido: existe uma árvore para adulto e outra para criança? Respondendo esta pergunta digo que não existe nem árvore, nem lua, nem mar sujeito a compartimentos estanques. E nem existe livro para o dia do índio, dia do médico, dia do papel, dia da vacina, nada disso. Escrevemos para crianças e sabemos que os adultos selecionam os livros e temos esses leitores encantados com nossa literatura infantojuvenil. E a literatura infantojuvenil brasileira tem grande prestígio no exterior Já conferi isso em feiras de livros e encontros de literatura Internacional. O público não completa a visita se antes não passa no stand do Brasil. Só fico um pouco sem graça quando me chamam de autora infantil. É engraçado, vai ver que é por isso que nem notei que completei sessenta anos e completarei em breve vinte e cinco anos de autora (KIRINUS, 2009, In:

<http://palavrafiandeira.blogspot.com.br/2009/12/palavra-fiandeira-6.html>).

Kirinus possui prestígio internacional. No ano de 2003, muitos de seus livros, dentre eles alguns que serão referidos neste estudo, foram premiados na Guiana Francesa. Inclusive, alguns dos representantes do Rotary Club da Guiana Francesa, que receberam os livros de Kirinus enviados pelo Rotary Clube da cidade do Amapá, reconheceram a qualidade dos textos. Os membros Alain Champenois e Lionel Wintz declararam interesse em formar parcerias de incentivo à leitura com a escritora e, até mesmo, em publicar suas obras em francês.

Sempre ligada às questões de seu tempo, mantém um site oficial, desde 2003, fonte de onde extraímos a maioria das informações a respeito da escritora. Nesse espaço virtual, a autora fala sobre suas obras, palestras e cursos. Além disso, se comunica com seus leitores através de seu perfil em uma rede social e de seu e-mail pessoal.

No home do site, deixa uma mensagem de boas-vindas aos seus leitores. É como se o leitor estivesse sendo convidado a se encontrar com ela através de suas obras e da presença virtual desse contato lúdico entre autor, leitor e texto:

Seja bem-vindo ao meu site. Acomodei meus momentos e lugares de atuação, criação, inquietação, sobre esta tela que lembra o mar. E como o rio de Heráclito, tudo corre sempre novo surpreendendo o tempo. É indispensável sua leitura para que este encontro permita uma aproximação intensa e bela. (KIRINUS, 2014, <http://www.gloriakirinus.com.br/index1.htm>).

Essa acolhida é fruto e se relaciona com outro objeto de estudo que está sendo realizado pela *maradigma* Gloria Kirinus. Em sua pesquisa de pós-doutorado, ela defende um paradigma que busque apoio no mar (seus movimentos, belezas e mistérios) para a compreensão e melhoria do mundo contemporâneo (BARROS, 2008).

Neste encontro virtual, o leitor poderá desfrutar de muitos encantos. Dentre eles estão suas obras, que propõem o conhecimento não só estético, mas também cultural. Dona de uma considerável produção literária, a autora disponibiliza links de resenhas sobre seus textos e nos fala, resumidamente, sobre cada um deles. Ainda hoje, Kirinus mantém seu processo criativo em desenvolvimento, não só no que tange à escrita literária, mas em relação ao incentivo à leitura e à escrita criativa daqueles que trabalham com as palavras.

Considerando o seu acervo literário e pessoal, é interessante verificarmos as datas de publicação de algumas de suas obras, no intuito de comprovarmos o

intenso trabalho com a palavra que desenvolve. Sua primeira publicação ocorre no ano de 1985 com a obra *O sapato falador*. Em 1988, os leitores conhecem o texto *Se tivesse tempo*; em 1990, *O menino do mar*; e, em 1993, *Formigarra Cigamiga*. No ano de 1997, Kirinus publica quatro obras: *Sete quedas, sete anões e um dragão/Siete cascadas, siete enanos y um dragón*; *O galo cantou por engano/El gallo cantó equivocado*; *O camelo e o camelô* e *Tartalira*, obra que foi indicada para participar da Feira do Livro de Frankfurt. *El niño* e *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversam* foram lançados em 1998, fechando a década de 1990. Em 2000, a autora lança a versão bilíngue de *Se tivesse tempo/ Si tuviera tiempo*. As obras *Lâmpada de Lua/ Lámpara de Luna* e *Aranha Castanha e outras tramas* são publicadas no ano de 2002. Em 2004, é lançado *Te conto que me contaram/Te cuento que me contaron* e, em 2005, *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros*. Seus textos teóricos de maior destaque são, como já afirmamos: *Criança e poesia na pedagogia Freinet*, publicado em 1998 e fruto de sua dissertação de Mestrado, e *Synthomas de poesia na infância*, de 2011 (ALEXANDRE, 2010).

Por todas as razões aqui apresentadas, saliento o papel de destaque que Gloria Kirinus desempenha enquanto representante da literatura paranaense e da literatura infantil brasileira. É lamentável o fato de ainda não desfrutarmos de muitos estudos acerca de sua biografia e de sua obra.

3. 2 Marina Colasanti: uma escritora afro-ítalo-brasileira

Marina Colasanti, escritora afro-ítalo-brasileira, é conhecida mundialmente. Por esse motivo, as informações biográficas expostas, aqui, não são novidades, mas são necessárias para que o leitor, ao final deste estudo, tenha uma visão do todo, visto que o processo da transculturação está relacionado às vivências pessoais dos autores.

Marina Colasanti (Sant'Anna) nasceu no dia 26 de setembro de 1937, em Asmara, Eritreia, país localizado no Chifre da África, à beira do Mar Vermelho, então colônia italiana. Com um ano de idade, sua família mudou-se para Trípoli, na Líbia, e depois para a Itália. Podemos afirmar, assim, que sua infância foi vivida no continente africano e no europeu. No ano de 1940, a Itália entrou em conflito (Segunda Guerra Mundial) e sua mãe, com dois filhos, resolveu mudar-se para lá. O pai permaneceu na África até a chegada dos ingleses. No ano de 1946, ele, que

tinha família e algumas experiências no Brasil, desiludido com o “sonho África”, tomou o primeiro navio e desembarcou em terras brasileiras.

Em 1948, três anos após a Guerra, toda a família se estabeleceu aqui, radicando-se no Rio de Janeiro, onde Marina ainda reside. Por isso, possui nacionalidade brasileira e naturalidade italiana. É casada com o também escritor Affonso Romano de Sant’Anna, desde 1971, e tem duas filhas, Fabiana e Alessandra Colasanti.

A arte sempre foi uma constante em sua vida. Seu avô foi diretor de Belas Artes na Itália. Seu pai, Manfredo Colasanti, e seu irmão, Arduíno Colasanti, eram atores. Além disso, a escritora é sobrinha de Gabriella Besanzoni, cantora lírica. Com esse elenco de uma família de artistas, muitas influências colaboraram para a formação de Marina Colasanti.

Em 1952, começa os estudos de pintura que a levariam a cursar a Escola Nacional de Belas Artes, e a especializar-se em gravura em metal. Esse foi seu primeiro projeto profissional. Depois de numerosas participações em exposições coletivas, ingressa na imprensa.

Em 1962, sua relação com as letras se estreitou. De acordo com Frazão (2017), foi o ano em que entra para o *Jornal do Brasil*. Ali, atua como redatora, cronista, colunista, ilustradora, subeditora e tem a possibilidade de editar o “Caderno Infantil”, participando do “Suplemento do Livro” com numerosas resenhas. Foi, também, editora da seção “Segundo Tempo” do *Jornal dos Sports*. Permanece na instituição até 1973.

Em seguida, passa a assinar seções para as revistas *Senhor, Fatos e Fotos, Ele e Ela, Fair-play, Cláudia* e *Joia*. Em 1976, ingressa na Editora Abril (parceria que permanece até 1992), onde exerce a função de Editora de Comportamento para a revista *Nova*. Recebe o Prêmio Abril de Jornalismo em 1978, 1980 e 1982. Em 1986, de fevereiro a julho, escreve crônicas para a revista *Manchete*. A partir de 1975, começa a trabalhar como publicitária, atividade em que permaneceu até 1982.

Marina teve, também, uma importante atuação na televisão brasileira: foi entrevistadora do programa *Sexo Indiscreto*, na TV Rio; entrevistadora do programa *Olho por Olho*, na TV Tupi; editora e apresentadora do noticiário *Primeira Mão*, na TV Rio; apresentadora e redatora do programa cultural *Os Mágicos*, na TVE; foi âncora do programa cinematográfico *Sábado Forte* e do programa *Imagens da Itália*, na TVE, patrocinado pelo Instituto Italiano de Cultura (FRAZÃO, 2017).

Na literatura, arte em que lançou sua primeira publicação em 1968, *Eu sozinha*, seu êxito foi e ainda é evidenciado. É autora de mais de setenta títulos publicados no Brasil e no exterior, sendo uma das mais premiadas escritoras brasileiras. Entre eles destacam-se: diversos Prêmios Jabuti da Câmara Brasileira do Livro: 1993 – *Entre a espada e a rosa*, 1994 – *Rota de colisão*, 1994 – *Ana Z, aonde vai você?*, 1997 – *Eu sei mas não devia*, 2010 – *Passageira em trânsito*, 2011 – *Antes de virar gigante* e 2014 – *Breve história de um pequeno amor*. Foi também premiada diversas vezes pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e, por isso, tornou-se *hors-concours* desta fundação. Ganhou o *Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños*, promovido em Costa Rica por FUNCEC/UNICEF; e o latino-americano *Prêmio Norma-Fundalectura*. Em 2011, recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura – 3º lugar, com *Minha guerra alheia*.

Por meio da literatura, teve a oportunidade de retomar sua atividade de artista plástica, tornando-se sua própria ilustradora. Isso ocorre a partir de 1978, quando ilustra seu livro *Uma ideia toda azul*. A partir daí, ilustraria a quase totalidade de seus textos para jovens e crianças. Realizou duas exposições individuais, em 1981 e 1987.

Escritora que tem sido estudada e alvo de numerosas teses universitárias, além de sua vasta produção literária, Marina Colasanti traduziu importantes obras de autores da literatura universal, entre eles, *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, 2002, *A pequena Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, 2015. Participa, ativamente, de congressos, simpósios, cursos e feiras literárias no Brasil e em outros países. Mantém seu *site pessoal* atualizado, com crônicas postadas todas as quintas.

Ziraldo (2015) ressalta, durante entrevista concedida por Marina a ele, para o programa *ABC do Ziraldo*, que Colasanti é uma artista multimídia, completa. Ela afirma que circula por onde o seu desejo a leva, e que sonha enquanto está fazendo, produzindo. Conforme laconis:

Desde *Eu Sozinha*, livro de estreia, publicado em 1968, Marina segue em uma doação de si para entender o próximo, um trajeto que abarca gêneros vários e mudanças estruturais internas no sujeito que se põe a formular enredos: contos, minicontos, contos maravilhosos (que vêm de longe, de *Panchatantra* e de *As Mil e Uma Noites*), crônicas, poemas. A propósito, se a poesia for para crianças, pronto: no mínimo, dois anos para que todas

as estrofes se encaixem com perfeição e, juntas, resultem em uma obra. (IACONIS, 2019).

No programa *Entre um café, uma prosa*, do ano de 2014, Marina observa que, devido a sua origem de um país leitor, pensava que os livros faziam parte da vida e que a escrita era a decorrência disso. Conta que trabalha por projetos, que elabora um plano para cada produção. Ela não só cria histórias; durante o processo de suas produções, ela é a história. Para isso, procura ler de tudo: ficção, poesias, ensaios (para suas pesquisas). Além disso, uma hora e trinta minutos é o tempo que dedica à leitura de jornais.

Para *Comunità Italiana* (2018), quando questionada sobre os locais mais atrativos da Itália, Colasanti cita Roma, Toscana e a Costa Adriática, local onde costumava passar as suas férias. Ao falar sobre a cultura do país, salienta o fato de que a Itália possui uma relação intensa com a arte, e que, lá, tudo soa harmonioso, com destaque para o paladar.

Durante a entrevista, afirma estar convicta de que é uma *escritora* brasileira, pois escreve em português e representa o Brasil em diversos congressos mundiais. Mas sabe, também, que é uma *persona* italiana. Sua cultura primeira acaba influenciando a sua produção. Primeiramente, através da língua: pensa em italiano como pensa em português. Cita, também, as influências de suas leituras. Marina diz que leu muito cedo, e que essa prática se intensificou ainda mais em sua vida, sobretudo, nos dois últimos anos da guerra. Salienta os seguintes fatores: pertencer a uma família de artistas; ter tido inúmeras vivências, especialmente, as experiências dos anos da guerra, em uma situação de risco em que tudo era reaproveitado.

Na mesma ocasião, Colasanti é incitada a comparar os seus dois países. A principal diferença que evidencia é a percepção histórica que possuem. Segundo ela, a Itália tem um conceito muito presente sobre História, circulando entre Roma Imperial. Lá, o peso disso é sempre constante. Na Europa, a História é remetida ao Antes de Cristo. No Brasil, a História é algo como “antes de ontem”, é o século XIX, ou seja, ela é muito recente em nosso país.

Argumenta que a Itália é o país da cultura. Em contrapartida, o Brasil é o país da natureza, ou o país da cultura de raiz ou de cultura popular. A comprovação para isso está na audiência de um concerto, por exemplo. No Brasil, poucas pessoas frequentam esse tipo de apresentação artística, pois tanto o interesse quanto o

investimento são reduzidos. Aqui, o conceito de preservação do patrimônio ainda é recente. E, inevitavelmente, isso acaba sendo transferido à literatura.

Em contrapartida, ressalta alguns pontos em comum entre os “seus países”. Cita a alegria de viver, o sorriso fácil do povo italiano e do brasileiro, que são pessoas que esbanjam prazer pela vida. Outro aspecto presente em ambas as culturas é o crime e a corrupção, trazendo uma insatisfação constante com a política às duas nacionalidades.

Colasanti comenta, também, sobre um assunto atual: as novas mídias. Para ela, a cultura digital eliminou a solidão do poeta. Hoje, ele consegue ter contato com vários tipos de leitores. Entretanto, trouxe uma significativa perda na área crítica. Na época das cartas trocadas entre escritores, o jovem autor tinha um norte para o seu projeto de trabalho. Hoje, a crítica está encarcerada nas Universidades ou é exposta por blogueiros em redes sociais. Marina diz ser contra a esse último tipo de trabalho. Comenta que a internet, por vezes, segue o trilho do numérico, e não o da qualidade. Com isso, são gerados alguns falseamentos das opiniões emitidas, que não possuem o aval da comunidade especializada no assunto.

Outras considerações importantes ressaltadas pela autora dizem respeito ao fato de considerar a literatura como um reflexo da vida, como elemento cultural, jamais como um fenômeno isolado. Nesse sentido, diz que a literatura infantil é literatura. Ela precisa ser arte, ter conteúdo, ter um padrão de qualidade. Para tanto, não há literatura infantil: há livros para crianças.

Nessa perspectiva, assegura que é preciso ter cuidado ao expor a criança à cultura. Explica que até os quatro anos de idade é o momento de maior *input* na infância. Quando a criança deixa o *tablet* de lado, consegue analisar o mundo ao seu redor, observar, comparar, analisar, e passa a ler o rosto do outro. Exemplifica a enfraquecida exposição cultural a que as crianças estão expostas, citando os desenhos animados que possuem animações pobres e comentando sobre o rosto das personagens, que não se alteram de acordo com as situações. A indústria os produz pobres para barateá-los. E, assim, em vez de aprender mais, a criança se depara com um universo limitado. Ao contrário, a contribuição da literatura é abrir um mundo de imaginação à criança.

Colasanti afirma que a literatura é estruturante, pois ajuda os indivíduos a responderem ou a esclarecerem indagações interiores. Ela apresenta uma janela mais ampla sobre a vida, mostra outros universos e outras maneiras de viver. Para a

autora, a literatura inventou os *links* antes mesmo do computador e, em suas palavras: “a literatura é a melhor escola que tem”.

Ao ser questionada sobre o espaço da mulher na literatura, conclui que, na atualidade, o gênero feminino ganhou mais visibilidade. O mercado acabou percebendo que as mulheres compram mais livros do que homens, estudam mais do que eles, principalmente, nos cursos de pós-graduação, em que o pensamento teórico feminino fica registrado. De tal modo, os campos do mercado editorial se abriram para as escritoras, mesmo com algumas resistências. O humano, por exemplo, adverte a autora, reluta em comprar livros escritos por mulheres, ou que tragam a palavra mulher na capa. Entretanto, ela acredita que os trabalhos em prol de feminismo abriram muitos campos para o contexto atual.

Marina Colasanti explica que sempre pensou em sair do Brasil, não em função dos problemas do país, mas em razão da sua própria vida. Ela se considera uma pessoa dupla, que se dá bem em outros lugares. Então, para ela, como comenta, uma alternativa interessante seria passar metade do ano na Europa.

Segundo Colasanti, a ampla temática e o grande fenômeno do momento é a questão migratória. As enormes transferências da África para a Europa têm motivado repúdio a essas levas inesgotáveis. Refere-se à situação violenta enfrentada pelos venezuelanos que adentram o Amapá. De tal modo, se posiciona contra a nãoaceitação, pois, para ela, não existe a possibilidade de alguém tomar o lugar do outro, embora entenda que a chegada do estrangeiro seja, sempre, ameaçadora.

Para o futuro, almeja um lugar melhor para se ficar. Considera o seu trabalho como o melhor lugar, o espaço da leitura e da escrita, uma sendo o teto e a outra as paredes de uma casa muito boa de morar.

Na literatura infantil, Marina conseguiu aliar a escrita à ilustração, pois é a ilustradora de quase todas as suas obras, como vimos. Para o programa *Sempre um Papo*, de 2007, além de relatar que possui o mesmo entusiasmo de leitura de sua infância, contou que, em outros países, os escritores procuram uma unidade para o seu trabalho, fazendo com que sempre o mesmo ilustrador trabalhe com eles. No Brasil, não há essa tradição. Contudo, alega que ela, ilustrando seus próprios textos, incentivada pelo esposo, conseguiu estabelecer uma filosofia editorial própria, produzindo uma identidade visual para o seu produto. Pensa que sua obra traz uma comunhão entre os dois elementos, uma unidade estética e visual.

Em entrevista concedida à editora Saraiva, em 2009, Mariana Colasanti salienta que possui um processo de criação específico para cada produto. Os contos de fadas têm características distintas da produção de poesia, por exemplo. Ela, quando ainda não tinha projeto de escrita, cultivara um projeto de arte visual e hoje transita bem entre todos os gêneros. Mas a pintura ainda lhe traz um prazer físico, visual, sua alquimia é capaz de transformar pequenos elementos em uma transcendência.

Marina explicita o quanto gosta e admira o seu próprio percurso, a ponto de ler alguns de seus contos e se arrepiar. Destaca, além disso, que, apesar de seu trabalho soar fragmentado para alguns, pelo fato de produzir em muitos gêneros, para ela, suas produções são coesas, todas fazem parte de um só plano.

Em 2016, durante mais uma entrevista para o programa *Sempre um Papo*, explica que suas histórias derivam de uma vida de observações. Sua observação é conceituada, por ela própria, como “observação de bode na canoa”. É fruto de trabalho, de indignação, e de um chegar-se à vida humana.

Segundo a autora, os contos de fadas são a sua especialidade. É um gênero difícil, que se situa fora do tempo real e no espaço do imaginário. Conceitua-os como uma narrativa de fundo mítico, afirmando que os mitos são o samba da alma, o fundamento da humanidade, uma tentativa de diálogo com os deuses. São narrativas que permitem múltiplas leituras, e, por isso, não são para as crianças, são para qualquer leitor.

No ano de 2017, quando completou 80 anos, Colasanti concedeu uma entrevista à editora Global, onde tem algumas obras publicadas. Na ocasião, contou que não imaginou viver tanto, embora a vida a tenha tentado matar algumas vezes. Disse que possui a consciência da proximidade do fim. Expõe que esse não é o motivo de gostar de escrever sobre a morte, porque esse é um gosto recorrente em suas obras. Agora, conta o tempo de forma diferente, o computa com a urgência de quem ainda tem muita coisa para fazer. O tempo se tornou ainda mais precioso para a autora.

Enfatiza, na referida entrevista, que teve uma vida repleta de encontros e que isso contribuiu para o seu trabalho com a criação. Sua tarefa é completamente livre, pois não trabalha para arquibancadas.

Affonso Romano de Sant’Anna também depõe sobre a sua mulher no documentário referenciado. Diz que Marina é a escritora mais completa da literatura

brasileira; produz contos pequenos, longos, escreve crônicas, poemas, é memorialista, ilustra, enfim, para ele, a esposa cobre todos os gêneros.

Ao apresentar os dois livros que produziu, delicadamente, para o marido, a escritora fala a respeito dessa parceria, não só amorosa, mas sentimental. Assegura que Affonso e ela possuem ideias intercomunicantes, que aceitam correções e palpites mútuos, e que o esposo sempre a tratou com respeito e confiança intelectual, o que contribuiu para que ela, uma apaixonada pelos livros, emprestasse o seu dizer para o encantamento de inúmeros leitores.

3.3 Tatiana Belinky e suas memórias russas

Uma das grandes incentivadoras da leitura no Brasil foi Tatiana Belinky. Para ela, a leitura sempre foi uma forma de felicidade à disposição do ser humano. Na infância, exposta a uma verdadeira academia literária em sua própria casa, leu aos quatro anos de idade. Seus pais foram seus maiores incentivadores. O pai lia constantemente a ela, falava seis idiomas e era um leitor qualificado. Foi alfabetizada com poemas e canções oralizados pela mãe.

Foram essas canções, as cantigas populares, as líricas e as tradicionais do povo russo as grandes responsáveis por sua trajetória precoce pelo mundo das palavras. Aí está a justificativa para suas variadas colocações sobre a importância da leitura de um adulto para a criança. Seus pais foram os responsáveis pelo seu qualificado conhecimento do folclore russo:

Aos quatro anos eu já sabia ler, primeiro em russo, depois em alemão. A leitura fazia parte da minha vida, como escovar os dentes. Ainda mais porque minha mãe era dentista. Ela era comunista, feminista e dentista, uma mulher forte, incrível. Não me lembro de mim sem livros. Hoje os pais querem que os filhos leiam mais, mas os próprios pais não gostam de ler. Isso é um contrassenso. Livro não é castigo ou obrigação, não é chateação. Ao mesmo tempo, tem gente que idolatra demais os livros, guardando todos bonitinhos na estante, longe dos filhos pequenos. Isso é terrível. Livro tem de ser curtidão, prazer, sempre (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.15).

“Ler é meu pó de pirlimpimpim.” Assim dizia Tatiana, que via na literatura um jogo, uma brincadeira. Para ela, casa sem biblioteca era casa sem alma, pois os livros carregam com eles inúmeros universos:

A imaginação é tudo, a fantasia é tudo. Sempre digo às crianças que o livro é um objeto mágico que não precisa de bateria ou eletricidade. O livro é muito maior por dentro do que por fora. Por fora ele tem a dimensão real, mas dentro dele cabem um castelo, uma floresta, uma cidade inteira. Cabe uma multidão de fadas, bruxas, heróis e vilões. Um livro a gente pode levar pra qualquer lugar. E com ele se leva tudo o que o escritor imaginou (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.13).

Tatiana Belinky nasceu em Petersburgo, no dia 19 de março de 1919. Sua cidade natal era a capital da Rússia e se chamava Petrogrado, que, em russo, significa “cidade de Pedro”. Não gostou quando, aos nove anos, soube que a cidade teve o nome mudado para Leningrado. Viveu em Riga, lugar sempre privilegiado em sua memória: a praia linda, o golfo (VASQUES, 2004).

Em entrevista concedida a Marciano Vasques (2004, p. 12), “diz, sorridente, que achava normal que naquele pequeno país até as placas dos logradouros fossem em três idiomas, sendo assim, a esperta menina falava russo, alemão e letão.” Nesse sentido, sua inteligência dava conta do uso de um idioma em casa, de outro na escola e de um terceiro nas ruas. Ser poliglota permitiu que Tatiana lesse os originais dos livros que mais gostava.

A autora sempre esteve cercada de arte e de livros. Recordava, com encantamento, de um de seus presentes mais valiosos. No seu aniversário de nove anos, recebeu dos pais uma visita ao museu Hermitage, que fora um dia o palácio da rainha Catarina. Desde esse dia, seu amor pelas artes só se fez aumentar.

Quando saiu de Riga, aos dez anos, já havia lido vários livros e poemas em russo e em alemão, seus primeiros idiomas. Quando questionada sobre como aprendeu as três línguas de forma tão precoce, Belinky dizia que era muito simples, porque a “criança escuta, vê coisas e sai reproduzindo”. Elucidava essa questão aludindo à experiência de alfabetização que teve com o neto. Ao brincar com o histórico bloco de letras, juntou aquelas que formavam a palavra Tatiana e pediu para que ele (seu neto) lesse a palavra formada. Tatiana afirmava que ele não apenas leu como também traduziu a palavra, respondendo: *vovó*.

Trazendo um livro de contos russos, em 1929, aos dez anos, juntamente com os pais e dois irmãos menores, veio para o Brasil. Outro livro que guardava como lembrança: um dicionário alemão-português e português-alemão que o seu pai segurava no cais do porto da Praça Mauá, no Rio de Janeiro. No Brasil, o primeiro livro que se apresentou a ela foi um clássico de Monteiro Lobato, o *Jeca Tatu*. Em seguida, conheceu Machado de Assis.

Os primeiros anos em São Paulo foram de alguns enfrentamentos. Não só linguísticos e culturais, mas, sobretudo, com os moleques da rua Jaguaribe. Belinky tinha dois irmãos, e os três, para os outros, eram estrangeiros e esquisitos. Na verdade, sempre foram alvo de provocações, e, frequentemente, eram chamados de alemães:

No Brasil inicialmente estranhou, pois estava em um novo mundo, em uma terra desconhecida que precisava ser explorada, descoberta, sentida, mas em pouco tempo tornou-se uma irrecuperável apaixonada pelo País, e entre os seus momentos de felicidade apareceu um dia como uma verdadeira moleca brincando numa praia do Rio. Até hoje sente saudade das areias cariocas e das águas santistas. Diz que não troca o Brasil por nenhum lugar do mundo. (VASQUES, 2004, p. 34).

A língua portuguesa, seu quarto idioma, foi aprendida facilmente. No Colégio Mackenzie Presbiteriano, onde estudou até 1937, foi a primeira aluna da classe no idioma. Depois, aprendeu o inglês. Após concluir o curso comercial, começou a trabalhar como secretária bilíngue e taquígrafa. Ingressou na Faculdade de Filosofia de São Bento, mas não concluiu o curso.

Em 1940, casou-se com o médico psiquiatra e educador Júlio Gouveia, com quem teve dois filhos. Um deles é o escritor Ricardo Gouveia. André, seu filho caçula, faleceu em março de 1971, com 26 anos, em um acidente de moto, na Suíça. André foi ator e diretor, e colaborou em um roteiro com Glauber Rocha.

Após a morte do pai, no mesmo ano em que se casou, em decorrência de um acidente aéreo da VASP, ela assumiu os negócios da família, atuando durante seis anos como representante de produtos de celulose em fábricas de papel, obedecendo ao desejo de Rosa, sua mãe. Nessas circunstâncias, Tatiana enfrentou um grande período de depressão.

Seus primeiros projetos literários foram pequenas peças de teatro e textos traduzidos para crianças, realizados em conjunto com a Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Entre 1948 e 1951, a convite de uma sociedade beneficente presidida por amigos, Belinky e o marido encenaram as peças em apresentações gratuitas em teatros de toda a cidade de São Paulo.

Formou um grupo amador de teatro, TESP – Teatro-Escola de São Paulo, aos 29 anos, com o intuito de promover a leitura. Todos os seus trabalhos sempre foram fundamentados na literatura:

Sempre fui apaixonada pelo teatro. A primeira vez que fui ao teatro, eu era muito pequena, foi em São Petersburgo, antes de vir para o Brasil. O teatro e os livros sempre fizeram parte da minha vida. Meus pais liam muito e sempre me levavam pra ver as peças em cartaz. Aos dez anos, quando cheguei ao Brasil, eu já tinha visto muito teatro e lido muito. Com o Júlio, que era psiquiatra, psicólogo e um educador nato, eu escrevi minhas primeiras peças (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.13).

Sua trajetória na televisão perdurou quatorze anos, trabalhando como roteirista de teleteatro. Ela escrevia e o marido era responsável pela direção e pela montagem.

Traduziu e adaptou várias histórias para a televisão. Foi a grande responsável pela divulgação do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, obra escrita por Monteiro Lobato. Na extinta TV Tupi de São Paulo, os episódios eram transmitidos ao vivo. Belinky foi a pioneira em levar a criação de Lobato para a TV. O programa foi campeão de audiência de 1952 até 1968.

Escreveu e adaptou mais de mil e quinhentos textos para a televisão. Por sete anos, dirigiu o setor infantojuvenil da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, onde fundou e editou uma revista de orientação para jovens estudantes, intitulada *Teatro da Juventude*. Foi colaboradora da TV Cultura e escrevia crítica literária e teatral para três grandes jornais paulistas.

A sua inserção na televisão foi fruto de sua qualificada e variada produção para o teatro. Ao escrever e adaptar os clássicos da literatura universal, Julio e ela apresentavam as peças em hospitais e em distintos teatros da cidade. Além disso, sempre se preocupavam em levar a arte e a leitura para a periferia.

Com a chegada da televisão, ambos foram convidados, primeiramente, a apresentar a montagem de *Os três ursos*, em 1952, na TV Tupi de São Paulo. Em seguida, o convite se estendeu à produção de um programa semanal para o público infantil, época em que nada havia para as crianças na telinha. O início se deu com *Fábulas Animadas*. Depois, surgiu o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*:

Em São Paulo não havia teatro para crianças. A primeira peça que fizemos foi uma adaptação de Peter Pan, que foi apresentada no Theatro Municipal, cedido pela prefeitura. Foi assim que comecei a escrever para as crianças. Mais tarde, quando começou a televisão no Brasil, alguém da direção da TV Tupi foi ver uma de nossas peças, *Os irmãos ursos*. Então, fomos convidados pra fazer as encenações nos estúdios da emissora. Foi um sucesso. O público adorou. Era algo novo: o teleteatro. Não havia videoteipe, nada disso. Era ao vivo. Para evitar os acidentes, precisávamos prever o imprevisto. Em pouco tempo, já tínhamos três programas por

semana e a emissora logo pediu mais (Entrevista concedida a LuisBras, 2013, p.13).

Em pouco tempo, passaram a produzir minisséries como adaptações de obras literárias brasileiras e universais, duas vezes por semana. Após, surgiu o grande teatro dominical: *Era uma vez*. E, para o público maior, o *Teatro da Juventude*. Uma das encenações marcantes, que ficou um bom tempo em cartaz, foi *A sopa de pedra*. O seriado *Serelepe* também teve uma grande aceitação, sendo concluído com cinquenta capítulos.

Em entrevista para o programa *Provocações*, de 2004, contou que este ciclo somente se encerrou porque seu marido, Júlio Gouveia, não aceitava que as pessoas dessem palpites em suas produções, motivo pelo qual trabalharam durante doze anos em uma emissora sem contrato algum. Em determinada ocasião, Julio disse que não faria mais esse trabalho. Ela ainda trabalhou durante dois anos, quando também encerrou suas atividades para a empresa.

Com essa grande bagagem de leitura, passou a inventar suas próprias histórias e a traduzir poemas e contos de e para diversos idiomas. Aos 65 anos de idade, desponta como escritora infantil a partir do pedido de uma editora referente à produção de uma série de livros. Sua estreia foi arrasadora: quatro livros de uma vez só aprovados.

Na ocasião da entrevista, Belinky mostrou para Vasques a sua mesa mágica, local onde acumulava seus prêmios, o que a torna uma das escritoras mais premiadas de todo o país. No entanto, ressaltou que, para ela, uma criança com seus livros em mãos sempre foi o seu maior prêmio. Apresentou ao entrevistador, além disso, algumas fotos, que, além de registradas, estão armazenadas na imensidão de sua memória afetiva:

No dia em que conheceu pessoalmente o grande Monteiro Lobato ficou encantada, já que por ele nutria uma admiração sem tamanho, ou melhor, do tamanho do 'Sítio do Pica-Pau Amarelo', o tamanho da imaginação, que é infinita. Fotos da memória, instantâneos conservados no coração e na alma (VASQUES, 2004, p.18).

Seu maior prazer era presentear as crianças com livros. E dizia que seu mundo encantado era a sua casa com paredes repletas deles. A caneta foi a sua varinha mágica do século XXI. No programa *Provocações*, quando interrogada sobre as interferências das tecnologias na vida das crianças, Belinky comenta que não há

o que atrapalhe quem está sensível ao livro. É por isso que a criança precisa de aperitivos para querer ler. É necessário expô-la a coisas inteligentes, expô-la ao livro, pois há uma loucurinha dentro de cada artista, que é transmitida à criança.

Para a *TV Cocoricó*, em 2012, Belinky disse que não considerava a escrita como algo difícil. Escrever para crianças era avaliado um exercício fácil por ela, porque era o mesmo que falar com as crianças. E, se cada palavra possui a sua própria música, a palavra também é poesia.

Belinky sempre conviveu com artistas e intelectuais: Monteiro Lobato, Malba Tahan, Paulo Autran. No dia 1º de novembro de 1989, recebeu o prêmio Jabuti de personalidade intelectual do ano das mãos de Ziraldo, vencedor do ano anterior. A autora era uma grande admiradora da obra de Lobato e contou a Luis Bras (2013, p. 12) o quanto seu primeiro encontro com ele foi irreverente:

Vou contar como foi meu primeiro contato com o Monteiro Lobato. Foi a minha primeira gafe com ele. Na época eu já o admirava muito, como escritor. Ele tinha lido um artigo do meu marido sobre sua literatura infantojuvenil, publicado numa revista chamada *Literatura e Arte*, e gostado bastante. Então, telefonou pra nossa casa, procurando o Júlio, e eu atendi. “Aí é da casa do Júlio Gouveia?” “Sim. Quem está falando?” “Aqui é o Monteiro Lobato.” Eu pensei que fosse um trote e respondi: “E aqui é o Rei George da Inglaterra”. Ele riu do outro lado do telefone. Só então eu percebi que era mesmo o Monteiro Lobato. Ele queria fazer uma visita e foi à nossa casa naquela noite. Ele era parecido com o Júlio, fisicamente. Mas o Júlio era mais bonito.

A escritora afirmava que nunca havia tido medo, e que sempre gostou de desafios: bicicleta, natação. Mas uma das coisas que mais apreciava era inventar medos, recorrendo aos mais estranhos seres da imaginação em suas histórias e poemas. Em muitas de suas falas, expressou o seu gosto primordial pela escrita de poemas. Para eles, não existem temas proibidos, tudo pode virar brincadeira:

Gosto muito de poesia. De poemas divertidos, de limeriques. Meu livro *Caldeirão de poemas* traz traduções de poemas russos, alemães e ingleses, que fizeram parte da minha infância. Adoro escrever poemas, sobre todos os assuntos. Tudo dá samba, não existe tema proibido. Ter senso de humor é importante. Pode ser até um senso de humor negro. As três qualidades fundamentais num texto para crianças são: ética, estética e humor (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.10).

No Brasil, muitos a conhecem como a criadora de um tipo de poema denominado limerique. Entretanto, Tatiana explicava que ela apenas o trouxe para o

país, mas que não havia sido a inventora desse gênero que considerava um dos mais lúdicos da literatura infantil. Ao explicar para seus leitores de que se tratava, Tatiana dizia:

Aí eu leio para elas e explico que esse é um gênero poético inspirado numa cidade da Irlanda, Limerick. Ele foi desenvolvido pelo poeta Edward Lear. Também Lewis Carrol escreveu alguns limeriques, são cinco linhas, três versos rimando, o primeiro, o segundo e o quinto. O terceiro e o quarto, mais curtos, rimam entre si. Isso dá ritmo, é ótimo para fazer algumas brincadeiras. Meu livro de poemas foi justamente o *Limeriques*, publicado em 1987. Todo mundo conhece o limerique por minha causa, mas não fui eu quem inventou, não (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.11).

Em 2009, foi eleita para uma das cadeiras da Academia Paulista de Letras e passou a ser imortalizada por suas obras. Para as crianças, explicava que não havia entrado para a academia de ginástica, mas para um local diferenciado, com um monte de velhinhos que se entendiam entre si.

A escritora ambidestra, que começou a escrever com a mão esquerda e ouviu do pai que tentasse escrever com a outra, afirmava que o computador entrou tarde demais em sua casa. Por muitos anos, utilizou a máquina de escrever, mas, depois de extinto esse utensílio, a escrita à mão foi a sua aliada até as suas últimas produções.

Na apresentação da entrevista compilada em livro por Vasques, para a coleção “Grandes Nomes”, da Editora Nova America, Fanny Abramovich define Tatiana como uma escritora faceira, moleca e provocativa. Diz que em sua obra há uma “misturança” completa, babel de idiomas com tradução imediata. Para a estudiosa, Belinky trafega com desenvoltura em muitos idiomas, ouvindo o som da canção e mudando de língua. Ao inovar e improvisar, a autora pulava fora da chateação prevista e trazia para a literatura um caráter divertido, animado, o que ainda encanta crianças e adultos.

Dona de uma poesia leve e lúdica, suas inspirações partiam da própria vida. Do real, extraía o mistério e a magia, sendo sua imaginação de uma fertilidade sem igual:

Ela só faz recolher o encantamento que está na vida e costuma ser imperceptível para a maioria das pessoas, que perderam, às vezes desde cedo, o costume de prestar atenção e de se prestar atenção, de ver nas coisas e em si mesmas motivos literários, um tesouro às vezes cômico, às vezes comovente (VASQUES, 2004, p.6).

De acordo com Bras (2013), Tatiana foi uma força intelectual importantíssima na renovação da literatura infantojuvenil brasileira, nas décadas de setenta e oitenta. Ela foi uma das responsáveis por fazer com que muitos críticos percebessem o altíssimo valor dos livros para crianças e jovens.

Em qualquer entrevista proferida, sempre foram constantes suas palavras direcionadas ao potencial da leitura:

O escritor francês Daniel Pennac disse: “O verbo ler não comporta imperativo, assim como o verbo amar e o verbo sonhar”. É verdade. O Ziraldo está certíssimo quando diz que ler é mais importante do que estudar. A criança não gosta de estudar, ela gosta é de aprender. E ela aprende o tempo todo. Profissão de criança é aprender, mesmo quando está brincando. Especialmente quando lê, a criança está aprendendo (Entrevista concedida a Luis Bras, 2013, p.15).

Dentre os conselhos direcionados às crianças, a autora sugeria que elas fossem curiosas e xeretas, que não aceitassem qualquer resposta dos adultos. Ao ouvirem a frase “isso não é para a criança”, a insistência deveria se fazer presente.

No programa *Provocações*, Tatiana definiu sua característica principal: “ser hábil em dar respostas mal-criadas”. Desde criança foi muito teimosa. Tanto é que não costumava chorar em frente a ninguém. A literatura era uma de suas principais parcerias quando o assunto era choro. Os livros, que estavam ao lado direito de sua estante, eram os seus livros de chorar. Então, quando sentia necessidade, lia um deles e chorava à vontade. Declarou nunca estar mais séria do que quando está brincando. E que seus livros saíam bem, justamente, por isso: ela brincava com os textos.

Tatiana, realmente, sempre foi uma apaixonada pela vida. Porém, infelizmente, após onze dias internada no Hospital Alvorada, em São Paulo, no dia 15 de junho de 2013, faleceu. Ela, que dizia que a vida era tão gostosa como uma porção de lendas, e que, quando questionada sobre a idade, dizia que era antiga, mas não velha, foi imortalizada na simbologia de sua obra. Obviamente, uma menina sempre esteve bem viva dentro dela, pois era visível a sintonia desta com as crianças e com os adolescentes. O tempo de sua meninice a acompanhou durante toda a sua vida. Afinal, Tatiana sempre encarou o tempo como um brinquedo, a partir do qual produziu inúmeras belezas poéticas.

3.4 Universos transculturais: *corpus* de análise

Conhecendo um pouco da vida das três autoras, é possível justificar o fato de o termo escritoras transculturadoras ter sido adotado para defini-las. Trata-se de artistas que têm características em comum: são mulheres, escrevem para crianças e adolescentes, possuem dupla nacionalidade, e, sobretudo, preenchem seus textos com suas experiências transculturais. Assim sendo, nos próximos capítulos, as obras que serão analisadas foram selecionadas a partir de critérios específicos para cada uma delas. Três obras de cada escritora darão conta das principais características de suas produções.

Do acervo de Gloria Kirinus selecionei obras sob o critério de representarem suas produções bilíngues. Assim, os seguintes textos serão estudados: *Tartalira* (1997), escolhido para participar da Feira do Livro de Frankfurt; *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversam* (1998); *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros* (2005).

Da obra de Marina Colasanti, foram elegidos textos que representam aquilo que ela define como o que faz de melhor: os contos maravilhosos. As obras selecionadas são: *Uma ideia toda azul* (1978), O Melhor Para o Jovem FNLIJ, 1979, Grande Prêmio da Crítica Livro/Autor, em Literatura Infantil, APCA, 1979; *Entre a espada e a rosa* (1992), Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira Do Livro, 1993, O Melhor Para O Jovem FNLIJ, 1993; *A moça tecelã* (2003), Altamente Recomendável Para Crianças, FNLIJ, 2004.

