

Maria de Fátima Cruvinel

O RISO NA OBRA INFANTIL DE SYLVIA ORTHOF

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, 1991.

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do(a) autor(a): **Maria de Fátima Cruvinel**

Título do trabalho: **O riso na obra infantil de Sylvia Orthof**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Independente da concordância com a disponibilização eletrônica, é imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Maria de Fátima Cruvinel
Assinatura do(a) autor(a)²

Data: 24 / 02 / 2021

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² As assinaturas devem ser originais sendo assinadas no próprio documento. Imagens coladas não serão aceitas.

R E S U M O

CRUVINEL, Maria de Fátima. O riso na obra infantil de Sylvia Orthof. Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás, 2º semestre de 1991.

Abordagem de três forças expressivas na obra literária infantil de Sylvia Orthof, vistas sob a perspectiva do riso — a carnavalização, a velhice e o ludismo.

Os valores sociais, os comportamentos convencionais e a visão maniqueísta do mundo, que durante tanto tempo foram transmitidos pelas narrativas tradicionais, são aspectos questionados pela moderna literatura infantil. A escritora Sylvia Orthof utiliza-se do caráter positivo do riso carnavalizador e através de recursos como a inversão e o grotesco questiona a seriedade do homem.

A velhice é retratada como uma fase significativa na vida. Tematizado numa perspectiva avessa à comum, o velho faz rir mas também ri, o que o torna próximo da criança leitora.

Atrelado ao riso de caráter positivo, o lúdico sustenta os textos, envolvendo o leitor.

R E S U M E

CRUVINEL, Maria de Fátima. O riso na obra infantil de Sylvia Orthof. Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás, 2º semestre de 1991 .

Approche de trois forces expressives dans l'oeuvre littéraire pour les enfants de Sylvia Orthof, vues sous la perspective du rire — la carnavalisation, la vicillesse et le ludisme.

Les valeurs sociales, les comportements conventionnels et la vision manichéiste du monde, qui pendant longtemps ont été transmis par les narratives traditionnelles, ce sont des aspects mis en question par la moderne littérature pour les enfants.

L'écrivain Sylvia Orthof utilise le caractère positif du rire carnavalisateur et à travers de ressources telles que l'inversion et le grotesque, elle met en question le sérieux de l'homme.

La vieillesse est montrée comme une phase significative de la vie. Tematisée dans une perspective tout à fait différente de la traditionnelle, le vieux fait rire, mais lui aussi, il rit, ce qui lui approche de l'enfant lecteur.

Ajouté au rire de caractère positif, le ludique soutient les textes, attirant le lecteur.

Ao leitor adulto

Vocês dizem:

— Cansa-nos ter de privar com crianças.

Têm razão.

— Cansa-nos, porque precisamos descer ao seu nível de compreensão.

Descer, rebaixar-se, inclinar-se, ficar curvado.

Estão equivocados.

Não é isto o que nos cansa, e sim, o fato de termos de elevar-nos até alcançar o nível dos sentimentos das crianças.

Elevar-nos, subir, ficar na ponta dos pés, estender a mão.

Para não machucá-las.

JANUSZ KORCZAK

SINOPSE

Abordagem da carnavalização, da velhice e do ludismo por meio do riso na obra literária infantil de Sylvia Orthof.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. A RETOMADA DO RISO	15
2. O RISO E A CARNAVALIZAÇÃO	26
2.1. A inversão	29
2.2. O grotesco	41
2.2.1. O riso e o “baixo” corporal	42
2.2.2. O riso e a ilustração	50
3. RINDO DO TEMPO.....	59
3.1. A união dos extremos.....	61
3.2. O riso do velho.....	62
4. O RISO E O LÚDICO	66
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	91

INTRODUÇÃO

Muito mais que representação de acontecimentos reais ou fictícios, a literatura moderna é recriação do mundo, cujo centro é o homem; o homem na instância do individual, não mais do coletivo. Por isso o que mais importa à literatura contemporânea é a busca da essência desse homem.

A literatura infantil produzida hoje, por sua vez, não tem objetivo diferente. Seu intento é proporcionar ao jovem leitor a descoberta de si mesmo e do mundo que o rodeia, de maneira que dele participe ativa e inventivamente. Para isso, ela busca despertar-lhe o gosto, fazendo-se instigante e prazerosa. Este objetivo, porém não é o que caracterizou as obras infantis na sua origem.

Faz-se necessário retomar aqui algumas considerações sobre a literatura infantil e seu público, ainda que de forma sucinta, vez que outros estudos já o fizeram detalhadamente.¹ A literatura destinada à criança teve início com o surgimento da infância como um espaço separado do mundo adulto, não apenas um período de transição logo ultrapassado, mas um espaço em que as particularidades da criança são evidenciadas. Seu reconhecimento ocorreu, sobretudo, em função da reestruturação da família na sociedade moderna, a família burguesa, cujas características opunham-se consideravelmente às da sociedade medieval.

É possível comprovar, mediante principalmente o testemunho da arte da época, que nessa sociedade não havia consciência das particularidades infantis, isto é, da existência da criança como entidade, o que o historiador Philippe Ariès chamou de “ausência do sentimento da infância na Idade Média”.² Com a formação da família burguesa, houve como que uma descoberta da infância, e, conseqüentemente, a criança passou a deter um novo papel e assumir um lugar central na sociedade e na própria

¹ Cf., a propósito, PERROTI, Edmir. (1986); ZILBERMAN, Regina & MAGALHÃES, Lígia C. (1984); e ZILBERMAN, R. (1982). Especificamente sobre a história da criança, ver ARIÈS, P. (1986).

² ARIÈS, P. p. 14. Segundo a escritora Simone de Beauvoir, na França esse sentimento se estende até o século XVII. “Durante a Renascença, houve interesse por elas; tentou-se preservá-las da corrupção do mundo adulto. Mas a vida era difícil demais para que maiores cuidados lhe fosse dedicados. No século XVII, as crianças foram mantidas à margem da sociedade e criadas com severidade. Até 20 anos chicoteavam-se os pajens e os estudantes, sem distinção de classe; relegava-se a infância à categoria das mais baixas camadas da população. A literatura ignorou-a. La Fontaine observa: “Esta idade é sem piedade.” La Bruyère pinta as crianças como pequenos monstros, e conclui: “Eles não querem suportar o mal, e gostam de praticá-lo.” Bossuet chega a dizer: “A infância é a vida de um bicho.” (BEAUVOIR, S. (1990), p. 207-8).

família, que, por sua vez, buscava preservar sua unidade e sua solidificação política e ideológica.

Assim, não foi sem interesse que a sociedade do fim do século XVII e do século XVIII dispensou atenções à infância³, exigindo inclusive sua frequência a escola.

Descoberta a infância, a criança não passou do anonimato a uma posição em que fosse respeitada como tal; o que houve foi certo isolamento dela em relação ao mundo adulto e à realidade exterior. A sociedade começou a encará-la como um ser frágil e despreparado, carente de orientação, conseqüentemente dependente da família e da escola – entidades encarregadas de tornar a criança um adulto honrado e racional.

Iniciou-se, desde então, a produção cultural destinada exclusivamente à infância.⁴ A criação literária para as crianças teve nesta época sua origem, simultaneamente a uma política de alfabetização em massa, e se difundiu com uma especificidade – a pedagógica. É inegável, pois, o vínculo estabelecido entre literatura infantil e escola.

Esse caráter doutrinário e formador da literatura destinada ao leitor infantil perdurou por mais de dois séculos, e não é seguro afirmar que hoje ele tenha se dissipado totalmente da produção literária infantil. A sociedade moderna reconheceu a infância, mas não lhe outorgou sua identidade; para ela a criança é um vir-a-ser, isto é, ela só será depois de se tornar adulta ou for útil socialmente. Esta postura foi muito bem ilustrada por Rubem Alves quando, ao abordar a concepção da inutilidade da infância, criticamente se refere ao pai que pergunta ao filho o que ele vai ser quando crescer, ou seja, “Qual o nome do meio de produção em que você deseja ser transformado?”⁵ Atitude frequente não só dos pais, mas de qualquer adulto que mantenha uma relação afetiva com a criança, o que demonstra a necessidade que ele tem de olhar a infância como se fosse um meio e não um fim em si mesma.

Prefaciando Fanny Abramovich, o escritor de literatura infantil Bartolomeu Campos Queirós refere-se à atitude de urgência que o adulto tem quanto a esta etapa da

³ Crianças da alta sociedade inglesa do século XVIII povoam telas como *Lady Cockburn com três de seus filhos*, Galeria Nacional, Londres; *Os filhos de Edward Holden Cruttenden*, Museu de Arte de São Paulo; *Os meninos Brummel*, coleção particular, Londres – obras do pintor inglês Joshua Reynolds, (1723-1792). Cf. *Gênios da Pintura: Neoclássicos, Românticos e Realistas*. São Paulo, Abril Cultural, II: 32-54. 1984.

⁴ Referimo-nos, aqui, a literatura oficial, pois, ao lado desta, havia contos, novelas de cavalaria, surgidos na Idade Média, que permaneciam vivos na voz do povo. Cf., a esse respeito, COELHO, N. V. (1985), p. 48.

⁵ ALVES, R. (1986), p. 08.

vida, como o resultado de um inconsciente ressentimento em relação a sua própria existência: “Cotidianamente certifico nos adultos, em relações escolares ou familiares, um impulso para arrancar a criança – aluno ou filho – o mais cedo possível da infância. Tal atitude me parece ocorrer quando o adulto tem a infância como paraíso irremediavelmente perdido.”⁶

Urgência ou ressentimento, a postura do adulto diante da criança ou do jovem é, com raras exceções, de superioridade, seja com o aval da experiência, seja com o da prepotência. Isto justifica certa persistência do didatismo ou utilitarismo cheios de boas intenções no texto dedicado ao público infanto-juvenil.

A literatura infantil produzida nas últimas décadas talvez não tenha perdido totalmente seu caráter pedagógico, mas compromete-se com o interesse da criança. Na medida em que é um texto que se abre para a leitura-invenção, estabelece o acesso ao real e proporciona ao leitor infantil a busca de sua identidade.

O comprometimento com o público leitor, em detrimento da subserviência à tradição pedagógica, pode ser observado, sobretudo, com o aprimoramento estético buscado pelo autor da obra infantil, cuja preocupação maior é iniciar na criança o gosto pelo texto literário.

No que se refere ao aperfeiçoamento da qualidade estética, a produção literária infantil de hoje prima pela inovação lingüística ao assumir a pluralidade do discurso e ao usar uma linguagem muito mais próxima da usada pelo leitor a que se destina – o que não quer dizer impregnada de diminutivos, ou piegas, mas explorada no seu aspecto lúdico. Além, disso, abre um espaço nada pouco exigente à ilustração. Aliada as duas linguagens – a verbal e a visual –, há ainda a exigência do mercado editorial deste gênero de literatura, o que concorre para um produto final atraente ao olhar ávido da criança.

Esta é a ordem: atrair o jovem leitor, instigando-o a uma leitura prazerosa, mas, sobretudo, crítica.

Prazer e crítica não são incompatíveis, nem um embota o outro. No caso específico deste gênero, o primeiro implica a segunda, uma vez que, para levar a criança a uma postura crítica, é necessário que ela faça a leitura, e, para isto, é preciso que esta lhe dê prazer.

⁶ ABRAMOVICH, F. (1985), p. 09.

A literatura infantil não deixa, pois, de veicular uma ideologia, visto que objetiva levar o leitor infantil a uma compreensão de si mesmo e do que o rodeia, mediante a tentativa de resgatar a identidade e os valores culturais do grupo que pertence. Contudo, as produções contemporâneas, comparadas às originárias do gênero, veiculam uma ideologia às avessas ao efetivar o casamento do prazer com a crítica, deixando, assim, de subestimar a inteligência inventiva e questionadora de seu público.

O resgate da cultura, e conseqüentemente da identidade de um povo, supõe a negação à imposição de valores que lhe sejam estranhos e objetiva a emancipação de padrões pré-estabelecidos. A literatura infantil contemporânea propõe resgate, incentivando a criança à leitura e entendendo o ato de ler como desvendamento do mundo.

No Brasil, a partir dos anos 70, a produção literária para criança efetiva sua existência e se objetivo principal, que é mostrar criticamente a realidade nacional.⁷ Sua identidade caracteriza-se especialmente pela liberdade de criação e postura crítica. Norteados por estes dois eixos, o gênero passa a agregar uma diversificação à possibilidade de participação do leitor no jogo do texto.

A declarada crítica ao poder estatuído, ao maniqueísmo, à inversão de valores por meio da desentronização das convenções sociais, aliadas ao caráter da invenção, são aspectos marcantes no perfil da literatura infanto-juvenil.

Entre os inúmeros autores representantes da vanguarda literária infantil e juvenil, encontra-se Sylvia Orthof, que iniciou sua produção na área de teatro destinado à criança, não só como autora de peças, mas como diretora de espetáculos. Estreou em publicação de livros no ano de 1981 e desde essa época não parou mais de publicar, tanto para o público infantil quanto para o juvenil.