A ludicidade presente em Tatiana Belinky será definida a partir de seus livros de poemas. Serão eles: *Di-versos russos* (1994), prêmio Jabuti de melhor produção editorial de livro infantil (1991), Prêmio Monteiro Lobato, melhor texto traduzido para criança (FNLIJ – 1990), Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor ilustração (1990); *Um caldeirão de poemas* (2003), livro vencedor do prêmio FNLIJ/2003, *Um caldeirão de poemas 2* (2007).

Preferencialmente, foram escolhidas obras premiadas, comprovando o significativo potencial artístico que essas autoras direcionaram às crianças. Além disso, evitei a escolha de obras que, explicitamente, demonstrassem o processo transcultural vivenciado, como é o caso dos livros de memórias ou dos textos com dados biográficos. Optei pela realização de uma análise inferencial, enfatizando implícitos e simbologias, e valorizando as principais habilidades de cada escritora.

4 GLORIA KIRINUS: O DIÁLOGO DAS MONTANHAS

A adoção do português como língua literária por Gloria Kirinus foi, como ela explica, algo que aconteceu gradativamente: “A descoberta da literatura brasileira, juntamente com a descoberta da graça, do movimento, do ritmo, da força da língua do português do Brasil foi algo meio junto” (KIRINUS, 2011b, <http://midiaeducacao.com.br/?p=8414>). Através do encantamento proporcionado pela literatura brasileira, a autora passou a fazer uso de uma poética bilíngue, de modo que a língua espanhola, sua língua materna, também tivesse vez e espaço em consequência da mescla e da “irmandade” que possui com a língua portuguesa.

Gloria Kirinus passou por um processo de adaptação ao entrar em contato com uma outra cultura, que se mostra e se diz, também, através de uma outra língua. O Brasil, aos poucos, foi lhe apresentando outras maneiras de enxergar e de dizer o mundo. O seu dizer poético, conforme o expõe em suas poesias, é pautado nisso: na oportunidade que lhe foi dada para fazer arte unindo duas culturas.

Seu passatempo predileto, a busca por expressões metafóricas na literatura, conversa virtualmente com outros sujeitos que também aderem esse espaço de brincadeira, de ludismo sonoro que Kirinus expõe em seus textos. A expressão “fazer arte”, em seu acervo pessoal, se baseia no sentido do prefixo “bi”⁴. Pelo fato de se inquietar com a criança, sua criação é pautada na coautoria, fazendo um chamamento para que esse tipo de leitor também possa ser o criador. Além disso, o referido prefixo também se refere à presença de duas línguas e, por isso, de duas culturas que são colocadas em diálogo poético.

A autorapática o que é definido por Mignolo (2003) como bilinguagem: capacidade de corrigir a assimetria das línguas ao denunciar e resistir à colonialidade do poder e do saber. Isto porque o mundo do linguajamento está interligado a identidades cambiantes, atentando aos fenômenos que o forcem a transcender a nação, onde a língua se prende à ideologia da pureza e da unidade.

Consideradas línguas subalternas na reconfiguração colonial da modernidade, tanto o português quanto o espanhol, nas obras de Kirinus, refletem a

⁴ “Os prefixos ocorrentes em palavras portuguesas se originam do latim e do grego, línguas em que funcionavam como preposições ou advérbios, logo, como vocábulos autônomos.” (Informação disponível no site: <http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf7.php>). De acordo com a fonte referida, o prefixo “bi” tem origem latina e significa repetição; duas vezes.

posição da autora devalorização de sua cultura, ou melhor, de suas culturas. Conforme a posição de Mignolo (2003), a escrita entre línguas, determinada através do termo linguajamento, pode ser tida como uma forma de pensamento liminar, caracterizando o desejo de fala e de enunciação de povos que foram ou que são reprimidos, constituindo uma forma de resistência e respeitando as diferentes histórias locais de cada lugar geográfico.

Para ele, podemos considerar o fato de que a produção de qualquer tipo de conhecimento, inclusive o provocado pela literatura, é inseparável das sensibilidades do local geo-histórico. As reflexões derivadas de tais produções atuam na interseção de memórias, de decisões passadas, de acontecimentos atuais e de esperanças utópicas.

Assim, a partir dessa mescla presente na identidade da autora Gloria Kirinus, penso a questão identitária no infante, seu receptor prioritário. A criança, quase sempre, é um estrangeiro no país adulto. Os adultos, por vezes, são estrangeiros no mundo infantil, como diferencial de que eles já o habitaram e de que, constantemente, a ele realizam viagens de regresso. O estrangeiro é justamente assim: meio bárbaro, meio criança. Kirinus já vivenciou essa experiência. É por isso que, hoje, tem facilidade em visitar mundos estranhos, dentre eles, o infantil.

A escrita bilíngue promove a construção de textos que brincam com as palavras e que apresentam ao universo infantil a inter-relação de culturas que há entre os países latino-americanos. Há, também, nos livros de Kirinus, a inter-relação entre a(s) identidade(s) que compõe(m) a escritora: é peruana, mas se sente, também, brasileira. Na medida em que apontam dados culturais sobre o Brasil, seus textos levam o leitor a conhecer aspectos da cultura peruana.

A produção de seus textos nos incita a ponderar que, para ela, a criança possui a habilidade para conhecer outros mundos. No caso específico de seus textos, à medida que apresenta ao leitor características da infância peruana, Kirinus conversa com suas memórias e com os aspectos que possibilitaram a ela o conhecimento da cultura brasileira.

Gloria Kirinus trabalha com o processo de tradução de sua língua literária para sua língua materna. Sabendo da possibilidade de sinonímia entre os verbos traduzir e verter, na medida em que expressam a ideia de transferência, não só de uma palavra para outra, mas dos significados que nelas estão contidos, justifico minha preferência pelo primeiro. Para Amorim (2010), os tradutores profissionais

estabelecem uma diferença entre eles. Nesse sentido, o termo tradução se refere à passagem de um texto em língua estrangeira para língua nativa. O vocábulo versão exprime o contrário: passar um texto da língua nativa para a língua estrangeira.

Outra diferença que estabelecem, conforme Amorim, concentra-se no fato de que, no senso comum, a palavra versão tem sentido mais voltado para a subjetividade e se refere à determinada interpretação para o texto-base. Em contrapartida, a tradução exige um sentido objetivo e não permite determinadas adaptações do texto primeiro.

Considerando esses dois fatores, o uso, neste texto, da expressão autora-tradutora, para o processo que Gloria Kirinus realiza, se atrela à semelhança de sentidos que seus textos possuem nas duas línguas. Além disso, se seus textos são traduzidos do português, sua segunda língua, para o espanhol, sua língua materna, o termo tradução, de acordo com o conceito apresentado, corresponde de maneira mais convincente ao propósito desta pesquisa.

É interessante atentar para a questão de que Kirinus, no sentido que estou atribuindo para o seu processo criativo, também realiza a tradução da infância peruana. Se o texto é escrito, primeiramente, em português, ela pensa a sua cultura de pertencimento em outra língua – que, na verdade, é sua segunda língua – e depois a traduz para o seu contexto de origem, que é a língua espanhola. É como se houvesse uma inversão no processo de contar. Aquilo que deveria ser pensado, inicialmente, em espanhol, é escrito em português, demonstrando que sua capacidade criadora está para além das línguas, está na expressão do multiculturalismo da América Latina.

Da mesma forma acontece com as características da cultura brasileira. Mas, nesse caso, o diferencial é que ela é pensada em português, primeiramente, e transferida para o espanhol em um segundo momento. Nesse sentido, o processo de tradução da infância brasileira para o espanhol não seria tão complexo como o descrito no parágrafo anterior.

Gloria Kirinus, então, *age poeticamente*. Ao escrever de forma bilíngue ela precisa tomar decisões, que vão desde a opção do uso de um vocábulo ao invés de outro até a atribuição de sentidos para os acontecimentos fantásticos de seus textos. Tais decisões são tomadas levando em consideração a ideia de criança que possui e que explicita em seus textos, que somente pelo fato de estar em contato com duas

línguas ao mesmo tempo, já aponta para uma criança capaz e protagonista do ato da leitura ou da escuta.

Kirinus ressalta, na citação já mencionada, que, aos poucos, foi ganhando certo rigor estético em relação à língua portuguesa. Interpreto essa passagem em função da atribuição de significados para a forma como percebeu os textos literários em português, o que, com certeza, influenciou em sua própria produção. O rigor, na verdade, é aquilo que existia dentro dela, essa predisposição para a imersão em outra cultura, levando em consideração a sua bagagem cultural e as suas reservas de entusiasmo pelo conhecimento, literário e cultural. Sua poética não é uma poética pela norma, mas sim, a que está ligada ao ato de vislumbrar a linguagem portadora do *poïen*⁵, em suas mais diversas formas de manifestação, como algo que é próprio do sujeito que faz.

Esse fazer, que é fruto das escolhas da autora, dentre elas o uso da escrita bilíngue, culmina em uma linguagem carregada de *mitopoiesis*. Na medida em que escreve sobre seu povo, ela conta sobre as memórias que o Peru carrega e as coloca em diálogo com as do Brasil. Portanto, a escrita bilíngue favorece ainda mais o diálogo entre aquilo que Kirinus já conhecia e aquilo com que passou a ter contato quando escolheu viver no Brasil. O bilinguismo é a comprovação, então, dessa herança linguística e cultural. Herança brasileira ou peruana?

No paratexto da obra *Se tivesse tempo/Si tuviera tiempo*(2010), Kirinus comenta o encontro que teve com Ferreira Gullar em um seminário da PUC-RJ, em que expôs ao poeta a sua angústia ao olhar para a sua língua materna e, por vezes, sentir-se sem identidade linguística. Declara, então, a resposta recebida:

Ele ouviu com essa capacidade de ouvir que têm os poetas. E respondeu:
 – Aproveite toda a força do espanhol e dos poetas peruanos a favor de sua escrita em português.
 – E se sai algo híbrido?
 – Melhor ainda... (KIRINUS, 2010, *contracapa*).

A autora afirma que foi a partir daí que ela sentiu a necessidade de traduzir, traduzindo-se. Saliento, dessa forma, que também se autoconceitua como autora-

⁵ “O fazer, o *poïen*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÈRY, 1999, p. 180-181).

tradutora, acreditando em sua arte. Assim, deseja que suas obras possam representar a expressão de um continente bilíngue, que é a América Latina:

Gostaria que essa experiência de sentir um pouco de mim em todo mundo se repetisse nos brasileiros que me possam ler também em espanhol. E que o contrário também aconteça, fraternizados por esta América que nos congrega em continente bilíngue. Cada vez os povos estão mais próximos e cada vez mais nossa leitura ganha o dinamismo do encontro dos mares, da conversa entre montanhas e de colóquio de nuvens. Tudo isso a poesia de todos os povos faz há muito tempo, é a criança querendo saber como é seu nome em outra língua. Nascemos traduzíveis e prontos para fazer (p)arte do mundo inteiro (KIRINUS, 2010, *contracapa*).

A principal inovação em Kirinus está no fato de ser uma autora que se traduz a si própria. Ao passo em que transfere o seu texto de uma língua para outra, ela também discorre sobre a identidade do povo latino-americano. Do mesmo modo, toma conhecimento de si ao provocar a mudança no leitor, que também principia um processo de descoberta sobre sua própria identidade.

4.1 O bilinguismo nos textos de Kirinus

A obra *Tartalira/Tortulira*, publicada em 1997, e indicada para participar da Feira do Livro de Frankfurt, classificada como poesia infantil, nos conta a história da Tartalira, em português, ou Tortulira, em espanhol. A história, na verdade, fala do tempo, como se durante o poema narrativo Kirinus fosse tecendo o ritmo do texto conforme o da protagonista. Narra a vida de uma tartaruga ligada à mitologia grega e sensível à música, pois toca lira nos dias de vento.

O livro é dedicado à memória de seu avô Constantino, que, para Kirinus, foi referência de ternura e eternidade. O último termo faz menção, também, à temática da obra, uma eternidade que se constitui a partir do tempo que dedicamos às nossas vivências.

O texto é apresentado como um jogo, uma vez que o leitor mais experiente reflete sobre aspectos intertextuais e estabelece conexões entre os fragmentos, como se estivesse montando um quebra-cabeça carregado de simbologias. Já na contracapa, a autora atribui a obrigação ao leitor em entrar no jogo e a significância de um ser que é protagonista de sua interpretação. Faz uso da palavra *eureka*, dando a entender que haverá um problema a ser resolvido e lança um questionamento que poderá ser desvendado ao longo do texto:

O que pode existir em comum entre a tartaruga e a lira? Lira é o sobrenome da tartaruga. Será delírio de poeta ou verdade primordial? A cada *eureca* que o poeta exclama no momento de escrever seu texto correspondem mil *eurecas* do leitor que descobre outros caminhos. Parece um jogo. Parece uma viagem. Pegue a Tartalira e brinque de turista, de cientista, de poeta ou de aprendiz. Ou não brinque de nada. Cante, declame e dance. Tudo junto. Assim como era uma vez (KIRINUS, 1999, contracapa, *grifo da autora*).

Atento para o fato de que, na informação fora da prosa narrativa, ou seja, na contracapa da obra, a autora já incita o leitor a pensar em uma composição mitopoética. Mesmo se a junção de termos fosse apenas invenção de poeta, a autora aponta para um dado referente a um saber inicial, a um saber não comprovado cientificamente e, por isso, considerado mitológico. O texto abre-se para descobertas que poderão ir além do sentido que a autora pensou em atribuir a ele. Convida o leitor a brincar com a tartaruga e a investigar os seus múltiplos significados.

A protagonista da história é uma tartaruga. Na mitologia grega, esse animal é símbolo da representação do ritmo do tempo, que é a temática do texto. Assim, observo uma forte associação entre o mito “O castigo de Quelone” e a proposta da prosa poética. De acordo com ele, a ninfa Quelone, convidada para as bodas de Heras e Zeus, acaba sendo transformada em uma tartaruga, pelo fato de não haver comparecido à festa. Por julgá-la muito preguiçosa, Hermes lançou-a a um rio, juntamente com sua casa, e a transformou no animal que conhecemos como tartaruga.

Outro elemento que pode ser associado à mitologia é o instrumento musical utilizado pela personagem: uma lira. Conta a mitologia que Mercúrio encontrou o casco de uma tartaruga no Rio Nilo e descobriu que, depois que a carne fosse consumida, poderia tocar as entranhas do animal e produzir música. Ele fez uma lira com sete cordas e a ofertou a Apolo que, por sua vez, presenteou Orfeu, o seu filho com a musa da música, Calíope, com este delicado instrumento. Orfeu colocou mais duas cordas, somando nove - o número das musas. Orfeu costumava encantar feras, pedras e pássaros com sua música e era também o musicista dos Argonautas (MILWARD, 2011). Tanto Apolo quanto Orfeu são citados por Kirinus no decorrer do texto, explicitando a ligação de tais deuses com a prática musical realizada pela protagonista.

As ilustrações são realizadas por Gê Orthof, renomado artista e professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, que recebeu bolsas e prêmios de instituições como Penn State University, em Pennsylvania, Estados Unidos, Escola de Comunicações e Artes da USP, Columbia University, em Nova York, Estados Unidos, Associação de Críticos de Arte de São Paulo, Centro Cultural de Curitiba e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil do Rio de Janeiro. Nesta obra, suas ilustrações sugerem a passagem de tempo durante a contação da história, que inicia à 1h00min e termina às 5h09min.

Por vezes, o tempo passa rapidamente e, em outros casos, se torna extremamente lento, sobretudo, no final da história. A lira, que aparece em algumas das ilustrações, vai se modificando com a passagem do tempo. Na primeira vez em que aparece, possui apenas uma corda. Na última página, é apresentada com sete; como se a passagem das horas tivesse completado sua configuração:

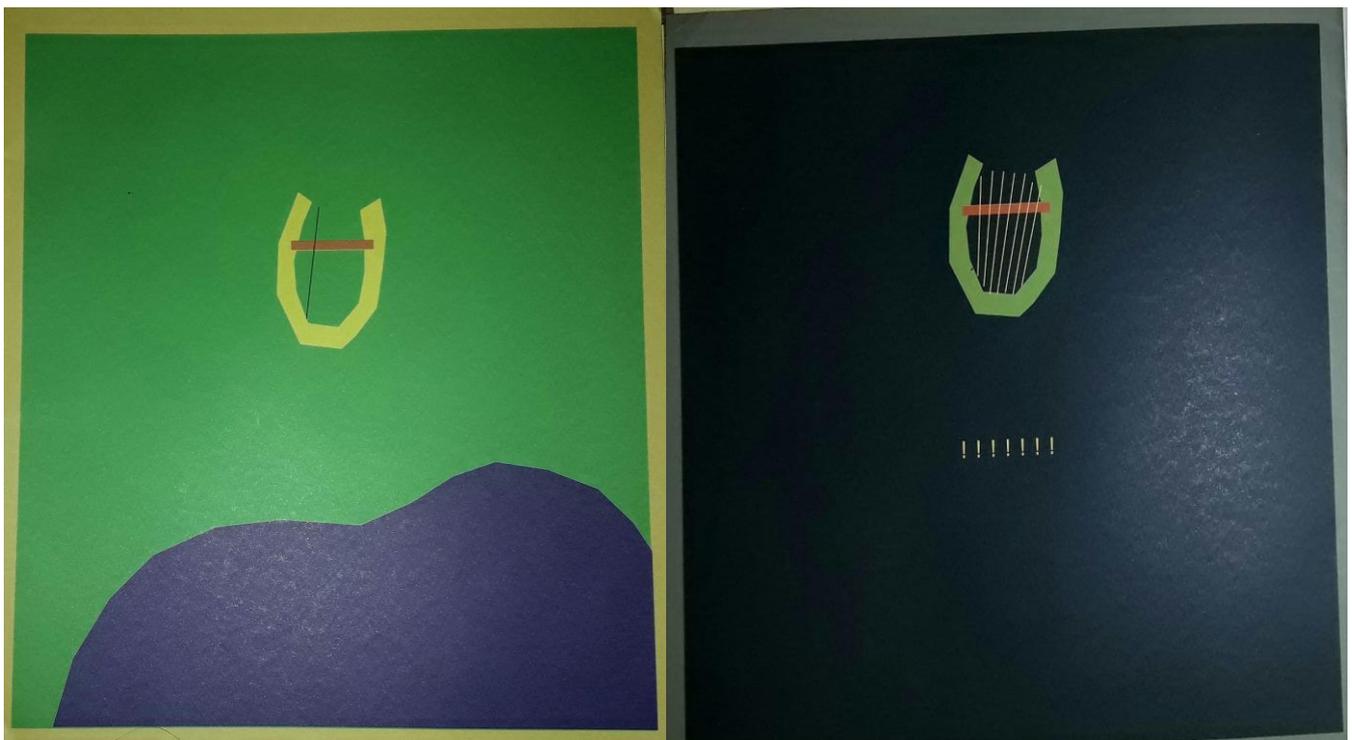


Figura 1: As cordas da lira
Fonte: *Tartalira/Tortulira*, de Gloria Kirinus

Já na primeira estrofe, Kirinus faz alusão a um grupo de musas da mitologia grega que presidiam as estações do ano, as Horas. Nesse sentido, é possível

levantar a hipótese de que as quatro horas que passam durante a história, pois o início da ilustração apresenta a 1h00min como a marca temporal primeira da narrativa e o término incide nas 5h09min, podem estar associadas às quatro estações do ano, mais um elemento que é conexo à passagem do tempo.

Outra ligação está no fato de, no dia da festa de Hera e Zeus, eram elas que estavam governando a entrada e a saída dos participantes. De certa forma, as Horas foram as responsáveis pela transformação da ninfa em tartaruga. Por isso, torna-se interessante a menção implícita ao episódio já na abertura do texto de Kirinus, bem como a ligação a ele proposta pelo ilustrador, demonstrando que texto e ilustração estão em consonância:

<p>Tartalira</p> <p>!!!!!!!⁶ Desde a época em que nasceu o primeiro espanto...</p> <p>Desde a época em que as Horas⁷ abriam e fechavam as portas do Dia...</p> <p>A Tartalira já espiava o mundo de fora com olhos de assombro.</p>	<p>Tortulira</p> <p>!!!!!!! Desde la época en que nació el primer espanto...</p> <p>Desde la época en que las Horas abrían y cerraban las puertas del Día...</p> <p>La Tortulira ya espiaba el mundo ancho y ajeno con ojos de asombro (KIRINUS, 1999, p. 4-5).</p>
---	---

⁶ Em nossa interpretação, estes sinais de pontuação se apresentam como símbolos gráficos e simbolizam a musicalidade da lira. Afinal, a autora expõe sete pontos de exclamação, a mesma quantidade de cordas da leira.

⁷ As Horas (do grego *Ἵραι*, Horai) eram filhas de Zeus e Têmis, originalmente deusas do ano, das estações e da ordem natural necessária à prosperidade do campo. Seu nome deriva do proto-indo-europeu **yor-a*, cognato do latim *hornus*, "deste ano", gótico *jer*, antigo alemão *jar*, "ano", alemão moderno *Jahr*, com o mesmo sentido. Por expansão de sentido, passaram, mais tarde a personificar também a ordem humana e social. Associadas com as *Moiras*, que eram suas meias-irmãs, as Horas igualmente faziam as vezes de parceiras dos deuses. Também guardavam as portas do Olimpo, organizando a passagem das estrelas que mediam as estações e dos deuses que deveriam descer à terra. Participaram dos mitos também fazendo parte do cortejo de deusas e deuses relacionados ao trabalho agrícola e à passagem das estações, principalmente Hera (rainha dos céus), Afrodite (da procriação), Hermes (dos rebanhos) e Perséfone (do renascer da vegetação). Eram também encarregadas de guardar e servir o alimento dos deuses, a ambrosia, e de oferecê-lo aos humanos que viessem a merecer a imortalidade e a divinização. Foi só muito mais tarde, por ampliação do sentido do latim *Horae* para qualquer divisão do tempo, que a palavra adquiriu o sentido de divisão do dia em doze partes (originalmente, não se dividia a noite) e as Horas passaram a personificá-las. (Disponível em: <http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Horas>. Acesso em: 12 dez. 2014).



Figura 2: Passagem do tempo
Fonte: *Tartalira/Tortullira*, de Gloria Kirinus

Na parte inicial do texto, a autora conceitua o tempo como regente da vida. Apresenta o universo como algo repleto de curiosidades. Fala-nos do espanto que Tartalira vivenciou desde a primeira observação ao mundo com seus olhos de assombro. Deixa subentendida a ideia de que a exposição a determinadas culturas e as relações que são estabelecidas entre os seres que nelas convivem promovem a desestabilização e, com isso, um processo de adaptação.

Referindo-se à interioridade como símbolo de ritmo e poesia, Kirinus descreve a tartaruga como um ser que, ao olhar para dentro, tenta encontrar verdades guardadas em seu casco, sua casa. Além disso, seus versos eram escritos no avesso de sua carapaça, o que pode remeter ao ritmo da criação poética, que pulsa conforme os impulsos da alma do poeta.

É todo um corpo que se envolve na formação de uma imagem poética, como é descrito nas estrofes:

<p>E com esse seu jeito de olhar para dentro procurando verdades, ela escrevia no avesso da carapaça antiga seus primeiros versos.</p>	<p>Y con ese su modo de mirar hacia adentro buscando verdades, ella escribía en el interior del carapacho antiguo sus primeros versos.</p>
<p>E seu corpo era arco⁸ e também era casa da música e da poesia...</p>	<p>Y su cuerpo era arco y también era casa de la música y de la poesía... (KIRINUS, 1999, p.6/7).</p>

A conexão que a criação poética pode estabelecer com a natureza também é mencionada por Kirinus quando diz que as sete cordas da lira da protagonista são afinadas “com o tom do vento,/com o tom dos rios,/das rodas e cachoeiras” (KIRINUS, 1999, p. 8). É como se o ritmo do texto ou da história que ela carrega estivesse ligado ao seu universo, ao seu ambiente de interação. Para finalizar essa ideia, Kirinus salienta que, apenas no canto esquerdo da carapaça da tartaruga, o rumor do tempo era ampliado. Mais uma vez, percebemos a alusão ao interior como relevância para a produção. É no lado esquerdo humano onde se localiza um dos órgãos associados, pelo senso comum, às emoções, essencial para a funcionalidade da vida. Implicitamente, a autora nos apresenta o coração como órgão responsável pelo ritmo que guia nossos sentimentos e ações.

A estrofe contida na página dez do texto carrega uma intertextualidade ainda mais explícita com a mitologia grega. Aqui, justifico a composição mitopoética de Kirinus ao referir-se à memória de um grupo, bem como à transmissão de textos através da oralidade. Novamente se referindo ao tempo, a autora situa o leitor no período em que a Tartalira já era leitora do ritmo do mundo, função que somente é explicitada na estrofe disposta na página seguinte. A referência está na inspiração de Apolo pelo canto das musas e ao fato de Orfeu possuir a missão de adormecer, com encanto, aos monstros de todos os espaços (mar, céu e terra). Percebo, também, a conexão que tais versos possuem com a explicação mitológica para a criação da lira, como comentamos no início dessa reflexão.

⁸ Aqui, a autora se refere à origem mitológica da lira, através do casco de uma tartaruga.



Na estrofe seguinte, conforme já explanamos, a autora salienta as ações que eram praticadas por Tartalira desde a época em que os deuses já realizavam as tarefas mencionadas. Ora, a protagonista lia o ritmo do mundo. Além disso, neste fragmento, Kirinus compara a vida ao ritmo descrito pelas partituras musicais:

<p>A Tartalira já era leitora do ritmo do mundo. E acomodava sem pressa as notas musicais no verso pautado da vida.</p>	<p>La Tortulira ya era lectora del ritmo del mundo. Y acomodaba sin ningún apuro las notas musicales en el verso alineado de la vida (KIRINUS, 1999, p. 12/13).</p>
---	---

Na continuidade, reafirma as características já citadas da tartaruga e reforça o seu lento ritmo. Para tanto, de forma lúdica, apresenta possibilidades de interpretação para a palavra talento, como se suas últimas sílabas gerassem um eco que acaba se transformando no adjetivo lento. Inclusive, no verso seguinte, ele é repetido duas vezes.

Atento para o fato de que, apesar da lentidão, Tartalira era um ser valente que enfrentava fúrias e maus ventos. Ou seja, a sua habilidade musical não era interrompida nem mesmo pelas adversidades. O vento, um dos seus companheiros

durante os dias em que tocava a lira, apesar de, em certos momentos, estar revoltado, não deixava que o prazer de sua atividade fosse interrompido:

Era assim aTartalira... Era esse seu jeito. E seu talento era lento, lento... à prova de todas as fúrias e dos maus ventos.	Era así la Tortulira... Era así su estilo. Y su talento era lento, lento... a prueba de todas las furias y de los malos vientos (KIRINUS, 1999, p. 14/15).
---	--

O ritmo da vida também é enfatizado pela autora no trecho seguinte. Todos os versos são iniciados pela palavra cada; os três primeiros são finalizados com vocábulos terminados pela vogal “a” e os quatro últimos finalizados pela vogal “o”. Essa formulação textual acaba representando a movimentação da personagem no espaço, guiada por determinada cadência, que é enfatizada pela eleição de termos como “nota” e “canto”. A ideia é a da possibilidade de que a personagem estivesse traçando seu próprio percurso, o que, também, pode ser justificado pelo emprego das palavras “nota” e “traço”.

A passagem do tempo é ainda mais perceptível na construção textual, pelo uso dos termos “ruga” e “lamento”, este fazendo alusão aos percalços enfrentados e aquele às mudanças físicas que o transcorrer do tempo ocasiona. As pausas exigidas pela movimentação e pelo ritmo da própria vida são representadas pela colocação das palavras “trégua” e “descanso” no texto. Neste trecho, é como se autora estivesse descrevendo os caminhos eleitos pela tartaruga, considerando a sequência temporal que pode ser enfrentada por qualquer ser humano. A composição rítmica apresentada nesta estrofe também contribui para que o texto adquira sonoridade:

Cada nota, uma rota! Cada linha, uma ida! Cada traço, uma volta! Cada corda, um canto! Cada ruga, uma lamento! Cada passo, um avanço! Cada trégua, um descanso!	¡Cada nota, una ruta! ¡Cada línea, una ida! ¡Cada trazo, una vuelta! ¡Cada cuerda, un canto! ¡Cada arruga, un lamento! ¡Cada paso, un avanzo! ¡Cada tregua, un descanso! (KIRINUS, 1999, p. 16/17).
---	---

Kirinus nos lembra, além disso, que a vida de Tartalira não termina ao final do livro. A expressão temporal “ainda hoje”, destaca as ações que ainda estão sendo

desenvolvidas pela protagonista, todas acompanhadas de um compasso brando. Isso significa que a personagem poderia existir além do recorte fictício elaborado pela autora, como se mantivesse suas ações e elas estivessem sendo contadas por alguém próximo, o eu poético.

A lentidão também é significada pela forma gráfica com que o quarto e o quinto verso dessa estrofe são apresentados. Além dos espaçamentos mais amplos entre as letras e palavras, tal sentido pode ser atribuído a partir da carga semântica trazida pelas palavras “para, parando, para” e do jogo sonoro propiciado por elas.

Respectivamente, são utilizados dois verbos, o primeiro no presente e o segundo no gerúndio, indicando uma ação que ainda está acontecendo, apesar do significado de estaticidade, que, geralmente, atribui-se a esse termo. Na sequência, encontra-se uma preposição que se liga ao verbo seguinte e exprime as conexões entre as paradas da personagem e as ações que pratica durante elas: “temperar o tempo/contemplar a vida (KIRINUS, 1999, p. 20).

Os termos “verso” e “prosa” também são colocados no texto com uma proposta de ludicidade. A autora aproveita as duas possibilidades de interpretação desses termos: sobre a própria composição do texto poético ou sobre as ações de comunicação da protagonista. A primeira possibilidade auxilia para a significância do retorno da inspiração poética; a segunda expõe a noção de um período de tempo em que um ano de prosa – que nesse sentido é empregada como sinônimo de conversa – é jogado fora com o amigo vento:

<p>Ainda hoje aTartalira vai devagar pelo caminho longo... para parando para temperar o tempo, para parando para contemplar a vida. E a cada volta do verso, ela joga fora um ano de prosa com o amigo vento...</p>	<p>Aún hoy día, la Tortulira va despacio por el camino largo... para parando para temperar El tiempo, para parando para contemplar la vida. Y a cada vuelta del verso ella dedica un año de prosa al amigo viento. (KIRINUS, 1999, p. 20/21).</p>
---	---

Finalizando a obra, Gloria Kirinus reafirma as características da Tartalira. Todavia, faz uso de outros adjetivos que, da mesma forma, reforçam o que já havia sido mencionado durante todo o texto. É como se eles se apresentassem como

marcas da identidade da protagonista, que, apesar de enfrentar desafios durante sua história, continua com uma personalidade singular.

Quando diz que a tartaruga é “quase pedra” atribui a ela a ideia tanto de um ser forte, de difícil comoção, quanto de um ser estático. Em contrapartida, em seguida, afirma que ela também é canto e, se levarmos em consideração as ponderações já comentadas, podemos associar a afirmativa com a imagem da pauta musical, carregada de figuras alusivas ao som e ao ritmo. A significância desse ritmo está em poder adormecer tempestades e provocar a inquietude dos sentimentos. Daí a conexão entre dois termos que podem parecer opostos, mas que se complementam e contribuem para a caracterização de Tortulira: seja através da lira ou do ritmo do próprio texto, que nos conta essa história, já que em seus últimos seis versos, Kirinus enfatiza a sonoridade do poema:

<p>É assim a Tartalira... É esse seu jeito quase pedra, quase canto, que adormece tempestades, inquieta sentimentos e promete longos e longos lentos e lentos momentos de eterna idade...</p>	<p>Así es la Tortulira... Es ese su tipo casi piedra, casi canto, que adormece tempestades, inquieta sentimientos y promete largos y largos lentos y lentos momentos de eterna edad... (KIRINUS, 1999, p. 22/23).</p>
---	---

Os termos “longos” e “lentos” colaboram para a percepção do texto enquanto algo que precisa ser lido ou contado com certa lentidão, algo que precisa ser gradativo na intenção de demonstrar que a história também possui seu andamento, nesse caso, guiado pelo tempo da própria personagem. A repetição de alguns vocábulos auxilia nesse processo de adentrar a composição rítmica do poema. Além disso, os últimos versos fazem alusão à memória, que pode ser acionada sempre que o tempo já vivido quiser ser revisitado, seja no lado habitual ou no ficcional da vida, na função de uma personagem ou de um leitor.

Kirinus contraria, então, a ideia mitológica de que as ninfas eram mortais. A tartaruga da história, derivada de uma delas, conserva a idade eterna, conforme o último verso do texto, uma vez que, agora, convertida em escrita, a história de Tartalira/Tortulira é imortalizada.

Na obra *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*, publicada em 1998, Gloria Kirinus continua a construção da concepção de criança leitora em sua pluralidade de significações, como um ser capaz de atribuir sentido para o ficcional a partir de seu conhecimento sobre o habitual.

Trata-se de uma obra que desperta o imaginário e que faz com que o ser mitopoético do leitor ressignifique o texto e o seu próprio eu. Situada em uma posição de entremeio, não só culturale linguístico, mas também entre gêneros, a produção é composta por micropoemas que narram ao leitor as experiências do eu-lírico com o real/ficcional. Tais poemas aparecem em páginas contíguas, uma em português e outra em espanhol.

Para Gloria Kirinus, o ato poético tem a sua raiz no mito. Ao juntar os pedaços do mundo na formação do verso, o poema é capaz de conversar com nosso eu, de nos arrancar confissões na medida em que nos confessa, em que nos emociona:

O ato poético fundamenta-se no mito e, como a palavra mágico-divina, compreende afirmativamente os ciclos dos tempos e a soma de todos os dados a que tem alcance. Isso porque o ato poético é a própria arte de re-articular os pedaços do universo e até de unir, no seu verso, materiais tão opostos como pedras e penas, ou, ainda, uma ser outra, ou até uma ser outras (KIRINUS, 1998, p. 83-84).

Mesmo assim, a obra carrega em si muito do eu da autora. Vejamos o que ela diz na contracapa do livro: “Quando menina, lá no Peru, ficava na ponta dos pés para espiar do outro lado das montanhas andinas. Agora, andarilha neste Brasil, observo os países vizinhos que me ensinaram a cirandar.”

Na verdade, o texto surge com base nas vivências de infância da autora que, quando criança, como escreve, era acostumada a observar as montanhas peruanas. Nesta obra, então, ela descreve a maneira como “los cerros” mexem com seu imaginário e como são capazes de resgatar lembranças, agora registradas através da escrita.

O que mais chama atenção do leitor deste texto é uma das características mais significativas do saber mítico: o antropomorfismo. A própria formação da palavra, de origem grega, nos fala um pouco de sua definição: *antropós*, que significa humano; e *morfos*, que significa forma. Ou seja, o ato de antropomorfizar consiste em atribuir formas humanas ou características humanas a fenômenos, fatos, ou feições da natureza⁹.

Na infância, essa característica se constitui como a principal forma de auxílio para a criança começar a entender a realidade. Ela está muito presente na literatura infantil. Nas histórias, por exemplo, nos deparamos com lobos e outros animais falantes e, suas ilustrações, quase sempre, mostram os recursos naturais com fisionomias humanas (árvores e sóis com olhos e bocas, por exemplo).

Na obra, as montanhas/los cerros ganham vida e são dotadas(os) de características humanas. Brincando com o imaginário infantil, a autora demonstra todo o fascínio que possuía, quando criança, pelas montanhas andinas. É a proximidade que tinha com elas o que talvez tenha impulsionado a criação poética, carregada de fantasias e que apresenta todo o encantamento com a imensidão.

O título do texto é inserido nos versos, os quais apresentam o paralelismo e a repetição como principal característica na composição do poema (Quando as montanhas conversam/ [...] Enquanto isso...). A expressão “enquanto isso” possui uma carga semântica significativa ao colaborar com a ideia de simultaneidade dos acontecimentos. Por isso, gradativamente, são apresentados elementos e ações próximas do universo infantil e as montanhas vão ganhando vida.

Para Ramos e Tornquist (2012), o ilogismo perpassa todo o poema, pois a autora atribui mobilidade às montanhas, que possuem, além disso, o dom da fala: “Quando as montanhas / conversam... / sobre tudo o que acontece, não ficam / como estátuas, cada uma / em seu lugar” (KIRINUS, 2007, p.4). Ainda de acordo com as autoras, o poema age sobre a imaginação da criança, uma vez que revela uma outra situação, diferente do real. Ela é convidada a participar de outro mundo, onde a ficção é possível e onde os padrões da anormalidade não podem ser contestados:

É significativa, nesse sentido, a separação de ‘conversam’ da parte anterior - ‘Quando as montanhas’. A quebra da sequência corresponde ao

⁹ Conceito disponível no site www.dicio.com.br/antropomorfismo/. Acesso em: 12 dez. 2014.

rompimento com os padrões da normalidade, pois as montanhas não conversam no mundo real, o que não impede, porém, que, no universo ficcional, a criança acredite nas atitudes humanas atribuídas às mesmas (RAMOS; TORNQUIST, 2012, p. 13).

A crença nas atitudes das montanhas, nesse universo ficcional, pode ser motivada pelo fato de que a autora, como se percebe nos versos acima, insere, em seu texto, elementos do cotidiano infantil: a brincadeira de estátua, a de ciranda e a menção realizada à escola. O ambiente escolar, aliás, é apresentado enquanto espaço lúdico, indo ao encontro dos pressupostos teóricos de Kirinus, apresentados nas obras que destina aos professores e pesquisadores da infância.

Ao longo de todo o texto, a expressão “Quando as montanhas conversam” é seguida de palavras que representam a imobilidade, apresentadas em expressões negativas, ou seja, não atribuindo imobilidade às montanhas. Essas palavras, representativas do aspecto estático que possuem, são ligadas ao mundo real, principalmente aos ambientes em que a criança interage. A estrofe seguinte é sempre iniciada pelo pronome “elas”, referindo-se às montanhas, e composta de versos que justificam a sua mobilidade: “Elas se movem / sem medo / e até ficam / de mãos dadas, / numa ciranda / de abraços, como crianças / na escola” (KIRINUS, 2007, p. 4). É como se autora nos dissesse: “As montanhas não ficam como estátuas *porque* se movem como uma ciranda de abraços”.

A próxima estrofe, sucessivamente iniciada pela expressão “enquanto isso”, refere-se a uma ação humana, algo cotidiano, expressando as múltiplas vivências e experiências do ser humano: “Enquanto isso,/ nasce um cavalo/com asas,/ que a galope/ volta e voa/ na tela/ de um pintor” (KIRINUS, 2007, p. 6).

O poema é composto de micropoemas que acompanham a estrutura já descrita: quatro estrofes, iniciadas com as mesmas expressões (Quando as montanhas conversam.../Elas.../ Enquanto isso...). Os micropoemas mesclam ficção e realidade na complementação das ações das montanhas e das atitudes ou acontecimentos da vida humana.

Se os humanos não prestam a atenção nas montanhas, que passam despercebidas, elas os imitam. Fazem gestos, micagens, como se fossem crianças em seus primeiros contatos com o mundo adulto:

<p>Quando as montanhas conversam... sobre tudo o que admiram, não ficam assim plantadas, como postes na esquina.</p> <p>Elas inclinam seus corpos para um e outro lado. Fazem gestos e micagens imitando os humanos.</p>	<p>Cuando los cerros conversan... sobre todo lo que admiran, no se quedan bien plantados, como postes en la esquina.</p> <p>Ellos inclinan sus cuerpos para un y otro lado. Hacen gestos y mil muecas imitando a los humanos (KIRINUS, 2007, p. 8-9).</p>
--	---

Na segunda parte que compõe este micropoema, a autora trata de uma temática considerada tabu, principalmente ao ser direcionada ao público infantil: a morte. Aborda o ciclo vital humano, e o ressignifica iniciando pela morte (“Enquanto isso, / um homem / caminha lento / e se despede / do mundo / com um leve / aceno de mão” (Ibidem, p. 10). De maneira metafórica, Kirinus compara a morte com um leve aceno de mão após uma lenta caminhada. O fenômeno, focado de maneira natural, é apresentado como algo que faz parte da existência humana. O leitor, assim, é convidado a refletir sobre o efeito catártico dos versos, já que a vida (e até mesmo a mobilidade das montanhas) continua.

Em seguida, outro elemento do universo infantil é focado. Desta vez, são as bonecas (de palha) que mexem com o imaginário do leitor. Nesse sentido, o mundo feminino é evidenciado pelos efeitos semânticos gerados por algumas palavras do texto (bonecas e vestido). Além disso, a boneca de palha é uma das representações do que há em comum entre os dois países. Tanto no Brasil quanto no Peru, a palha, elemento comum nas comunidades agrícolas, dá corpo a brinquedos, movimentando habilidades com as quais a criança sabe lidar, imaginar, criar e interagir, independente dos contextos interacionais, sejam eles precários ou luxuosos.