Seu mais sério compromisso é com o riso do jovem leitor. Compromisso que demonstra que riso não é incompatível com o olhar crítico. Em seus mais de cinquenta textos, a comicidade é a tônica. A inversão é instituída já pela característica primordial de sua obra – tratar o sério com riso. Utilizando processos cômicos, muitas vezes numa perspectiva próxima à do realismo grotesco, a autora aborda temas como a velhice, a família, as relações humanas; critica o maniqueísmo; desentroniza convenções impostas

⁷ Cf. PONDÉ, G. (1985), p. 85.

pela sociedade, propondo uma nova forma de olhar e sentir o mundo, seguramente sob uma ótica que não é a do adulto.

Brincando, Sylvia Orthof faz aflorarem os desvios inerentes à personalidade humana, mas seu texto não se caracteriza nem pela sátira cruel e demolidora, tampouco pelo riso elegante e refinado; ele provoca o riso leve, solto, infantil, nem por isso descomprometido.

De estrutura essencialmente lúdica – quase pura brincadeira –, a obra desta autora desempenha importantes funções, vez que trata de polêmicas questões existenciais do ser humano, principalmente daquele que está em formação, como é o caso da criança.

Estas funções apresentam-se, à primeira vista, como que às avessas, porque, fazendo o jogo da criança, o texto opõe-se despudoradamente ao moralismo e ao didatismo que por muito tempo nortearam a produção dirigida ao público infantil. Assim, longe de estar alheia, esta obra obriga-se, voluntariamente, a falar do real, aspecto da vida indissolúvelmente ligado à brincadeira, pois, segundo o psicanalista D.W. Winnicott, “É no brincar e somente no brincar que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativa que o indivíduo descobre seu eu.”⁸

Ora, se o que a moderna literatura infantil busca é proporcionar ao leitor o encontro de si mesmo e a apreensão do mundo que o cerca, a leitura de um texto aberto, que o envolva num jogo brinçalhão do qual possa participar criativamente, parece ser o mais eficaz. Portanto a relutância da crítica em considerar literária a obra de Sylvia Orthof, porque não se comprometeria com a reflexão, não se justifica.

O texto orthofiano permite esse envolvimento do leitor, convida-o à participação não só ativa, mas inventiva, pois é todo ludismo; um jogo que espera o eco de seu público, seja numa gostosa gargalhada, seja numa involuntária reflexão crítica que o ajudará a definir sua postura no mundo.

Adotando o ludismo como bandeira e assumindo o tom coloquial da linguagem, a escritora coloca-se no mesmo plano existencial de seu leitor-interlocutor. E, na mesma perspectiva de seu público, questiona que a inversão de valores e de comportamentos parece ser regra nas cenas do cotidiano, situações mais utilizadas em seus textos.

⁸ WINNICOTT, D. W. (1975), p. 80.

Segundo a pesquisadora Glória Pondé, nem sempre a ordem justa se estabelece na prática, logo a fantasia e o maravilhoso seriam o espaço onde é possível uma nova ordem, a justa, sob a ótica da criança.⁹ A obra de Sylvia Orthof, entretanto, não propõe um outro espaço; ela institui a inversão nas situações cotidianas mais comuns – ou cotidianiza-as –, campo onde atuam suas personagens, tratadas com a maior intimidade, ainda que diversificadas em gente, bicho, elemento da natureza, objeto, entidade imaginária.

A própria escritora admite essa intimidade com o que transforma em personagem, quando, sobre seu livro *Se as coisas fossem mães*, comenta: “Tenho uma ligação de ternura com certos objetos, quinquilharias, trecos e troços: adoro uma chaleira azul, gorducha, que tem umas flores pintadas em vermelho. Pra mim, aquela chaleira tem um jeito maternal que só ela. E a lua? Existe coisa mais mãe do que a lua? E a casa?”¹⁰

Mesmo utilizando essa variedade de figuras, a autora não foge ao tipo humano. Suas personagens, sejam bichos, monstros, fadas, caracterizadas ludicamente, encarnam quase sempre comportamentos típicos do homem. A humanidade com seus valores, sentimentos, desvios, é, pois, seu objeto de análise, feita por meio da provocação do riso – manifestação essencialmente humana.

Abordagem do homem com o que é próprio do homem. Assim podemos definir a escritura de Sylvia Orthof, para quem escrever para crianças é sua doença, pois não consegue parar de fazê-lo. Mas “doença boa, daquelas que dá uma febrinha, a gente escapa das coisas chatas da vida, viaja pela história... adoro!”¹¹ Com um discurso cujos elementos se diversificam em alegoria, humor, paródia, *nonsense*, ludismo verbal, portanto utilizando processos cômicos mediante o uso de palavras, situações e idéias, a autora envolve o pequeno leitor numa atraente brincadeira. Mediante esse recurso lúdico, oportuniza o entretenimento, franqueando à criança a chance de viver a plenitude de sua infância, não se esquivando, entretanto, de abordar conflitos inerentes a idade de seu leitor, com a distância que só o riso pode permitir.

⁹ Cf. PONDÉ, G. (1986), p. 66.

¹⁰ Este comentário encontra-se na 4ª capa da 10ª edição do livro *Se as coisas fossem mães*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

¹¹ Palavras da autora na 4ª capa do livro, *No fundo do fundo lá vai o tatu Raimundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

O riso, o lúdico e a reflexão são, pois, ingredientes básicos da obra de Sylvia Orthof. Os primeiros, muitos mais acentuados e bem ao gosto infantil, sobrepõem-se ao terceiro em intensidade, e por isso nos servirá de perspectiva para vislumbrarmos a concepção de mundo da autora, cuja postura é uma das que mais se identifica, no panorama da literatura infantil produzida hoje, com a da criança moderna – perguntadora, instigante, insubordinada, crítica e, sobretudo, brincalhona.

Com um número de publicações que chega a 60 obras, entre infantis e juvenis, em apenas dez anos de carreira, Sylvia Orthof produziu textos melhores e piores. A produção que foge a sua performance criadora talvez possa ser justificada pelo extraordinário número de publicações em tão curto espaço de tempo. Entretanto, a quantidade de livros que peca em qualidade pode ser considerada irrisória diante dos inúmeros textos de indiscutível valor, entre eles vários premiados. Assim, a produção que merece crítica negativa nem de longe ameaça manchar o conjunto de suas obras.