<p>Quando as montanhas conversam... sobre tudo e sobre nada, não pensem que se comportam como bonecas de palha.</p> <p>Elas trocam de vestidos cada vez que vira o vento, e brincam de esconde-esconde com bonecos de algodão.</p>	<p>Quando los cerros conversan... sobre todo y sobre nada, no piensen que se portan como muñecas de paja.</p> <p>Ellos se mudan de traje cada vez que cambia el viento, y juegan a las escondidas con muñecas de algodón (KIRINUS, 2007, p. 12-13).</p>
--	---

O nascimento também ganha espaço no texto. A chave de sol encantada, trazida pela criança ao nascer, representa a esperança contida em cada ser humano, como se cada um de nós fôssemos pontos de luz espalhados pelo mundo, como se cada um contivesse um mundo e fosse autor de um todo maior em parceria com os muitos outros [“Enquanto isso, / uma criança nasce / apressada / trazendo / para este mundo / uma chave de sol / encantada” (KIRINUS, 2007, p. 14)].

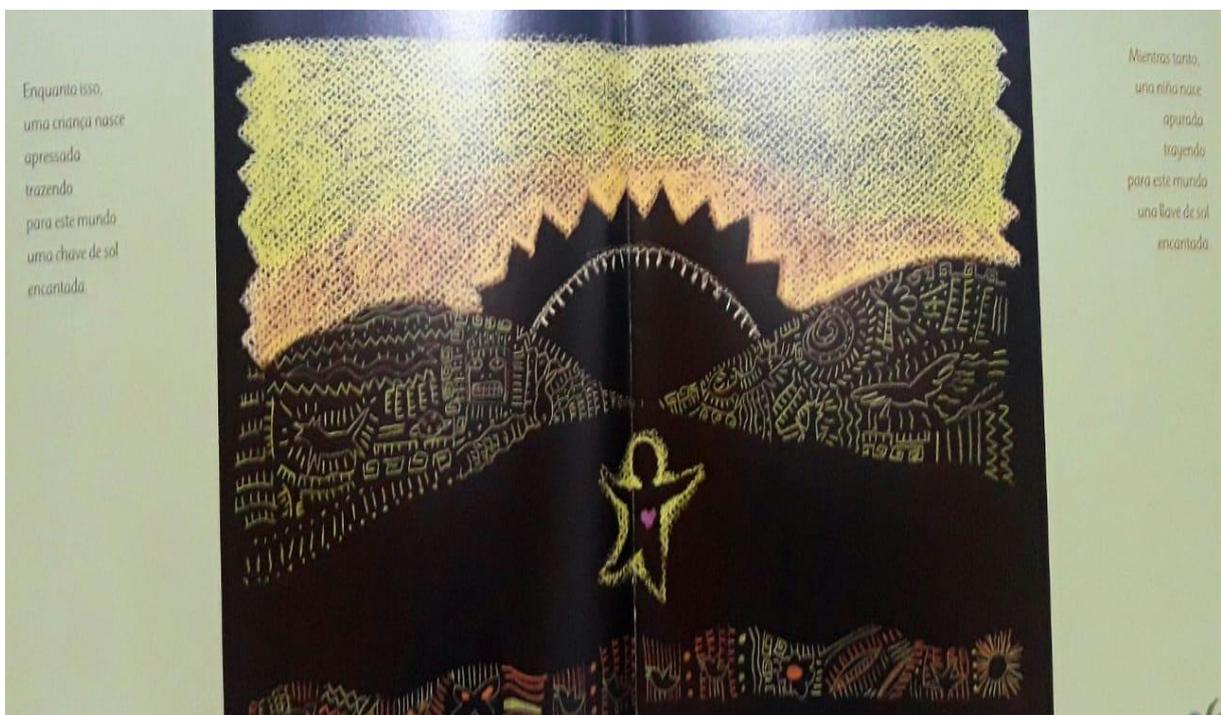


Figura 4: Chave de sol encantada

Fonte: *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*, de Gloria Kirinus

O próximo poema exprime, novamente, outra maneira de mostrar ao leitor algumas das ações humanas contrapostas à mobilidade, algo que não se espera das montanhas. As montanhas não empoçam lagos de gelo em seus olhares, como muitos de nós fazemos. Não, as montanhas aquecem o vento e são capazes de produzir rimas e versos para expressarem, por meio de um código próprio, seus mistérios:

Quando as montanhas conversam... sobre sortes e pecados, não pensem que em seu olhar empoçam lagos de gelo.	Quando los cerros conversan... sobre suertes y pecados, no crean que en su mirada empozan lagos de hielo.
Elas aquecem o vento com versos bem rimados e conjuram seus mistérios num código de pensamentos.	Ellos calientan el viento con versos bien rimados y conjuran sus misterios en un código de pensamientos (KIRINUS, 2007, p. 16).

Os fatos cotidianos são apresentados pela autora através da beleza dos versos. Um dos que mais chama a atenção é a alusão que realiza ao plantio e à colheita. Essas ações humanas, que são comuns, embora não valorizadas por todos, recebem um tratamento diferenciado. Kirinus refere-se ao fato de “afundar sementes na terra”. Entretanto, não são quaisquer sementes, são sementes de fantasia. Novamente, a confiança depositada na espécie humana é expressa, pois o que está subentendido nesse tipo de semente é a esperança, sentimento que alimenta a alma [“Enquanto isso / alguém afunda / na terra / sementes / de fantasia / e colhe / de madrugada / o pão de cada dia” (KIRINUS, 2007, p. 18)].

As montanhas de Kirinus também possuem passado, mas nem por isso ficam presas a ele. Elas contam com liberdade para ensaiarem voos e para conhecerem outras possibilidades:

<p>Quando as montanhas conversam... sobre as coisas do passado, não parecem armaduras antigas de cavalheiros andantes.</p> <p>Elas andam soltas e até ensaiam alguns voos como os pássaros que migram entre mares e presságios.</p>	<p>Cuando los cerros conversan... sobre las cosas del pasado, no parecen armaduras antiguas de caballeros andantes.</p> <p>Ellos andam sueltos y hasta ensayan algunos vuelos como los pájaros que emigran entre mares y presagios (KIRINUS, 2007, p. 20-21).</p>
---	---

Salientando ainda mais a mobilidade das montanhas, a imobilidade é apresentada pela autora como uma das características dos próprios seres humanos. Vejamos a estrofe: “Enquanto isso, / sete quedas / desaparecem / na câmara / escura / de um fotógrafo / amador” (KIRINUS, 2007, p. 22). Observa-se que a máquina fotográfica, invenção humana, é capaz de tornar imóvel aquilo que possui movimento. Como exemplo, o texto nos traz as Sete Quedas, já que a água pode ser tida como a representação do movimento.



Figura 5: As sete quedas
Fonte: *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*, de Gloria Kirinus

A passagem exige certo conhecimento prévio por parte do leitor. No trecho, friso mais uma menção à vida da autora. Como vive no Paraná, estado onde se localizava um dos pontos turísticos mais importantes do Brasil, as Sete Quedas, a autora insere no texto, de uma maneira poética, a destruição dessa beleza natural. Faz referência ao uso da câmera fotográfica e, ao mencionar o fotógrafo, deixa claro que é um amador, ou seja, remete à possível existência de inúmeros registros do local pelas mãos dos turistas. As mesmas mãos, as do ser humano, acabaram abolindo aquela realidade, imobilizada e armazenada pelos recursos tecnológicos da modernidade.

De certa forma, a estrofe citada, assim como todas as outras, se relaciona com a primeira estrofe do micropoema. Como explicitamos, a autora fala do passado. Obviamente, a fotografia é um dos elementos mais propícios à lembrança, à recordação. É através dela que podemos vivenciar situações e até mesmo nos modificarmos, ainda mais quando falamos da destruição de recursos naturais. Hoje, as Sete Quedas não existem mais; foram extintas em consequência da construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu, em 1982. As imagens e a memória são alguns dos recursos de que dispõem os antigos moradores da pequena cidade de Guaíra para recordá-las.

Através disso, também se percebe os (des)limites geográficos que “habitam” o interior da escritora. A fronteira entre Brasil e Peru parece não mais fazer parte de seu eu. Ao mesmo tempo em que relembra a terra natal, pois o texto possui uma forte ligação com a cultura peruana, Kirinus não deixa de citar as belezas naturais do país em que vive, o Brasil, e sua preocupação com a preservação dos recursos naturais (tanto peruanos, quanto brasileiros, enfim, recursos que são universais). Outra justificativa para isso é a preservação de sua identidade através da escrita nas duas línguas consideradas “irmãs”, o português e o espanhol. Prova que o escritor é sim um ser mitopoético, que vai unindo os pedaços que a modernidade lança ao universo e atribuindo sentido às suas vivências.

Enquanto as montanhas prometem às estrelas os segredos do tempo, “um poeta / recupera / na folha de papel / o verso rebelde / que sem licença / fugiu.” (KIRINUS, 2007, p. 26). Noto, aqui, a necessidade de se pensar sobre a escrita criativa, sobre a criação poética. Talvez esse poeta seja inspirado ou “distraindo” pela natureza, já que a tentativa de escrita é interrompida pelo desaparecimento do verso.

Para finalizar, e apresentando mais um dos elementos que aproximam a obra do leitor infantil, Kirinus elabora o último poema baseado na intertextualidade. Agora, ela alude ao mundo dos contos de fadas, especificamente, a *Bela Adormecida*. Assim, o leitor é visto como um ser autônomo, alguém que já possui determinado conhecimento sobre as histórias infantis:

<p>Quando as montanhas conversam... sobre artes e alpinistas, não ficam de olhos fechados como as belas que adormecem.</p> <p>Elas brincam de sobe-e-desce com a proteção dos astros e fazem sinais com os dedos assinalando caminhos.</p>	<p>Quando los cerros conversan... sobre artes y alpinistas, no están de ojos cerrados como bellos durmientes.</p> <p>Ellos juegan de sube y baja con la protección de los astros y hacen señas con los dedos indicando caminos (KIRINUS, 2007, p. 28-29).</p>
--	---

Na última estrofe, de acordo com Ramos e Tornquist (2012, p. 14), “o interlocutor percebe que a presença dele está prevista na obra, que ele faz parte daquilo que lê. E o sujeito lírico afirma que o leitor também está alheio à conversa das montanhas, pois sua atenção está integralmente voltada ao texto, aos poemas.” Além disso, percebe-se que a autora intenciona um leitor que possui a capacidade de se encantar com o texto, de viver e atribuir sentido a essa experiência [“Enquanto isso, / um leitor / conspira / encantamentos / na última / estrofe / desta história.” (KIRINUS, 2007, p. 30)].

É importante ressaltar que as ilustrações da obra são extremamente instigantes. Graça Lima, formada em Comunicação Visual pela escola de Belas Artes (UFRJ) e mestre em *Design* pela PUC-Rio, foi quem se encarregou de realizá-las. Estão dispostas visualmente no centro de todas as páginas abertas do livro. Por isso, elas se situam entre o texto em português e o texto em espanhol. Além de contribuir para o tom de mistério presente no texto verbal, as imagens remetem ao Peru. Apesar de coloridas, são apresentadas em tons pastéis, como se tivessem sido pintadas em uma tela. Além de fazerem alusão à Cordilheira dos Andes, fazem o leitor refletir sobre a variedade de artes, de produtos artesanais e de recursos naturais existentes no país e em toda a América Latina:

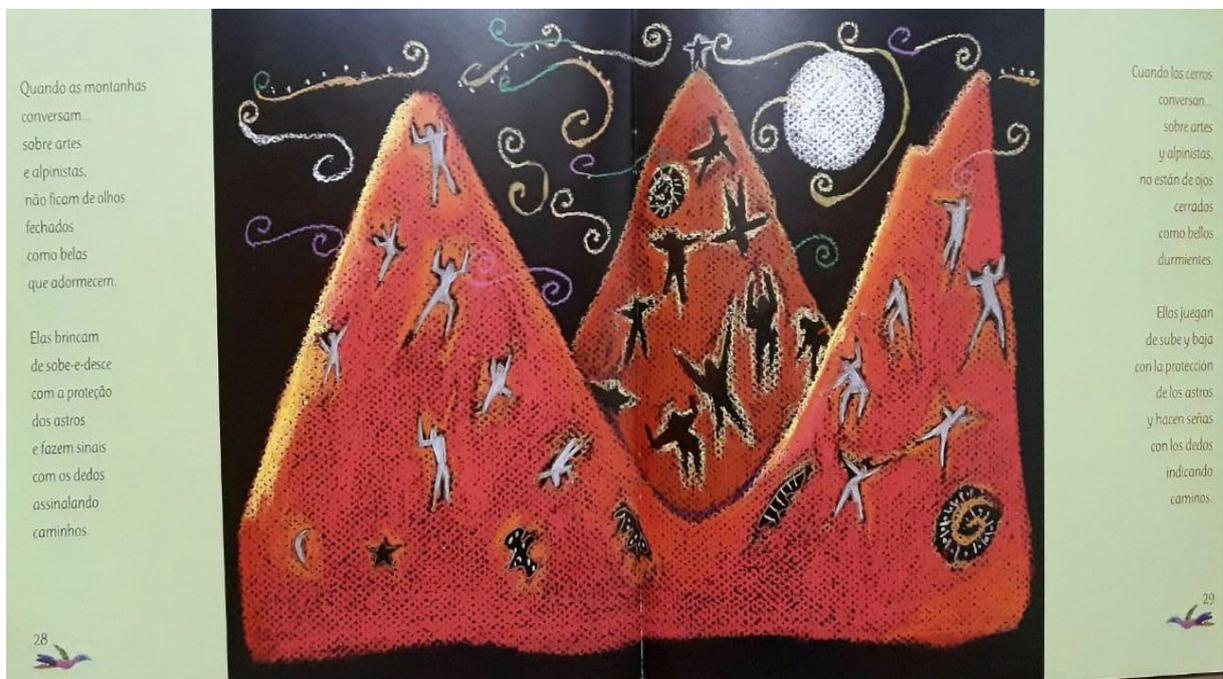


Figura 6: Montanhas

Fonte: *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*, de Gloria Kirinus.

As ilustrações emancipam o leitor, pois provocam a reflexão e estão longe de serem imagens didáticas. Nelas está presente a característica antropomórfica, no sentido de que tentam retratar, em algumas páginas, a mobilidade das montanhas. Entretanto, a ilustradora não atribui características humanas aos elementos naturais, embora tenha composto algumas imagens que imitam a forma humana, como quando paramos e observamos as nuvens ou até mesmo as montanhas.

Na imagem abaixo, há um cavalo com asas. A partir deste exemplo, se percebe que há, na ilustração, também a possibilidade de o leitor descobrir implícitos. O cavalo com asas possui relação com outro ser da mitologia grega. Nascido do sangue de Medusa, que foi decapitada por Perseu, Pégaso é um cavalo alado, símbolo da imortalidade. Ele faz parte de episódios de inúmeras narrativas mitológicas. Assim, a pintura de Graça Lima e o texto de Gloria Kirinus constituem uma intertextualidade que só poderá ser percebida pelo leitor um pouco mais experiente. Aqui, o cavalo representa a imaginação, pois é fruto da atividade criativa de um pintor que o coloca para interagir, livremente, no cenário das montanhas e na interpretação desta obra e desta imagem.

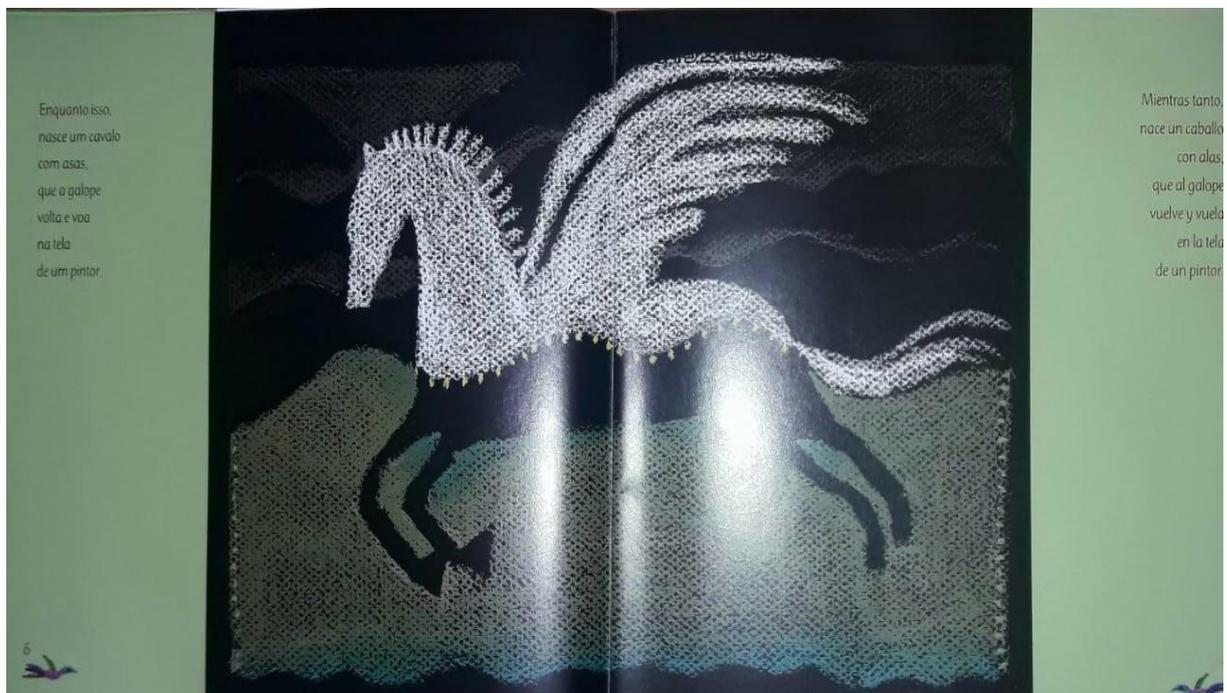


Figura 7: Cavalo alado

Fonte: *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*, de Gloria Kirinus.

Por não ter compromisso com a realidade, o mundo fictício apresentado pelo texto instiga a imaginação. Observo que, em algumas passagens da obra, a criança necessita da mediação de um adulto para compreender a riqueza do poema. Dessa maneira, ela é seduzida ao entrar em contato com um mundo de descobertas. Seu cotidiano é suspenso por alguns instantes e ela é levada a querer saber, a querer sentir, enfim, a querer vivenciar aquela encantadora experiência.

Publicado em 2005, o livro *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros* é constituído a partir de um dado climático do país de origem de Gloria Kirinus, o Peru. Trata-se da chuva, uma raridade na cidade de Lima. A autora constrói o seu texto a partir das possibilidades imaginárias e fictícias geradas com o fenómeno da chuva. No entanto, apesar de brincar com a imaginação, apresenta, também, de forma divertida e, na maioria das vezes, implícita, aspectos da realidade latino-americana.

Dessa maneira, Kirinus contrapõe o clima de sua cidade natal com a ocorrência meteorológica mais comum no Brasil, a chuva em abundância em algumas regiões. Já na contracapa ela comenta: “Em Lima não chove. Aprendi no Brasil a equilibrar guarda-chuvas e saltar poças de água. Aprendi em Curitiba a vestir quatro estações no mesmo dia e inventar praias” (KIRINUS, 2012, *contracapa*).

A estrutura desse texto se assemelha à da obra *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*. A autora compõe micropoemas que se interligam pela temática e, também, parecem contar uma história. O paralelismo guia as estrofes do texto. Com exceção do primeiro, os demais poemas são iniciados pela expressão temporal “quando chove a cântaros”, que intitula o livro. As ilustrações, de autoria de Graça Lima, assim como o texto anterior, também estão dispostas no centro de duas páginas, entre o texto em português e o em espanhol. São belas imagens que ganham o toque das pinturas incaicas.

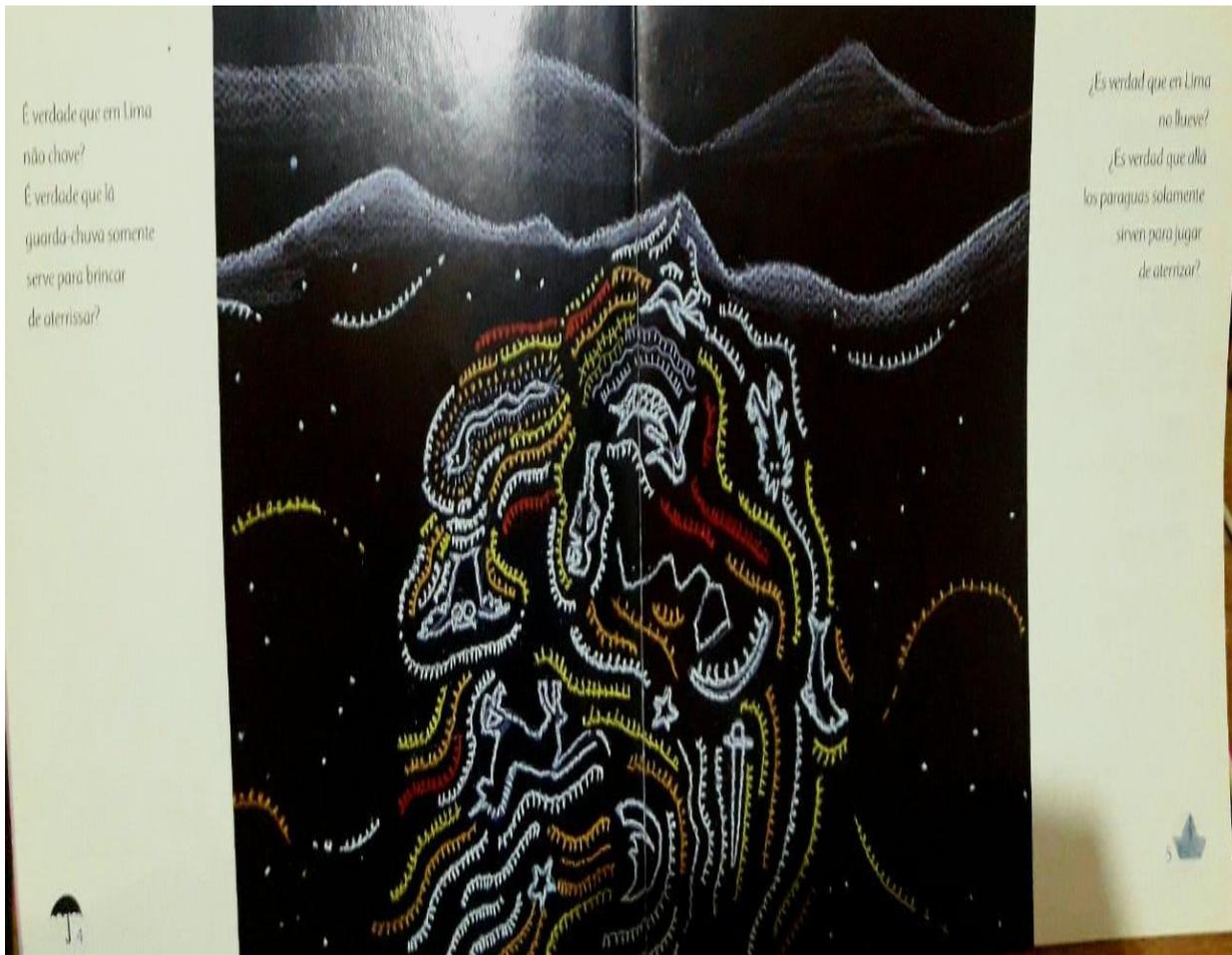


Figura 8: Paisagem de Lima

Fonte: *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cántaros*, de Gloria Kirinus.

A obra é iniciada por dois questionamentos que motivam a interação com o leitor: “É verdade que em Lima/não chove?/É verdade que lá/guarda-chuva somente/serve para brincar/de aterrissar? (KIRINUS, 2012, p. 4). São eles que parecem motivar a escrita do restante do poema. A autora não vai elaborando respostas, mas construindo ideias que falam sobre as consequências da chuva.

A abertura de tais ideias é enfatizada ao mesmo tempo em que Kirinus se refere à abertura das “cortinas do céu” durante a chuva, como se um “olho d’água gigante” se derramasse por inteiro. A escritora dá ao texto um tom de iniciação, tanto à história quanto ao começo das chuvas. E já na estrofe seguinte, avisa que esse fenômeno, apesar de referido como um banho de graça, pode trazer malefícios e benefícios: “Alguns lavam corpo/e alma,/outros fogem pelos cantos,/entre pulos/e pais-nossos” (KIRINUS, 2012, p. 6).

No poema seguinte, a autora antropomorfiza os morros, de modo semelhante ao que faz na obra sobre as montanhas, já que durante a chuva eles conseguem se proteger como podem. Além disso, faz analogias entre os cerros, os cogumelos gigantes e os guarda-chuvas enormes.

Uma das realidades sociais é apresentada de forma lúdica, como se dessem ritmo à vida de determinada classe social. Um dos desafios enfrentados durante as chuvas são as goteiras. No texto, elas motivam a musicalidade quando personagens procuram utensílios para sanar o problema:

Quando chove a cântaros, todos dançam de mil jeitos: uns correm à procura de baldes, outros pegam copos e também panelas, para conter o canto das goteiras.	Quando llueve a cântaros todos bailan de mil maneras: unos corren tras los baldes, otros traen vasos y también cacerolas, para contener el canto de las goteras (KIRINUS, 2012, p. 10/11).
--	---

A crença na vida além da Terra aparece nesta obra. Na verdade, Kirinus comenta que a chuva se torna uma atração para aqueles que vivem além das nuvens. Uma plateia (astros, estrelas e asteroides) se reúne para observar o grande espetáculo terrestre.

É possível notar que a religiosidade é evidenciada no poema seguinte. Kirinus faz alusão a um dos santos da Igreja Católica: São Pedro, que, na concepção popular, é considerado o guardião do céu. A menção a esta figura auxilia na composição lúdica do som dos trovões. Na ficção de Kirinus, o principal motivo para isso é que o santo, de tão apressado, arrasta cadeiras e provoca estrondos. Outro motivo para os ruídos é comentado a partir da movimentação da constelação das Três-Marias, num ritmo de pega-pega, o que deixa sua explicação ainda mais próxima do universo infantil.

Outra personagem que auxilia na organização dos convidados para assistir ao espetáculo da chuva é a Estrela D'Alva. A eleição do vocabulário utilizado também contribui para a significação do texto, demonstrando a possibilidade de uma ligação entre os astros do céu e os seres terrestres. Até mesmo o planeta Saturno se apresenta para a contemplação do acontecimento.

Gloria Kirinus ressalta que a plateia se ajesta e se prepara para observar cenas inusitadas. Nesse fragmento, percebemos a alusão aos distintos episódios e consequências das chuvas. O ocorrido obriga algumas pessoas a assumirem papéis diferentes e lutarem para a adaptação a novas situações:

Quando chove a cântaros, a Via Láctea inteira derrama seus olhos compridos em forma de telescópios, lunetas e outros binóculos sobre a Terra.	Cuando llueve a cântaros la Via Láctea entera derrama sus ojos fijos en forma de telescopios, lunetas y demás binóculos sobre la Tierra.
Tudo pronto para ver as cenas mais descabidas, com atores que inauguram inusitados papéis.	Todo listo para ver las escenas más imposibles con actores que inauguran papeles inusitados (KIRINUS, 2012, p. 18-19).

Algumas consequências negativas são enumeradas pela autora na voz de personagens, os quais fazem parte da plateia que observa o ocorrido. Atentamos para o fato de que, nesse fragmento, até mesmo os astros se comovem com a situação, como, por exemplo, nas falas das mães dos astros aposentados e dos asteroides locais. A oposição entre a alegria para alguns e a tristeza para outros, também é enfatizada no terceiro verso:

- Olha as ruas que se desdobram em rios de choro e riso... – comentam as mães dos astros aposentados, que se derramam em lágrimas desde a varanda do céu.	- Mira las calles que se desdoblan en ríos de llanto y risa... - comentan las madres de los astros jubilados, que se derraman en lágrimas desde la baranda del cielo.
- E os carros boiando como barcos de papel... – exclamam os asteroides locais.	-Y los carros flotando como barcos de papel... – exclaman los asteroides locales (KIRINUS, 2012, p.20/21).

Mas é somente na estrofe seguinte que Kirinus exemplifica algumas mudanças de hábitos na vida dos cidadãos, em função da chuva. Todas elas estão atreladas à função principal do indivíduo e foram escolhidas para a representação da

alegria ou da tristeza. Em função de que a chuva é benéfica para o bombeiro, já que seu trabalho depende da água, ele chega a plantar bananeira nas calçadas durante ela. O fato de o padeiro remar contra a corrente expressa sua insatisfação, uma vez que a chuva não contribui para a entrega de pães. O funcionário público também parece não estar em uma situação agradável, já que navega em uma canoa virada:

Quando chove a cântaros, muito a contragosto, quem menos quer muda logo de ofício, e também de função... O bombeiro planta bananeira na calçada. O padeiro rema contra a corrente e o funcionário público navega numa canoa virada.	Cuando llueve a cântaros, muy a disgusto, quien menos quiere cambia luego de oficio, y también de función... El bombero planta plátanos en la pista. El panadero rema contra la corriente y el funcionario público navega en una canoa volteada (KIRINUS, 2012, p. 22-23).
--	---

A simbologia das palavras e a relação que se estabelece entre significante e significado é valorizada na página vinte e quatro do livro, porque, em consequência da chuva, algo se modifica. As ruas se transformam em rios, as rodas de bicicleta carregadas pela água viram boias, e os fios de telefone se assemelham a jiboias, ao se enroscarem nela. Nesse fragmento, podemos atentar para a preocupação ambiental que está contida na interligação dos versos, já que é a poluição que ocasiona a catástrofe.

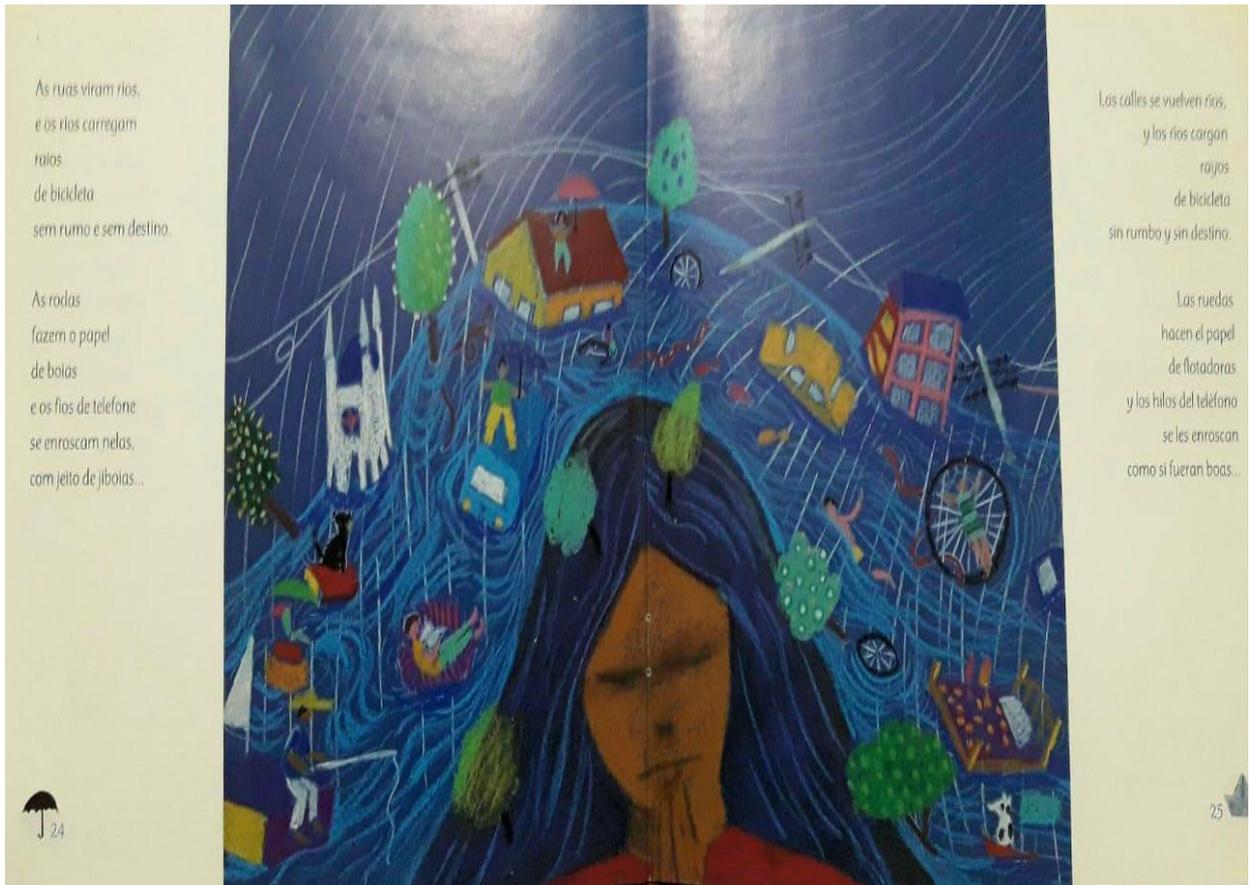


Figura 9: Ruas em chuva

Fonte: *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cántaros*, de Gloria Kirinus.

Apesar disso, a chuva é também capaz de trazer a esperança. A destruição pode ser apaziguada pelo tempo, quando há pessoas dispostas a colocar em prática o desejo de que tudo termine bem. Para o eu poético é a chuva que faz a vida brotar da terra e que faz fluir as verdades das quais o ser humano necessita para continuar vivendo:

Quando chove a cântaros,
todas as lavadeiras
do mundo
lavam seus lençóis
com água direto
do céu.
E, na última água
da chuva,
despejam aromas
de esperança
e amaciantes
do tempo.

Cuando llueve a cántaros,
todas las lavanderas
del mundo
lavan sus sábanas
con agua directa
del cielo.
Y, en el agua final
de la lluvia,
aprovechan para derramar
aromas de esperanza
y suavizadores
del tiempo (KIRINUS, 2012, p. 26-27).

Ao finalizar a obra, Kirinus usufrui da mescla entre a realidade e a ficção. Para tanto, faz alusão ao processo de criação poética. De acordo com o texto, o poeta é o indivíduo capaz de transformar a chuva em pintura e criar versos que representam tanto a verdade quanto a imaginação. Kirinus faz referência ao término de seu livro, comparando-o a um varal que, na verdade, possui um final incerto. A ilustração da página apresenta essa ideia, bem como personagens e imagens representativas tanto da cultura brasileira quanto da peruana:



Figura 10: Término do Varal

Fonte: *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros*, de Gloria Kirinus.

As obras de Kirinus são constituídas a partir de uma possibilidade de abertura interpretativa e de continuidade para as histórias/poemas que nos apresenta. É como se, no varal de sua grande narrativa, o leitor também pudesse agregar o seu texto, ilustrar a sua história. É dessa forma que Kirinus apresenta os aspectos de sua composição: com um tom de mistério, de intertextualidade. Enfim, os encantamentos propiciados pela obra de Kirinus não se sujeitam a breves e singelos comentários, precisam ser sentidos, experienciados, lidos ou ditos, pois guardam sentimentos para brincar com outras emoções.

4.2 Transculturação e *mitopoiesis* em Gloria Kirinus

O processo de transculturação, debatido por Rama, foi vivenciado por Gloria Kirinus na medida em que, primeiramente, a aculturação lhe impôs a aproximação de outro padrão de vida, exigindo que adaptações se fizessem necessárias, dentre elas, o uso da língua portuguesa. Apesar de conservar as memórias de sua terra, o ingresso em um novo país promoveu, também, a desculturação, fazendo com que fosse possível desapegar de alguns hábitos e costumes. E, somente por isso, a neoculturação se consolidou. Além disso, por ser escritora, Gloria converteu em literatura esse processo, dando aos leitores a oportunidade de conhecer um pouco dessa história.

A autora expressou a mescla do cotidiano com a fantasia, uma das características da *capacidade formadora de mitos*. Em suas obras, Kirinus adota a linguagem mitopoética, carregada de poesia, e faz alusão à natureza ou a fenômenos naturais, no intuito de estabelecer o diálogo entre diferentes culturas e entre duas línguas, configurando a ressignificação do que é simbólico: uma tartaruga que simboliza o tempo; as montanhas que perdem a estaticidade e nos falam sobre o ciclo vital humano; a chuva como expressão da esperança, mesmo diante de adversidades.

O *processo de transculturação*, nas obras de Gloria Kirinus, se dá de modo sugestivo, implícito. Ao evidenciar situações vividas em dois países periféricos, o Peru e o Brasil, que possuem ligações similares em relação à Europa, a autora exprime certo grau de igualdade na posição de cada diálogo intercultural. O tempo é visto como algo precioso para ambas as culturas. As brincadeiras de infância e as fases da vida se comunicam a partir do diálogo das montanhas. Não escondem os problemas sociais que a abundância ou a falta de chuva, metáfora da esperança, podem trazer ao povo.

Quanto à *dimensão mitopoética*, apesar de fazer alusões à mitologia grega no primeiro texto analisado, de promover um intertexto sutil com “A Bela Adormecida” no segundo, e de, no terceiro, representar a religiosidade católica na figura de São Pedro, Gloria Kirinus não mergulha em uma mitologia de origem indígena; não faz alusão às culturas asteca e/ou tupi, por exemplo, o que traria à tona a cultura do Peru ou do Brasil. Também, em suas produções, não há uma recolha de contos que remeta a uma tradição *mitoliterária*, de fundo oral ou folclórico. Nos trabalhos da

autora, a *mitopoesia* surge na transformação das situações próprias de cada país. Nesse caso, cito a simbologia da chuva, inexistente no Peru e abundante em algumas regiões do Brasil, e das montanhas, que, ao dialogarem, abrem as portas para a imaginação do leitor, a partir da curiosidade infantil, retratada pelo próprio desejo que teve a criança Gloria, peruana, em conhecer outras terras.

De fato, nos textos de Kirinus, a *transculturação* se evidencia no aspecto da tradução. O ato de traduzir, para ela, está na base da equivalência, ou seja, alguns trechos são *quase a mesma coisa*, mas há algo peculiar que os torna diferentes na passagem do português para o espanhol. Kirinus brinca com o uso das línguas de forma simples, mas não coloquial. A *transculturação*, assim, se configura na busca de uma base comum, que aparece quando faz alusão ao específico ou na tradução imperfeita (índices que revelam particularidades entre países, idiomas e culturas). Alguns exemplos:

a) Extraído da obra *Tartalira/Tortulira*:

Tartalira	Tortulira
!!!!!!! Desde a época em que nasceu o primeiro espanto...	!!!!!!! Desde la época en que nació el primer espanto...
Desde a época em que as Horas abriam e fechavam as portas do Dia...	Desde la época en que las Horas abrían y cerraban las puertas del Día...
A Tartalira já espiava o mundo de fora com olhos de assombro.	La Tortulira ya espiaba el mundo ancho y ajeno con ojos de asombro (KIRINUS, 1999, p. 4-5).

Aqui, a autora utiliza adjetivos distintos para se referir ao substantivo mundo. Em português é o *mundo de fora*; em espanhol, é o *mundo ancho y ajeno*. Neste extrato, há algo sugestivo. Como se, em português, o leitor tivesse mais autonomia para caracterizar o mundo, e, como se, em espanhol, ele já viesse imbuído de um juízo de valor: largo/amplo, alheio/estranho. Tal composição pode possuir relação com processo transcultural da autora. Em espanhol, no Peru, o mundo era seu conhecido. E, pela curiosidade em conhecer outras terras, a criança Gloria

considerava-o amplo e alheio, demonstrando curiosidade em descobrir o que lhe era estranho. Já em português, no Brasil, no mundo novo, o “de fora”, pode representar o desconhecido, o estrangeiro. Em ambas as versões, há, no último verso, a expressão “olhos de assombro”, evidenciando que o desconhecido causa estranheza, apesar de despertar, também, desejo e motivação.

b) Extraído da obra *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*:

<p>Quando as montanhas conversam... sobre tudo o que admiram, não ficam assim plantadas, como postes na esquina.</p> <p>Elas inclinam seus corpos para um e outro lado. Fazem gestos e micagens imitando os humanos.</p>	<p>Cuando los cerros conversan... sobre todo lo que admiran, no se quedan bien plantados, como postes en la esquina.</p> <p>Ellos inclinan sus cuerpos para un y otro lado. Hacen gestos y mil muecas imitando a los humanos (KIRINUS, 2007, p. 8-9).</p>
---	--

Neste fragmento, também há uma diferença sutil no processo de tradução. Em português, *micagens* é sinônimo de caretas. Em espanhol, *muecas* significa o mesmo (caretas). No entanto, Gloria Kirinus acrescenta ao substantivo o numeral *mil*. Ou seja, aqui, ocorre algo semelhante ao texto anterior. No poema em espanhol, as montanhas, elementos típicos da cordilheira dos Andes, inteiradas daquele universo, possuem uma possibilidade maior de intervenções imitativas dos humanos. No texto, em português, as montanhas são referidas de forma mais discreta; enfatizando que possuem capacidades mais limitadas de imitação.

c) Extraído da obra *Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros*:

<p>Quando chove a cântaros, todas as lavadeiras do mundo lavam seus lençóis com água direto do céu. E, na última água da chuva, despejam aromas de esperança e amaciantes do tempo.</p>	<p>Cuando llueve a cântaros, todas las lavanderas del mundo lavan sus sábanas con agua directa del cielo. Y, en el agua final de la lluvia, aprovechan para derramar aromas de esperanza y suavizadores del tiempo (KIRINUS, 2012, p. 26-27).</p>
---	---

Neste trecho, se nota que há o acréscimo no verbo *aprovechar* ao texto em espanhol. Enquanto que no texto em português a última água da chuva apenas *despeja aromas de esperança*, no fragmento em espanhol, a mesma água *aproveita para derramar aromas de esperança*. Nesse sentido, dados climáticos específicos de cada país são enfatizados. Em algumas regiões do Brasil, a chuva é comum, como é o caso do estado do Paraná, onde a autora vive. Em Lima, esse fenômeno é raro. Assim, a inclusão do verbo aproveitar dá ênfase para algo não comum, apontando tal ação como algo de extremo proveito, já que não acontece com frequência.