A opção por sua produção infantil, excluindo a juvenil, deveu-se ao nosso interesse, como professora do curso de Pedagogia, pelo leitor que se encontra nos primeiros anos de escolarização. O que não atesta que partilhemos a idéia de uma seleção rigorosa de textos conforme a faixa etária do leitor; ao contrário, somos da mesma opinião de Sylvia Orthof, que não acredita “nas tais faixas, porque cada pessoa é única e, sendo única, não pode ser enquadrada.”¹²

Para a composição do *corpus* a ser analisado, foi feita uma seleção. De vinte textos que, acreditamos, serão suficientes para ilustrar a abordagem a que nos propomos fazer da obra orthofiana infantil. Queremos registrar que, selecionando, fomos obrigados a desprezar, não sem certa dor, textos significativos como *Os bichos que tive*; *Folia de três bois*, *Se as coisas fossem mães*, *Ponto de tecer poesia*, e tantos outros.

Elegemos como *corpus* de análise as seguintes obras: *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1985), *Rabiscos ou rabanetes* (1989), *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda* (1985), *Uma história de telhados* (1985) – ilustrações de Gê Orthof; *Um pipi choveu aqui* (1989), *Uxa, ora fada, ora bruxa* (1985), *A viagem de barquinho* (1986), *A velhota cambalhota* (1986), *A família Repinica* (1983), *Dona Noite doidona* (1985), *Pé de pato* (1985), *A fada Sempre-Viva e a galinha-fada* (1986), *Gato pra cá,*

¹² Considerações da autora na orelha do livro *Gato pra cá, rato pra lá*. Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1984.

rato pra lá (1984), *Pirraça que passa...* (s/d), *Uma Velha e três chapéus* (1986), *Saracotico no céu* (1987), *O sapato que miava* (1988), *Doce, doce... quem comeu regalou-se* (1987) – ilustrações de Tato; *Ervilina e o princês ou Deu a louca em Ervilina!* (1986), *Maria vai com as outras* (1988) – ilustrações de Sylvia Orthof.

O riso (in)contido desta obra, que funciona como uma luneta pela qual a autora espia o mundo será o referencial também para nossa literatura, ora fundamentada pelo projeto estético da obra, ora pelo projeto ideológico.

Sua produção não se divide em fases ou em temáticas; mais parecida a um “saracotico”, subvertendo a ordem sempre, não nos permite uma abordagem ordenada, o que – revela sua natureza irrequieta como a de uma criança saudável. Ressaltaremos, pois, os aspectos que julgamos relevantes em sua obra, como a visão carnavalesca do mundo que se deixa entrever na inversão e na presença do grotesco; a presença marcante da personagem velha; o ludismo verbal que perpassa todo o texto caracterizando-o como brincadeira.

Teceremos também algumas considerações sobre a parte plástica, visto que o riso no texto em questão é ricamente corroborado pela ilustração, aspecto de indiscutível importância na moderna literatura infanto-juvenil. A face risonha e caricata, e a comicidade dos gestos dos personagens marcam os traços de ilustradores como Eva Furnari, Gê Orthof, a própria autora e, especialmente, Tato, que ilustrou a maior parte dos livros. Nossa abordagem, entretanto, não compreenderá todos os ilustradores. Ficará restrita ao desenho do pintor Tato, cujo traço, por ser caricatural por excelência, realiza o mais perfeito casamento com a linguagem verbal.

Antes de procedermos à análise da obra literária de Sylvia Orthof, faremos, no primeiro capítulo intitulado: “A retomada do riso”, um apanhado de algumas concepções teóricas dessa complexa manifestação.

1 – A RETOMADA DO RISO

Do cômico

Qual a essência do cômico?
 Um homem de perna de pau nos
 deixa indiferentes, polidamente diferentes.
 Mas três homens de perna de pau
 andando juntos na rua... Essa não! Por que
 estás rindo?

MÁRIO QUINTANA

Difícil seria tratar do riso sem remontar a notável e conhecida afirmação de Aristóteles de que “O homem é o único ser vivente que ri”¹, que, inclusive, deu origem ao popular trocadilho: “O homem é o único animal que ri, e é rindo que ele vê o animal que é”.

Chiste grosseiro ou não, o certo é que contém muito de verdade. Por meio do riso, manifestação essencialmente humana, pode-se fazer avançar a compreensão do homem. Já na Antigüidade Clássica, o riso era objeto de análise da literatura que, segundo a concepção aristotélica, é imitação principalmente do homem, seja do que há de heróico em seus feitos, seja do que nele há de risível. Assim, ao lado da epopéia e da tragédia originou-se também a comédia, cujas linhas fundamentais foram traçadas, conforme Aristóteles, por Homero², autor de dois dos maiores poemas épicos.

O riso, tomado como perspectiva para o homem olhar a si mesmo, tornou-se na modernidade insistente matéria de investigação. Sendo particularidade própria do homem, por isso mesmo suscita, nos estudiosos do comportamento humano, uma curiosidade e uma necessidade de definir propriedade tão exclusiva da natureza humana.

Por ser um fenômeno muito freqüente, parece, ao observador superficial, de fácil explicação. Entretanto, assim como a total apreensão da subjetividade do homem, a

¹ Aristóteles teria tratado especificamente do riso na segunda parte de sua *Arte Poética*, que, segundo consta, se perdeu. O escritor Umberto Eco em *O nome da rosa* aproveita esse motivo para construir a trama da narrativa.

² ARISTÓTELES. (1987), p. 204.

definição ou mesmo a compreensão da essência do riso parece impossível. É com ceticismo que Voltaire vê a questão: “Aqueles que sabem por que esta espécie de alegria que estimula o riso recolhe em direção às orelhas o músculo zigomático, um dos treze músculos da boca, são sábios.”³

Em *O riso*, um dos mais acurados estudos sobre o tema, Henri Bergson declara: “Os pensadores, desde Aristóteles, aplicaram-se a esse problema que sempre se furta ao empenho, se esquiva, escapa, e de novo se apresenta como impertinente desafio lançado à especulação filosófica.”⁴

Há muito tempo, pois, vêm-se desenvolvendo estudos sobre o assunto; todos partindo de uma mesma dificuldade – sua definição. Inúmeras têm sido as teorias e interpretações do fenômeno, mas nenhuma delas conseguiu responder às provocadoras perguntas:

Que significa o riso?

Por que em algumas circunstâncias rimos, e em outras não?

Que haverá no fundo do risível?

Por que é que algo que nos faz rir não faz rir nosso vizinho?

A dificuldade de definição deve-se provavelmente ao fato de que os processos provocadores do riso podem ser abordados, às vezes particularmente, às vezes simultaneamente, por domínios diversos. Por serem complexos e multifacetados, sua investigação se estabelece como um campo de estudos necessariamente multi e interdisciplinar. Por isso deles já se ocuparam, por exemplo, a filosofia, a psicologia, a crítica literária, a antropologia, a lingüística, além de outras ciências.

Tal é a situação do riso, e não foram poucos os que trataram como um enigma. Sua retomada, porém, não tem o interesse nem a pretensão de defini-lo; objetiva, sobretudo, elucidar nossa própria compreensão do riso, sob cuja perspectiva realizaremos a leitura da obra infantil de Sylvia Orthof.

Vários poderiam ter sido os caminhos; optamos por estabelecer a relação do riso com o cômico e do riso com o humor. Restringindo nossa atenção a somente estes dois processos, inevitavelmente tivemos de excluir outros como a sátira, a ironia, a paródia,

³ Apud, FABRE, L. (1929), p. 18. “Ceux qui savent pourquoi cette espèce de joie que excite le rire retire vers les oreilles le muscle zigomatique, l’un des treize muscles de la bouche, sont bien savants”.

⁴ BERGSON, H. (1983), p. 11.

igualmente dignos de investigação mas cuja abordagem não provoca dificuldade de compreensão.

É prática comum entre os autores estudar o riso e o cômico identificando-os, visto que é cômico o que é acompanhado de riso; o primeiro, portanto, está sempre ligado ao segundo. Mas a recíproca não se impõe da mesma forma, pois o riso não é produto somente do cômico; ele pode resultar de sentimentos ou situações diversas ou alheias à comicidade. Mesmo assim, os autores, em grande parte, ao abordarem o riso, usam o termo “cômico”, contribuindo, de certa forma, para aumentar a dificuldade de compreensão da especificidade de cada fenômeno.

Para esclarecermos esta implicação que se estabeleceu ente o riso e o cômico, tomaremos como ponto de partida o estudo do filósofo francês Henri Bergson, publicado no início deste século. Com o título *Le rire*, que desperta o leitor para a questão do riso, o estudo refere-se especificamente a significação do cômico. É interessante saber, a título de curiosidade, que o autor denominou seu estudo sobre o cômico *O riso*, por interesse estritamente comercial do editor, conforme atesta Marcos Victória⁵, num ensaio sobre o assunto.

Com o subtítulo “Ensaio sobre a significação do cômico”, Bergson nos faz supor uma sinonímia entre riso e cômico, mas no prefácio – o mesmo da 23ª edição, publicada em 1924 – declara que o livro *O riso* “encerra três artigos sobre o Riso (ou antes, *o riso suscitado sobretudo pelo cômico*)”⁶. Desta maneira deixa claro, e destaca com grifo inclusive, que considera o riso resultado de processos, entre os quais o cômico.

O filósofo, antes de proceder à investigação dos tipos de comicidade, apresenta três observações fundamentais para a compreensão do fenômeno. Na primeira chama a atenção para o fato de que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Retoma, com esta observação, a verdade admitida pela filosofia clássica de que o riso é próprio do homem, e vai além, acrescentando que o homem não só é um animal que ri, mas é também um animal que faz rir, aliás o único, visto que se algo que não seja o homem provoca riso, o faz por estabelecer alguma relação com o humano. O riso é, assim, um fenômeno no qual somente o homem está em causa. Para compreendê-lo, segundo Jacques Veissid, num estudo sobre o cômico e o riso, não é preciso buscar nada

⁵ VICTÓRIA, M. (1941), p. 171.

⁶ BERGSON, H. (1983), p. 07.

fora do humano; por conseqüência, todos os elementos que o explicam estão sob os nossos olhos.⁷

Também para o humorista Ziraldo, o cômico está inegavelmente ligado ao homem e ao seu comportamento, só que com uma particularidade: ela acontece imprevisivelmente, ou seja, sem a participação criativa e intencional de alguém; não é, pois, uma invenção, como são outras formas que provocam o riso.⁸

A segunda observação de Bergson é que uma das condições para a efetivação do riso é uma certa *insensibilidade*, ainda que momentânea. Não há pior inimigo do riso, segundo este filósofo, que a emoção ou a compaixão; por isso uma situação é cômica para alguém desde que não ponha em jogo seus interesses básicos.

Essa insensibilidade de que fala este autor, a nosso ver, coincide com o que Jacques Veissid chama de perda de percepção do exterior. Para este crítico, o riso é um efeito que se desenvolve uma vez que o indivíduo ridente se encontra face a ele mesmo e desprendido da realidade exterior.⁹

Por último, Bergson observa que para o cômico se manifestar é necessário que ele se dirija a um grupo. Não é raro observarmos que o extravasamento da euforia cômica se dá muito mais freqüentemente entre pessoas que compartilham o mesmo universo cultural, pessoas que vivem num mesmo círculo social. O riso é, pois, *social*; inclusive deixa-se influenciar pelo ambiente e pelas condições sócio-culturais, ou seja, é dentro de um círculo com suas respectivas condições que emerge o cômico e que se engendra o riso.

Jacques Veissid, entretanto, questiona o significado social do riso, considerando que desde bebê o homem ri, e, apesar de não se poder provar, o primeiro homem já ria.¹⁰ Logo, o riso não é invenção do homem, tampouco surgiu depois de sua organização em sociedade, como, por exemplo, a linguagem.

Atentemos para o fato de que o ponto de vista deste autor refere-se à significação como mera reação física, ao passo que a colocação do autor de *O riso* diz respeito ao riso provocado pelo cômico. Bergson, já tendo advertido no prefácio que tratará do riso suscitado sobretudo pelo cômico, restringe sua análise ao que diz respeito

⁷ VEISSID, J. (1978), p. 09.

⁸ ALVES, Z. "Ninguém entende um humor". In: *Revista de Cultura Vozes*. 64(3): 21-37, abril, 1970, p. 28.

⁹ VEISSID, J. (1978), p. 51.

¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

à comicidade, sem, contudo, deixar de lado outras formas de provocar o riso, que, para outros autores, não se enquadram no cômico.

Antes de prosseguirmos na exposição da teoria do filósofo francês, recorramos, para esclarecer melhor a distinção que há entre o riso e o cômico, à compreensão do pesquisador Eduardo Diatay de Menezes, para quem “o riso diria respeito mais expressamente ao lado individual do comportamento, com evidente base fisiológica; ao passo que o cômico representaria a dimensão propriamente psicossocial desse tipo de conduta”.¹¹

Com esta última contribuição, acreditamos ter esclarecido de que riso trata Bergson em seu estudo, além de ter compreendido o porquê de outros autores utilizarem o cômico como sinônimo do riso, inclusive considerando outras formas provocadoras do riso, processos do cômico, como é o caso de Marcos Victória¹², quando refere-se ao chiste, à ironia e ao humorismo como as formas cômicas mais conhecidas; ou da pesquisadora Glória Pondé¹³, quando analisa o prazer que a prosa de Orígenes Lessa provoca no leitor, ao empregar processos cômicos como a ironia, o humor, o trocadilho etc.