A partir de tais exemplos, é possível perceber que o texto em espanhol é traduzido considerando acréscimos aos substantivos de referência. Isso demonstra o quanto o processo transcultural ainda está apoiado na terra natal da escritora. Nesse sentido, a tradução imperfeita dá conta de dois universos específicos, e, ao mesmo tempo, próximos da autora, apresentando indícios de que ainda se faz presente uma proximidade maior com o local de pertencimento, apesar da expressão de amor pelas duas terras ao expor culturas tão ricas e semelhantes. Assim, há, em todos os micropoemas, uma ênfase maior para as situações descritas em espanhol, como se o local onde a autora nasceu, para ela, ainda fosse mais familiar.

O critério de *seletividade*, nos textos selecionados para esta análise, está nos elementos da natureza, os quais são expostos como *dados culturais*: uma tartaruga,

a chuva e as montanhas. E, a partir da *tarefa inventiva*, Gloria demonstrou que, em suas obras, a transculturação se mostra de forma mais enfática pela dimensão linguística, pois é o próprio uso dos idiomas o que demonstra as diferenças e semelhanças do que é estar exposto a outra cultura. Em seus textos, há aspectos intertextuais, como já comentei, mas o que sobressai é a sutileza na percepção daquilo que é *quase igual*.

A *vertente fantástica* em Kirinus está no antropomorfismo. Dessa forma, inova ao formatar o seu próprio mito e direcioná-lo à criança. Ela dá voz e inteligência a uma tartaruga, às montanhas, e usa a chuva para retratar a cultura de um país. Além disso, o ritmo da oralidade é transposto para os seus textos, que apresentam discrepâncias no processo de criar e de traduzir. Dessa forma, a dimensão humana que traz a infância, unindo-a a todas as outras fases da vida, abre a possibilidade para o jogo. É por isso que, nos textos desta autora, o leitor é sempre um coautor, desde a significância da palavra “eureca”, passando pela possibilidade de dialogar no universo da estaticidade, que ganha vida a partir da imaginação, atingindo o potencial de refletir sobre situações da natureza e sobre questões sociais. Ou seja, o espaço para ser e para criar é uma constante em seus livros.

5 AS HISTÓRIAS MARAVILHOSAS DE MARINA COLASANTI

O mundo das narrativas maravilhosas está atrelado ao que é real, cotidiano, posto que apresenta situações possíveis de serem enfrentadas na realidade. Mas, em todas elas, os desafios são solucionados de uma maneira fantástica, distante da vida. É nesse universo de maravilhas que Marina Colasanti produz seus textos para crianças.

Ela segue a tradição desse gênero, extraído de versões orais, originárias dos povos da Antiguidade. Os contos folclóricos, que foram transformados, por ela e por tantos outros, em literatura infantil, ganharam formas que são transmitidas de geração em geração. Duas delas, para alguns estudiosos, conceituadas da mesma maneira, recebem destaque pelo grande papel que desempenham na literatura infantil: os contos maravilhosos e os contos de fadas.

Cito o fato de que a literatura infantil se apropriou de tais formas, visto que o fenômeno “literatura” é muito mais recente na história da humanidade. Em tempos remotos, ninguém refletia sobre ele, apenas se produziam textos. E, como sabemos, os contos de tradição popular, inicialmente, foram difundidos pela modalidade oral. Com a recolha, realizada por Perrault e pelos irmãos Grimm, se imortalizaram através da escrita, tecnologia que possibilitou o conhecimento de tais textos até a atualidade.

É importante ressaltar que todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas que nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas. As distinções entre ambos centram-se nas fontes originárias, bem como nas problemáticas que apresentam. Ambas as narrativas pertencem ao mundo maravilhoso, ou seja, quase não apresentam diferenças no nível da forma.

No entanto, os contos maravilhosos, que têm como origem as fontes orientais, se constituem sem a presença de fadas. Mesmo assim, situações fantásticas são apresentadas durante o texto, como por exemplo, animais que falam e objetos mágicos. Para Coelho (1998), o eixo gerador do conto maravilhoso é uma problemática social que se explicita através do desejo de autorrealização do herói, na maioria das vezes, relacionada às suas características socioeconômicas. Além disso, os contos maravilhosos podem estar associados, também, aos ritos de passagem, ou seja, narrativas em que, após enfrentar determinada situação, a personagem principal se coloca em uma posição diferenciada da inicial.

Os contos de fadas, porém, derivam de outra tradição:

Os contos de fadas, narrativas de origem celta, desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial (COELHO, 1998, p. 13).

Os contos de fadas também se enquadram no universo do maravilhoso, uma vez que abarcam questões referentes ao encantamento e remetem ao mundo fantástico. Por esse motivo, podemos afirmar que são contos maravilhosos. É importante ressaltar que, na maioria dos contos de fadas, a figura feminina é a que soluciona as situações desafiadoras que a narrativa expõe, de certa forma, se constituindo como verdadeira fada.

Ressalto o fato de alguns estudiosos utilizarem as nomenclaturas (contos de fadas e contos maravilhosos) indistintamente. Para André Jolles (1976), o termo conto maravilhoso é definido como uma “forma simples, porque obedece a um padrão que não se modifica ao ser recontado, permanecendo através dos tempos. As inúmeras variações não o deixam perder a sua estrutura fundamental, ao contrário da “forma artística”, a qual possui uma autoria e a cada reconto perde sua particularidade.

Ainda de acordo com o autor, as personagens, os lugares e os tempos não têm uma precisão histórica. Basta lembrar a expressão “era uma vez”, através da qual é impossível se definir o tempo dos acontecimentos, que, na narrativa, acontecem como deveriam acontecer. Em relação às personagens, não há personalidade ou subjetividade, elas são caracterizadas como tipos (a madrasta má, a mãe boa, a princesa frágil, etc.).

Fugindo dos conceitos tradicionais, Marina Colasanti apresenta ao leitor outra possibilidade de conto de fadas, fruto de um processo racional e atrelado à palavra escrita. Embora cumprindo as regras citadas – não precisão histórica dos lugares e tempos, personagens sendo caracterizadas como tipos – a autora não produz recolhas, ela é a criadora de seus textos, que não são frutos da oralidade.

A escritora é reconhecida e se reconhece como uma relevante escritora de contos de fadas. Em um documentário produzido para a Editora Global, em 2015, na ocasião do lançamento da obra *Mais de cem histórias maravilhosas*, ela afirma que, no Brasil, não há ninguém que trabalhe com esse tipo de narrativa como ela. Diz que

sua produção nesse gênero possui significativa qualidade, e que, por isso, em nosso país, não percebe ninguém melhor do que ela nessa prática, somente tão bom quanto. Na obra referida, ela compila cento e dezessete narrativas maravilhosas.

Segundo Marina, conto maravilhoso é o nome técnico atribuído ao conto de fadas. Procura utilizá-lo porque a segunda nomenclatura traz consigo a compreensão de que sejam histórias direcionadas, apenas, ao público infantil. Na verdade, são textos verticais, que servem para qualquer idade. Isso se deve ao fato de estarem ligados, pelo gênero e pela história, à essência do ser humano, ao campo dos sentimentos, das emoções mais profundas. Os múltiplos sentidos gerados por essas narrativas estabelecem diálogos entre o hoje e o antes, entre o hoje e o amanhã; uma conversa do hoje aqui e do hoje em todo lugar.

Nesse documentário, Marina ressalta que não é uma autora da oralidade. Considera-se uma pessoa da palavra escrita. Em sua infância, não teve “babá de contar causos”. Nessa fase, sempre esteve presente alguém que lia histórias a ela, indivíduos que se apoiavam em livros, não na contação oral. Por isso, a forma de seus contos é racional; não deriva de uma recolha.

Mesmo tendo suas regras próprias, a escritora considera que o gênero conto de fadas não exige a característica oralizante, necessariamente. Quando os produz, ela procura criar uma narrativa rica, densa, tenta ser nova no texto. No entanto, segue a sua decisão intelectual, que se consolida na palavra escrita, e respeita as coisas que não entende, pois os contos de fadas estão ligados a terrenos distantes da formação lógica, perto dos mitos. Para produzi-los basta sentir, se emocionar.

Apesar de trabalhar ligada à razão, afirma que os contos de fadas não podem ter razão. Eles precisam vir, surgir como um acontecimento. Para a autora, os contos nascem como presentes de deuses e são o que possui de mais precioso. Quando chegam de muito longe, a surpreendem, a comovem.

Eliana Yunes (2013), que apresenta a obra *Como se fizesse um cavalo*, ressalta que, com seus textos, Marina Colasanti promove a abertura de um mundo inconsciente para idades muito diferentes. Através de sua obra, o leitor pode olhar para dentro de si e se perguntar coisas.

Yunes assegura que, na obra de Colasanti, não há aprisionamento em um só gênero, o que ocorre é um desdobramento do traço poético. A escritora expõe suas vivências de forma implícita e impregna os seus textos de uma cultura feita de imaginário, que gera a realidade da obra.

Ainda, para a estudiosa, narrar é um modo efetivo de existir, uma forma de garantir a história à qual pertencemos e que nos pertence. A história de Marina Colasanti é dupla, ela possui duas versões de si mesma:

ambas escritoras, uma enlevada pela palavra do outro que se entremeou visceralmente à sua, outra em que, distanciada e ao mesmo tempo no meio do mundo, o lê. Marina, de voz mansa e suave, não tem temperamento das fadas dos contos mágicos que leu, mas sob o olhar etíope, na pele clara emoldurada por cabelos ruivos, habita uma pensadora perspicaz de sua própria história e da cultura. Suas fadas subvertem o mundo e se, por um lado, põem a mão na massa e servem a mesa com trutas perfumadas, por outro vão à luta por causas que não dependem de varinha de condão. (YUNES, 2013, p. 9-10).

A partir de sua história de leitura, guardada na memória e à mostra na sua escrita, Colasanti constrói seus textos a partir da lógica da linguagem escrita, sob a influência das antigas leituras da mãe, da babá, ou da avó. Com isso, a escritora conduz o leitor aos romancistas russos, aos poetas franceses, aos conterrâneos italianos, aos narradores americanos.

Na obra *Como se fizesse um cavalo*, Marina Colasanti (2013) diz não saber pensar a vida sem a palavra escrita e que vivenciou um deslizar natural das leituras que lhe eram lidas para as leituras próprias: “a impressão que me ficou é de sempre ter lido. E de sempre ter lido com encantamento” (p. 20).

Para ilustrar sua trajetória leitora, Marina utiliza um episódio vivenciado por Michelangelo, na ocasião em que foi questionado sobre como esculpir um cavalo. E nos conta: “é simples, teria respondido o artista, pega-se um bloco de mármore bem grande, tira-se tudo o que não for cavalo, e o que sobra é ele, o equino” (COLASANTI, 2013, p. 20).

Dessa forma, a escritora passa a narrar a importância dos livros em sua existência, salientando que, para saber a justa medida do que eles fizeram por ela, bastaria tirar todos os livros de sua vida -- o que sobrasse não seria Marina Colasanti.

Recorda com encanto da voz macia da mãe ou da babá, que, sempre na presença do livro, lhe transmitiram as primeiras narrativas, os seus primeiros contos de fadas. Ou seja, a linguagem simbólica foi a primeira que recebeu da literatura.

Foram as fadas que a prepararam para os livros de aventura, para os livros sobre as ilhas maravilhosas e, até mesmo, para os romances de amor:

E o desmonte nem saiu da infância, mas agora, eu que ainda no ventre da minha mãe viajei de Itália para a Eritreia onde haveria de nascer na cidade de Asmara, e da Eritreia fui para Trípoli, e de Trípoli fui para Roma, e de Roma viajei Itália acima e Itália abaixo, até vir para o Brasil onde não pararia de viajar, agora tenho que dizer adeus a dois semelhantes meus, a dois como eu viajantes, que acompanhei em países distantes, aprendendo com a deles a minha própria viagem. Tenho que me despedir de Ulisses e Marco Polo! (COLASANTI, 2013, p. 30).

Em sua viagem leitora, Marina segue os passos de heróis viajores, chegando à importância dos mitos gregos: “Os mitos não são algo externo que aprendemos, são nossa realidade interior trazida à superfície” (COLASANTI, 2013,p. 33). E comenta que, sem leituras, teria saído da infância como uma toupeira, sem nenhuma boa história para preencher o tempo livre.

Na adolescência, se depara com os livros de amor romântico. Realiza leituras preparatórias, ginásticas para as viagens que viriam depois. Os livros surrealistas estimulam sua imaginação. Outros preservam os personagens mais queridos da infância. A poesia lhe mostra possibilidades de ver. E certos versos lhe fazem concluir que nem tudo pode ser dito com as palavras do cotidiano, é preciso buscar outras maneiras de apreender.

Quando adulta, se convence que “tirar a leitura da vida adulta é bem mais complicado que desbastar bloco de mármore. Porque não basta tirar livros, é preciso desfazer pessoas, pois os livros são elementos de convivências diretas, mais íntimas” (p. 38). Assim, se recorda dos seus livros russos, dos franceses, dos italianos, dos americanos e dos espanhóis, já que cada um trouxe a ela um tipo de aprendizado diferente: os russos possibilitaram o aprendizado de estrutura literária; os americanos lhe apresentaram o texto essencial, a frase curta. Nesta fase, significativos foram os livros trazidos pela convivência: pelo casamento com o marido poeta, pela profissão, os dela e os dos seus colegas.

Finalizando, Marina conclui que nada seria sem os livros. Eles fazem parte de seu DNA, de suas vivências, de quem ela foi e da pessoa que se tornou:

Eu poderia tirar todo o mármore, toda palavra escrita, e ainda assim não chegaria ao que a leitura fez por mim, porque aquilo que eu poderia ter sido sem a leitura nunca existiu. Chegaria, porém, àquilo que já sei: que a leitura me fez assim como sou. Interagindo com meu DNA, com as circunstâncias da vida, com os encontros e os desencontros, mas sempre presente, ajudando-me a elaborar cada gesto, cada ato. Ou, mais do que isso, fundindo-se com a vida para dar-lhe um sentido mais amplo (COLASANTI, 2013, p. 43-44).

Na segunda parte da obra citada, a autora argumenta que não há uma única “entidade livro”; há um universo de livros diferenciados, criados para públicos diferentes e para desempenhar funções diferentes. Constituem um fato cultural, já que carregam elementos reveladores da cultura de seu tempo. Os livros escritos hoje, por exemplo, trazem um olhar moderno sobre o mundo, mesmo voltados a outros tempos. Alguns são reeditados, possibilitando a manutenção de valores. Nesse sentido, comenta sobre a necessidade de respeito aos velhos, à sabedoria dada pela experiência, pois “podemos mesmo afirmar que os livros não existem para contar histórias, mas para contar cultura, as histórias sendo apenas o meio de que a cultura se utiliza para viajar” (COLASANTI, 2013, p. 48).

Segundo Colasanti, se os livros são fatos culturais, todos eles são mercadorias. Estão à venda e englobam-se no mercado, que é o que dita as regras. Através das bonecas, que também são fatos culturais, o mercado conta qual modelo de mulher quer-se imprimir nas meninas. As editoras ditam a escrita, a cultura e o pensamento de um país. Os livros de autoajuda representam nossa atualidade leitora, já que os seres humanos veem neles o aprendizado de como agir. Vivemos em “uma cultura que para saber como agir no amor, na insegurança, na solidão, no medo, naqueles sentimentos tão antigos quanto à espécie humana, precisa comprar um receituário” (COLASANTI, 2013, p. 49).

A falta de qualidade nos livros tem sido cada vez mais frequente. A massa de produção é espantosa e crescente, e os bons livros estão sendo empurrados para fora do mercado. A figura do grande editor, do patriarca cultural, aos poucos, está saindo de cena. Isso porque a Internet ofereceu à sociedade o gosto da rapidez e do dinheiro. A todo tempo, estamos expostos aos lançamentos de e-books na web. Os blogs literários estão carregados de resenhas elaboradas por indivíduos não autorizados no assunto. E o livro se encaixa em um espaço cada vez mais restrito.

Nesse sentido, Marina Colasanti (2013) alerta:

Arte não é casa da mãe Joana, onde qualquer um vai entrando sem pedir licença. Exige formação, estudo, atualização constante. Demanda conhecimentos multidisciplinares, além de um tipo específico de sensibilidade. E literatura é arte” (p. 66).

É preciso tratar a arte com devido respeito. Colasanti, ao longo de sua produção, soube trazer o que há de melhor na literatura brasileira aos seus leitores. Seus contos de fadas se encaixam nesse quesito.

5.1 O mundo maravilhoso de Marina

Em 1978, Colasanti lança *Uma ideia toda azul*, dedicado às suas fadas particulares, Fabiana e Alessandra, suas filhas. Trata-se de seu primeiro livro de contos de fadas, que, no ano seguinte, foi objeto dos seguintes prêmios: O Melhor Para o Jovem FNLIJ, 1979, Grande Prêmio da Crítica Livro/Autor, em Literatura Infantil, APCA, 1979.

Dez contos curtos são lançados ao público, que, apesar da falta de cores nas riquíssimas ilustrações da própria Marina, se depara com um mundo multicolor, repleto de seres fantásticos: fadas, reis, unicórnios, cisnes e princesas. Todos eles buscam atingir as estruturas mais profundas do ser humano, ou seja, uma realidade interior, que é feita de medos e de fantasias. As histórias trazem, como enfoque principal, os seguintes temas:

- 1) o vento que traz notícias do mundo para o rei (“O último rei”);
- 2) a donzela que borda um mundo particular (“Além do bastidor”);
- 3) a princesa que desconhece a necessidade de ser livre (“Por duas asas de veludo”);
- 4) o unicórnio e sua paixão pela princesa (“Um espinho de marfim”);
- 5) a primeira e única ideia de um rei (“Uma ideia toda azul”);
- 6) a corça aprisionada (“Entre as folhas do verde O”);
- 7) o eterno fiar de duas irmãs (“Fio após fio”);
- 8) a princesa e seu único amigo, seu reflexo (“A primeira só”);
- 9) os amores impossíveis (“Sete anos e mais sete”);
- 10) o rei que só queria ouvir boas notícias (“As notícias e o mel”).

Com nova aparência, ingressa na literatura uma gama de personagens que habitavam os contos clássicos. É mantido um diálogo com as fontes tradicionais dos contos de fadas e com os textos que os contestam. Elaboradas de forma simples, as

narrativas mantêm a linearidade, enfatizando o trabalho com a linguagem, que é sugestiva e melodiosa.

Produzido em um contexto social que bania a fantasia, a ditadura militar brasileira, através dos conflitos vivenciados pelas personagens, o livro propicia ao leitor a capacidade de pensar sobre suas próprias interrogações. Há o estabelecimento de um contrato de comunicação. Eis um breve resumo e uma sintética análise sobre todos os contos, detendo-se, sobretudo, nos seguintes textos: “Uma ideia toda azul”; “Entre as folhas do verde O”; “Fio após fio”.

“O último rei” é um conto que fala de solidão. O vento, que tinha o mundo para contar, era o único companheiro do rei Kublai-Khan, da dinastia Mogul. Para ele, o vento era fonte de aprendizado e seus desejos surgiam conforme o que o vento lhe contava. Quando soube que o mar chamava os homens a partir da voz da sereia, os pastores o avistaram prendendo as cordas de linho nas pontas da pipa de seda e sendo levado ao céu, para onde se tingem de mar.

Uma temática recorrente nos contos de Marina Colasanti aparece no texto “Além do bastidor”, ou seja, a arte de bordar, o bordado como símbolo do percurso da existência. O movimento do bordado se consolida como o movimento da vida, que é tecida, colorida aos poucos, até que o arremate de um ponto traga estaticidade para uma história vivida ou narrada.

A menina, sem nome próprio, bordava um lindo jardim, que a cada dia era acrescido de algum elemento, um animal, uma árvore etc. Teve o desejo de provar um dos frutos bordados, e, sem saber como aconteceu, de repente, se viu a cavalo no galho da árvore, provando o delicioso fruto roxo. Há, nesse ponto, uma inferência à história bíblica de Adão e Eva, que, provando o fruto proibido, instituem a prática do pecado. No texto, a protagonista, motivada pelo fruto, passa a viver em um mundo irreal, um universo criado por ela mesma.

Tentando entender como havia parado ali, a menina percebe ter sido pelo fio, e da mesma forma, retorna à casa. Como aprendeu o caminho, todos os dias, escolhe algo para bordar e desce pela linha, interagindo com os elementos da paisagem. Com o bordado quase pronto, tece uma garça que se torna sua amiga.

Ao debruçar-se sobre o bastidor, a irmã mais velha a vê. Então, pega a agulha, a cesta de linhas e começa a bordar a irmã. Repara nos últimos detalhes, arremata o ponto e corta a linha, atitude que imobiliza a paisagem e corta a possibilidade de a protagonista voltar à vida real. Dessa forma, o conto é finalizado.

Aqui, percebe-se a ênfase à fantasia. Quem era a irmã mais velha? O que ocasionou o corte do fio? A inveja da irmã? O espaço para a imaginação foi por ela interrompido? Na verdade, a possibilidade de fazer e de refazer por meio da criatividade pode ser desfeita pela presença do outro ou pela falta de imaginação.

Uma das temáticas preferidas pela autora, pelo fato de tratar de mistérios e de ser um assunto pouco debatido, surge no conto “Por duas asas de veludo”. A princesa era encantada pela caça de borboletas. Mas elas perceberam que, nos jardins próximos à casa da moça, não era mais o lugar para elas. À procura das borboletas, a princesa foi ao bosque, e ali, também, não as avistou: “como se avisadas da sua presença, esperassem escondidas na beira do escuro” (COLASANTI, 1979, p.19).

Para a sua surpresa, quando quase noite, avistou uma imensa borboleta negra no azul que se apagava. Queria-a muito, chegando a fazer a promessa de que, se a tivesse, não caçaria mais. No outro dia, se armou de arco e flecha e foi ao bosque, mas a borboleta só apareceu com o vento da noite. No entanto, ao aproximar-se do lago, viu surgir, ao contrário do que esperava, um cisne negro. Então, crava a fecha no peito do cisne, mas é do peito dela que espirra o sangue. Seu corpo é transformado em penas negras de veludo. Dois cisnes negros deslizam, lado a lado, no lago.

“Um espinho de marfim” conta a história de um unicórnio que, todos os dias, observava a princesa, ao mesmo tempo em que pastava no seu jardim. Um dia, o pai decidiu querer aquele animal. A partir da ordem do rei, a caçada se deu por todo o reino, mas o unicórnio não foi encontrado. A princesa, com pena do pai, disse que, em três luas, traria o animal a ele.

Trançou seus cabelos durante três dias, e, no quarto, lançou a teia que aprisionou o animal. Entretanto, ao observá-lo, se encantou e passou a amá-lo. Passadas as três luas, uma resposta ao pai precisava ser dada. Devia cumprir a promessa, assim como salvar o amor. A possibilidade encontrada pela princesa para não prejudicar quem amava foi aproximar a cabeça do unicórnio de seu peito e cravar o espinho de marfim em seu coração, enfim florido. Quando o pai surge em busca da promessa, o sol morrente lhe entrega uma rosa de sangue e um feixe de lírios.

A busca pelo novo e pelo desconhecido também é um forte eixo que norteia o trabalho de Colasanti. No conto, a impossibilidade de ficar com alguém alheio ao seu

mundo, faz com que a princesa tire a própria vida, pois, se não há possibilidade para o sonho, também não pode haver existência.

O conto “Uma ideia toda azul”, que dá nome ao livro, é muito significativo para o contexto de publicação da obra. O rei tem a única ideia de sua vida e, de tão maravilhado com o fato, não conta nada a seus ministros. Resolve guardá-la só para ele e, para tanto, a esconde em um lugar seguro.



Figura 10: Uma ideia toda azul
Fonte: *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

A primeira frase do texto já chama a atenção do leitor: “Um dia o rei teve uma ideia” (COLASANTI, 1979, p.29). Com essa oração, é possível se questionar sobre a possibilidade de governar sem ideias, ou então, sobre o contexto histórico vivenciado pela autora: na ditadura não era possível e nem preciso ter ideias, exceto os governantes, que ditavam regras e padrões.



Figura 11: O rei
Fonte: *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

A partir do acontecido, o surgimento da ideia, durante a narrativa, o leitor se torna cúmplice do rei. Era preciso achar um local onde ninguém a encontrasse. É o ritmo da narrativa que traz o tom de expectativa para a leitura e, ao mesmo tempo, de cumplicidade. Enfim, depois de muito pensar, o rei a deita na cama de marfim e tranca a porta do quarto. Então, o leitor se torna ambivalente: sabe que a ideia está em um lugar seguro, mas teme que alguém a descubra.

O ritmo da narrativa, aos poucos, desacelera. Há o declínio do rei, que envelhece e deixa o trono. Então, vai ao encontro de sua ideia. Porém, entre ambos, há um espaço de tempo transcorrido. A ideia, apesar de estar lá, não era mais a

mesma. A ideia e seu sonho morrem, não são mais reconhecidos pelo rei, e ele resolve fechar a porta do quarto para sempre.

No conto, a ludicidade é expressa por Marina a partir da interação entre elementos reais e imaginários. Se há a imponência de um rei, de seus ministros e de toda a estrutura de um castelo, há, também, uma ideia, com a qual o rei brinca, que pode ser tocada, e posta, até mesmo, em uma na cama para dormir. Por isso, são atribuídas as funções de imaginar e de criar ao leitor.

Marina inova ao apresentar a personificação de uma ideia. Além disso, como já comentei, é inédito o fato de um rei não fazer uso de ideias para o seu governo. Assim, a única ideia que surge em sua mente se perde com o tempo e ele não obtém êxito em seu propósito: desfrutar dela sozinho.

As angústias e os conflitos existenciais da realidade humana são enfatizados no conto: os medos do rei, que são compartilhados com o leitor, os seus sentimentos, o desejo de mudança de uma realidade, os seus sonhos e suas fantasias. E aí está a principal característica deste gênero: perceber, na história, as angústias e desafios do ser humano.

A simbologia da cor azul, apresentada já desde o título está associada ao fato de ser considerada a cor do espírito, do pensamento, da lealdade, das sutilezas, da tranquilidade, do ideal e do sonho. Além disso, está conexas à questão do inconsciente. O azul, além de estar conectado à figura real (sangue azul), traz, também, a simbologia da ideia:

A cor azul significa tranquilidade, serenidade e harmonia, mas também está associada à frieza, monotonia e depressão. Simboliza a água, o céu e o infinito. É a cor da realeza (sangue azul) e da aristocracia. É uma cor fria, considerada a mais fria entre os tons frios de azul, verde e violeta (Disponível em: <https://www.significados.com.br/cor-azul/>, 2019).

O azul faz parte das ilustrações do livro, de autoria da própria autora. Além de trazer a ilustração do conto que dá nome ao livro já na capa, as letras e as demais imagens recebem o contorno azul, trazendo a ideia de que aquela publicação também faça parte de uma ideia azul, ou seja, do processo de criação da própria autora.



Figura 12: Tonalidade azul permeando o livro
 Fonte: *Uma idéia toda azul*, de Marina Colasanti.

O conto “Entre as folhas do verde O” é iniciado com um intertexto. Entre o título e o texto, Marina Colasanti apresenta um poema medieval:

Na primeira corça que disparou,
 Errou.
 E na segunda corça acertou.
 E beijou.
 E a terceira fugiu no
 coração de um jovem.
 Ela está entre as folhas do
 verde O.
 (Canção popular da Idade Média, p. 35)



Figura 13: Página de abertura do conto
 Fonte: *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

Em entrevista à editora Global, Colasanti relata um dado curioso sobre o título do texto e sobre a definição de “verde O”. A partir da pergunta realizada por uma professora, Marina foi pesquisar a definição dessa cor. Para ela, era apenas a parte final de um poema medieval, descoberto quando fazia a análise de um texto de do psiquiatra Carl Jung. Marina guardou a trova, e, a partir dela, anos depois, fez o conto, mas nunca soube exatamente o que era o verde O. Na ocasião da tradução do seu livro *Uma ideia toda azul*, a tradutora foi pesquisar o que seria e buscou a trova na versão original daquele livro, de onde Marina extraiu a canção, já que a obra analisada por ela era uma versão traduzida. Descobriu, então, que não passava de um erro de tradução. Na versão original, em alemão, o texto se constitui assim: “E ela está, oh!/entre as folhas do verde”. Marina brinca com a situação e diz que os adultos também erram.

Na Idade Média, a caçada era um meio de exaltar a bravura e a masculinidade. No texto, o ato de caçar aparece como um rito, como uma verdadeira festa: “Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no

regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar” (COLASANTI, 1979, p. 36).

A partir disso, a mulher-corça passa a sofrer uma violência psicológica. Sua identidade é anulada e o homem inicia um processo de colonização. O desejo humano e a importância da linguagem são os tópicos centrais do texto.

O príncipe, em um dia de caçada, encontra a mulher-corça, metade humana, metade animal. Sente o desejo de amar a mulher e de matar a corça. Quando acertou uma flechada em sua perna direita, a levou para o castelo, e os dois se apaixonaram. Entretanto, um queria que o outro fosse o que não era: a corça queria pedir à rainha das corças que desse quatro patas ao príncipe, e ele desejava pedir a um feiticeiro que a transformasse em uma mulher.

Sem ter o poder da palavra, a corça chorou e o príncipe pensou, por isso, que seu desejo era ser mulher. O feiticeiro foi chamado. Quando a corça acordou, a transformação havia acontecido. Só ainda não tinha a palavra e o desejo de ser, mas era uma mulher, coberta de muito luxo.

Levou sete dias para aprender sete passos. Mas assim que aprendeu a caminhar, ao ver a porta aberta, correu para a floresta à procura da rainha. Tornou-se apenas corça, não mais mulher “e se pôs a pastar sob as janelas do palácio” (COLASANTI, 1979, p. 38).

No texto, entre os apaixonados, há a impossibilidade de comunicação, pois príncipe e corça possuem linguagens diferentes. A linguagem que se manifesta como dominante é a do personagem masculino. É ele que ordena e passa a comandar os desejos da mulher, que não consegue interferir nas vontades do próprio corpo. Somente após aprender a andar, a corça consegue fugir do palácio e assumir por completo o seu lado selvagem, assim como sua autonomia para decidir o seu próprio futuro.

A linguagem, que também é uma forma de poder, é o empecilho principal para que eles ficassem juntos. A interpretação masculina da linguagem feminina é completamente equivocada, trazendo dor e desconforto à corça.

Julia Kristeva, dos principais nomes da crítica feminista francesa, ao pensar na função revolucionária da linguagem poética (1984), afirma que por meio do estágio simbólico do desenvolvimento, podemos perceber a inserção do ser humano na sociedade. Ela percebe no estágio semiótico, antes da entrada no simbólico, na fase pré-linguística, o momento de uma linguagem própria entre a mãe e a criança.

A matriz da linguagem que foi sequestrada da mãe é guardada no semiótico. Assim, apesar de existir no nível semiótico, não há sobrevivência da linguagem da mãe no nível simbólico, relacionado ao domínio masculino.

Tida como inexistente no conto, a linguagem da mulher não é considerada e é mal interpretada. A figura feminina é subalterna e sua voz não possui espaço. A corça, então, é silenciada durante a narrativa. Na verdade, o maior problema da mulher-corça é o seu silenciamento, e não a sua linguagem.

No conto há, também, um intertexto com a mitologia greco-romana. A mulher corça pode ser associada à deusa Ártemis, deusa virgem da caça, que, dispensando a companhia dos homens, se relacionava ao arquétipo da mulher selvagem. No texto, esta mulher é dominada pela cultura do homem. Isso comprova a desigualdade na relação de poder. Ao chamar a atenção do leitor apresentando uma protagonista meio mulher, meio corça, Marina evidencia o apagamento de todos os traços referentes ao animal, respeitando o desejo masculino, que sempre foi imposto à mulher, desde a imposição da voz até a concretização de um desejo.

Nesse sentido, o príncipe surge como uma espécie de colonizador. Domina a linguagem palaciana, nesse caso, a linguagem dominante, e desconsidera a linguagem selvagem, aqui, a subalterna. A cultura do príncipe é imposta à figura feminina.

De acordo com Jakobson (2008, p. 18), “a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura. Em relação à linguagem, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados”. Marina retrata a tentativa de um processo de aculturação, em que apenas a corça deveria se enquadrar à cultura imposta, desconsiderando a que já trazia de suas experiências. E a falta de comunicação acaba dando suporte para a opressão vivenciada por ela.

A opção da personagem de Marina não foi tentar ter voz em meio a um novo ambiente. Ela também negou a cultura que lhe foi apresentada, já que havia sido interpretada, erroneamente, pelo homem. Por não aceitar a dominação, a personagem resolve retornar à selva e, inclusive, se assumir como corça apenas, mostrando que ela é o sujeito de sua vida, capaz de decidir o seu próprio futuro.

Colasanti nos faz pensar sobre questões de poder, gênero, silenciamento, e aculturação. Por ser uma narrativa maravilhosa, muitas interpretações são possíveis, pois o simbólico permite pensar sobre a própria realidade.

Outro aspecto intertextual a ser analisado no conto é a questão da metamorfose. Há outras narrativas, como o conto “A Bela e a Fera”, em que o noivo também vivencia uma transformação. No texto de Marina, ocorre o contrário. A mulher até deseja transformar o homem em animal, tem o desejo de colonizá-lo, mas a voz masculina é mais forte e acaba impondo seus desejos. Sendo transformada, a mulher continua não tendo a linguagem daquela cultura e sofre a inserção subalterna naquele outro meio. Sua fuga representa um reencontro com sua linguagem, ou seja, com sua própria identidade.

O conto “Fio após fio” traz a história de duas irmãs, Nemésia e Gloxínia. Ambas teciam um manto de seda branca que apenas uma haveria de usar. Nemésia era persistente, seguia o trabalho laboriosamente. Mas Gloxínia, ao fim de cada dia, desmanchava o tecido para recomeçar no outro dia; os dedos se feriam e o manto branco acabava manchado de sangue. A linha se esgotou e ela percebeu que o manto ficaria com a irmã. Com o último fio, bordou uma palavra mágica. Desde então, Nemésia transformou-se em uma aranha.



Figura 14: Gloxínia e Nemésia
Fonte: *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

Gloxínia tinha, dessa forma, toda a linha à sua disposição. Nemésia teceu o primeiro fio e na agulha da irmã a perfeição se fez. Ela, então, se encantou pelo trabalho e se esqueceu da irmã. Depois de anos, bordou o último ponto e se dirigiu à porta para surpreender a corte com o lindo manto. Quando se virou, não encontrou mais a porta, apenas teias construídas por Nemésia. Não havia mais nada naquele lugar, nem castelo, nem jardim, nem corte, apenas as teias, que a tudo envolviam, e a paciente Nemésia, tecendo sem parar, prisioneira em seu casulo de prata.

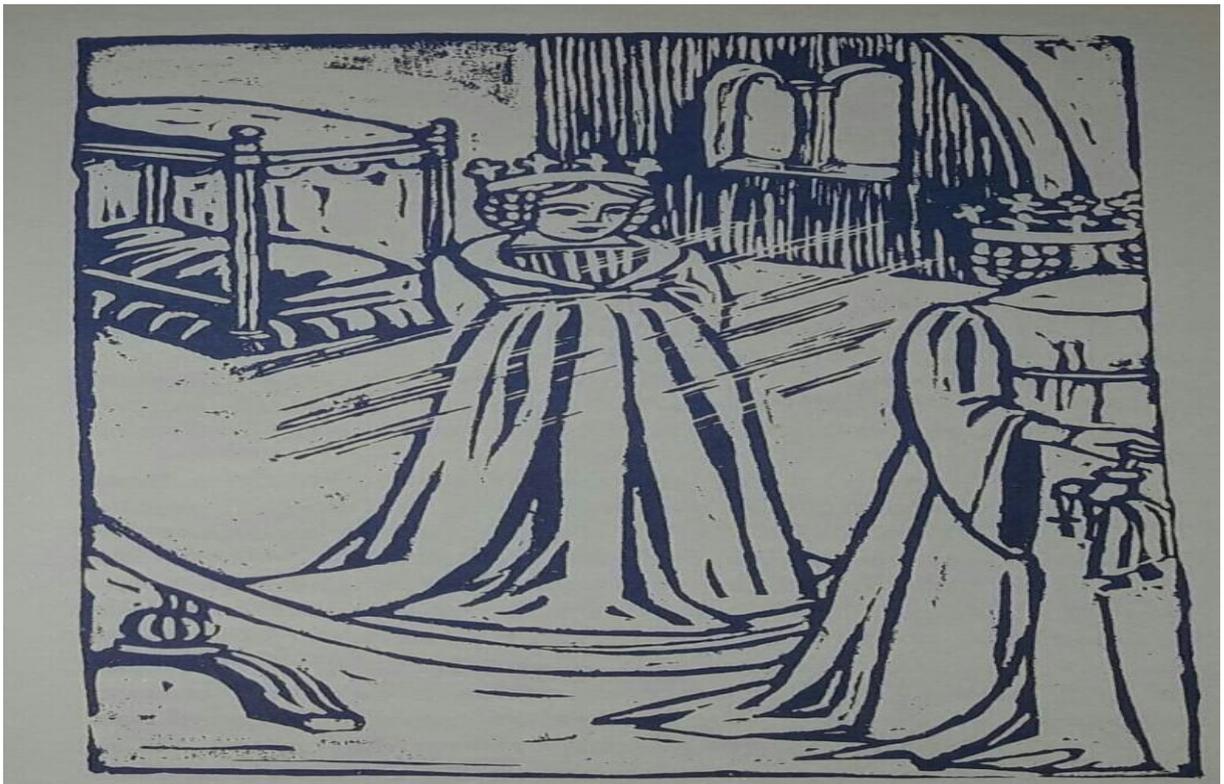


Figura 15: Gloxínia e as teias de Nemésia
Fonte: *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

O manto de seda branco, no conto, é a representação da vida, do mundo interior do ser humano. Em conjunto, as irmãs bordam o manto, mas apenas uma poderia usá-lo. Então, em um mesmo elemento, o manto, há a oposição de personalidades: uma irmã eufórica e outra disfórica; a segurança de uma, a insegurança de outra. A dificuldade de aceitação das limitações também é um ponto implícito aqui, pois, sempre não satisfeita, a irmã desmanchava o trabalho ao final do dia.

Com o uso do último fio para bordar, a irmã é transformada, a partir da palavra mágica, em aracnídeo, fato que sugere um intertexto com a deusa mitológica Atena, remetendo a não aceitação de que o outro faça melhor. No entanto, mesmo com a transformação, a irmã permanece se destacando, pois continua a tecer, fazendo com que os fios tomem conta de todo o espaço.

Dessa forma, o texto carrega a intertextualidade com o mito de Aracne. Filha de Ídmon, rico tintureiro de Cólofon, a moça bordava e tecia com tanta perfeição, que era admirada por todas as ninfas do bosque. Na mitologia, ela tece os amores dos deuses por mortais. Assim, era considerada discípula de Atena, deusa dos trabalhos da fiação, da tecelagem e do bordado.

De acordo com Brandão (1986), sabendo de sua competência, Aracne decide lançar um desafio à Atena. Porém, esta lhe aparece na figura de uma anciã e a aconselha, dizendo que os deuses não aceitavam competições por parte dos mortais e que, por isso, ela deveria ser mais comedida. Mesmo assim, Aracne insulta a anciã e não segue o conselho. Sendo vencida pelo trabalho perfeito de Aracne, Atena a transforma em aranha, e seu ofício passa a ser este pelo resto da vida.

Neste conto, Marina provoca a reflexão de que o bordado, assim como a vida, exige a coexistência. Temas como individualidade, egoísmo, ganância e inveja são elementos apresentados pela autora na tentativa de demonstrar o desejo de ocupar o lugar do outro, algo tão comum na humanidade.

Por outro lado, o isolamento propicia a transformação exterior e interior e a descoberta de si. Ambas as irmãs vivenciam esse processo. Mesmo sendo transformada em aranha, a personagem constrói a sua vida e dá sentido a ela. A autora utiliza a figura do aracnídeo para simbolizar a tessitura, já que é um animal que se dedica à fiação e, apesar de seus fios parecerem frágeis, são resistentes.

No conto “A primeira só”, Marina nos fala da solidão da única filha do rei, que tinha tudo, menos o seu maior desejo: uma amiga para brincar. Um espelho colocado ao pé da cama da filha foi a solução encontrada pelo rei. Para a princesa, bastou ter a companhia de si mesma para que fosse feliz: “a brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia” (COLASANTI, 1979, p.45).

Uma bola jogada na mão da amiga, ou seja, no espelho, a estilhaçou. Quando ia chorar, a princesa viu, no chão, o rosto de muitas outras amigas. Então, a cada

momento, escolhia uma amiga para brincar. A cada dia, a princesa fazia mais uma amiga, que ficavam cada vez menores, até que se transformaram em parte, não sendo mais possível brincar com elas, viraram pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.

Sozinha e triste, mais uma vez, saiu do palácio e foi dar um passeio pelo jardim. Encontrou a amiga no reflexo do lago. Mas ela não queria apenas uma: “Soprou na água, a amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma” (COLASANTI, 1979, p.47). A princesa atirou-se de braços abertos no lago, levando consigo todas as amigas que havia sido.