Em nosso estudo, também optamos por utilizar o cômico como sinônimo do risível, conforme fizemos na introdução ao nos referirmos aos processos cômicos que a autora Sylvia Orthof utiliza. Contudo, ainda deveremos retomar essa questão ao nos ocuparmos do riso provocado pelo humor.

Podemos perceber que, face à impossibilidade de definição do cômico – implícita em perguntas como “o que é o riso?” ou “em que consiste o riso?” –, os estudos tendem a enumerar suas características e a determinar seus processos de fabricação para chegar à resposta da pergunta “por que rimos?”

Este é o caminho adotado por Bergson que, já na introdução de seu ensaio, declara não pretender encerrar o cômico numa definição. Seu ponto de partida, como vimos, foi observar algumas especificidades do fenômeno, para em seguida enumerar as situações que nos podem levar a rir. Divide a comicidade em três capítulos: 1º) Comicidade das formas e dos movimentos – incluindo a caricatura e a imitação; 2º)

¹¹ MENEZES, E. D. “O riso, o cômico e o lúdico”. In: *Revista de Cultura Vozes*. 68(01): 05-16, jan./fev. 1974, p. 15.

¹² VICTÓRIA, M. (1941), p. 10.

¹³ PONDÉ, G. (1985), p. 128.

Comicidade de situações e palavras, buscada na comédia e no brinquedo infantil, onde Bergson encontra a repetição, a inversão, a interferência de séries e transposição – processos fundamentais do riso; 3º) Comicidade de caráter – momento em que o autor analisa o ridículo. E é com fundamento nestes tipos de comicidade que chega à conclusão de que o riso é provocado pela mecanização da vida, pelo automatismo do corpo e do espírito humano, ou seja, é cômico tudo que nos dá, de uma parte, a ilusão da vida, e, de outra, de uma disposição mecânica.

Detenhamo-nos no capítulo dedicado a comicidade de palavras. De acordo com Bergson, é necessário marcar a diferença entre o cômico que é expresso por meio da linguagem e o que a linguagem cria. No primeiro caso, a linguagem serve como meio de expressão de movimentos, formas ou fatos cômicos; no segundo, é a própria linguagem, conforme a maneira como é estruturada, adquirindo, assim uma força cômica própria, que provoca o riso. Isto leva Bergson a introduzir a distinção entre o *espirituoso* e o cômico, formulada, segundo Lucien Fabre¹⁴, a partir da teoria de M. Philbert que diz serem o espírito e o cômico as duas fontes do riso, e que este contém duas fazes – a intelectual e a moral.

A expressão espirituosa, resultado da estrutura da frase e da escolha das palavras, é criação do intelecto, conseqüentemente, produto de uma participação intencional e criativa de quem usa a linguagem, o que, para Ziraldo, deixa de ser comicidade, pois, na sua compreensão, como já vimos, a principal característica do cômico é que ele não é uma invenção.

Essa relação entre o riso produzido pela linguagem, portanto criação humana, e o espírito é analisada pelo psicanalista Sigmund Freud em *O chiste e a sua relação com o inconsciente* – estudo que aborda a linguagem dos chistes, com um método de investigação análogo ao que utilizou com os sonhos. Para o psicanalista, o autor do chiste é um homem que tem “espírito”, e o que produz o prazer, o riso, é a técnica expressiva usada na composição da expressão chistosa.¹⁵

O chiste, portanto, é feito de palavras, é criação intencional, o que, na opinião de Freud, o diferencia do cômico, que pode ser encontrado nas situações, nas formas, nos

¹⁴ Cf. FABRE, L. (1929), p. 79.

¹⁵ Cf. FREUD, S. (1977), p. 141.

movimentos, nas ações, no caráter e nos hábitos da pessoa. “Um chiste se faz, o cômico se constata.”¹⁶

Podemos concluir a partir dessa compreensão que o riso do chiste é diferente do riso do cômico, mas não é o mesmo riso do humor, apesar de ser produto do espírito e ter como instrumento de transmissão a linguagem, como é o caso deste último.

Mas, o que é humor?

A maioria dos estudos sobre o assunto começa lançando essa pergunta. Há até um artigo publicado na primeira década deste século intitulado “Por que não podemos definir o humor”¹⁷. Para o crítico Sud Menucci não há questão demais difícil resposta em literatura.¹⁸ Há polêmica inclusive quanto à nacionalidade da palavra “humor”. Entretanto o que nos interessa abordar aqui é a sua implicação com o riso, que também não deixa de ser polêmica e, talvez, por isso mesmo o torna tão indefinível e até enigmático, na opinião de alguns que o investigaram.

Retomemos o autor de *O riso*. Ao discorrer sobre os inúmeros e variados meios de *transposição* – para o autor um dos processos fundamentais do cômico no plano da linguagem – refere-se ao humor, considerando-o um grau deste processo, cuja regra geral é a de que se obtém um efeito cômico, ao se transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade.¹⁹

O processo de transposição trata das oposições; no caso do humor, ocupa-se da mais geral delas: o real para o ideal – descrição meticulosa do que é, fingindo-se crer que é assim é que as coisas deveriam ser. Se é descrição, é um trabalho de criação do homem, pois, como o próprio autor conclui: “A linguagem só consegue efeitos risíveis porque é obra humana, modelada o mais exatamente possível nas formas do espírito humano.”²⁰

Considerando, simplificadamente, o humor como um dos processos do cômico, Bergson furta-se ao trabalho de investigar mais detidamente fenômeno tão complexo. Razão pela qual Robert Escarpit, num estudo específico sobre o humor, critica-o por ter prestado um mal serviço ao definidores deste fenômeno, ao lhes oferecer uma análise

¹⁶ Ibidem, p. 207.

¹⁷ Artigo de L. Cazamian, publicado em 1906, citado por ESCARPIT, R. (1987), p. 05. “Pourquoi nous ne pouvons définir l’humour.”

¹⁸ MENNUCCI, S. (1934), p. 21.

¹⁹ Cf. Bergson, H. (1983), p. 66.

²⁰ ...

pronta do riso. Para Escarpit nem tudo coincide com o riso, e começar as explorações do humor partindo do riso levaria a um beco sem saída.²¹

Sua tese é a de que o humor não está necessariamente associado ao cômico. Entre o riso, fenômeno físico, e o humor, fenômeno complexo, psicológico, estético e social, não há fronteira bastante clara. Certos risos são sem humor e certos humores são sem riso.²²

Qual seria, então, a especificidade do riso provocado pelo humor?