Em “Sete anos e mais sete”, a filha única de um rei se apaixonou por um príncipe. O rei, julgando aquele moço não ser o ideal para a filha, chama a fada, madrinha da princesa, e ambos chegam à conclusão de que seria melhor colocar a princesa para dormir. Ela poderia sonhar com outro homem e se esquecer daquele. Muito bem resguardada por sete portas enormes, com sete fossos ao redor do castelo, com sete trepadeiras nos sete cantos do castelo, por sete guardas, a princesa dormia. O príncipe, ao saber do ocorrido fez o mesmo que a princesa, e pôs-se a dormir. Passados sete anos e mais sete, um sempre sonhou com o outro, os mesmos sonhos. Até o dia em que sonharam que casaram, em uma linda festa, tiveram filhos, e foram felizes para sempre.

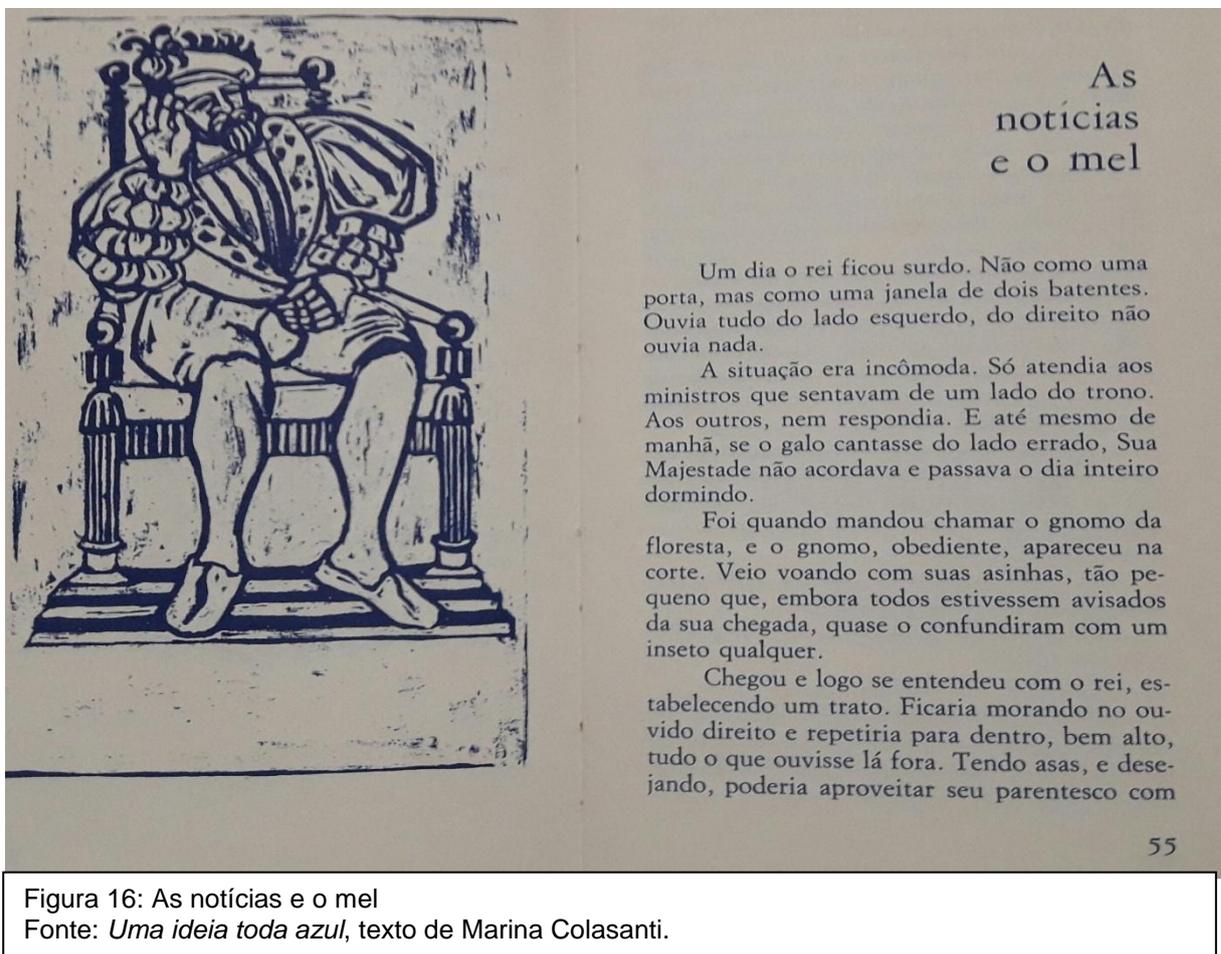
No último conto da obra, “As notícias e o mel”, conhecemos um rei que ficou surdo do ouvido direito. A solução para o problema se deu a partir de um acordo com o gnomo da floresta: “Ficaria morando no ouvido direito e repetiria para dentro, bem alto, tudo o que ouvisse lá fora” (COLASANTI, 1979, p.55). Uma intimidade surgiu entre o rei e o gnomo; sabiam tudo um do outro. Uma doçura começou a seu espalhar do ouvido real para a cabeça, e o rei foi ficando, a cada dia, mais bondoso.

Foi por isso que a primeira mentira ocorreu. Uma má notícia foi dada pelo primeiro-ministro no ouvido esquerdo do rei. Não querendo entristecê-lo, o gnomo transmitiu uma notícia boa no ouvido direito. O rei recebeu duas notícias e pode escolher a melhor. O fato se repetiu por muitas e muitas vezes. O gnomo sempre transformava algo ruim em notícia boa.

O rei, então, passou a prestar atenção apenas no que entrava pelo ouvido direito. De um lado, mel; do outro, preocupações. Escolhendo apenas o que lhe fazia bem, o rei decidiu entregar a coroa para o primeiro-ministro e deu a ordem ao

gnomo, que produziu abundante cera e tapou, para sempre, o ouvido esquerdo do rei.

Saliento que, através deste livro, Marina descobriu que poderia ser a ilustradora de suas próprias obras. Formada em Artes Plásticas, desde então, a maioria de seus textos recebe um toque especial pelas mãos da própria autora. Influenciada pelo seu primeiro trabalho, como gravadora em jornal, Marina mescla os efeitos das técnicas de gravura em madeira ou em metal, e utiliza as técnicas de nanquim lavado, do traço leve, investindo em luz e sombra, em linhas misteriosas e em nuances de cinza:



Entre a espada e a rosa (1992), obra ganhadora do Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, 1993, e do O Melhor para o jovem FNLIJ, 1993, também é composta por dez contos, que serão sintetizados a partir de agora. Nesta análise, a ênfase será dada aos seguintes textos: “Entre a espada e a rosa”, “No castelo que se vai”, “Como um colar” e “Em noite de lua cheia”.



Em “A dama do leque”, primeiro conto do livro, Marina Colasanti apresenta, já no início, um dado cultural ao leitor. A protagonista é uma dama de quimono, o que faz o leitor adentrar ou pensar a respeito de outro tipo de cultura, a oriental.

Neste texto, Marina brinca com a estaticidade da imagem contida em um leque, elemento que, em contrapartida, promove movimento. Possuído por um velho mandarim, quando o leque era fechado, a noite se fazia entre as dobraduras. Mas o mandarim, por ser muito calorento, fazia o leque se agitar continuamente, promovendo a movimentação, também, das personagens estampadas nele: a dama de quimono; atrás dela, uma garça; no lado esquerdo, outra; um lago; e a fumaça de um vulcão: “Abre e acorda, fecha e dorme, a vida no leque era feita de rápidas noites e brevíssimos dias. Sem que sobrasse tempo para o tédio” (COLASANTI, 2009, p.13).

Chegou o dia em que o mandarim deu o leque de presente à sua concubina. Então, as coisas mudaram para as personagens daquela paisagem, pois o leque quase não se fechava e se movimentava lentamente. A dama de quimono distraía-

se tocando o seu instrumento de cordas, mas as garças começaram a achar aquele céu muito limitado, e, cada uma a seu tempo, voou para fora do leque. Como lágrimas não são permitidas em papel, a dama não chorou, mas o ânimo para tocar seu instrumento foi embora junto com as amigas.

Muitos anos se passaram, muitas pessoas possuíram o leque. Até que um pintor o encontrou em um antiquário. Apesar do desgaste no papel, quis dá-lo de presente para sua amada. Antes disso, pintou duas garças nos locais onde julgava vazios. A moça, fascinada pelo presente, não quis guardá-lo fechado na gaveta, prendeu-o, aberto, diante de sua cama. Na paisagem do leque, tudo voltou a ser como era antes: a dama de quimono toca seus instrumentos de corda para as garças e um vulcão fumeja na superfície do papel.

O texto “O reino por um cavalo” traz a história de um rei, dono de um cavalo que só se alimentava de moedas de ouro. Seu pelo era brilhante e seus dentes amarelados. No entanto, com o passar dos anos, todos os recursos do castelo haviam se esgotado, e o rei teve de criar o Imposto do Cavalo para que todos os súditos colaborassem com ele. Mesmo assim, chegou o momento em que não havia moeda alguma no reino.

Um dos ministros teve a ideia de virar o cavalo pelo avesso: “E ali estava agora um cavalo que, sendo ele mesmo, era o contrário do que tinha sido” (COLASANTI, 2009, p. 18). O cavalo passou a se alimentar de bosta e jogava para fora as moedas de ouro a todo o momento. Mas a tristeza tomou conta do rei, que não tinha mais um cavalo vistoso. Foi quando foi presenteado por um embaixador estrangeiro, e ordenou a morte de seu antigo cavalo, pois, agora, seu raro alazão, vindo de terras distantes, só se alimentava de pedras preciosas.

O conto que dá nome ao livro, “Entre a espada e a rosa”, apresenta ao leitor uma princesa que costumava obedecer todas as ordens dadas pelo pai. No entanto, no dia em que descobriu que teria de se casar com um rei de outra região, a fim de estabelecer uma aliança entre reinos, ela rejeita a ordem, pois não achava justo se casar com alguém que não amava. Então, com todas as suas forças, pede que o destino a livre dessa tarefa:

E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido (COLASANTI, 2009, p. 22).

A filha barbada é mandada embora do castelo pelo pai. Assim, não podendo assumir a sua verdadeira identidade, ela vivencia inúmeras batalhas em diferentes reinos. Traja vestes de guerrilheiro, e, com o seu cavalo, conquista sua liberdade, sendo capaz de amadurecer e de, por isso, reconhecer o verdadeiro amor:

Agora debaixo da couraça, ninguém veria o seu corpo, debaixo do elmo ninguém veria a sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro. E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas (COLASANTI, 2009, p. 24).

Sempre de passagem pelos reinos, ao conhecer um jovem rei, ela decide parar. Apaixona-se por ele, que sente o mesmo por ela e que não entende o motivo de nutrir aquele sentimento por um guerreiro. Quando ele exige que ela tire o capacete, caso contrário, teria de deixar o castelo, ela não encontra saída. Durante a noite, chora muito e implora que o destino lhe trague uma solução. E então, mais uma vez, algo fantástico ocorre. No lugar da barba, nascem rosas vermelhas em seu rosto:

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com medo, quanto medo! Aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto, viu que sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (COLASANTI, 2009, p. 27).

Enquanto símbolo do amor, as rosas, ao longo de cinco dias, vão se despetalando, deixando livre, apenas, o rosto de mulher. Agora, a princesa estaria pronta para amar. Mais uma vez, ela constrói o seu destino: “Era chegado o quinto dia. A Princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E, arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo”(COLASANTI, 2009, p. 27).O leitor tem a liberdade, então, de criar o desfecho para a história: será que a princesa e o rei ficaram juntos a partir da descoberta da verdadeira identidade dela?

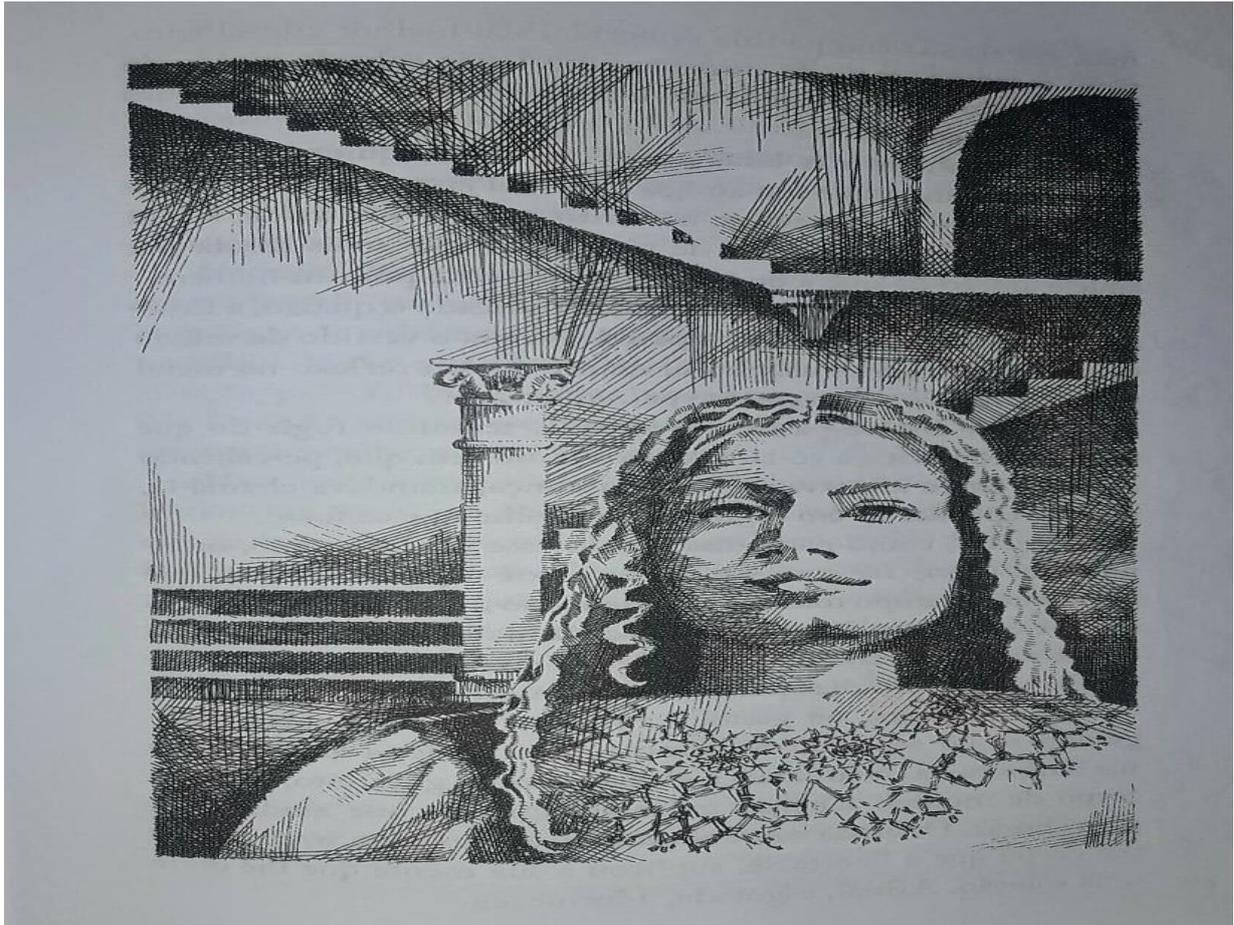


Figura 18: Princesa de *Entre a espada e a rosa*
 Fonte: *Entre a espada e a rosa*, texto de Marina Colasanti.

O conto carrega uma forte intertextualidade com a temática da personagem feminina que usa o disfarce de homem para ir à guerra e assumir o papel masculino. O intertexto se dá, assim, com o mito da donzela-guerreira. A mulher, nesse contexto, se destaca por sua interação em lugares de cultura patriarcal. Na literatura brasileira, uma das obras mais significativas que está conectada ao conto é *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. No romance, Diadorim é a personagem central da trama, tida como homem durante quase toda a narrativa. Nas últimas páginas do livro, o narrador conta que, depois de sua morte, quando tem o corpo despido, descobre que se tratava de uma mulher. Assim como o personagem masculino de Marina, o jovem rei, Guimarães cria Riobaldo, homem que se apaixona profundamente por Diadorim, e que, por isso, passa a sentir sentimentos contraditórios e de repressão, já que a paixão homossexual era uma relação impossível de ser aceita no meio jagunço. Marina, em contrapartida, consegue fazer

com que, ao final de sua narrativa, a princesa seja reconhecida como mulher, o que, em Guimarães, só ocorre após a morte da personagem Diadorim.

A escritora apresenta a história de um homem sonhador no conto “Cinco ciprestes, vezes dois”. Ele havia sonhado com um passarinho, que veio lhe dizer que um grande tesouro o esperava na cidade dos cinco ciprestes. Não conseguindo perguntar que cidade seria, o homem acorda, vende tudo o que tem e sai à procura do local e do tesouro. Depois de muito buscar, seguindo a direção do sol poente, avista, ao longe, as cinco árvores. Saindo a galope com o seu cavalo, se sente exausto e decide parar para descansar. Enquanto isso, um bandido surge e lhe rouba tudo. Além disso, lhe decepa a cabeça e a joga em um poço: “E no poço a cabeça foi afundando lentamente. Até chegar ao fundo. Onde os olhos abertos já não podiam ver o cofre apodrecido, de cujas frestas joias e moedas escapavam, perdendo-se na escuridão esverdeada”(COLASANTI, 2009, p.29).

A partir desse texto, Marina Colasanti brinca com uma das características mais tradicionais dos contos. Eles têm o poder de atração e nos instigam a contá-los de novo. Tanto é que há um conhecido ditado popular, que diz: “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Então, apesar de algumas alterações, os contos mantêm algumas características que os fazem ser reconhecidos ao longo dos tempos.

Dessa forma, Marina Colasanti cria um intertexto para sua própria produção e faz um alerta no intervalo entre um conto e outro: “Mas um conto é apenas um conto, / que eu conto, reconto / e transformo em outro conto (COLASANTI, 2009, p. 30). Assim, se justifica o fato de o título inicial do conto, “A cidade dos cinco ciprestes”, agora, ser multiplicado por dois.

Seguindo a mesma estrutura do primeiro conto, Colasanti muda o desfecho desse texto. Quando se aproximava da cidade almejada, o homem percebe que, ali, não havia cinco ciprestes, mas apenas quatro. Conclui que a cidade não era aquela e continua a sua busca. Entretanto, na noite anterior, um raio havia abatido o quinto cipreste, livrando-o da sina do protagonista do conto gêmeo.

“No rumo da estrela” é a história de sete irmãos, que, depois de perderem o pai, decidem não permanecer na ilha onde viviam. Preparam o próprio barco e, enquanto esperam a lua cheia, organizam os provimentos, decidindo que o irmão menor ficaria no leme. Então, encaram o mar tomando uma estrela como bússola; só assim eles chegariam à terra firme. Durante a noite, dormiam; durante o dia, remavam. Muitas noites se passaram, e o irmão mais novo percebe a distância da

estrela. Uma tempestade o faz perdê-la. Mas, com a calmaria, a percebe novamente.

Certo dia, tenta alcançá-la: “Ele se levanta, quase a alcançando, braços estendidos, tornozelos enlaçados de mar. E tem a impressão de que ela se debruça, levando-o além da escuridão, além do vento, além da tempestade” (COLASANTI, 2009, p. 37). E, sem o timoneiro, os irmãos continuam navegando, talvez, sem possibilidade de chegar ao destino.

No texto “O castelo que se vai”, por meio de antíteses, Colasanti constrói dois reinos, administrados pelo Rei do Nada e pelo Rei Ráiç, também conhecido como Rei do Tudo. Temas como ambição, cobiça e inveja podem ser pensados a partir dele.

Apesar de não ter nada, o castelo do Rei do Nada era belo e delicado como nenhum outro. Esta é mais uma inovação das narrativas de Marina. Nos contos tradicionais, um castelo pode ser descrito a partir da elegância. Aqui, apenas o Nada o compõe:

E porque o rei nada possuía, nem mesmo um mínimo pedacinho de terra, a qualquer sopro de vento, lá se ia o castelo com toda a sua corte, etérea arquitetura flutuando no azul. Pousava quando amainasse o vento. Ora era visto num pico escarpado, ora surgia à beira do mar ou assentava-se na planície. Nada o prendia a lugar algum. E o mundo inteiro era seu reino (COLASANTI, 2009 p. 38).

As escolhas semânticas de Marina dão conta da simplicidade e da leveza do castelo. O principal aspecto que remete à antítese está no fato de afirmar que o Rei, apesar de não ter nada, tinha o mundo inteiro como o seu reino.

A descrição da escritora faz o leitor perceber que, na verdade, aquele reino tinha o que é mais importante para a humanidade: alegria, solidariedade, felicidade. Ninguém ali estava preocupado com riqueza; as pessoas eram livres, não ficavam aprisionadas a valores materiais. Na verdade, o seu interior era o castelo do Rei do Nada, seu coração podia levá-lo a qualquer lugar.

Em contrapartida, toda a construção semântica referente ao Rei Raiç remete à negatividade. O rei é amedrontador, ambicioso, invejoso, homem temido por todos. Assemelha-se a um ditador, que impõe, coage, e atemoriza as pessoas. Até mesmo a descrição das personagens que trabalham com ele é sombria. Seu discurso é marcado pelo autoritarismo, pelo ódio, pelo rancor e ele, ao saber de um novo reino,

declara guerra: “Que meus embaixadores partam imediatamente para lá, levando uma declaração de guerra!” (COLASANTI, 2009, p. 39).



Figura 19: O Rei do Tudo
Fonte: *Entre a espada e a rosa*, texto de Marina Colasanti.

O Rei do Nada responde que não aceita a declaração. Para o Rei do Tudo, aquele posicionamento soa como uma afronta:

Nunca Rei Raiç fora tão insultado, nunca encontrara monarca tão arredo. Mas disposto a fazer a guerra, quer o outro quisesse, quer não, partiu assim mesmo à testa do exército. Chegaram no vale ao amanhecer. Os cavalos resfolegavam pisoteando as flores, tinham escudos e couraças, as armas brilhavam desembainhadas (COLASANTI, 2009, p. 39).

Então, Raiç resolve procurar, pessoalmente, o Rei do Nada, que, pela primeira vez no texto, fala: - “Soube que desejais fazer-me guerra – disse o Rei do Nada. – Humildemente pergunto o porquê desse desejo” (COLASANTI, 2009, p. 39). Com soberba, o Rei do Tudo responde: “- Porque tudo o que posso ver me pertence. E meu é também muito do que o olhar não alcança – respondeu Rei Raiç, do alto do

seu cavalo. – Porém, entre tudo o que conquistei, existem agora este palácio e esta corte que não são meus. E é necessário que eu os possua (COLASANTI, 2009 p. 39).

Em sua humildade, o Rei do Nada rebate que só o Nada lhe pertence. Mesmo, assim, o Rei do Tudo diz querer, inclusive, o Nada. Nessa parte, há o clímax do conto. Com discrição, no Reino do Nada, todos riem: o rei, as damas e os cavaleiros:

Discretamente, tentando esconder a boca atrás do cetro transparente, riu o Rei do Nada. E, como se contagiados pelas palavras do Grande Raiç, riram as damas e os cavaleiros. A princípio abaixando o queixo para disfarçar, depois abertamente, sem controle, riu a delicada corte diante do exército que esperava. Riram a Rainha e o cozinheiro, os pajens e as crianças, riu pela primeira vez mais que todos, o Bobo da corte” (COLASANTI, 2009, p. 41).

A luta com o Rei do Tudo se dá por meio da alegria, dos risos. É assim que o Rei do Nada sai vitorioso, seu castelo flutua docemente para longe dali, para outras distâncias. O Rei do Tudo, apesar de ter seu patrimônio intacto, é destruído. Perde a sua moral e se sente humilhado. No final, há a seguinte exposição para o Reino do Tudo:

Debaixo das patas dos cavalos, o gramado já se fazia lama. O exército embainhou as espadas, recolheu as lanças. Impotente, Rei Raiç viu afastar-se a vitória. Por causa daquele Nada, daquele castelo impalpável que se ia no regaço do vento, nunca mais seria Rei de Tudo. Perdido estava para sempre seu sonho (COLASANTI, 2009 p. 41).

Enquanto o rei do Nada seguia seu caminho sorrindo, o Rei do Tudo esporeava o cavalo e partia a galope. O Rei do Tudo se torna prisioneiro da sua própria amargura, enquanto o Rei do Nada vive em liberdade. Ele é o herói do conto, que é subvertido por Marina, pelo motivo de, sendo herói, não lutar, pois, na verdade, ele era quem tinha tudo: os sentimentos mais preciosos.

Os possíveis e estranhos caminhos do amor são apresentados em “Uma voz entre os arbustos”. Depois da desistência de uma atriz, o grupo de saltimbancos decide colocar uma boneca em seu lugar, que acaba encantando o público que assiste à peça. Os nobres cavaleiros comentam sobre todo o encantamento que tiveram pela “moça”, e o rei, imediatamente, manda buscá-la, pois queria casar-se com ela.

Os saltimbancos decidem não contar aos súditos que se tratava de uma boneca. Durante várias tentativas, enquanto a “moça” era transportada ao reino, quando o cocheiro parava para beber água, a boneca derretia, já que era feita de cera. Na primeira vez, foi apresentada ao rei uma mulher feiosa, nariguda e emburrada; o rei pensou que fosse a irmã mais feia da moça. Na segunda vez, como o cocheiro bebeu e, além disso, comeu, o rei pensou terem levado a avó da jovem; além de feia, era enrugada. Na última vez, o cocheiro comentou na estalagem que estava levando uma linda moça que se casaria com o rei.

A filha do estalajadeiro, tomada pela curiosidade, foi vê-la. Percebendo que era uma boneca, resolveu ficar no lugar do objeto. O rei, recebendo a entrega, se alegrou: a moça cumpria o seu papel, era lenta e gentil nos gestos, e só abria a boca quando muito necessário.

A corte, encantada, começou os preparativos para o casamento. Apenas no jardim do castelo a dama tinha liberdade para conversar com as flores e os pássaros. Então, quando passava por ali, o rei ouvia aquela voz, que lhe trazia um enorme bem-estar. Primeiro, passou a se interessar pelo som; depois, pelas palavras.

Por isso, sua noiva, que o conquistou pelo silêncio, começava a lhe parecer enfadonha. A moça se esforçava, justamente, para ser o que o rei queria: uma mulher silenciosa. O fato é que cada um queria o oposto do outro, o que, na realidade, era a mesma coisa: a moça precisava falar e ser ouvida, e o rei queria estar perto daquela voz que tanto o agradava. No dia do casamento, ambos se encontraram em um corredor. A noiva avançou em direção ao rei e falou. A bela voz, enfim, foi reconhecida: “E sob os vivas do povo os noivos saíram sorridentes, liderando o cortejo” (COLASANTI, 2009, p.49).

Um homem que nunca dormia, para que pudesse estar atento a tudo, surge no conto “O homem atento”. A fim de manter o controle sobre o mundo que o cerca, não permitia que nada lhe passasse despercebido. Certo dia, recebe a visita de um viajante, que o faz perceber que, por mais que se tenha atenção, algumas coisas fogem do controle do ser humano. Descobrimo-se em um espelho, o homem percebe a importância de também cuidar de si, e se liberta daquela prisão interna.

A história de uma princesa que, desde o dia de seu nascimento não havia aberto os olhos, está no conto “Como um colar”. Ela não era cega, mas não sentia necessidade de enxergar, já que conseguia ver muitas coisas atrás das pálpebras

fechadas. A marca de nascença da heroína é o que a diferencia de todas as pessoas do reino. Na sua cegueira, a princesa não sabia sobre determinadas realidades, mas construía, para ela, outras realidades secretas.

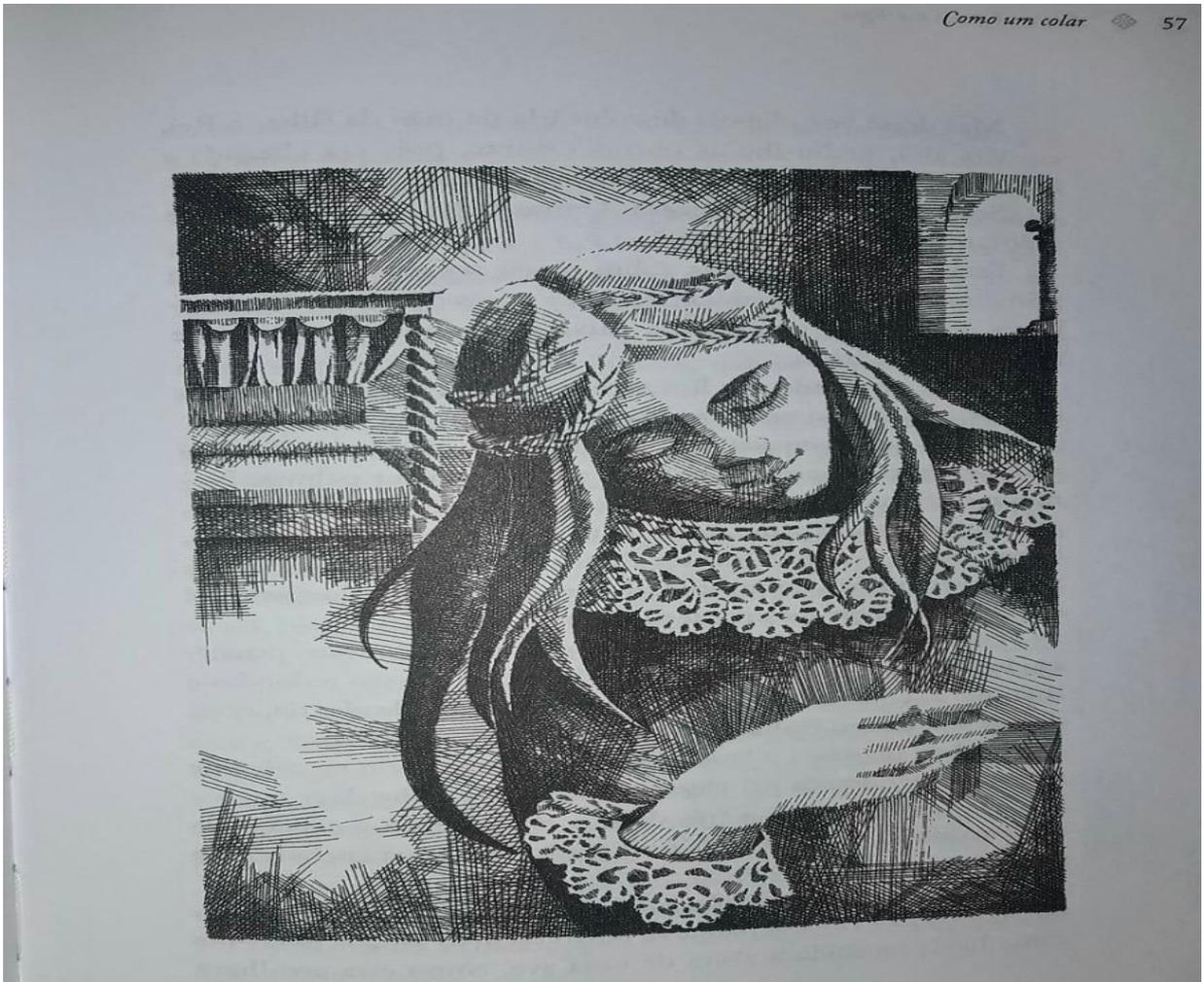


Figura 20: Princesa cega

Fonte: *Entre a espada e a rosa*, texto de Marina Colasanti.

Motivo de lamentos do rei, a situação da filha era analisada por vários médicos, mas nenhum deles conseguia curar “aquilo que não estava doente”. Como compensação, em cada aniversário, o rei dava uma pérola à filha. Em uma cerimônia formal, o precioso presente era oferecido à princesa, por intermédio de um pajem que segurava a pérola, posta em uma almofada de veludo cor de sangue. Todas eram guardadas em uma caixa de mogno. Quando a princesa completasse quinze anos, um lindo colar seria feito.

No conto, a pérola simboliza a delicadeza da mulher, a evolução da feminilidade. A caixa pode estar associada à condição da princesa. Visto que a cerimônia acontecia sempre nos aposentos dela, de certa forma, a princesa também era privada de liberdade, estando confinada em seu próprio quarto.¹⁰

No ano em que completaria o seu décimo quinto aniversário, a princesa é surpreendida com uma batida na janela de seu quarto. Ao abri-la, percebe que se trata de um pássaro. Como o animal bica a janela, a princesa pensa que ele está com fome e resolve dar a ele os grãos que havia guardado. Então, depois do oferecimento da primeira pérola, o pombo retorna, muitas vezes, à sua janela.

O pombo, símbolo do amor, é o elemento masculino, sendo alimentado pela princesa. Os grãos da feminilidade aproximam a princesa do pombo e a afastam da proteção dos pais. Ambos criam certa afetividade, pois a princesa aguarda a vinda da avetodos os dias e dá a ela aquilo que possui de mais precioso.

Na manhã do décimo quinto aniversário, o ritual, novamente, acontece. Quando a última pérola foi entregue à princesa, o pai lhe pede as demais, para que o colar pudesse ser feito. O adereço, então, uniria pai e filha para sempre. Nesse sentido, ao entregar as pérolas ao pombo, a princesa desfaz o que fora planejado para ela.

Não encontrando uma saída, a moça pede o prazo de três dias ao pai, explicando que não se lembrava onde havia guardado a caixinha. A partir disso, desesperadamente, clama a presença do pombo, mas seu pedido não é ouvido. Ela chora e suas lágrimas, em contato com o vento frio, se transformam em gelo. Por não querer enxergar, quando encontra as pedrinhas de gelo, acredita serem as pérolas. Então, as coloca na caixinha. Na data marcada, a entrega ao pai, momento em que este se depara com uma pequena poça d'água, ao invés das pérolas. Sem alternativa, a princesa conta a verdade a ele, que ordena que os arqueiros cacem o pombo e tragam as quatorze pérolas.

¹⁰ Note-se aqui a presença da simbologia encontrada na última tapeçaria do ciclo da *Dama e o Unicórnio*, *A Mon Seul Désir*. Esta tapeçaria é mais larga que as outras, e tem um estilo um pouco diferente. A senhora se levanta em frente a uma barraca, e na parte superior lê-se: *À Mon Seul Désir* ("Ao meu único desejo"). A criada está ao pé, à direita, abrindo um pequeno baú. A dama está colocando um colar, com o qual aparece nas demais peças. Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Dama_e_o_Unic%C3%B3rnio. Acesso em 02/10/2019.

Aí está a simbologia de que o pai não aceita o amadurecimento da filha e o seu interesse por algo além do seu próprio quarto. Como percebe que a vida do pombo está em risco, a princesa sente a necessidade de abrir os olhos pela primeira vez.

Depois de muito procurar, o encontra na paisagem coberta de neve. Ali também estava o arqueiro, que, não distinguindo a silhueta da princesa, envolta em um xale branco, lança sua flecha. Ela atinge o pássaro, e avança “indo cravar-se no coração da princesa” (COLASANTI, 2009, p. 60). Caída, a princesa volta a fechar os olhos. Quatorze pérolas rolam do peito do pombo em direção à princesa, e “se aninham ao redor do pescoço. Como um colar” (COLASANTI, 2009, p. 60).

Como um elemento que representa a passagem, a flecha pode simbolizar a direção, a busca por um sentido, por um diferencial, por uma identidade. No conto, ela pode representar o destino. O amor entre o pombo e a princesa culmina na morte de ambos.

O branco, tanto da neve quanto do xale da princesa, também é a representação da passagem. Há uma trajetória de mudança na vida da princesa, que, agora, impotente, passa a outro plano. A representação da morte, experiência dolorosa, está na dor do ferimento ocasionado pela flecha, que atinge o pombo e atravessa o coração da princesa. O sangue dá fim ao sofrimento de uma experiência de vida.

Quando a menina morre, nasce a mulher. Sua trajetória de vida foi justamente se afastar da criança e celebrar a mulher que se tornou. Entretanto, a proteção e a posse excessiva dos pais são fatores que motivam a luta travada pela princesa. Mas, ousada, ela descobre coragem e disposição para o novo. O desconhecido determina a descoberta de sua própria identidade. Ela precisa ser firme e seguir o próprio caminho, obedecendo aos desejos próprios, e não aos alheios. Supera, assim, o medo do estranho, até mesmo da morte, e constrói o seu próprio caminho.

“Em noites de lua cheia”, com uma história de pessoas simples, do cotidiano, a escritora traz a reflexão sobre concepções de valores sociais e históricos. Iniciada com “houve um tempo”, a narrativa remete o leitor aos tradicionais contos de fadas, ao tempo remoto, mítico. O início da narrativa conta que, no tempo em que a lua era só cheia, ela acaba se encantando por ela mesma e cai em um poço.

A escolha da lua como principal elemento desta narração dá conta de todo o mistério que a envolve. Ela é o símbolo da própria evolução humana, relacionando-

se à transformação e ao crescimento. Além disso, há, neste conto, a intertextualidade com o mito de Narciso. Contemplando sua beleza, Narciso cai no rio. Neste texto, a Lua, tentando se descobrir, cai em um poço.

Um pastor, ao buscar água para as suas ovelhas, não consegue acreditar no que vê. Olha para o céu e só encontra o sol brilhando: “Tornou a olhar para baixo. Não havia engano possível. Redonda e branca, a Lua parecia boiar na água, como uma gema na clara” (COLASANTI, 2009, p.61). Então, tentou tirá-la dali com um balde, mas ela escorregava. A saída foi entornar o poço.

O poço, neste conto, é, também, sinônimo de profundidade. Por cair nele, a Lua tem consciência da posição do mundo. Além disso, há uma relação igualitária entre o ser humano e a própria natureza. Há simplicidade tanto na Lua quanto no pastor, sujeito simples, que, vivendo no campo, sobrevive da natureza, conseguindo realizar um grande feito: resgatar um astro significativo para a humanidade.

Ao virar o poço, a Lua se espalha na grama e uma ovelha a engole. Esse animal emana muita luz, não permitindo que os demais durmam. Sendo a ovelha devorada por um lobo, a luz se instala na barriga dele, facilitando que o caçador o encontre.

Aqui, friso outro intertexto com os contos infantis. Representando a força e a selvageria, o lobo e o caçador aparecem em “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, conto recolhido pelos Irmãos Grimm, que, depois de Perrault, introduzem a figura do caçador na narrativa. Em “Chapeuzinho”, o lobo tem um fim trágico, sendo morto pelo caçador. No conto de Marina, o lobo também é morto pelo caçador, que, percebendo a luminosidade na pele da barriga do animal, a rasga: “a pele luminosa era troféu bem melhor do que o caçador havia esperado. Mas, assim que rasgou a barriga do lobo com o facão, a pele apagou-se. A Lua, mais uma vez, rolou branca sobre a grama” (COLASANTI, 2009, p.64).

Quando a lua cai na grama, o caçador a confunde com um queijo e a leva para casa, alimentando as suas quatro filhas. A filha mais velha recebe a fatia maior. Um pouco menor é o pedaço que recebe a segunda filha. A terceira ganhou uma porção menor ainda. E a caçula ganhou uma fatia bem estreita. As meninas, que eram quatro, passam a carregar a simbologia das quatro luas.

Então, a noite decide buscar a lua e envia quatro pássaros diferentes para fazê-lo. A águia levou a mais velha; a cegonha, a outra; a gaivota, a terceira; e a pomba levou a caçula.

Cada uma com suas simbologias, as aves depositaram as meninas na grande lona da noite. Elas, então, passaram a se revezar na iluminação: “Há noites em que a mais velha fica acordada, enquanto as outras dormem. Noites em que a vigília cabe à pequena, ou à do meio” (COLASANTI, 2009, p.65).

O tom poético do final da narrativa exalta a beleza singular da noite em que “as quatro ficam acordadas e, como naquele dia distante, brincam de roda, girando de mãos dadas no céu. É quando, olhando daqui debaixo, vemos a Lua inteira, redonda, cheia. Como antigamente” (COLASANTI, 2009, p. 65).



Figura 21: Em noites de lua cheia
Fonte: *Entre a espada e a rosa*, texto de Marina Colasanti.

A ilustração faz alusão às brincadeiras folclóricas infantis. Como demonstração da alegria, as meninas continuam a se divertir como crianças. Além dessa inferência, a brincadeira de roda apresenta o círculo, simbologia da lua cheia, como sugere o texto.

Trazendo um questionamento sobre os valores estabelecidos socialmente, Marina Colasanti consegue revitalizá-los. As quatro meninas não se revoltam sobre a ação do pai em dar as fatias de lua para comerem. O encantamento da lua por ela mesma foi o que promoveu as consequências a elas. Representando a pureza da

criança, as quatro não se revoltam, pois sabem que a humanidade precisa delas. O exemplo do pai é indispensável para isso. É ele que consegue o sustento da família e a Lua, cortada em fatias, representa um momento de agradecimento pela fartura e pela vida, assim como a união dos quatro.

A espontaneidade e a vitalidade da criança são fatores presentes no conto. Assim, sem trazer um tom moralista, o leitor pode interpretar o comportamento das meninas de variadas formas: há o conformismo?; por que não lutaram para decidir o próprio destino?

Essas e outras perguntas são feitas de forma implícita no livro *Entre a espada e a rosa*. Carregado de simbologias, qualquer leitor, através dele, é capaz de repensar a própria existência, ressignificando-a. Afinal, os contos de fadas têm o poder de lidar com o mistério do que é viver, do que é estar no mundo e interagir com os outros.

A próxima obra analisada é ganhadora do prêmio Altamente Recomendável Para Crianças, FNLIJ, 2004. Em *A moça tecelã* (2003), Marina Colasanti aborda uma história encantadora, que faz parte do universo da reconstrução. Com sua máquina de tear, uma moça dá vida a vários elementos da natureza, e, inclusive, cria um marido. A partir disso, muitas interpretações podem surgir, considerando a relação entre uma mulher e um homem.

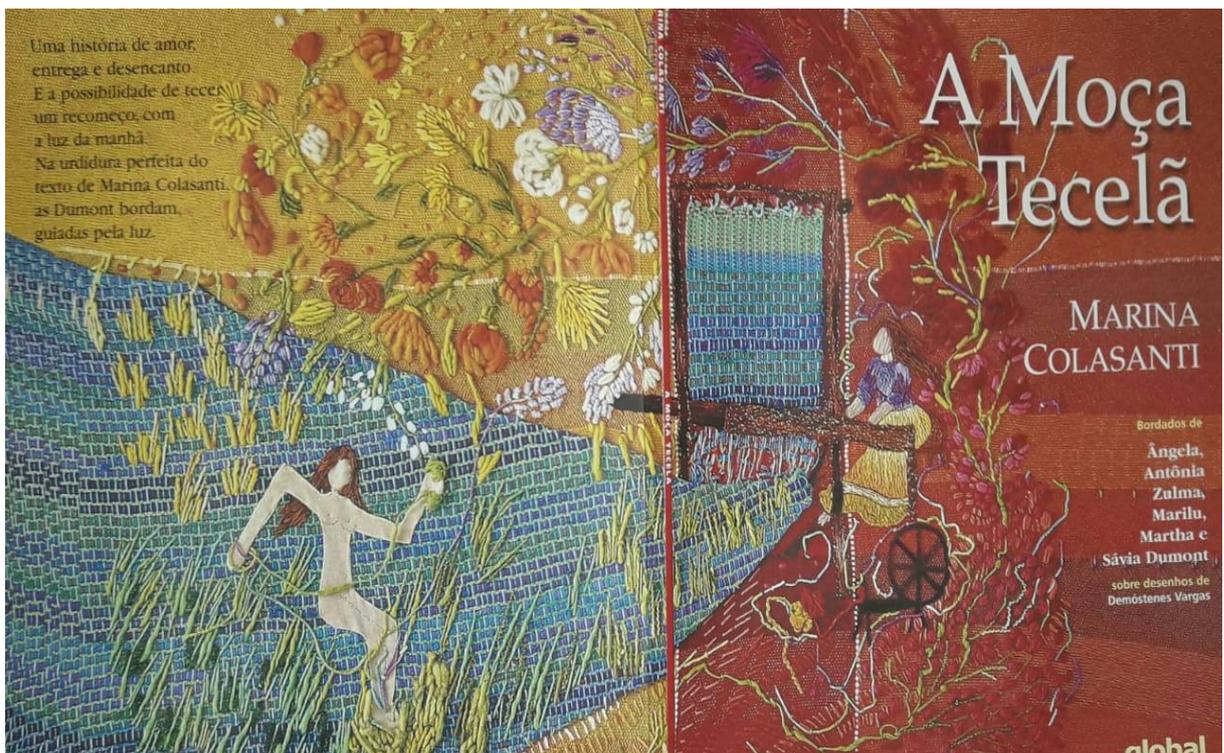


Figura 22: Capa bordada de *A moça tecelã*
 Fonte: *A moça tecelã*, texto de Marina Colasanti.

Primeiramente, é importante citar o aspecto intertextual. Por meio dele, penso em *Penélope*¹¹, de Ulisses, e no conto *A filha do moleiro*, também conhecido como *Rumpelstizchen*¹², publicado, primeiramente, pelos irmãos Grimm. Além disso, outras publicações anteriores de Marina também dão suporte para que esse conto seja composto, pois, a partir de outras abordagens, também apresentam a questão da tecedura.

A moça, no conto, tinha o poder da criação. Algo que é atribuído a Deus fazia parte de suas habilidades. Ao tecer, tinha o poder de criar o dia e a noite e, inclusive, o homem. A fome podia ser saciada por ela com a tecedura de um lindo peixe, por exemplo.

Na verdade, o destino é tecido pela personagem, como se a mulher tivesse o poder de decisão sobre as coisas do mundo. Contrariando a perspectiva bíblica, que apresenta o surgimento da mulher a partir do homem, aqui, é a moça tecelã que toma a decisão de trazer um homem para fazer parte de sua vida: “Mas, tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao seu lado” (COLASANTI, 2004, p.6).

Marina Colasanti também subverte o posicionamento cultural de que o casamento é algo sagrado, que não pode ser desfeito. Nele, a protagonista, repleta de autonomia, desfaz o marido e, mais uma vez, comprova que ela é a criadora de seu próprio destino, não considerando esta ação como um pecado, mas como um modo de reconstruir a sua vida.

Há, no conto, também, a representação da dualidade humana. Marina mostra que o ser humano se baseia em contradições e que são elas que impulsionam as mudanças. A temática central da obra nos impulsiona a pensar no contraponto existente entre o amor e a liberdade. Amando aquele homem, ela pensou em ter um companheiro que também a amasse, que com ele ela pudesse ter filhos e ser feliz. Mas, se para conservar o amor, ela precisava estar condicionada aos desejos dele, preferiu desfazer toda a sua construção e amar a si própria, tomando uma decisão: “Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha.

¹¹ Neste texto, a personagem, à espera de seu amado, tecia durante o dia, e desfazia a produção durante a noite. Dessa maneira, ganhava tempo, enganando os pretendentes que aguardavam pelo término do trabalho para que um deles fosse o escolhido. Assim como no conto de Marina, a personagem feminina, nesse texto, toma as rédeas de seu destino

¹² Apesar de os personagens masculinos terem uma postura gananciosa em ambos os contos, a principal diferença entre as narrativas está na posição feminina, pois a moça tecelã não se deixa dominar e desfaz o que lhe causa infelicidade.

E novamente se viu em sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela” (COLASANTI, 2004, p. 13). Entre o amor e a liberdade, a moça escolheu a liberdade, pois esta lhe trazia o amor próprio.

Outra dualidade existente no conto está entre a afetividade e os bens materiais. Ao descobrir que o tear lhe trazia conforto, o homem esqueceu-se dos filhos, do carinho e quis fazer da mulher uma escrava do trabalho. Deste modo, o que se evidencia, também, é a dualidade entre a autonomia e a submissão. Da mesma forma que a moça torna-se, no início da narrativa, submissa aos desejos do marido, ele também fica submetido ao poder do trabalho dela. Há, igualmente, uma desconstrução do padrão cultural, em que o homem é o provedor do sustento da família, pois a personagem masculina está submetida às condições materiais que a mulher pode lhe oferecer. Entretanto, afetivamente, o homem não dependia da moça, e, ao contrário, isso acontecia com ela.

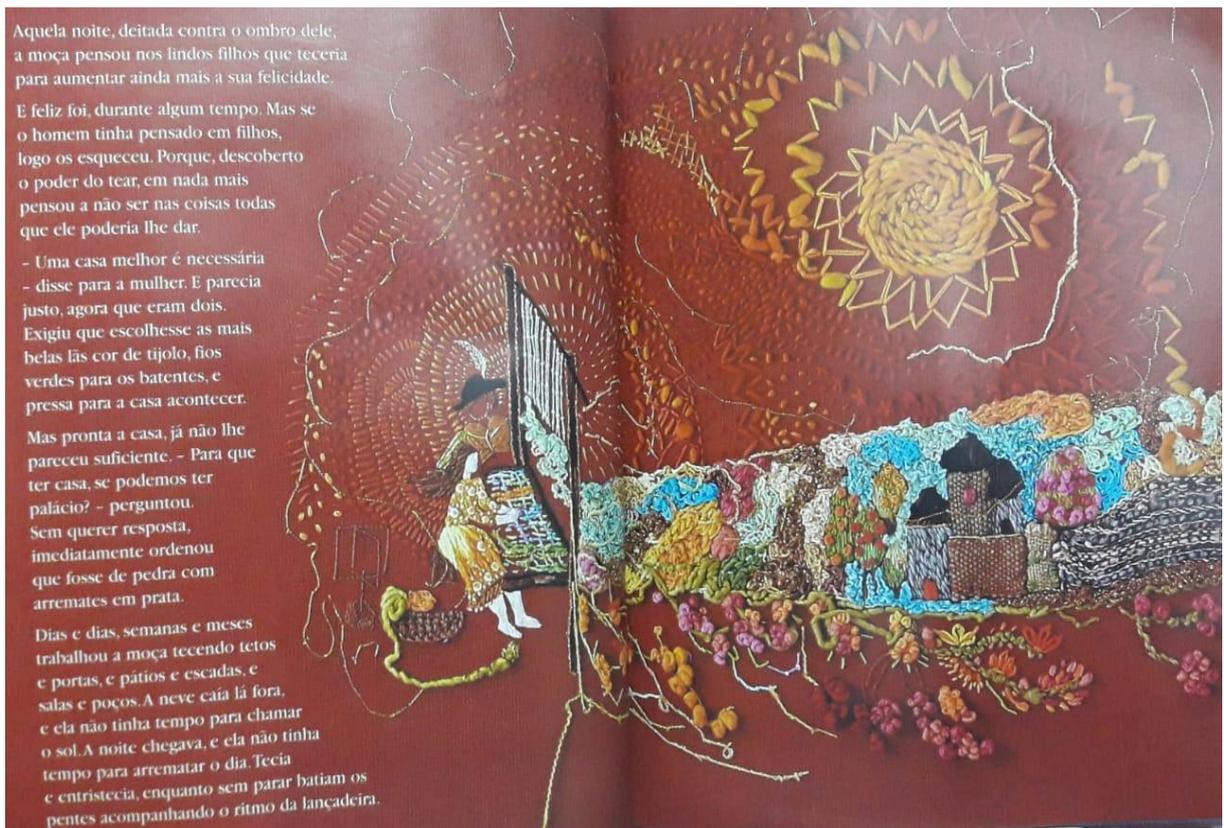


Figura 23: Submissão em *A moça tecelã*
Fonte: *A moça tecelã*, texto de Marina Colasanti.

Outro viés interpretativo, o da psicanálise, considera que os acontecimentos na narrativa possam estar ligados ao inconsciente, ao sonho. Talvez, as ações pudessem ser fruto da imaginação da moça tecelã. Por sua condição de mulher pobre, talvez, somente em sua imaginação aqueles desejos todos pudessem ocorrer: queria ser livre, independente, queria escolher o seu destino, com quem se casaria, e ter a possibilidade de desfazer o casamento sem julgamentos sociais. Na verdade, o que ocorre de concreto no conto pode ser, apenas, uma simbologia. Quem sabe seja apenas o simbólico que lhe trouxe o poder de ser a dona de sua vida. No plano real, quiçá a mulher precise viver de acordo com as normas sociais, criando, assim, dois modos de vida, instituindo uma vida simbólica paralela à real.

A personagem também apresenta certa dubiedade em seus sentimentos e ações. Ora se mostra independente, ora submissa, ora triste, ora alegre. Quis ter um marido, quis estar só novamente. A mulher moderna tem essa postura. Pode expor os seus sentimentos, pois, apesar de ter conquistado a independência, não deixou de ser mulher, sente de forma muito particular.

Evidenciada no texto está a temática da relação do poder do homem e do poder da mulher. Toda a independência criativa que a mulher possuía se desfaz com a chegada do homem, mesmo que seu poder de tecer não seja desfeito. Mesmo assim, o poder masculino, na obra, é mais evidente que o da mulher: ele escolhe o quarto mais alto como o espaço do tear dela e diz que era para que ninguém soubesse do tapete. O homem também é o possuidor das chaves. A mulher, mesmo sabendo do seu poder, que sem ela ele não existiria, se submete aos seus desejos, pois via no casamento algo indispensável para a sua vida e, praticamente, inicia a perda de sua identidade e de seus sonhos.

Entretanto, Colasanti, defensora do feminismo, além de, enquanto mulher, ser escritora, constrói uma personagem que pode ser estudada sob este viés. Desconstrói o movimento tradicional e faz com que o homem seja subordinado à figura feminina. Tanto é que o marido é criado a partir do desejo dela. A importância da mulher também está relacionada a isso: à possibilidade de gerar vidas.

A autora comprova a dependência do homem à mulher. Sem ela, nada acontece, inclusive, sem ela, ele não existiria. A submissão total do homem é descrita no final do conto, quando ele é desfeito. Ela lhe deu a vida, mas também o fez deixar de existir.

Carregado de intertextos e de significados, o conto representa a trajetória feminina ao longo dos séculos, sendo influenciado por vários outros discursos já proferidos. O texto, também, solicita a interação do leitor na narrativa de modo que ele seja livre para atribuir e construir sentidos. Do mesmo modo que as características do conto tradicional são mantidas, ele ganha outra roupagem, evidenciando a ressignificação do gênero feminino ao longo dos anos.

A edição analisada, da editora Global, apresenta ilustrações condizentes com o texto. Os desenhos são de autoria de Demóstenes Vargas, ilustrador que nasceu em Piraporã, Minas Gerais, em 1959, estudou Belas Artes na Fundação Escola Guignard e lecionou Artes no Colégio Albert Einstein. Em 1991, estudou gravura na Escola de Artes Plásticas de Varsóvia, na Polônia. Ganhou alguns prêmios, entre eles o Jabuti e o Altamente Recomendável da FNLIJ. Inserido em uma família de artistas, seus desenhos foram bordados pelo grupo Matizes Dumont, formado pela mãe Ântonia Zulma Diniz Dumont, Demóstenes, as filhas Ângela, Marilu, Martha e Sália Dupont, que acrescentaram ainda mais sentidos e cores ao texto.

Dando margem para a liberdade do leitor, a ilustração dá conta do sentido construção/desconstrução. As personagens são bordadas sem rosto, não manifestando nenhum tipo de expressão em relação aos acontecimentos da narrativa. Ao contrário dos traços de Marina, os ilustradores trouxeram uma gama de cores, mantendo tonalidades terrosas, as quais, no momento em que o marido é desfeito, se transformam em tom azulado, fazendo alusão ao universo masculino.



Figura 24: Marido desfeito
Fonte: *A moça tecelã*, texto de Marina Colasanti.



Figura 25: Universo feminino
Fonte: *A moça tecelã*, texto de Marina Colasanti.

Percebemos, assim, que os textos de Marina não condicionam uma única interpretação. Mantêm um diálogo constante com as fontes do passado e com o tempo presente. Como a escritora ressalta no prefácio da obra *Entre a espada e a rosa*, cada narrativa tem o seu tempo de maturação e é preciso respeitá-lo. Isso porque a emoção toma conta de suas produções e, sem ela, Colasanti não consegue criar.

5. 2 Transculturização e *mitopoiesis* em Marina Colasanti

Nas obras de Marina Colasanti, o movimento transcultural aparece na mescla de culturas, as quais a autora esteve exposta ao longo da vida, sobretudo através de suas leituras. Marina se declara uma autora da palavra escrita, e é justamente esta característica que contribui para que os índices transculturais sejam expostos, em suas obras, de forma implícita.

A capacidade seletiva de Marina está associada ao que já foi lido por ela e ao que, supostamente, o seu leitor seja capaz de compreender sobre a rede intertextual que tece. A tradição é sempre revisitada pela autora a partir do que está registrado, escrito. Assim, sua tarefa inventiva se configura no ato de resgatar personagens já conhecidos dos seus leitores, de vesti-los com roupagens crítico-reflexivas.

Em suas histórias maravilhosas, Colasanti aperfeiçoa a sua destreza imaginativa. Sua inquietude com a realidade é transposta para as cargas fantásticas de seus textos. Outro aspecto referido por Rama no que tange a transculturização está na cosmovisão, bem expresso por Marina ao apresentar uma nova visão de mito. Em suas obras, os episódios fantásticos se tornam fatos na medida em que trazem à tona aspectos sociais, que, em mitos folclóricos, carregavam outras perspectivas sobre o real.

Nesse sentido, além da transculturização apoiada no riquíssimo conhecimento cultural e literário da autora, suas obras estão imersas na *mitopoiesis*. Este é diferencial de Marina: ela não apenas compila, ela é criadora de mitos. A criação de mundos temporários em seu contexto literário é expandida para além das páginas dos livros, posto que toca as mais profundas emoções humanas.

Colasanti é capaz de subverter padrões impostos socialmente. Desta forma, dá voz a personagens calados, historicamente, pela repressão social, na época em

que foi criança, adolescente e até mesmo adulta. Hoje, algumas personagens ressurgem em mitos mais atinentes à inclusão e ao respeito às diferenças. Sendo textos verticais, seus livros se direcionam aos seres humanos, não predestinando idade e/ou público específico.

Adepta ao mundo da escrita, Marina *produz a cultura do imaginário*. Por esse motivo, considera o mito, assim como os autores já citados (Mielitinski e Boechat, são exemplos), *como a realidade interior trazida à superfície*. Nesse sentido, sua realidade específica contesta os contos tradicionais, construindo personagens mais atrelados à contemporaneidade. A intertextualidade é, então, um significativo apoio para suas produções. Cito alguns exemplos:

a) Extraídos da obra *Uma ideia toda azul*:

Nesta obra, a contestação está no fato de que o rei, do conto que dá nome à obra, por anos, foi capaz de governar sem ter tido uma única ideia. Publicada no período da ditadura militar, os contos aguçam o senso crítico do leitor que percebe o rei, figura maior da corte, como um dependente das ideias dos demais. O seu egoísmo faz que uma grandiosa ideia não seja dividida com os seus súditos, sendo perdida com a passagem do tempo.

Em dois contos deste livro, “Além do bastidor” e “Fio após fio”, o movimento do bordado é retratado como o movimento da própria vida, tecida aos poucos, passível de reconstrução e condenada à estaticidade quando há o último ponto, a última laçada. Marina promove a intertextualidade entre a sua própria produção, que se poderia chamar de uma intratextualidade, uma vez que a arte do bordar permeia sua obra, como se seus textos também fizessem parte de um único bordado, conectados pela temática do que é existir e estar no mundo.

Em “Um espinho de marfim”, constrói personagens fantásticos e já conhecidos dos leitores, princesa e unicórnio, capazes de erguer um amor, apesar das diferenças. Valendo-se das tapeçarias medievais intituladas *A Dama e o Unicórnio*,¹³ Colasanti reconfigura o mito do poder atrativo da virgem para a caça do

¹³A *Dama e o Unicórnio* (francês: *La dame à l'alicorne*) é o título de um ciclo de tapeçarias francesas frequentemente consideradas como um dos grandes trabalhos da arte medieval na Europa. Estima-se que tenham sido tecidas no final do século XV (circa 1490), em Flandres. Os tapetes são geralmente interpretados como mostrando os seis sentidos - gosto, audição, visão, olfato, tato e “À monseuldésir” (“Ao meu único desejo” - numa tradução literal), este

inapreensível unicórnio, dando-lhe outro destino. A morte se constitui, em muitos de seus textos, como a salvação para a perda de um desejo ou de um sonho, trazendo desfechos infelizes para muitas de suas histórias maravilhosas.

Seus intertextos se relacionam, também, a versos medievais, como é o caso de “Entre as folhas do verde O”, explicitados entre o título e o texto, em forma de poema. E é a partir do resgate deste texto que Marina conta a história de sofrimento vivenciada por uma mulher-corça. Tentando anular a identidade dela, o homem priva a mulher do direito à voz. O intertexto também se evidencia na relação da personagem com a deusa Ártemis, relacionada ao arquétipo da mulher selvagem. Como no conto clássico “A Bela e a Fera”, está presente, aqui, a possibilidade de metamorfose. No entanto, a personagem principal deste conto, a mulher-corça, rejeita a vida em outro padrão, reencontrando, na floresta, a sua identidade.

b) Extraídos da obra *Entre a espada e a rosa*:

Nesta produção, no conto que dá nome ao livro, se evidencia o intertexto com o amor impossível do conto “Um espinho de marfim”, mas, sobretudo, com o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. No conto de Marina, a princesa é tida como um homem, contudo, no final da narrativa, consegue se unir ao jovem rei por quem se apaixonou. No romance de Guimarães, Diadorim é reconhecida como mulher apenas no final da trama, na ocasião de sua morte. Em ambas as histórias, o amor representa a contradição e a repressão, o que faz o leitor pensar sobre situações contemporâneas de aceitação ao próximo.

Também é apresentado ao leitor, nesta obra, um intertexto cultural. Trata-se da representação da cultura oriental através da leitura de “A dama do leque”, em que somente o tempo e o cuidado devolvem ao leque a sua capacidade inicial de espantar o tédio e animar as figuras pintadas.

Novamente, a intertextualidade entre os textos da própria autora ressurgem em “A cidade dos cinco ciprestes”. O poder de reiteração derivado do prazer da narrativa é salientado quando Marina conta a mesma história em duas versões distintas.

Uma princesa diferente é apresentada em “Como um colar”. Ela é cega, porque decide não ver o mundo. Entretanto, quando sente a necessidade de enxergar, a maldade humana a mata. As pérolas, simbolizando a delicadeza e a feminilidade, a caixa, associada ao confinamento da princesa, um pombo, representando a masculinidade e a curiosidade, e uma flecha, significando a busca por um caminho, por um sentido, compõem uma história com final infeliz, fazendo o leitor refletir sobre a importância de ver o mundo com criticidade.

O mito de Narciso é retomado por Marina no conto “Em noite de lua cheia”. No entanto, aqui, é a lua, que, contemplando sua beleza, cai em um rio. Engolida por um lobo, como no conto “Chapeuzinho Vermelho”, em que o lobo devora a avó, a Lua é retirada da barriga do animal pelas mãos de um caçador, que a confunde com um queijo e a leva para o café da manhã, dividindo-a entre suas filhas. A partir daí, a autora abandona os intertextos para inventar um novo mito a fim de significar as quatro fases da lua.

c) Extraídos da obra *A moça tecelã*:

Para este conto, duas histórias servem de base: Penélope, da *Odisseia* e *Afilha do moleiro*, também conhecido como Rumpelstizchen, publicado, primeiramente, pelos irmãos Grimm. Da mesma forma, outros textos de Marina se alinham à temática aqui exposta: a arte de bordar, como sinônimo de vida. No entanto, muitas ideias tradicionais são subvertidas:

- a) na narrativa, o casamento é algo passível de ser desfeito;
- b) a mulher tem autonomia para criar o seu próprio destino, é capaz de reconstruir sua vida;
- c) o gênero feminino não precisa estar condicionado aos desejos do masculino;
- d) a trajetória feminina, ao longo dos séculos, dá conta de ressignificações voltadas para a valorização da mulher e para o amor próprio.

Nesse sentido, é possível afirmar que a mitopoiese em Marina Colasanti ocorre a partir da ação de revisitar atributos de personagens já conhecidas. A partir da escolha dessas características, as narrativas são ressignificadas, como se Marina pensasse novas atitudes para as personagens e, a partir disso, criasse novos enredos.

A partir dos exemplos expostos acima, constato que a proeminente presença de personagens femininas nos contos de Marina revela índices de transculturação no sentido de que acompanham a mudança histórica na percepção da mulher e sua inserção no contexto social. Dessa forma, as princesas de Marina são elaboradas de modo a revelar a capacidade de criação, de reinvenção feminina, a fim de assegurar a identidade própria e seu potencial de atuação.

Assim, as princesas criadas pelas autoras representam, ao mesmo tempo, a simplicidade e a inteligência. Para exemplificar, cito a mulher-corça, que possui a possibilidade de ser transformada em um ser humano, mas que, com a atitude de preservação de sua identidade e de pertencimento a um meio, decide permanecer na floresta. Ou, então, a moça tecelã, capaz de criar o seu contexto de interação e, tendo a possibilidade de conviver com uma figura masculina, para evitar a privação de sua liberdade, decide ficar só. No enredo de “Entre a espada e a rosa”, a diferença é um aspecto salientado. Ao superar os desafios impostos ao longo de seu percurso, neste conto, a princesa simboliza a repressão e a imposição de vozes sobre a figura feminina, e, ao mesmo tempo, a superação de medos e anseios.

Da mesma forma, nas obras de Marina Colasanti, as personagens masculinas são reinventadas. Possuem liberdade, no contexto dos contos, para a tomada de decisões. Entretanto, Marina também demonstra outro índice de transculturação histórica ao construir um homem que necessita da figura feminina em sua vida, como no caso de “A moça tecelã”. Em outros contos, Marina desmistifica os estereótipos de personagens já consagradas. Nesse aspecto, cito a figura do rei, que, em “Uma ideia toda azul”, está condicionado às decisões dos outros e acaba perdendo a única ideia de sua vida, em função de seu egoísmo. No conto “Como um colar”, a soberba do rei e seu objetivo de condicionar a filha aos seus próprios desejos, resulta na morte da princesa, que, no desfecho da narrativa, acaba decidindo ver o mundo. Aqui, há um enfrentamento entre duas vontades: a da filha e a do pai. Isso comprova que, nas narrativas da autora, o ser humano tem voz, independentemente de gênero ou posição social.

Em seus contos, retrabalhando mitos, ou sua releitura na literatura para crianças e jovens, Marina demonstra que a capacidade de reconstrução é própria do ser humano, e que, por vezes, os desencantos são a motivação para o conhecimento de outras oportunidades. No mito, o ser humano encontra as possibilidades para situar-se no mundo e para entendê-lo. Assim como a literatura,

ele contribui para a compreensão de si próprio e do exterior que cerca o indivíduo. Patai (1972, p. 46-47) atribui relações existentes entre a mitologia e a literatura ao citar o estudioso John B. Vickery:

(1) A faculdade mitopoética – isto é, fabricante de mitos – inere ao processo do pensamento, e os seus produtos satisfazem a uma necessidade humana básica. (2) O mito é a matriz de que emerge a literatura, tanto histórica quanto psicologicamente. Em resultado disso, enredos, personagens, temas e imagens literárias são, basicamente, elaborações e substituições de elementos similares no mito e nas lendas populares. As teorias da memória racial de Jung, da difusão histórica e da similaridade essencial da mente humana em toda a parte figuram entre as que se procuram para explicar a reemergência dos mitos na literatura. (3) O mito proporciona não somente estimulação a romancistas, contistas, dramaturgos, etc., mas também conceitos e padrões que o crítico utiliza na interpretação de obras literárias. A familiaridade com a “gramática do mito” confere maior precisão à interpretação, feita pelos críticos, da linguagem da literatura. A crítica do mito reconhece que as características estão não somente debaixo, mas também à superfície de um trabalho literário, e difere, portanto, substancialmente, os primeiros tratamentos do mitológico na literatura. (4) A literatura tem o poder de comover-nos precisamente em virtude da sua qualidade mítica, da sua posse do *mana*, do *sobrenatural*, ou em virtude do mistério diante do qual sentimos uma alegria reverente ou o terror ao darmos com o mundo do homem. A verdadeira função da literatura nos assuntos humanos é continuar o antigo e básico empenho do mito em criar um lugar significativo para o homem num mundo esquecido da sua presença.

Marina Colasanti, ao criar mitos, reforça os saberes populares, folclóricos e literários. Tomamos consciência do que somos, de nossas realidades subjetivas, pela percepção sensorial. Nem sempre esta é absorvida pelos processos lógicos do pensamento, mas por uma reação emocional direta, que é armazenada como crença experimentada, e não como conhecimento rememorado.

De acordo com Patai (1972), a poesia é repleta de imagens e expressões míticas. De certa forma, podemos dizer que ela joga com o passado e ressignifica-o, já que “no uso linguístico, uma referência de uma ou duas palavras a um mito clássico ou bíblico ou a uma figura mítica é a maneira mais econômica de evocar uma imagem que, a não ser assim, demandaria o emprego de longa expressão” (PATAI, 1972, p. 17). Assim, Marina Colasanti valoriza o potencial de seus leitores, não só dos infantis, mas de todos aqueles que, a partir das metáforas criadas por ela e expostas em seus livros, conseguem pensar sobre a vida e sobre o papel que nela desempenham.

6 TATIANA BELINKY: UMA TRANÇA-RIMAS

A importância da literatura infantil enquanto fenômeno social se consolida, também, na ação de despertar o poder de imaginar e de tornar real, por alguns instantes, aquilo que sabemos ser faz-de-conta. Aos poucos, a linguagem literária motiva descobertas de cunho inter e intrapessoal e promove o conhecimento próprio e o do outro. O processo de despertar emoções é facilitado pela explosão de significações e de interpretações propiciadas pelos textos, arte que Tatiana Belinky cultiva com prodigiosa fertilidade.

Se a poética tradicional possui um caráter mais conservador e moralista, a poesia infantil contemporânea, como a de Belinky, surge como outra roupagem: muito mais lúdica e prezando pelo desenvolvimento de um olhar crítico sobre a realidade. Hoje, a marca singular da poesia infantil não é apenas a sua possibilidade de aprendizado, mas o seu prazer estético:

a valorização do lado lúdico da linguagem propiciou a expansão da poesia endereçada à infância, a partir dos anos 80. Introduzindo, nos versos e nas estrofes, a perspectiva da diversão, do jogo e da brincadeira, o gênero poético pôde se livrar dos problemas que experimentou principalmente na primeira metade do século XX. O elenco de autores diversificou-se, e várias possibilidades expressivas apareceram (ZILBERMAN, 2005, p. 129-130).

A poesia propicia o ato de recriação, pois, durante a leitura de um texto poético, há a interação com o outro (o autor quando apenas se lê; o autor e o espectador quando se recita) e sentidos são buscados a partir de nossas experiências pessoais. O real e o imaginário são contrastados e os universos particulares são ampliados:

Na poesia infantil, o processo de distanciamento e indicação provoca o eclodir da atitude ficcional, levando a criança a se perceber como sujeito diferente do *tu* ouvinte, interior ao texto, bem como a captar a impessoalidade do *eu* que nela fala, afastando-se da tendência de assimilá-lo ao escritor. Assim, a mensagem (ou o texto) passa a valer por si e a provocar o confronto entre o que nela acontece e o que está ocorrendo fora da obra, no momento da leitura. (BORDINI, 1986, p. 32-33).

A autora prossegue argumentando sobre a incompletude do texto poético. Na poesia, o mundo habitual nunca é apresentado em sua integridade. Assim como em qualquer texto de ficção, o autor realiza seleções, faz recortes na tentativa de demonstrar o ambiente que intenciona. Para a estudiosa, as lacunas que a voz

ficcional silencia são preenchidas pelo leitor, que, por força do hábito, tenta gerar situações com quadros completos.

Nesse sentido, a poesia possui caráter libertador, estimula a capacidade de associação, o fluxo da fantasia e é o elemento condutor de camadas do inconsciente. Diante disso, o domínio da palavra é facilitado para a criança, que, desde cedo, é levada a brincar com as palavras, com as sonoridades e suas possibilidades de significação. Compreendo, assim, que a poesia para crianças:

tem que ser, antes de tudo, muito boa! De primeiríssima qualidade!!! Bela, movente, cutucante, nova, surpreendente, bem escrita... Mexendo com a emoção, com as sensações, com os poros, mostrando algo de especial ou que passaria despercebido, invertendo a forma usual de a gente se aproximar de alguém ou de alguma coisa... Prazerosa, divertida, inusitada, se for a intenção do autor... Prazerosa, triste, sofrente, se for a intenção do autor... Prazerosa, gostosa, lúdica, brincante, se for a intenção do autor... (ABRAMOVICH, 1995, p. 67).

No contato com a poesia de Tatiana Belinky, tudo isso se concretiza e instaura-se um processo rico de aprendizagens. A mescla de consciência e de inconsciência mexe com o nosso lado sentimental, emotivo e criativo. O prazer do contato com as palavras estabelece uma relação positiva do indivíduo com a língua. Além do mais, as aprendizagens adquiridas fazem parte de um procedimento gradativo que pode não gerar resultados imediatos ou, até mesmo, deixá-los implícitos em meio a gama de sensações possibilitadas.

O núcleo da poesia é o ritmo, o que se manifesta de forma clara na produção da autora para a criança. Octávio Paz (1982) reflete sobre a presença do ritmo poético na vida humana. O ritmo do fazer do ser humano contempla, por exemplo, a batida do coração, o desenvolvimento da sociedade, a produção artística e as leituras rítmicas que descobrem novos significados para os textos. Essa reflexão sobre a linguagem e sua relação intrínseca com o ritmo impulsiona o pensamento de que o ritmo da poesia está articulado à imagem produzida, como ocorre com Belinky.

Paz salienta, também, que existem formas literárias que são tocadas pela poesia e outras não. Afinal, nem todo poema, por exemplo, a contém. Em contrapartida, pode haver prosas carregadas de poesia. “Quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético”

(PAZ, 1982, p. 16). Por isso, o poema, considerado como o lugar de encontro entre homem e poesia, é visto por Paz como uma das possibilidades de encarnação do poético:

O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (PAZ, 1982, p. 17).

Considerado como um produto do homem, o poema é composto por técnica, estilo e tem a palavra como seu ser significante. O poema, na verdade, é tingido pela intencionalidade do homem. A palavra do poema encarna a transcendência. Ao mesmo tempo em que a palavra poética é ritmo, cor e significado ela é, também, imagem.

Paz igualmente fala sobre a relevância do leitor na atribuição de significados e confere semelhança da leitura do poema à criação poética. Na medida em que o poeta cria imagens e poemas, o leitor se transforma, através do poema, em imagem e poesia. Portanto,

há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. (PAZ, 1982, p. 30).

Essa participação é exigida pela bruxa das palavras, Tatiana Belinky. Faz-se necessária em suas obras a participação do leitor, envolvido pelo jogo da linguagem poética. Arelada ao seu tempo, Belinky produziu uma poesia livre e libertária, exercitada a partir da brincadeira, aproveitando ao máximo os recursos teóricos das palavras.

Para Lajolo (2013), nos livros de Tatiana, ecoam as mais fortes tradições do gênero infantil: o humor e a musicalidade. “Figuras fantásticas, camponeses, cenários ora rurais ora urbanos, envolventes enredos sentimentais, discussões de fundo ético temperadas de humor são a espinha dorsal de seus livros” (LAJOLO, 2013).

Além disso, a autora afirma que Tatiana foi a voz brasileira responsável em trazer para o Brasil o gênero inglês *limericks*. Ela abraçou o tom poético do gênero tradicional, marcado pelos versos curtos e pelo humor. Na entrevista concedida à TV Câmara SP, publicada em 2013, Belinky conta que conheceu os limeriques lendo a *Play Boy* americana. Percebeu, assim, que aquela estrutura não precisava, necessariamente, trazer malícia, mas podia servir para brincar com a criança, fazer disparates, que era o que mais gostava. Explica: trata-se de cinco versos; a primeira e a segunda linha rimam entre si, ambas com oito ou nove sílabas; as demais linhas são mais curtas; a terceira e a quarta rimam entre si; a última rima com a primeira ou com a segunda.

Nesse mesmo documentário, Belinky declara que toda a criança gosta de livros e de poesia, porque é observadora e tem uma pré-disposição para a ludicidade e para a fantasia. Sempre disse às crianças que o livro é um objeto mágico; algo tão pequeno que guarda muitas coisas, por isso, é maior por dentro do que por fora. Assim, a pessoa inteligente não pode jamais perder a criança que vive dentro si e o encantamento pelos livros.

Belinky afirma, também, que a criança gosta de poesia porque ela absorve as coisas, não é necessário ensinar nada a ela. E fazer poesia para criança se torna algo fácil, porque o cotidiano é muito rico, basta prestar atenção e ter a disposição para escrever. Depois, basta dar a oportunidade, expô-la ao livro, que, para ela, sempre foi o melhor brinquedo.

Conta que aprendeu a entender e a respeitar a criança com o irmão mais novo, de quem se considerava uma “irmã”. E esses aprendizados foram transportados aos seus textos. Lembra que seu pai dizia que ela não era poeta, era uma trança-rimas. Era justamente assim que se considerava, pois adorava brincar com as palavras, embora achasse ainda melhor quando as palavras brincavam com ela.

Foi apaixonada pela poesia em todas as línguas que conheceu. Mas, no Brasil, se deslumbrou com Castro Alves, primeiramente. Em seguida, conheceu Gonçalves Dias, e, com o seu poema mais famoso, *Canção do Exílio*, sempre se lembrava de coisas que provocavam saudades de sua terra natal.

Sua poesia é uma conversa sem pudores com a criança, sem subestimá-la, já que passam a ler o mundo desde que nascem. Para Ilan Bremann, que concede um depoimento para o referido documentário, Tatiana Belinky, enquanto grande

defensora da literatura, traz um grande diferencial para os textos direcionados à criança: apresenta uma literatura não preocupada com moralismos, a literatura como uma forma de transgressão. Isso porque entende que a fantasia da criança é complexa e a explora de forma irreverente, já que senso de humor, para ela, sempre foi uma necessidade na literatura infantil. Sempre achou fantástico rir com e não da criança.

No “Bate papo com Tatiana Belinky”, produzido para a editora Melhoramentos e publicado em 2013, declara que nunca gostou de fábulas, porque sempre considerou a moral apresentada no final um desaforo à inteligência infantil. Segundo ela, a literatura serve para abrir os ouvidos, os olhos e a cabeça da criança. Por isso, ela é capaz de tirar suas próprias conclusões.

A vovó dos livros, como se considerava, sempre preferiu ler a contar. Durante a leitura, a criança visualiza o livro, descobrindo, desde cedo, que as histórias ou poesias vivem dentro dele.

Quando pequena queria ser bruxa e não fada. Afinal, queria ter poderes, mas não conseguiria ser boazinha o tempo todo. Assim que conheceu a Emília, de Lobato, passou a alimentar o sonho de ser uma Emília, porque ela, além de tudo, possuía senso de humor. Para Tatiana Belinky, pedindo perdão a Capitu, Emília é/foi a figura feminina mais importante da literatura brasileira, motivo pelo qual admirava a riqueza, a imaginação e a coragem de Monteiro Lobato.

6.1 Seus caldeirões de poemas

Na apresentação da obra *Um caldeirão de poemas*, Nelly Novaes Coelho (2003) salienta que Tatiana “reuniu uma boa safra de textos poéticos, ora alegres, ora líricos, ora absurdos e divertidos, ora tristes” (p.5). Afirma, também, que a maioria deles foi recolhida do folclore de muitos países, outros escritos por escritores da literatura universal e alguns traduzidos, adaptados, criados ou recriados por Tatiana.

Para Heloísa Prieto (2007), que apresenta *Um caldeirão de poemas 2*, a receita infalível para o sucesso dos poemas de Tatiana se chama Bruxolique. Segundo ela, a bruxa Tatiana enfeitiçou todas as imagens e ideias contidas nos textos e, assim, o leitor consegue brincar com eles, trocar seus sons e sentidos e tirar as coisas do lugar.

Ao analisar toda a bagagem poética de Belinky, ela conclui que essa bruxa produziu obras que emancipam o seu leitor. Isso acontece porque o percebeu capaz, cheio de potencial. Caso contrário, não o exporia à leitura de autores de outras nacionalidades. Isso ocorreu, por exemplo, durante a publicação de uma coleção editada pela Scipione: *Di-versos* (russos, hebraicos e alemães).

Levando em consideração a temática desta pesquisa, dialogarei a respeito do volume *Di-versos Russos*. Em 1990, a obra ganhou o Prêmio Monteiro Lobato como o melhor texto traduzido para a criança e como melhor ilustração pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1991, ganhou o prêmio Jabuti como melhor produção editorial de livro Infantil ou Juvenil.

Na apresentação do livro, Tatiana conversa com os leitores e explica a escolha do título:

Vocês sabem por que eu resolvi chamar este livro de Di-versos? Acho que o próprio título já conta a razão, mas vou dizer assim mesmo: trata-se de um trocadilho (eu gosto de trocadilhos – vocês não?). Um trocadilho triplo. Sim, porque ele fala de três coisas sobre este livro: as suas histórias são todas diferentes, portanto diversas; são todas poesias, portanto, em versos; e são... bem, pelo menos eu acho que são, divertidas (BELINKY, 2006, p.4).

Explica, também, que os textos foram escritos por poetas russos e que por isso trabalhou em traduções e adaptações. Conta que resolveu dividi-los com os leitores porque gosta deles há muito tempo, desde quando morava na Rússia e falava russo. Sempre quis repartir com os leitores as emoções e aventuras que moram entre as duas capas de um livro.

Na obra, as crianças conhecem, além do trabalho mágico de Tatiana, alguns poemas de cinco autores russos: cinco textos de Samuil Marchak, dois de Ivan Krilov, e um texto de cada um dos demais escritores, Sacha Tchorny, Serguei Mikhalcov, Vladimir Maiakovsky. Além da exposição aos textos, antes da leitura, a criança tem a oportunidade de conhecer, sinteticamente, a biografia de cada um.

Sobre Marchak, Tatiana explica o motivo de ter dedicado um espaço maior a ele. Ela o reconhece como um grande amigo das crianças, tanto como escritor quanto como ser humano, pois participou de muitas organizações de ajuda a crianças carentes e órfãs de guerra.

O primeiro poema, “A bola”, traz, obviamente, a bola como elemento principal. De forma poética e simples, o autor descreve seu movimento. Com a maioria de

seus versos compostos de apenas uma palavra, é um texto de fácil oralização e memorização. Elemento tão comum do universo infantil, expõe a interação da criança com a bola, seguida de seu fim, quando uma roda a faz estourar.