Percebemos, observando vários estudos sobre o assunto, que, com exceção da abordagem bergsoniana, há uma certa tendência a considerar o humor uma das mais elevadas manifestações do espírito humano. Conseqüentemente, ao riso provocado por essa manifestação é assegurada uma posição superior à daqueles suscitados por outros processos. Para Antonio Botin Polanco, o riso do humor é mais sutil, mais interessante; além de não ser desprovido de emoção, tem consciência de si mesmo,²³ talvez por isso represente o triunfo do eu sobre realidades externas desfavoráveis, como se pode depreender do já citado estudo de Freud. Afrânio Peixoto, ao tratar do humor, cita James Sully, que teria mostrado em seu *Ensaio sobre o Riso* que “humor” é o termo natural da evolução do riso. Para o crítico brasileiro, o humor “é simplesmente uma das variedades do cômico, a variedade mais fina, menos acessível às massas, ‘porque se exerce sobre assuntos que não parecem destinados a fazer rir e se faz em geral como si (sic) quem a emprega não tivesse tal intenção’.”²⁴ Seu riso, conforme atesta este autor, é o da superioridade de espírito; é o cômico aparentemente sério.

Resultado da criatividade do homem, segundo Ziraldo, o humor é “uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida (...). Seu compromisso com o riso está na alegria que ele provoca pela descoberta inesperada da verdade.”²⁵ Podemos deduzir, então, que esta atividade de criação pressupõe reflexão, ao passo que o fazer rir sem fazer pensar teria como produto o riso irrefletido, inesperado – o riso cômico – cuja principal característica, para este humorista, é que ele não é uma invenção.

²¹ ESCARPIT, R. (1987), p. 126.

²² Ibidem, p. 86.

²³ POLANCO, A. (1951), p. 53.

²⁴ PEIXOTO, A. (1936), p. 223.

²⁵ ALVES, Z. “Ninguém entende de humor”. In: *Revista de Cultura Vozes*. 64(3): 21-37, abril, 1970. P. 31.

Numa abordagem do humor pela lingüística, o professor Luiz Carlos Travaglia contribui consideravelmente para avançarmos na compreensão desta intrincada relação humor-Cômico. Em suas considerações teóricas sobre o humor, declara não concordar com a separação entre este fenômeno e riso. Para ele, o humor pode não ter compromisso com “o riso audível, a risada e a gargalhada”, mas tem compromisso com o “riso entendido de forma mais ampla, como um movimento de satisfação do espírito”, que pode se manifestar discretamente, ficando no íntimo do quem ri, “constituindo o que já se chamou de ‘riso recôndito’ ou riso interior”, ou se manifestar abertamente mediante “reações fisiológicas que vão desde o sorriso (riso leve e silencioso) até a gargalhada solta²⁶. Esse riso interior, uma das maneiras de o homem expressar sua satisfação de espírito, é o mesmo “rir para dentro” que Afrânio Peixoto, em obra já citada, considerou riso específico do humor.

Mas atentemos para uma das características mais realçadas do humor, e que distancia sobremaneira seu riso dos outros: sua capacidade de envolver emoção. Enquanto o cômico, conforme Bergson, pede um anestesia do coração, o humor faz rir, mas também comove. Já no século passado, o humorista Thackeray identificava a fusão do espírito, elemento intelectual, e da simpatia, elemento afetivo, como característica do humor.²⁷

Das inúmeras concepções, pudemos depreender como particularidade do fenômeno a fusão de elementos que se contrapõem, o que caracteriza sua natureza dialética. O teatrólogo e ensaísta Luigi Pirandello sintetiza bem o caráter do humorista como sendo o “sentimento do contrário”, estado resultante da reflexão que, na concepção de humorismo deste autor, é o espelho onde o sentimento se contempla²⁸. E, para exemplificar este sentimento, o crítico lança mão de Dom Quixote – o cavaleiro da triste figura –, exemplo usado também por Bergson e Freud. De acordo com Pirandello, ao lermos *Dom Quixote*, nos deparamos com uma figura cômica, porém dela se desprende um sentimento que nos impede de rir, ou que nos turva o riso da comicidade representada e faz com que esse riso se torne amargo para nós.²⁹

²⁶ TRAVAGLIA, L. C. (1990), p. 66.

²⁷ Cf. ESCARPIT, R. (1987), p. 54.

²⁸ PIRANDELLO, L. (19146), p. 183.

²⁹ Ibidem, p. 187.

Tereza Aveyra, no estudo sobre o humor cervantino³⁰, afirma que na obra do criador do fidalgo da Mancha, que é essencialmente humorista, podem-se perceber constantemente o hálito da emoção e o calor do sentimento coexistindo com o pensamento e provocando a ambígua vivência ou a tensão entre a emoção e o engenho – expressão do “sentimento do contrário” de que fala Pirandello, e aproximação da “transposição do moral para o científico” de que fala Bergson.

Essa dualidade de sentimentos é tratada também por Antônio Botin Polanco em seu *Manifiesto del humorismo*. Para ele a síntese do ideal e do real, do sonho e da realidade, da alegria e da tristeza, do patético e do comovente, encontrada em Dom Quixote, repete-se numa personagem deste século – o Carlitos do cineasta inglês Charles Chaplin. Conforme Polanco, “Carlitos é também um cavaleiro andante do amor, da ternura, em nossos dias cheios de ódio, de indiferença, de dureza.”³¹

O fidalgo pobre que se idealiza cavaleiro andante e o vagabundo que se idealiza *gentleman*, provocam no leitor e no espectador, respectivamente, o riso compadecido. Mas, mais do que isso, sintetizam a coexistência do trágico e do cômico no homem.

Essa mescla do trágico e do cômico, observada por quase todos os que investigaram o riso, seja por meio do cômico, seja do humor, ou de qualquer outro processo, tem raízes na Antigüidade Clássica. Platão, num diálogo entre Sócrates, Aristófanes (autor de comédias) e Agatão (autor de tragédias) em *O banquete*, afirma, por intermédio de Sócrates, que “é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico.”³²

O ensaísta russo Mikhail Bakhtin, ao estudar a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, mediante a análise da obra de François Rabelais, aponta para um conjunto de imagens criadas por esta cultura, às quais chama realismo grotesco. No grotesco, segundo Bakhtin, encontra-se a união do trágico e do cômico, pois sua verdadeira natureza expressa “a plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo melhor.”³³ (grifo do autor).

³⁰ AVELEYRA, J. (1963), p. 131.

³¹ POLANCO, A. (1951), p. 67. “Charlot es también un caballero andante del amor, de la ternura, en nuestros días llenos de odio, de indiferencia, de dureza.”

³² PLATÃO, (1987), p. 53. BAKHTIN, M. (1987), p. 54.

³³ BAKHTIN, M. (1987), p. 54.