O texto “Muitos cheiros” apresenta ao leitor, de forma descontraída, a importância de cada profissão para a sociedade, representando-as através dos cheiros. Composto por estrofes de dois versos que rimam entre si, o poema é carregado de sonoridade. Ao final, conclui que apenas quem não trabalha é que não tem um cheiro.

Uma narrativa divertida é contada no poema “Que bagagem”. Através de um texto cumulativo, que traz a repetição de ações sucessivas, a criança consegue memorizar o que uma madame depositou na bagagem do carro-vagão para que pudesse viajar: “uma arca/um cestão/um quadro/um colchão/um saco/um caixote/mais um cachorrinho-filhote” (p.17). A estrutura se repete ao longo das estrofes, com exceção do último verso, que denota um acontecimento inesperado, ora chamado de cachorrinho-filhote, ora de cãozinho-filhote, ou de apenas filhote. Entretanto, o cachorro foge e os homens só percebem o acontecido na sexta estação (“que susto/cadê o filhote?!” [p.18]). Acharam um cachorro grande extraviado e o trancafiaram no vagão em substituição ao perdido, o falso filhote. A madame fica enfurecida ao perceber a troca, dizendo que seu cachorro era de raça e que não toleraria esta ação. Respondem a ela que a bagagem estava completa de acordo com o recibo, e que o que havia acontecido é que, devida à longa viagem, o seu cachorrinho havia crescido.

A palavra “cresceu” é disposta no texto em letras maiúsculas, acompanhando a sua significação. A liberdade para que o leitor possa imaginar o desfecho da obra é concedida na possibilidade de acrescentar o fato de a madame ter acreditado ou não na “desculpa” apresentada pelos responsáveis pela bagagem.

O próximo poema “Seis Zeros” traz a situação de um menino que “vai mal na escola”. Composto por estrofes de dois versos que rimam entre si, exceto a décima primeira, que traz uma ordem expressa pela mãe. O menino chega da escola e apresenta o boletim, contendo seis zeros, aos pais.

Perplexo, o pai questiona o motivo de cada um deles, e o filho, aos poucos, vai contando as atrocidades respondidas ao professor. Pela primeira resposta, a mãe conclui que zero até era muito, e ele contesta que na escola não existia nota menor. O diálogo segue até chegar à explicação do último zero: “- E o último zero no teu

boletim? - /O pai indignado esbraveja por fim./ - Foi só porque eu disse que a hipotenusa/É mestiça de um pônei com uma medusa” (p.25).

Nesse momento, a mãe, apavorada, ordena que o filho vá para o quarto e carregue o seu boletim. Então, se descobre o nome da personagem, Quim, que vai para cama e logo adormece. Em meio a roncos, ele sonha, e todos os elementos ditos ao pai durante suas respostas são retomados e interagem no sonho: “E irrompe guinchando uma Hipotenusa,/Com cascos de pônei e olhar de Medusa” (p. 26). Assim, aqueles seres explicam a Quim que por ele foram transformados em monstros, e, por isso, se vingariam. O menino se assusta e cai da cama: ao lado está o seu boletim.

Mostra-se, aqui, uma criança que, apesar de não ter aptidões para os estudos, consegue brincar de rimas. Todas as suas respostas, embora equivocadas, são criativas, demonstrando certo manejo com a linguagem.

No poema seguinte, “Quem é importante”, o universo da linguagem continua em voga. Trata-se de uma discussão poética a respeito da importância da pontuação. Todos os sinais se apresentam e se inicia uma discussão. O interessante é que, ao mesmo tempo em que há a apresentação de cada um, os autores formulam o poema de modo a empregá-los. Assim, além da argumentação de cada uso, seu emprego é demonstrado no próprio texto. Isso pode ser exemplificado com a última estrofe, quando o ponto final dá fim à discussão e ao texto: “Bem na hora, firme e pronto/se apresenta o senhor Ponto:/- Importante é o meu sinal./ Basta. Fim. PONTO FINAL” (p.33).

Em seguida, Tatiana conta ao seu leitor a biografia de Ivan Krilov. Ressalta que foi um fabulista russo e que escreveu suas fábulas em versos, numa linguagem popular, usada para criticar alguns costumes de todas as classes sociais da Rússia. Foi sempre respeitado e amado pelo povo russo.

A primeira fábula-poema apresentada, “Totó e o Elefante”, com muita rima e diversão, conta a história de um fraco cachorro vira-lata, o Totó, que, ao ver um elefantão trombudo de circo, começa a rosnar e a provocá-lo. O elefante, indiferente, nem o olha e segue em frente. A cachorra Lulu resolve aconselhá-lo; diz para parar com aquilo, pois todos ririam dele, que já estava rouco sem ao menos ser observado pelo elefante. É aí que se percebe a real intenção do cachorro: sem fazer força ou gastar os dentes, passa por machão e valente aos demais cachorros.

Em “O gato e o cozinheiro”, um cozinheiro decide conversar com o compadre sobre um recente passamento da comadre. Para isso, vai ao botequim e deixa, na cozinha, o gato Vaska. Assim, ele espantaria os ratos. Acontece que, quando retornou, o gato, calmamente, comia o frango assado. O cozinheiro, irritado, começa a esbravejar. Diz que o gato vai ser alvo de comentários da vizinhança: um gato que já havia sido honesto e bom seria visto como um ladrão. No entanto, quanto mais o cozinheiro falava, mais o gato comia. O discurso foi tão longo que, ao final, o gato já havia devorado o frango inteiro. Na última estrofe, composta de quatro versos, o eu lírico deixa um conselho ao cozinheiro: “Mas eu diria ao mestre em culinária,/ Que decorasse a regra ordinária/ De não gastar à toa a oratória/ Com quem não entende nada da história” (p.43).

Percebe-se que, nos dois textos, a criança é percebida como ser pensante. Apesar de ser uma fábula em forma de poema, é o leitor quem cria a moral, ela não está explícita no texto. Em ambas, há uma crítica a alguns comportamentos sociais. Na primeira, se referindo às pessoas que querem parecer o que não são, inclusive, aos seus iguais, bem como àqueles que desconsideram quem é inferior. Na segunda, expondo a questão de que não se deve falar para quem não quer entender, retoma, assim, no final do texto, a partir do acontecimento com o gato, o seu início, quando o cozinheiro conversava com o compadre sobre algo que a comadre havia cometido de errado.

Após, Tatiana nos conta que o autor Sacha Tchorny foi um jornalista, poeta lírico, mas também satírico e político-humorista, nascido em 1880, na Rússia. Fala da importância da sua poesia, que, inclusive, influenciou Maiakovski. Boa parte de sua obra foi dedicada às crianças, por quem tinha um grande carinho.

Uma história de amizade entre um burro e um urso é contada no poema “O burrinho no zoológico”. Alvo de chacota e de deboches por parte de animais, como o macaco e a gazela, o burro é defendido pelo urso, que diz: - Ele é feio mas simpático” (p.49). Ou seja, mesmo sendo defendido, o animal é alvo de caçoada, o que pode ser associado a uma temática recorrente na atualidade: o bullying.

Tatiana prossegue com o poeta Serguei Mikhalcov, que foi, também, contista e fabulista. Começando a escrever com quinze anos, sua obra é extensa, cheia de fantasia, mas também de humor e realismo, sendo traduzida para várias línguas.

No poema “Contando vantagem”, algumas crianças não tinham o que fazer, pois já estava anoitecendo. De repente, depois do pouso de um passarinho, Zeca

puxou conversa com Majô. Falam sobre coisas cotidianas, até que Lena quis contar o que “era vantagem”: a mãe era piloto de avião.

Então, se inicia a discussão para saber qual das mães era a mais importante: piloto de avião, delegada de polícia, chofer de caminhão, engenheira-construtora, chefe comandante do hospital de cirurgia. Até que Nina diz não ser ruim ter mãe costureira, cozinheira ou caixeira de balcão: “Mães de todos os tipos são/ necessárias e importantes,/ hoje e agora, como dantes (p. 57). Ao chegar a noite, a discussão se encerra. É assim que, além de discutir a importância da mãe, independentemente da profissão, os autores mostram à criança o empoderamento feminino.

Finalizando a obra, Tatiana apresenta um dos maiores poetas da poesia russa, Vladimir Maiakovski. Conta que ele nasceu na Geórgia, União Soviética, em 1893. Hoje, sua cidade de nascimento tem o seu nome: Maiakovski. Um dos mais famosos poetas do mundo, pelos textos fortes e inovadores, não era especializado em poesia infantil, mas escreveu alguns poemas para crianças. Um deles é o poema “Bom e Mau”, em que é instaurado um diálogo entre pai e filho, quando este pergunta o que é bom e o que é mau. A partir das respostas o pai, de forma poética, vai aconselhando o filho sobre modos de agir, traçando paralelos entre o que está para o bem e o que está para o mal.

As ilustrações desta obra foram elaboradas por Cláudia Scatamacchia. Formada pela faculdade de artes FAAP, Cláudia é uma ilustradora paulista, trabalhando na área desde 1980. Suas imagens trazem um universo de cor e de interpretação aos leitores, pois figuras típicas da Rússia são apresentadas: as vestimentas, a arquitetura, os objetos, os brinquedos (sobretudo, as bonecas tradicionais). Elas são apresentadas como se fossem quadros, e os textos não se inserem fora das imagens, aparecem dentro delas, ou seja, fazendo parte do quadro, indicando que imagem e palavra são indispensáveis para a compreensão deste mundo diferente, mas tão parecido com as vivências das crianças brasileiras.

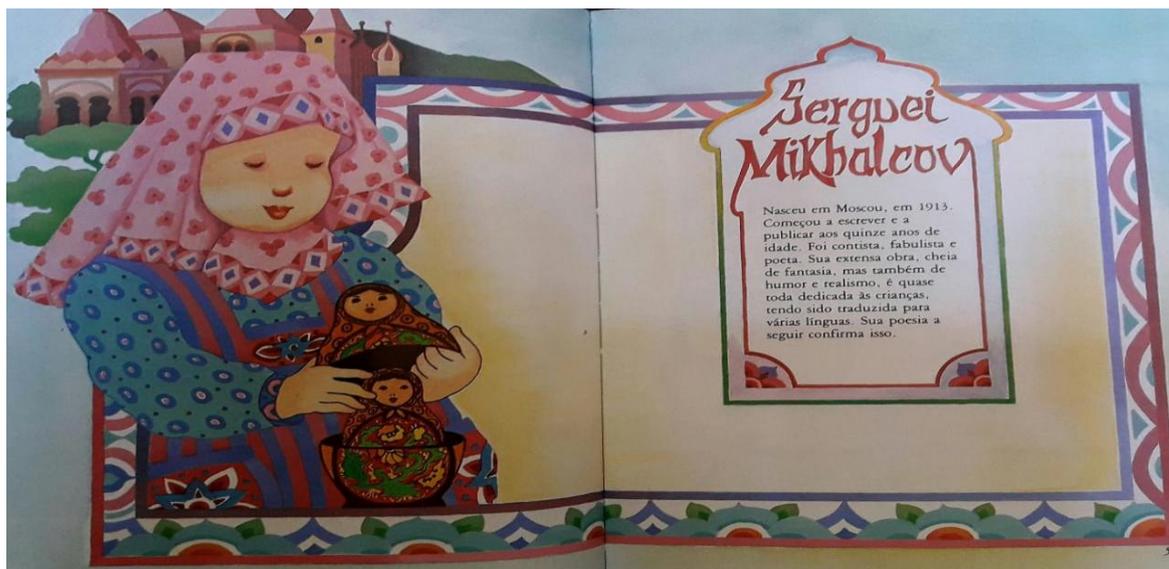


Figura 26: Matrioskas
 Fonte: *Di-versos Russos*, texto de Tatiana Belinky.

Noutra aventura poética, nossa bruxa Tati, como fez em muitas de suas obras, realmente preparou uma bela poção para o seu *Caldeirão de Poemas*, e enfeitiçou a todos os leitores. Lançado em 2003, o livro foi premiado na categoria poesia pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil:

A obra de Tatiana, recheada de humor e delicadeza, mostra que a literatura, antes de mais nada, é um grande prazer que deve ser compartilhado. Foi para isso que ela preparou este Caldeirão de poemas. Como ela diz, “Caldeirão é coisa de bruxa, e eu sou uma bruxa. Misturei esses poemas e acho que deu uma poção interessante” (COELHO, 2003, p. 67, Apresentação do livro *Um caldeirão de poemas*).

A referida obra reúne sessenta e três poemas. Alguns traduzidos, outros adaptados e vários escritos por Tatiana Belinky. Vinte e cinco artistas ilustram o livro. A apresentação ficou a cargo de Nelly Novaes Coelho, como já salientei. Os textos são frutos do folclore de muitos países, escritos por grandes nomes da poesia universal.

Na obra, Tatiana trata as palavras como uma brincadeira. Mostra aos leitores coisas que nelas estão escondidas, apresenta sons conhecidos e desconhecidos, brinca de trocar os sentidos e coloca seres do convívio das crianças a fazerem coisas incríveis e divertidas. Além disso, ela elabora novas criaturas, tirando o mundo da criança do lugar comum. Com isso, muitas ideias e imagens surgem de

cada poema. Em sua obra, não existe rotina, o novo e surpreendente sempre está presente.

Logo no primeiro poema, criado por Tatiana, a temática do medo já é apresentada com um tom de encorajamento do leitor. Citando alguns monstros que costumam fazer parte do universo da fantasia infantil, seu eu lírico se posiciona de forma autônoma. E, ao contrário do que se espera, são os monstros que possuem medo dele: “Porque meu segredo/ É nunca ter medo - / São eles que tremem /Com medo de mim! (BELINKY, 2003, p. 7). É como se a escritora estivesse avisando os leitores que se depararão com seres fantásticos.

Seus poemas autorais, apresentados no livro, são: “Inho-Não!”, “Bicholiques”, “Cantiga Famélica” (inspirado em K. Tchokovski), “Que delícia!”, “Mais bicholiques”; “Boa ideia”, “Outros bicholiques” (com Edward Lear) e “Loucoliques”

Algumas quadrinhas populares russas foram traduzidas e adaptadas pela escritora, para as quais ela deu o seguinte título: “Maluca é a rua!”. O folclore é apresentado, também, a partir de outras culturas: quadrinhas populares inglesas; poemas anônimos/populares traduzidos do inglês (“Que medo”, “O acompanhante”, “História do bebum”; “A pequena Bo-Pip”, “Os pintinhos”, “O senhor Ninguém”, “Problema”, “O sóbrio”, “Os gatos de Buava”); um acalanto popular alemão (“Berceuse”); um poema popular alemão (“Balde furado ou Quem é que é tonto?”).

A recolha de outros poemas engloba as seguintes nacionalidades:

- a) Alemã: Brecht (“Canção das Ameixas”), Fredrich Wilhelm Goell (“Canção esquisita”), Goethe (“Rosinha do Prado”; “Pirata”), Heine (“A Lorelei”; “Pequena canção”; “Que eu te amo, sabes bem”).
- b) Escocesa: Robert Louis Stevenson (“O balanço”).
- c) Inglesa: Edward Lear (“Dois limeriques”; “Três limeriques”, “Velholiques”), Lewis Carrol (“O crocodilo”; “Hora de falar”), Oliver Herford (“O guarda chuva”), Richard Le Gallienne (“Eu ia trabalhar...”), William Oldys (“O homem e a mosca”).
- d) Letã: Werner Bergengruen (“O duende”).
- e) Estadunidense: Christopher Morley (“Cheiros”), Emily Dickinson (“Nunca vi uma charneca”), Laura Richards (“Eletelefonía”), Walt Whitman (“Navegar”).
- f) Polonesa: Tuwim (“Sururu no galinheiro”).
- g) Russa: Liêrmontov (“A última nuvem”; “A vela”; “A nuvenzinha”), Pushkin (“O passarinho”).

Os ilustradores são, em sua maioria, brasileiros. Alguns são estrangeiros, mas vivem no Brasil. Aqui, foram divididos por estado:

- a) São Paulo: Adriana Alves; Cecília Esteves; Ciça Fittipaldi; Gilberto Miadaira; Luana Geiger; Luli; Maria Eugênia; Odilon Moraes; Osmar Beneson; Spacca.
- b) Rio Grande do Sul: Cris Burger; Rodrigo Carneiro Leão Cavalcanti.
- c) Minas Gerais: Geraldo Valério; Humberto Guimarães; Luiz Maia.
- d) Brasília: Roger Mello.
- e) Rio de Janeiro: Graça Lima; Ivan Zigg; Laurabeatriz; Marcelo Gomes; Mariana Massarani.
- f) Pernambuco: Myrna Maracajá.
- g) Paraná: Openthedoor (estúdio de ilustração, administrados pelos sócios Luciano Lagares, José Aguiar e Líber Paz).
- h) Estrangeiros que vivem no Brasil: Gonzalo Cárcamo (Los Angeles, Chile); Florence Breton (França).

Muitas temáticas são apresentadas aos leitores durante a leitura dos poemas. As mais recorrentes englobam bichos, comidas, medos, seres sobrenaturais, natureza, desejos de criança, a exploração do mundo a partir dos cinco sentidos. Darei destaque aos poemas compostos por limeriques, uma das especialidades de Tatiana Belinky.

Em entrevista já referida, Tatiana explicou a definição de limeriques. Contou que tiveram origem na Irlanda, e foram criados pelos soldados durante a guerra, como passatempos. O nome original, limerick, deriva da cidade Irlandesa de Limerick, que foi fundada pelos celtas. Percorrendo o mundo, o desenhista inglês Edward Lear (1812 – 1888) percebeu que esse gênero fazia muito sucesso entre as crianças. Em 1846, publicou um livro contendo suas criações. Tatiana Belinky os descobriu e apresentou para as crianças brasileiras: poemas curtos, nonsenses, bem-humorados, com a estrutura de cinco versos, com rimas entre o primeiro, o segundo e o quinto, e entre o terceiro e o quarto versos.

Na obra, a brincadeira do limerique é apresentada por Tatiana a partir de um texto do seu inventor: “Dois limeriques”, de Edward Lear:

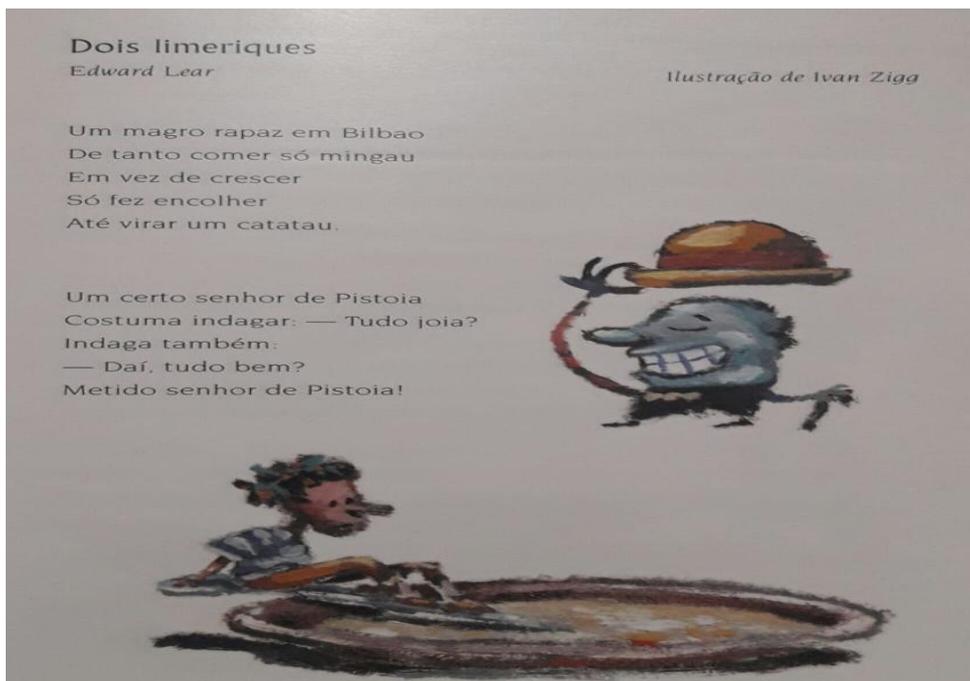


Figura 27: Dois limeriques
Fonte: *Um caldeirão de poemas*, texto de Tatiana Belinky

Apesar da prática do nonsense, dados culturais são apresentados à criança: a cidade de Bilbao, na Espanha, e a cidade de Pistoia, localizada na região da Toscana, Itália. Com certeza, o leitor, curioso, característica da criança, vai tentar descobrir o que há de interessante lá.

O poema “Bicholiques” foi publicado por Tatiana, também, em um livro de carrega o mesmo título:

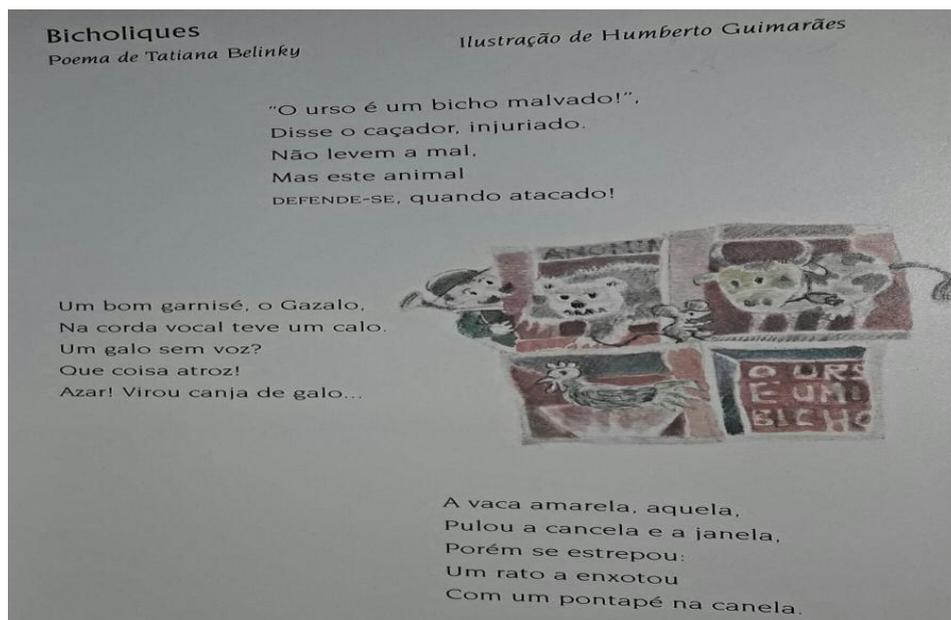


Figura 28: Bicholiques
Fonte: *Um caldeirão de poemas*, texto de Tatiana Belinky

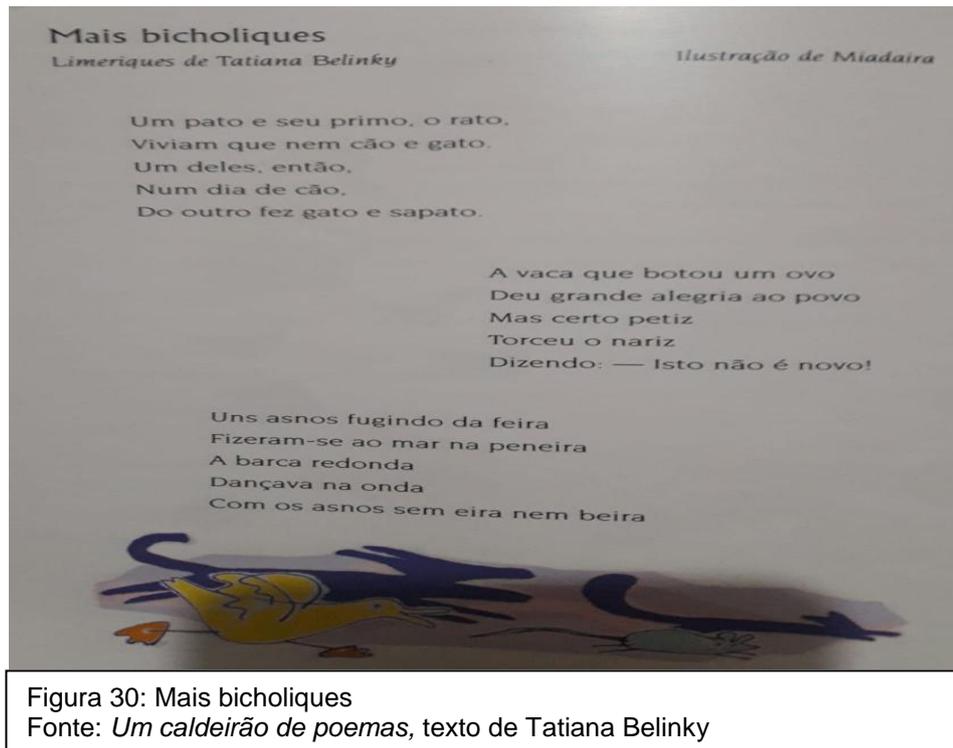
Ludicamente, a autora fala de situações envolvendo animais: o urso que se defende quando atacado, o garnisé que, sem voz, virou canja, e apresenta algumas reflexões sobre as intervenções dos seres humanos na natureza. Por fim, constrói um intertexto com a cantiga popular “Vaca amarela”, dizendo que esta personagem, após pular a cancela e a janela, foi enxotada por um rato, mantendo a temática do não-sentido que produz humor.

O texto “Três limeriques”, de Lear, novamente, cita um dado cultural geográfico aos pequenos, fazer referência à Meja, Bermude, e à aldeia de Turso.

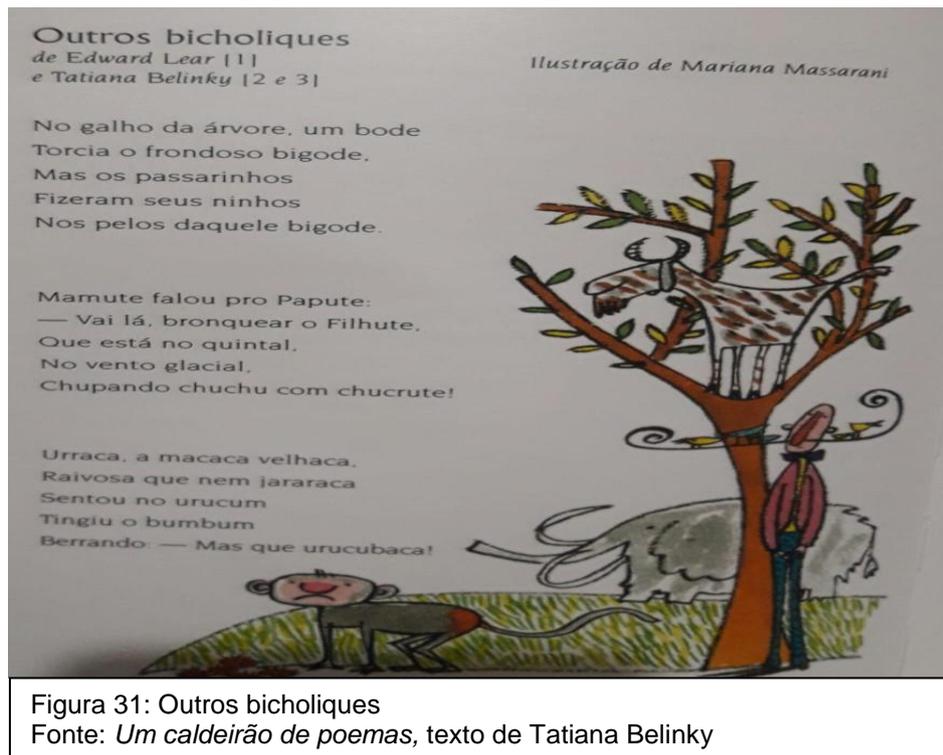


Figura 29: Três limeriques
Fonte: *Um caldeirão de poemas*, texto de Tatiana Belinky

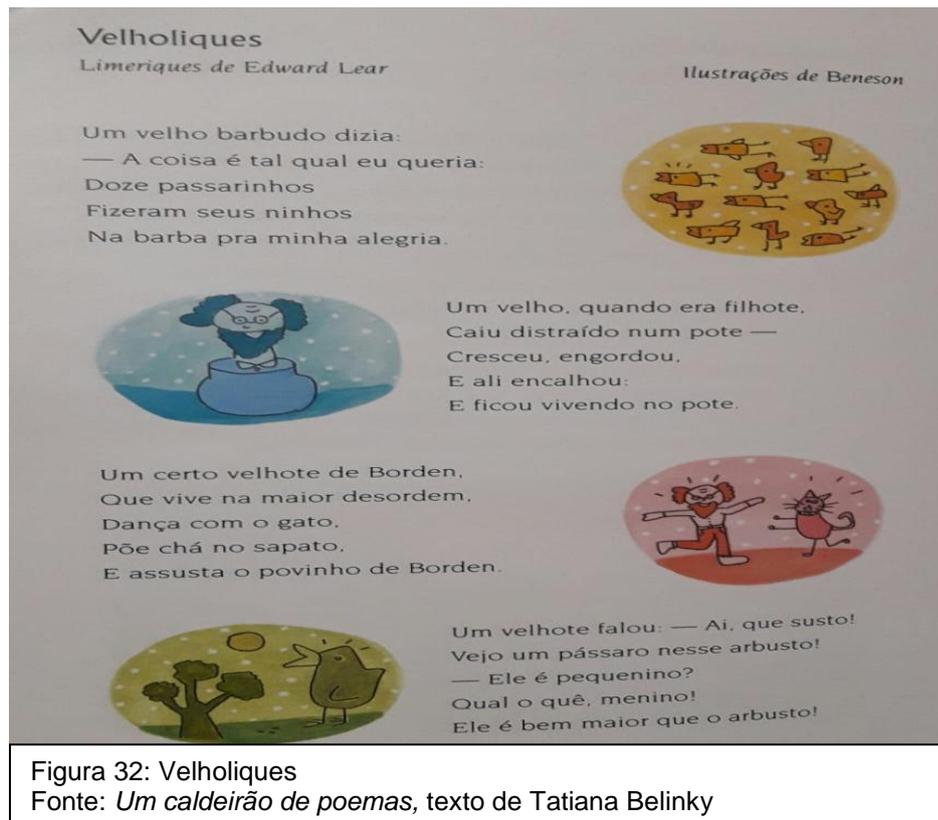
Em “Mais bicholiques”, Belinky, outra vez, utiliza animais para o exercício da imaginação. A criança inventa um pato sendo primo de um rato, e precisa descobrir a significação de expressões como “viver como cão e gato”, “dia de cão” e “fazer gato e sapato”, para que, então, consiga construir a “lógica” nonsense do texto. No segundo limerique, uma vaca bota um ovo e ainda há quem diga que aquilo não é novidade. Por fim, alguns asnos se lançam “sem eira nem beira” a uma barca, mais uma expressão popular que fará parte do repertório dos leitores.



No poema “Outros bicholiques”, o primeiro limerique é de autoria de Lear, que apresenta ao leitor a possibilidade de os passarinhos fazerem ninhos no bigode de um bode. No segundo, Tatiana brinca com a palavra Mamute, atribuindo a ela o sentido de mãe. Utiliza, também, os termos Papute (para pai) e Filhute (para filho). A mãe, então, pede ao pai que chame a atenção do filho, que estaria ao vento chupando chuchu com chucrute. Aqui, a autora utiliza a aliteração e, a partir do trabalho com o encontro consonantal “ch”, produz um efeito sonoro divertido ao tema, além de trazer, também, outro dado cultural através da palavra chucrute, tradicional comida alemã. Finalizando, conta que a macaca Urraca sentou no urucum, tingindo seu bumbum. Mais uma vez, constrói uma brincadeira sonora, que, além das rimas, se dá pela escolha das palavras Urraca (nome próprio) e urucubaca (má sorte):

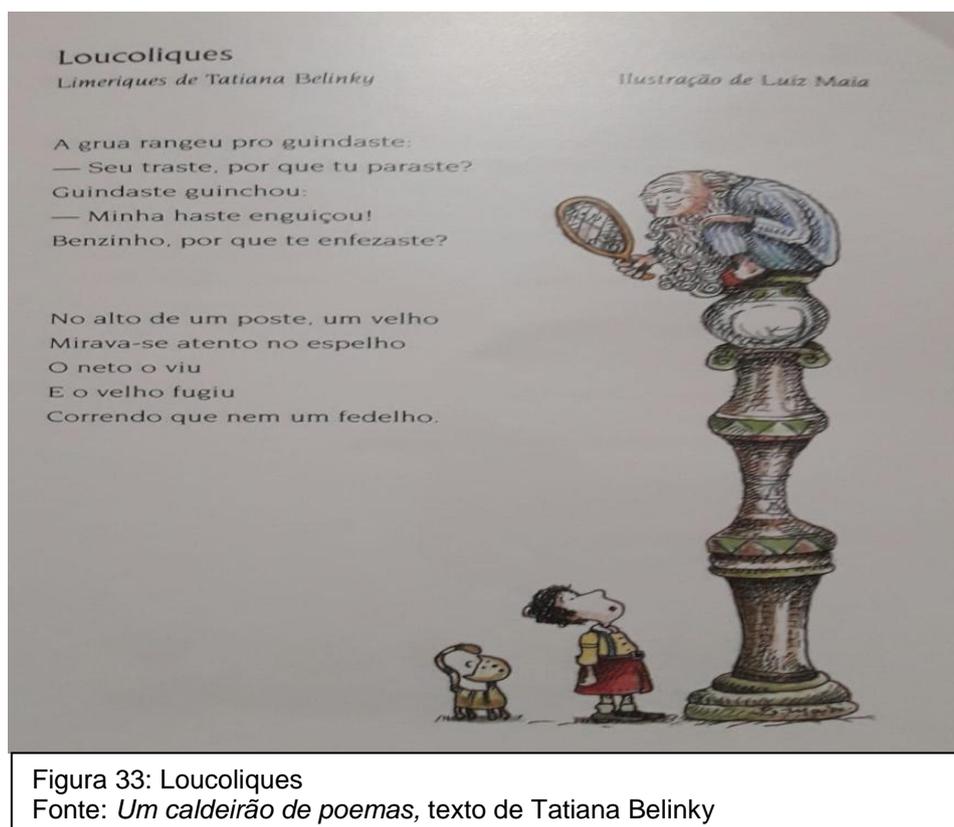


Em “Velholiques”, apresentando a figura do idoso de forma cômica, Lear brinca com a imaginação do leitor, que pode criar situações fantásticas ao realizar a leitura do poema. Todos os acontecimentos se passam com pessoas anciãs: doze passarinhos fazem ninho na barba de um velho; quando filhote, um velhinho cai em um pote e ali cresce; outro velhote, que vivia em Borden, assustava a todos e fazia coisas ridículas (dançar com gato, pôr chá no sapato), outro idoso conta para o menino que avistou um pássaro maior que um arbusto. Assim, a criança consegue interagir com o transcurso temporal do desenvolvimento humano, percebendo que, na velhice, também pode haver espaço para a imaginação.



O último poema-limerique da obra é de autoria de Tatiana Belinky, intitulado “Loucoliques”. Nele, como diz o título, dois disparates são contados. No primeiro limerique, uma grua range para o guindaste, questionando-o sobre porque havia parado; o guindaste “guincha” a ela que sua haste enguiçou e questiona o porquê do aborrecimento dela, dando a entender que guindaste e grua tinham um relacionamento.

No segundo, mais uma vez, a junção de duas faixas etárias aparece. Um velho, em cima de um poste, se observa no espelho. Ao perceber que estava sendo visto pelo neto, foge como um fedelho, dando a entender que, no texto, o adulto é mais irresponsável que a criança.



Realizadas por grandes ilustradores, as imagens contidas na obra, interatuam com os textos e com o universo da criança. São emancipatórias, porque fazem pensar, e divertidas, porque contribuem para o senso de humor contido nas produções.

Quatro anos após a publicação do primeiro *Caldeirão* é lançado o segundo. Com apresentação de Heloísa Pietro, a receita Bruxolique, que para ela é infalível, continua a trazer humor e divertimento ao leitor. Alguns autores, já apresentados no primeiro *Caldeirão*, renovam suas magias, e outros as apresentam pela primeira vez. Mas a maior quantidade de poções é, justamente, da organizadora, Tatiana Belinky.

Na obra *Um caldeirão de poemas 2*, a escritora apresenta uma quantidade maior de poemas próprios: “Apresentação do limerique”, “Ser criança”, “Receita de bruxa”, “Pinoquiada”, “Poliglota”, “Bicholiques”, “Caraca!”, “Novas onomatopeias”, “Limeriques da bruxa Urraca”, “As sábias conclusões”, “Ano-Novo para as árvores”, “Academês”, “A cor do som”, “Quatro limeriques”, “Essa não!”, “Bruxoliques”, “O que é bom”, “É mesmo?”, “Passeio bacana”, “Vida de cachorro?”, “Mais quatro limeriques”, “Probleminha”.

Outras produções de autores já conhecidos no primeiro *Caldeirão* são oferecidas ao leitor: “Porcodrama”, de Lewis Carrol; “Dois limeriques”, de Edward

Lear: algumas imitações do russo e uma música popular, “Cantiga do peru” e “Do capo”. Alguns anônimos são traduzidos do inglês: “Eu vi”, “Friolique”, “A chave do reino”. E há um arremedo popular brasileiro: “Botânica”.

Além disso, novos grandes nomes são postos na obra: os russos Krylov, com os poemas “O cofrinho”, “O rato e a ratazana”, “A cabra e a ovelha” e “O porco e o carvalho”; Samuil Marchak, com “O tambor e a corneta”; Tchokovski, com “Gatauci e Ratauci” e “Bom apetite”; B. Zahoder, com “A grande pergunta”; o inglês William Shakespeare, com “Dourar o ouro fino”; e o alemão Heinrich Hoffmann, com “A triste história do Gaspar-da-Sopa”.

Além dos ilustradores já conhecidos no primeiro volume (Adriana Alves, Luiz Maia e Luli), outras possibilidades artísticas são propiciadas através do trabalho de: Ana Moraes, Apo Fousek, Christine Röhrig, Dave Santana, Fernanda Brenner, Janaína Tokitaka, Laura Teixeira, Marcelo D’Saete, Márcio Levyman, Mariana Zanetti, Maurício Paraguassu, Rogério Coelho, Rose Marques, Sergio Kon, Silvana Rando, Visca (todos de São Paulo); Eduardo Albini (Uruguai/Brasil), Nina Moraes (Rio Grande do Sul); Mônica Turato, Sérgio Ramos (ambos de Minas Gerais).

Os cinquenta e três poemas e as ilustrações de vinte e um artistas representam temáticas como: ser criança, descobertas, bichos, natureza, alimentação etc. Desta produção, analisarei textos de autoria de Tatiana Belinky que se referem à temática da transformação. Para tanto, elegi poemas que falam sobre bruxas, um dos temas prediletos da escritora, e sobre a transformação vivenciada a partir da linguagem.

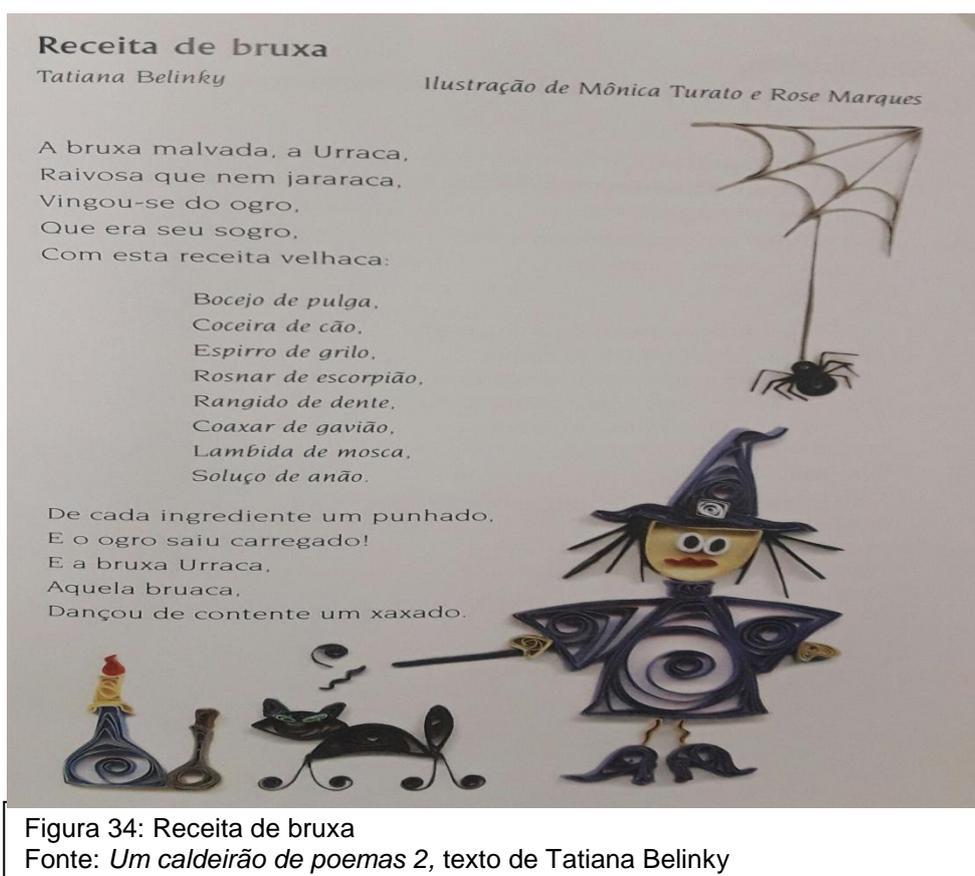
Para apresentar o mundo poético das bruxas, Belinky traz os seguintes poemas: “Receita de bruxa”, “Limeriques da bruxa Urraca” e “Bruxoliques”. A transformação a partir da linguagem é enfatizada em: “Poliglota” e “Probleminha”.

Chamo atenção para o fato de que Tatiana cria um nome próprio que é recorrente em seus textos, a Urraca. Ela já havia sido apresentada no primeiro *Caldeirão*, como macaca. Nesta obra, a Urraca é uma bruxa malvada e enfezada. Em “Receita de bruxa”, para vingar-se do sogro, um ogro, ela faz uma receita que deixa o pobre carregado. Depois, por estar feliz, dança um xaxado. Aqui, a cultura popular também é enfatizada por intermédio da palavra xaxado, ritmo tradicional de Pernambuco.

O poema é composto por dois limeriques, sendo intercalado por uma estrofe de oito versos, formados por um substantivo e um adjunto adnominal, os quais

mostram os ingredientes da receita da bruxa. Todos impalpáveis, estimulam o imaginário infantil, ou seja, será possível fazer uma poção sem a utilização de elementos concretos?

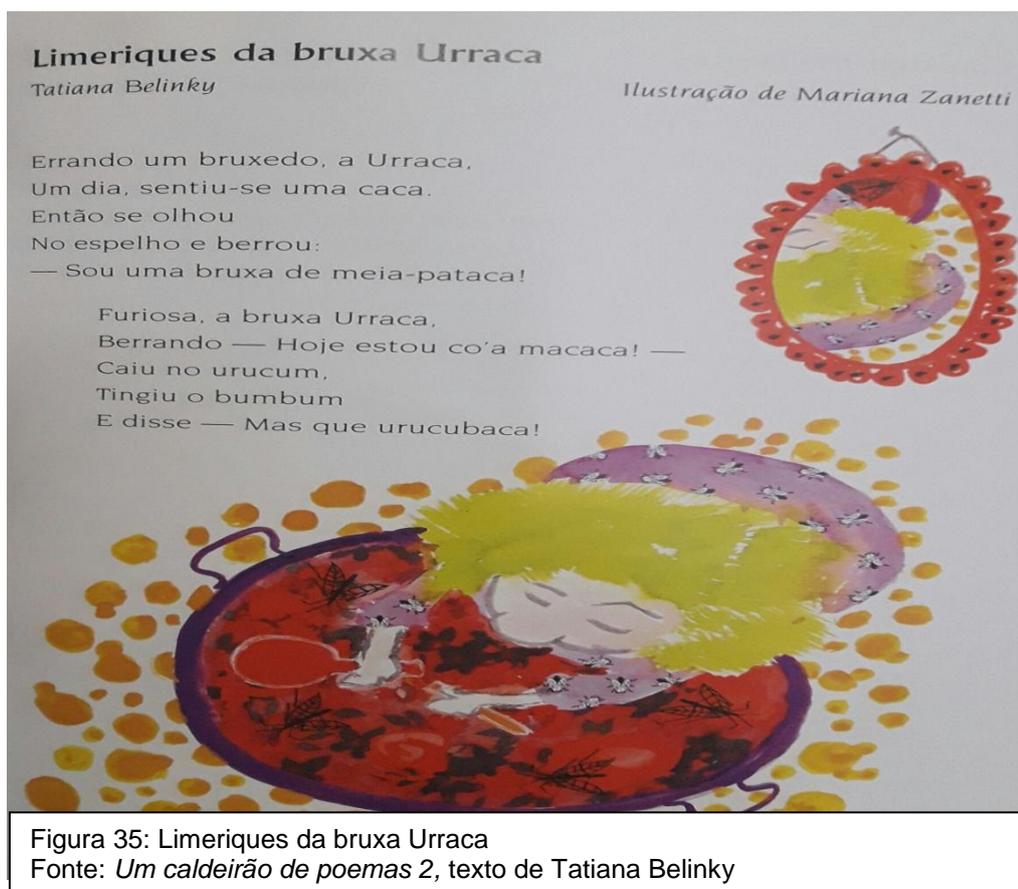
A ilustração do texto, de Mônica Turato e Rose Marques, é a fotografia de uma montagem realizada a partir de retalhos de papel, outra forma de estimular o imaginário infantil de forma sustentável:



A bruxa Urraca volta a aparecer em “Limeriques da bruxa Urraca”. Neste, ao contrário do primeiro, a bruxa tem um sentimento depressivo. No primeiro limerique, o eu-lírico nos conta que, após errar um bruxedo, e de se olhar no espelho, se sentiu uma bruxa de meia pataca. Então, ela berra e diz que está com a macaca, cai no urucum, tinge o bumbum. Nos textos, expressões podem ser exploradas e descobertas: “Hoje estou co’amacaca!”, “Mas que urucubaca”. O leitor pode pensar sobre os contextos de aplicação das frases. Além disso, se, no primeiro *Caldeirão*, Urraca era uma macaca e também acabou caindo no urucum, a criança também pode ser motivada a se questionar: será que houve uma transformação da bruxa em

macaca ou da macaca em bruxa? Isso tem a ver com o fato de a, agora, bruxa Urraca dizer que estava com a macaca? Está é uma das brincadeiras possíveis, que podem ser realizadas a partir da intertextualidade.

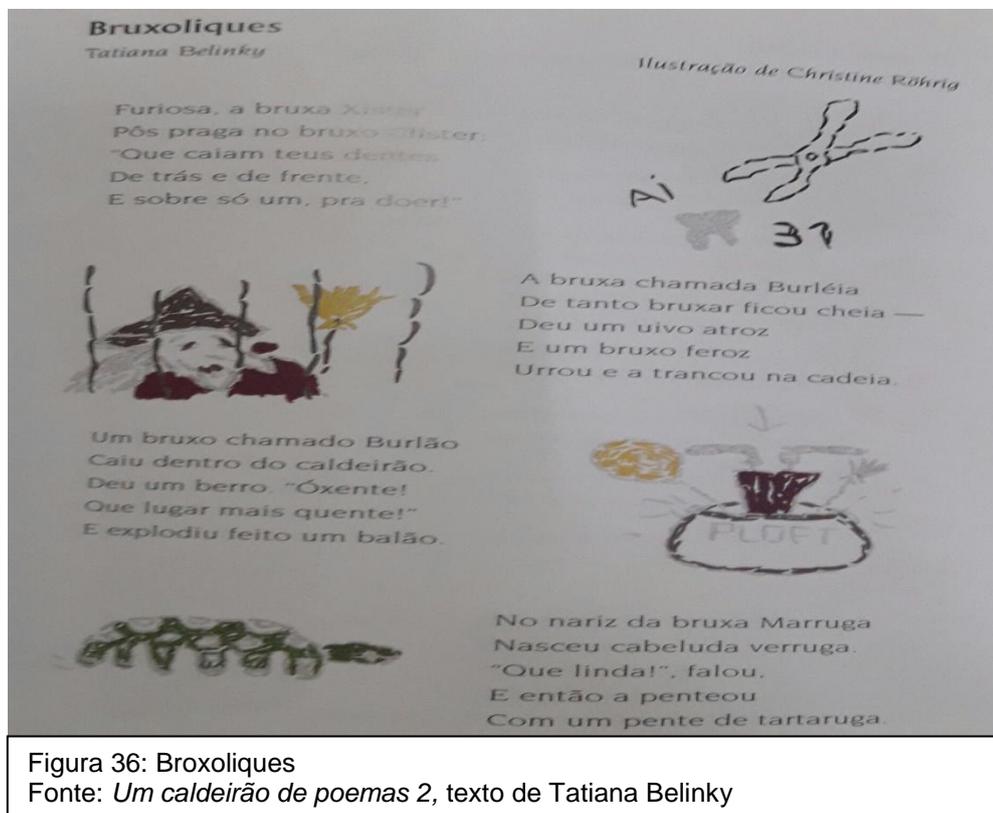
A ilustração, de Mariana Zanetti, que prioriza as formas geométricas, mostra uma bruxa sendo vista de cima. O foco principal é para o caldeirão, o qual contém a poção que acabou não dando certo. Ao fundo, há o espelho que reflete a cabeça da personagem e parte do seu caldeirão:



Em “Bruxoliques”, três novas bruxas e dois bruxos são apresentados. A Bruxa Xister jogou uma praga no bruxo Clister: que caíssem todos os seus dentes, restando apenas um para doer. A bruxa Burléia foi trancada por um bruxo feroz em uma cadeia, após ficar cheia de tanto bruxar. O bruxo Burlão caiu no caldeirão e deu um berro dizendo: Óxente, que lugar mais quente. Depois disso, explodiu feito um balão. A alusão aqui é feita à cultura nordestina, veja-se o uso de “óxente” e da referência ao balão, tão comum nas festas juninas. A Bruxa Marruga adorou a

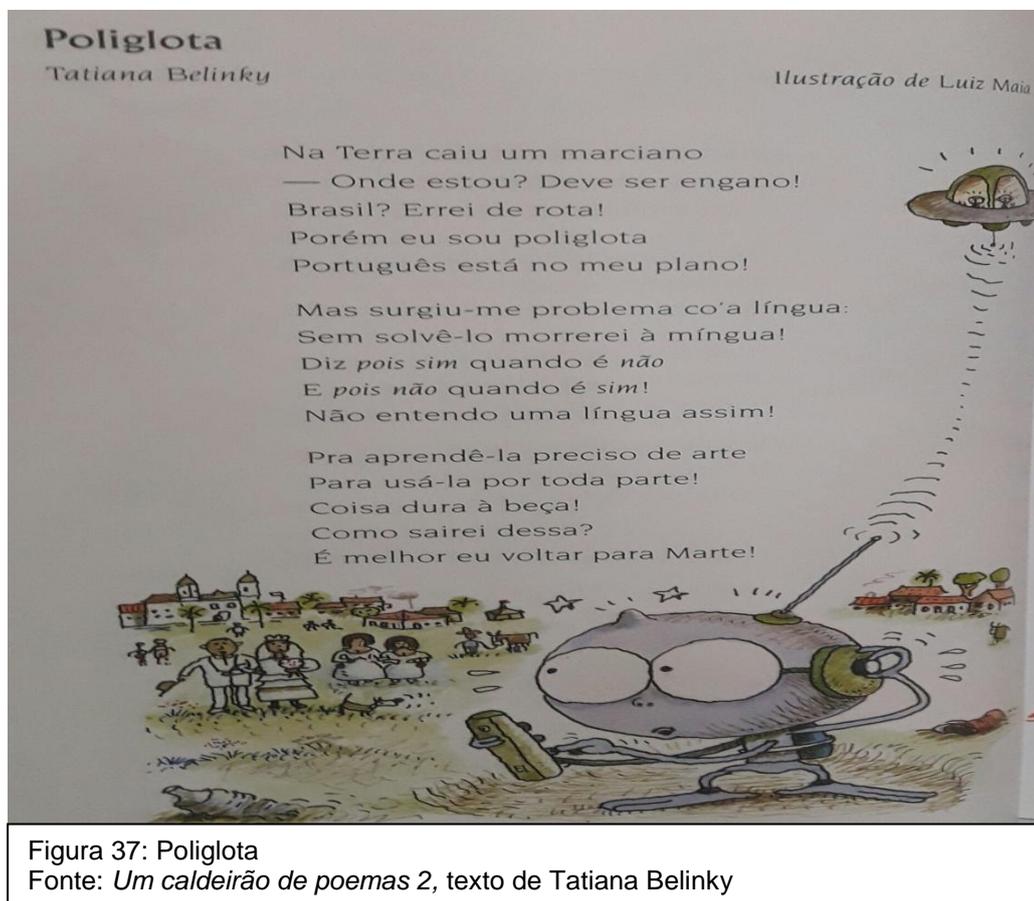
verruga cabeluda que nasceu no seu nariz e passou a penteá-la com pente de tartaruga.

Quatro imagens são espalhadas pela página. De autoria de Christine Röhrig, as ilustrações são trabalhadas com bordados, relacionadas aos dizeres de cada limerique. Na primeira: um alicate aberto (dentes extraídos), um dente (o que restou), a palavra ai (representando a dor do único dente) e o número trinta e um (número de dentes que seriam perdidos pelo bruxo). Na segunda: uma bruxa na cadeia juntamente com sua vassoura. Na terceira: as pernas de um bruxo com o corpo submerso no caldeirão e, ao lado, um balão amarelo. Na quarta: um pente imitando o casco de uma tartaruga:



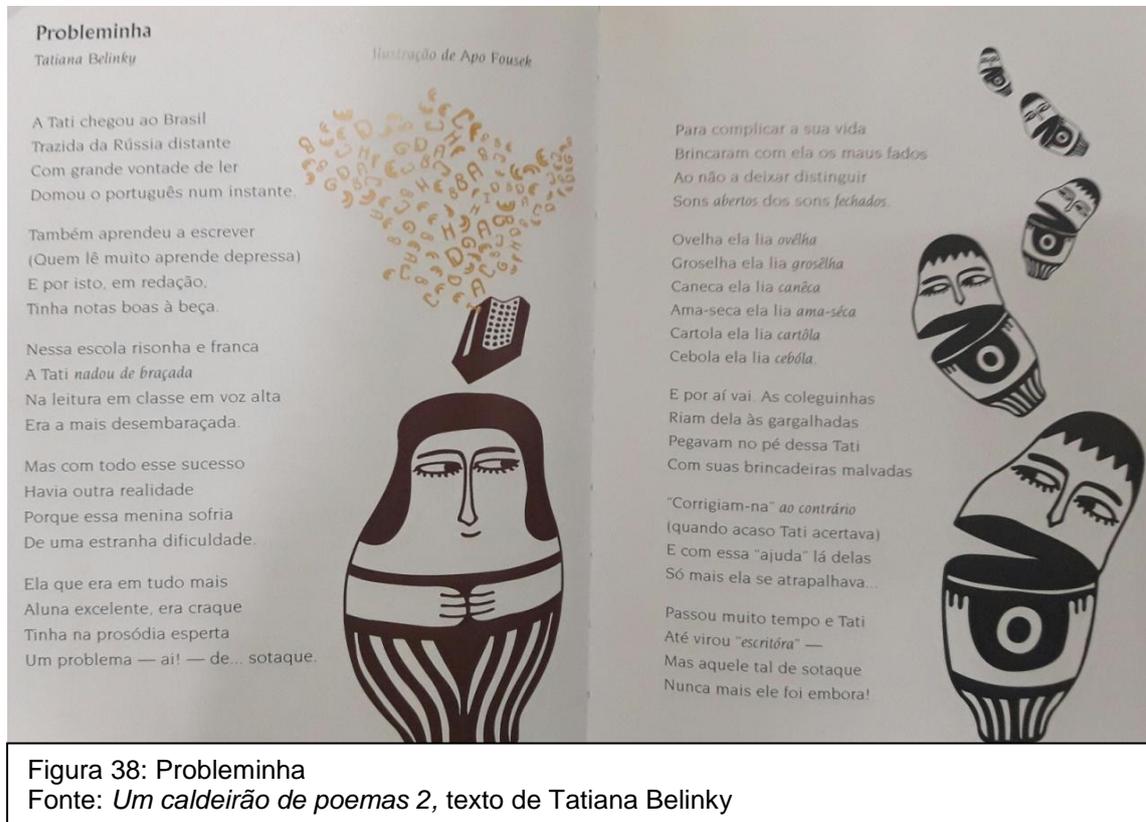
No poema "Poliglota", Tatiana conta que um marciano errou a rota e veio parar no Brasil. Pelo fato de ser poliglota e o português estar nos seus planos decide ficar. Entretanto, se depara com um problema linguístico. Como pode uma língua em que, quando se diz "pois sim", está se dizendo não, e em que, quando se diz "pois não", está se dizendo sim. Então, o marciano conclui que para aprendê-la é preciso arte. Para não morrer à míngua, resolve voltar a Marte.

A ilustração de Luiz Maia apresenta um marciano tentando se conectar com o disco voador durante uma festa de casamento. Tanto o marciano quanto as pessoas da festa parecem assustados, ou seja, a diferença acaba os distanciando:



No poema “Probleminha”, a escritora retoma a temática do idioma, narrando aos leitores a sua própria história. Ela é a personagem do texto, que é, também, uma produção biográfica. Diz que, quando chegou da Rússia, com muita vontade de ler, domou o português num instante, tendo ótimas notas em redação e sendo muito desembaraçada para a leitura em voz alta. Mas a maior dificuldade que enfrentava estava relacionada ao sotaque e à distinção entre os sons abertos e os fechados. Representa, no texto, a partir do acento circunflexo, a maneira fechada como lia algumas palavras, e, com o agudo, como lia outras de forma aberta: ovelha = ovêlha; caneca = canêca. Conta que sofria com as brincadeiras e gargalhadas das colegas. Ao final, lembra que, apesar de ter virado “escritóra”, o seu sotaque nunca foi embora.

As matrioskas russas compõem a ilustração do poema, elaborada por Apo Fousek. Várias delas, com a boca aberta, são a representação do idioma adquirido rapidamente a partir de seu ingresso no Brasil:



A partir desta análise, afirmo que todo o encanto que Tatiana Belinky nutriu pelos livros está, agora, imortalizado em suas obras. Confessando sua paixão pelas crianças, as presenteou com um rico acervo, que continuará fazendo parte da infância de muitos leitores, os quais, em suas obras, serão, para sempre, valorizados como sujeitos capazes, tendo o direito de aprender e de brincar ao mesmo tempo.

6.2 Transculturação e *mitopoiesis* em Tatiana Belinky

A bruxa poliglota, Tatiana Belinky, evidencia, em seus textos, tudo o que é dela e tudo o que é nosso. Extremamente solidária, ela apostou na capacidade de seus leitores e trouxe a eles o universo russo e o mundo da cultura. Além disso, atuou como uma quebra-mitos, desmitificando e trazendo humor às figuras que todas as crianças guardam em suas caixinhas dos medos.

Criticando as fábulas por trazerem moral, o que considera um desacato à inteligência da criança, sem pudor, ela dialoga com seus leitores. Nesse sentido, considerando a análise realizada e as obras escolhidas para tal, Belinky é a autora que mais explicita o processo de transculturação e a mitopoiesis. Em seus textos, eles são expostos de forma enfática pelos seguintes aspectos:

a) Apresentação explícita do folclore de outros países:

Neste item, cito a obra *Di-versos*. Além de apresentar textos de outros países em outros volumes, o livro analisado, neste estudo, se refere à Rússia, seu país de pertencimento. Assim, possibilita que as crianças conheçam renomados escritores russos, suas biografias e alguns de seus textos: Samuil Marchak, Ivan Krilov, Sacha Tchorny, Serguei Mikhalcov e Vladimir Maiakovsky. Dessa forma, ela compartilha a sua cultura, a partir do exercício da tradução e da adaptação com as crianças. As temáticas dos textos dão conta do universo infantil: a bola que fura, os desejos por determinadas profissões, situações escolares, e, de forma criativa, apresentando críticas a alguns costumes russos que também existem em nossa cultura.

b) Desmistificação dos medos da infância:

Em seus *Caldeirões*, Tatiana, usando o nonsense, consegue brincar com figuras que são temíveis no universo infantil: as bruxas, os duendes, os monstros. Brincando com as palavras, seus sons e rimas, a autora aproxima as crianças desses elementos fantásticos. Ainda, através da imaginação, consegue promover o que acredita ser o principal papel da leitura: abrir os olhos, os ouvidos e a cabeça da criança. Nesse sentido, novos mitos são constituídos por Belinky ao quebrar barreiras existentes na infância, deixando temáticas temíveis mais leves e divertidas.

c) Informações culturais a partir do disparate:

Suas adaptações, traduções e novas criações, consideram seleções que deixam de lado o pudor. A tarefa inventiva ocorre considerando temáticas do universo da criança, textos divertidos e com possibilidade de abertura para a criação dos próprios leitores. A combinação se dá entre a realidade, a fantasia e o riso. As simbologias de seus textos, muitos de caráter nonsense, abrem portas para a imaginação do leitor, o que resulta em aprendizados. Quadrinhas populares russas e inglesas foram reveladas, poemas populares foram traduzidos do inglês, acalantos e poemas populares alemães foram adaptados e poemas de outras nacionalidades são apresentados aos leitores: escocesa, inglesa, letã, estadunidense, polonesa.

As ilustrações derivam de autores pertencentes a distintos estados do Brasil. Os poemas de autoria própria dão conta dessa miscelânea de saberes que Tatiana sempre carregou consigo. Às vezes soando como disparates, sempre estiveram inseridos no universo da criança. Além disso, o processo de transculturação vivenciado por ela é enfatizado nos poemas em que fala sobre a adaptação em relação ao idioma, bem como sobre a cultura brasileira, por exemplo, quando alude a questões condizentes com especificidades do Brasil.

Nesse sentido, as obras desta autora, constituem o exemplo mais enfático de transculturação. Embora boa parte de seus textos poéticos provenha de fontes eslavas e inglesas, é no trabalho de tradução para o português que se manifesta o seu gênio para a poesia infantil. Os poemas traduzidos não soam estrangeiros: ela os investe da musicalidade do português e não teme adaptá-los quando seu jogo imagético seja intraduzível. Dessa forma, várias tradições poéticas de outras nações se tornam patrimônio cultural da infância brasileira.

Por outro lado, nos poemas de sua própria lavra, Tatiana Belinky exhibe uma tal mestria no domínio das sonoridades e dos ritmos, apoderando-se de elementos fantásticos do universo da criança brasileira, principalmente da criança urbana, que sua poesia se transforma em pura brincadeira com ideias estereotipadas pela cultura de massa – como as bruxas, por exemplo – provocando, pelo riso e a alegria, processos de ativação do imaginário sonoro e lúdico que liberam seus pequenos leitores da passividade incentivada pelo entretenimento midiático.

Por artes mitopoéticas, sem a intencionalidade de “ensinar”, de mostrar culturas outras, o conhecimento de mundo e as vivências da escritora são transpostos aos livros, transladados em poemas nonsense, que atendem ao ilogismo característico do universo infantil sem forçá-lo à racionalidade e à conformidade com os padrões da sociedade adulta.

Por esses motivos, Tatiana está eternizada na infância brasileira. Foi uma autora que deu liberdade à criança, que a percebeu em todos os seus potenciais e que, acima de tudo, foi criança a vida inteira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gloria Kirinus, Marina Colasanti e Tatiana Belinky, viajantes estrangeiras, se inseriram em uma sociedade multiétnica, multicultural. No Brasil, perceberam um lugar justo para suas enunciações, uma terra em que muitas culturas e muitas raças dialogam. Produzindo obras infantis e infantojuvenis, as escritoras foram, também, grandes incentivadoras da leitura no Brasil, fato que é declarado em muitas de suas entrevistas.

Inevitavelmente, as memórias de suas infâncias foram transpostas para suas experiências em terras brasileiras e, conseqüentemente, para suas obras. Aqui, reformularam suas identidades e contribuíram para a legitimidade cultural da mulher em nosso país.

A partir do polissemantismo da palavra, seus discursos, aos poucos, foram se ajustando à nova realidade, pois a matéria-prima de seus trabalhos considera a evolução dos sistemas simbólicos através dos tempos.

Em um cenário cambiante, vivenciaram a experiência do estranhamento: foram estranhas e também estranharam. Afinal, o estrangeiro traz o novo, mas também se encontra com ele. Souberam, então, conjugar a pluralidade cultural encontrada a partir de reservatórios simbólicos que carregavam. O diálogo entre a cultura própria e a cultura alheia, a união entre a tradição e a modernidade, a preservação de um patrimônio cultural coletivo foram os elementos que propiciaram a integração de suas produções aos desejos de um país em constante mutação.

As visões de mundo trazidas por cada autora foram a base para suas interpretações sobre a cultura aqui produzida e a cultura que produziram. Suas temáticas sempre estiveram associadas às suas experiências e, assim, suas memórias foram ativadas, de modo a fazer com que reminiscências também surgissem em seus receptores.

As recordações das autoras dão conta de sua intimidade como sujeitos de cultura. Por isso, as questões da língua, da literatura e da identidade repousavam nas fronteiras de suas memórias. Despertadas pelos textos produzidos, passam a interferir nas memórias de seus leitores, habitam uma história de descobertas. Suas obras surgem como uma forma de iluminar as memórias apagadas. E, a cada leitura, elas passam por uma atualização, de acordo com cada contexto histórico e cultural.

De acordo com Paz (1984), na tradição da ruptura, o moderno é heterogêneo. Nesse sentido, se percebe que, nos textos das autoras, a tradição é reinventada. Há uma aproximação entre prosa e poesia, entre línguas e culturas.

Ao documentar suas memórias, as escritoras concederam a elas o estatuto da eternidade, pois a escrita, sendo mais resistente do que o corpo, do que a voz, registra a experiência, que só se consolida quando submetida à interpretação dos sujeitos da cultura. Tais indivíduos estão filiados a conjuntos de saberes, frutos de um processo de rupturas e de continuidades. Daí a importância da memória coletiva, pois a memória individual necessita de uma referência, de uma tradição no mundo dos objetos. Quando condensadas, as memórias servem como depósitos verbais, se manifestando em diferentes formas: lendas, histórias, cantigas etc.

A língua é o instrumento que marca a passagem dos sujeitos ao mundo da cultura. Mas são as reminiscências que se constituem como as primeiras fronteiras de nossa constituição. Elas são únicas e intransferíveis. Apesar disso, aquilo que traz familiaridade pode ser compartilhado com os membros comuns de uma cultura.

Atento para o fato de que, além de se enquadrarem em períodos históricos distintos, as três escritoras nascem em sociedades culturalmente diferentes. Tatiana e Mariana derivam da cultura europeia e Gloria provem da cultura latino-americana. Por isso, observo que há certo distanciamento entre as escritoras. Tatiana e Marina já são cânones na cena literária. Gloria, apesar da qualidade de sua obra, ainda não possui o reconhecimento das primeiras.

A identidade das autoras estudadas se encontra em uma região de fronteira entre o familiar e o estranho. Suas visões de mundo consideram os contrastes entre os elementos constitutivos da diferença. Esse processo sociocultural dá conta de todas as práticas sociais vivenciadas pelas autoras, que, existindo de forma separada, se combinam e geram novas estruturas. Assim, patrimônios culturais são reconvertidos em novas produções, e muitas relações de sentido se reconstroem nas misturas.

Considerando o movimento de trânsito vivenciado pelo território brasileiro, a multiculturalidade é convertida em interculturalidade. A literatura, então, passa ser um recurso que traz originalidade e representatividade para o nosso espaço. Representando uma cultura híbrida, as autoras atingiram a originalidade a partir de seus talentos individuais. Nessa perspectiva, suas obras se caracterizam como operações culturais, valorizando o trabalho com as linguagens simbólicas.

Suas técnicas para produzir sentidos utilizam como matéria-prima a acumulação cultural, baseada na língua e na cosmovisão. Assim, apesar dos estrangeirismos, que, inevitavelmente, aparecem em seus textos, as escritoras produzem com base em uma tradição inventiva. Há a composição de algo que é híbrido, mas que é capaz de seguir transmitindo a herança recebida.

O movimento de transculturação, já debatido por Rama, expressa as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, todas elas vivenciadas por Kirinus, Colasanti e Belinky: a) aculturação (no Brasil, adquiriram hábitos e costumes de um novo padrão de regras sociais e culturais, sendo, o principal deles, a adaptação linguística; b) desculturação (embora conservando memórias, vivenciaram certo desapego da cultura procedente; c) neoculturação (como produtoras de culturas, suas obras carregam simbologias que estão associadas às suas vivências em outras terras, interligadas às experiências no Brasil).

Para tanto, os critérios de seletividade e de invenção foram os seus constantes companheiros, já que estão presentes em todos os casos de plasticidade cultural. A capacidade seletiva está associada à própria cultura, quando as autoras passam a selecionar quais os dados culturais serão apresentados a seus leitores. É um fator que está ligado à tradição. A tarefa inventiva faz parte do processo da neoculturação e está conexas à atmosfera da combinação. O fato é que as escritoras reestruturam o sistema cultural que é lançado aos receptores. Nesse processo, há perdas, seleções, redescobertas e incorporações, já que a função criadora é bastante complexa.

Enquanto reduto defensivo e forma de independência, a *língua* é um dos elementos fundamentais para a transculturação. As escritoras, como políglotas, escolheram o português como língua literária. Mas o trânsito entre várias línguas lhes trouxe a possibilidade de aperfeiçoar suas obras, trazendo intertextualidades com produções que pertencem a outros sistemas culturais. Marina Colasanti, em entrevista, declara pensar em italiano como pensa em português. Tatiana Belinky brinca com seu sotaque permanente e escreve sobre isso em seus textos. E Gloria Kirinus conserva suas memórias a partir da escrita bilíngue, português e espanhol.

Em nível de *estruturação literária*, suas escritas, cosmopolitas, apresentam vertentes fantásticas: as histórias maravilhosas de Marina, os poemas nonsense de Tatiana, e o antropomorfismo de Gloria. Percebe-se que as escritoras possuem

destreza imaginativa, são inquietas quanto à realidade e impregnam suas obras de uma significativa carga emocional. Vanguardistas, retornam às estruturas literárias clássicas: Kirinus quando transpõe os aspectos da oralidade para o texto escrito, Colasanti quando visita os contos de fadas tradicionais, e Belinky quando facilita a memorização de seus textos pela repetição rítmica e sonora, fazendo o leitor retornar ao mundo da poesia folclórica.

Considerando o último aspecto da transculturação, a *cosmovisão*, as escritoras engendram valores aos seus textos a partir de suas visões cosmopolitas. Isso porque, implicitamente, apresentam uma nova interpretação para o mito. Ao invés de ser tratado como fábula ou mera ficção, na realidade de cada obra, as autoras constroem textos que designam o contrário, pois são impregnados de significados atuais. De suas heranças culturais, as escritoras-transculturadoras extraem os motivos para suas produções. Esses legados são realimentados e apresentam concepções que emancipam o leitor.

Enquanto capacidade formadora de mitos, a *mitopoeisis* é o fator que consolida a capacidade inventiva de cada escritora, dentro deste diálogo entre culturas. Se desde o nascimento a criança está exposta a cargas mitopoéticas, as autoras constroem suas obras percebendo a criança como um indivíduo capaz de apreender e de ingressar nos universos que criam e recriam. Por isso, utilizam signos simbólicos para construir novas realidades, pois são justamente eles que trazem legibilidade à experiência humana.

Criando novos mitos, as autoras erigem mundos temporários dentro da esfera do real, já que há a impossibilidade de captar a realidade por inteira. A interpretação mítica está associada à experiência empírica, já que vivemos em configurações. As crianças, então, ingressam em um jogo com as palavras. Essa capacidade surge, no leitor infantil, quando começa a se espantar com aquilo que lhe é estranho. Assim, trazendo a inovação, o trio consegue despertar a curiosidade e o gosto pela leitura, pois o tom de mistério impulsiona o leitor a apreender.

Tendo a possibilidade de escolher obras que, explicitamente, trouxessem aspectos transculturais das escritoras, esta seleção se voltou aos textos carregados de implícitos sobre suas vivências interculturais. Além disso, elegi textos que se relacionassem às habilidades de destaque das autoras: a escrita bilíngue de Gloria, os contos maravilhosos de Marina, e os poemas-jogo de Tatiana. Nesse sentido,

concluo que suas memórias, sempre presentes no processo transculturador, ganharam forma nos textos mitopoéticos que produziram.

Nos textos de Gloria Kirinus, a tarefa inventiva é ressaltada por ser uma autora-tradutora. O processo de traduzir-traduzindo-se é a porta de acesso para a apresentação de outras culturas às crianças leitoras. Essa é uma das formas que faz com que sua composição inove a poesia e a narrativa direcionadas à infância. A escrita bilíngue é carregada de bagagens e temáticas culturais que almejam um leitor (ou um ouvinte) protagonista na reconstrução dos textos. Dessa forma, ele vivencia um processo de emancipação, palavra que conceituamos no decorrer do estudo, e se torna coautor das produções.

Nas obras analisadas da escritora Marina Colasanti, suas memórias são evidenciadas a partir de sua trajetória leitora. Por meio de sua bagagem de leitura, ela consegue trazer ao leitor inúmeros dados culturais. O que é evidente em seus textos são os aspectos intertextuais que carregam. A mitologia greco-romana é sua principal fonte, assim como os tradicionais contos infantis. Marina Colasanti é a escritora que carrega em suas obras a cultura do imaginário. Respeita a sabedoria trazida pela experiência e, a partir da leitura de várias nacionalidades, compõe sua obra com elementos reveladores da cultura de seu tempo. Seus mitos recriam personagens tradicionais e subvertem padrões e conceitos estabelecidos culturalmente.

Em Tatiana Belinky, o mito, contemplando o que é irreal e ao mesmo tempo real na concepção do texto, se estrutura a partir do nonsense, do disparate, daquilo que provoca o riso. No entanto, seus poemas estão impregnados de informações culturais. Uma de suas principais funções é trazer ao leitor, seja através de traduções, seja através de adaptações ou de novas criações, aquilo que, com divertimento, possa apontar caminhos para o novo. Em sua obra, há uma quebra de mitos criados pelo senso comum. Seu diálogo com a criança não tem pudor. Criando fantasias, ela é uma das escritoras mais verdadeiras da literatura infantil brasileira.

Então, considerando as crianças como seres mitopoéticos por natureza, as escritoras carregam os seus textos com cargas rítmicas e poéticas que aludem os contatos iniciais do humano com as palavras. Trazendo temáticas que remetem à compreensão mitológica da humanidade, suas memórias se mesclam com as memórias dos leitores, garantindo interatividade. Dessa forma, tanto o produtor quanto o receptor, ativam e reativam memórias e experiências, elementos que

abrem espaço para o devaneio e para a imersão em uma esfera de tempo que foge do habitual.

As palavras, em suas obras, contêm magia. Recorrendo, frequentemente, ao símbolo, criam esquemas sobre o mundo e o explicam a partir desses recortes. Sua literatura, aos poucos, se converte num segredo em constante revelação. Nesta descoberta, incerta e permanente, a criança vai construindo o seu mundo presente, que também estará em constante mutação.

E foram essas vozes, coniventes com a infância, que me contaram uma história maravilhosa: a de que, se o ser humano não deixar morrer a criança que nele habita, suas poções mágicas terão o poder de tornar quase real o “felizes para sempre”.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1995. (Série Pensamentos e Ação no Magistério)

ALEXANDRE. *Homenagem à Gloria Kirinus* (texto publicado em 2010). Disponível em: <http://alexandremaisliteratura.blogspot.com.br/2010/11/homenagem-gloria-kirinus_6426.html>. Acesso em: 22 jan. 2014.

ALMEIDA, Renato. Literatura infantil. In: COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil: relações e perspectivas* (conclusão). 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

AMORIM, Alexandre. *Tradução e versão: transferência*, 2010. Disponível em: Site: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/portugues/0028.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

ARGUEDAS, José María. No soy un aculturado. In: _____. *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1968.

BARBOSA, M. C. S. Culturas escolares, culturas de infância e culturas familiares: as socializações e a escolarização no entretecer destas culturas. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100 – especial, p. 1059-1083, out. 2007. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 25 nov. 2011.

BARROS, João de Deus Vieira (Org.). *Imaginário e educação: pesquisas e reflexões*. São Luis: EDUFMA, 2008.

BELINKY, Tatiana. *Di-versos russos*. Ilustrações de Cláudia Scatamacchia. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. *Sete contos russos*. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

_____. *Tatiana Belinky em Câmara SP*. 2013. 33 min, son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mhrY3_ErkWA. Acesso em: 24 jul. 2019.

_____. *Tatiana Belinky em entrevista ao Programa Provocações*. 2004. 26 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CvYcvzvpQsl>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Tatiana Belinky na TV Cocoricó*. 2012. 15 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Mlq1IF9Rks&t=5s>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Um caldeirão de poemas 2*. 21 ilustradores. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

_____. *Um caldeirão de poemas*. 25 ilustradores. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

_____. *Editora Melhoramentos: bate papo com Tatiana Belinky*. 2013. 33 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTQgWCFaAQ0>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Transplante de menina: da Rua dos Navios à Rua Jaguaribe*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.

BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito e individuação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. (Coleção Reflexões Junguianas).

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).
BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1986.
BRAS, Luiz. Conversa com Tatiana Belinky: a bruxinha-fada do Pacaembu. *Revista Ponto*, 2 abril de 2013.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. Ilustrações de Demóstenes Vargas. Bordados Dumont. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Como se fizesse um cavalo*. Apresentação de Eliana Yunes. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.

_____. *Entre a espada e a rosa*. Ilustrações de Marina Colasanti. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. *Marina Colasanti em ABC do Ziraldo*. 2015. 30 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yR21qF9yVuw>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Marina Colasanti em entrevista à Editora Global*. 2017. 15 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-iOg3WLEWkk>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Marina Colasanti em Sempre um papo*. 2016. 40 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6uOnJzm6ZB4>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Uma ideia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979. (Coleção Para Ler com Prazer).

_____. *Editora Global: mais de 100 histórias maravilhosas*. 2015. 33 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VV2Uzq2F7Jk>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Entrevista à editora Saraiva*. 2009. 33 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQA4>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Marina Colasanti em Sempre um papo*. 2006. 33 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xnHYrtPL02E>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Marina Colasanti em Comunità Italiana*. 2014. 40 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WGTWqnhzN5Y>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

_____. *Marina Colasanti em Entre um café, uma prosa*. 2014. 20 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgbK5opnn_o>. Acesso em: 15 jul. 2019.

FIORAVANTI, Carlos. Os precursores de Lobato: Livros para crianças escritos por autores nacionais já circulavam no final do século XIX. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, v. 253, p. 19-23, mar. 2017. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/03/16/os-precursores-de-lobato/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

FRAZÃO, Dilva. *Biografia de Marina Colasanti*, 2017. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/marina_colasanti/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

GLORIA KIRINUS. Desenvolvido por Luciano. 2003-2014. Apresenta informações sobre a escritora Gloria Kirinus. Disponível em: <<http://www.gloriakirinus.com.br/index.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A literatura como fonte para a história da infância: possibilidades e limites. In: LOPES, Alberto; FILHO, Luciano Mendes de Faria; FERNANDES, Rogério (Orgs.). *Para a compreensão histórica da infância*. São Paulo: Autêntica, 2007.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectivas, 1999.

IACONIS, Heloísa. Marina Colasanti não esgota o exercício de questionar a vida, 2019. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/marina-colasanti-nao-esgota-o-exercicio-de-questionar-a-vida>>. Acesso em: 15 jul.2019.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. delzidoroBukstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo, Cultrix, 2007.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIRINUS, Gloria. Sujeito leitor: Gloria Kirinus. Entrevistador: Cezar Tridapalli. Entrevista concedida ao site Mídiaeducação; ago. 2011b. Disponível em: <http://midiaeducacao.com.br/?p=8414>. Acesso em: 20 abr. 2014.

_____. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011a. (Coleção Re-significando Linguagens).

_____. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2008. (Coleção Comunicar).

_____. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 1998.

_____. *Quando as montanhas conversam/Cuandolos cerros conversan*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Paulinas, 2007.

_____. *Quando chove a cântaros/Cuandollueve a cântaros*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Paulinas, 2012.

_____. *Se tivesse tempo/Si tuvieratiempo*. Ilustrações de Ana Raquel. São Paulo: Larousse, 2010.

_____. *Tartalira/Tortulira*. Ilustrações de Gê Orthof. São Paulo: Paulinas, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LAJOLO, Marisa. *Humor, musicalidade e fundo ético*. Observatório da Imprensa. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/ed751_humor_musicalidade_e_fundo_etico/. Acesso em: 20 jul. 2019.

LLUCH, Gemma. De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogeneización. In: LLUCH, Gemma et al. *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 15-55.

MACHADO, Marina Marcondes. *A poética do brincar*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MAGALHÃES, Lígia Cadematori. Jogo e Iniciação Literária. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cadematori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O que é literatura infantil*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos, 163).

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
MIELIETINSKI, Eleazar. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILWARD, Janine. *O mito em suas variadas apreensões*, 2007. Disponível em: <<http://sobrelira.blogspot.com.br/2011/10/o-mito.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
OLIVEIRA, Maria Rosa de; PALO, Maria José. *Literatura infantil: voz de criança*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

PALAVRA FIANDEIRA. Entrevista com Glória Kirinus. São Paulo. Ano 1. n. 5, dez. 2009. Disponível em: <<http://palavrafiandeira.blogspot.com.br/2009/12/palavra-fiandeira-6.html>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

PAZ, Octávio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

RAMA, Angel. *Transculturação na narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Cadernos de Opinião, 1975.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMOS, Flávia Brocchetto; TORNQUIST, Sandra Regina. A construção do poético em Quando as montanhas conversam. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 34, n. 1, p. 915, jan./jun. 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, identidade e a cultura de fronteiras. In: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. Porto: Afrontamento, 1995. p. 119-137.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

SÓ PORTUGUÊS. Desenvolvido pelo grupo Virtuous. 2007-2014. Apresenta regras e curiosidades sobre a língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf7.php>>. 20 jun. 2014.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179–192.

VASQUES. Marciano. *Encontro com Tatiana Belinky*. Coleção Grandes Nomes. São Paulo: Nova América, 2004.

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 129

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O estatuto da literatura infantil. In: _____.; MAGALHÃES, Lúgia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil. In: KHÉDE, Sônia Salomão (Org.) *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.