Ligado ao “baixo” material e corporal, o grotesco se associa a imagem da morte à de renovação da vida, à regeneração. É, pois, esse caráter positivo, regenerador, que marca o riso nestas duas épocas.

A literatura infantil de Sylvia Orthof, já dissemos, pauta-se pelo riso. Utilizando processos diversos, não se furtando à abordagem da tragicidade do homem, impregnada de ludismo, seu riso é sempre positivo.

2 – O RISO E CARNAVALIZAÇÃO

São os desobedientes que movimentam
o mundo!

GIANNI RODARI

Os valores sociais, os comportamentos convencionais, assim como a visão maniqueísta do mundo, que durante tanto tempo foram transmitidos pelas narrativas tradicionais, são aspectos, como vimos, insistentemente questionados pela moderna literatura infanto-juvenil. Para efetivar essa crítica aos padrões estabelecidos, um dos recursos estilísticos mais utilizados pelos autores é a inversão.

A inversão como instrumento de denúncia não é, entretanto, um recurso descoberto pela modernidade. Remonta à cultura popular da Idade Média e do Renascimento, conforme atesta Mikhail Bakhtin ao analisar a concepção estética do escritor renascentista François Rabelais, na obra *A cultura popular na Idade Média e nos renascimento: o contexto de François Rabelais*. Por acreditar que a principal qualidade da obra deste autor é estar profundamente ligada às fontes populares, na introdução a este estudo, Bakhtin ocupa-se da cultura popular destas duas épocas, com o intuito de definir suas características originais e conseqüentemente decifrar as enigmáticas imagens rabelaisianas.

Uma das características dessa cultura é o riso popular e suas formas manifestadas por meio de ritos, espetáculos, festas, obras cômicas orais e escritas, vocabulário familiar e grosseiro. Todas estas manifestações organizadas à maneira cômica, ou seja, conforme o princípio do riso, retratam uma concepção do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente das convenções da época, estabelecidas pela Igreja e pelo Estado. Tal concepção não só difere da convencionalmente oficial, mas também inverte-a. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura do oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.”¹ A subversão das verdades e dos valores do mundo oficial, cujo objetivo era denunciar e contestar a ordem vigente, foi chamada por Bakhtin de

¹ BAKHTIN, M. (1987), p. 3.

carnavalização, processo pautado sobretudo numa das manifestações da cultura cômica popular – os festejos carnavalescos que, como todas as festas da época, tinham um sentido muito mais profundo que o do mero divertimento; exprimiam, na verdade, uma concepção do mundo. Assim é que o carnaval, ao contrário da festa oficial, “era o triunfo da espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.”² Era, portanto, a manifestação mais pura e mais completa da cultura cômica popular.

Esse processo de carnavalização, caracterizado principalmente pela inversão, norteava o conjunto de manifestações cômicas populares da época, fazendo surgir ao lado do mundo oficial um outro mundo, uma outra forma de vida representada nas imagens criadas pelas múltiplas maneiras de expressão dessa mesma cultura. A estas imagens que delineiam a própria concepção estética do mundo medieval e renascentista, reaproveitadas principalmente por Rabelais, num processo de atualização das formas cômicas populares desse período, Bakhtin deu o nome de *realismo grotesco*, cujo traço marcante é o *rebaixamento*, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.”³

O princípio caracterizador do conjunto peculiar de imagens dessa cultura cômica popular pode ser compreendido como o princípio originário da festa, da alegria; destronador porque criador de um mundo às avessas, em que todas as posições e valores são subvertidos; renovador porque propagador da fertilidade, do crescimento, da superabundância – centro de todas as imagens da vida material e corporal. Ao promover o rebaixamento, aproxima qualquer que seja o valor – espiritual, ideal ou abstrato – da terra (o que está em baixo no sentido topográfico) concebida como um princípio de absorção, mas também de nascimento; e do corpo, cujo “baixo” é representado, entre outras partes, pelos órgãos genitais – responsáveis pela procriação.

Ao mesmo tempo que degrada, porque rebaixa o considerado sublime, o realismo grotesco regenera, dá lugar ao novo crescimento; suas imagens caracterizam fenômenos em estado de transformação, ora próximos da morte, ora do nascimento, daí seu caráter ambivalente, que faz contracenarem os opostos.

São precisamente esses dois traços – o *rebaixamento* e a *ambivalência* – que diferenciam as imagens do realismo grotesco das imagens da vida cotidiana,

² *Ibidem*, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 17.

preestabelecidas e perfeitas. Mais do que diferenciam, contrapõem essas imagens, num processo de inversão, à estética clássica, à concepção de mundo baseada na perfeição e na completude. O realismo grotesco é, pois, mais um instrumento a serviço do riso, que compõe o processo de carnavalização, pelo qual a cultura popular medieval e renascentista concebeu o mundo.

A inversão de caráter denunciador insere-se, por conseguinte, na visão carnavalesca do mundo forjada pela cultura cômica popular medieval e renascentista. E, com a mesma função que teve para essa cultura, não só o recurso da inversão mas todo o processo de carnavalização são retomados pela literatura infantil contemporânea para apontar as desigualdades sociais, bem como outros desequilíbrios, com a peculiaridade de relaxar as tensões pelo riso, vez que se utiliza de processos cômicos que funcionam como contraponto aos momentos de dramaticidade.⁴

A obra infantil da autora Sylvia Orthof não foge a essa tendência; apresenta imagens que remontam à cultura cômica popular, cuja tônica é também o riso. Entretanto, enquanto a maioria das obras infantis contemporâneas se utiliza do processo de carnavalização objetivando despertar a consciência social do leitor, as questões individuais são mais freqüentemente apontadas pelo texto orthofiano. Quando extrapola o plano individual, não foge ao familiar, o que não quer dizer que isola o indivíduo do contexto social. Sua denúncia atinge os conflitos do indivíduo consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, fazendo com que o pequeno leitor reflita, sem sofrer, porque por meio do riso, sobre a realidade do homem.

O princípio eternamente ridente, destronador e renovador, características da visão carnavalesca do mundo (visão de que trata Bakhtin), manifesta-se de diversas maneiras na obra em análise. Mas é pela inversão – algumas vezes com função parodística – de comportamento convencionais e do realismo grotesco, observável sobretudo nas situações que remetem ao “baixo” corporal e na ilustração caricatural, que melhor se pode constatar a concepção carnavalesca do mundo.

2.1 – A inversão

⁴ Cf. PONDÉ, G. (1985). p. 124.

Entre as diversas obras em que se observa a inversão como instrumento de crítica ao comportamento humano normatizado pelas convenções sociais, escolhemos *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*, *As aventuras da família Repinica*, *Maria-vai-com-as-outras*, *A velhota cambalhota*, *Ervilina e o princê ou Deu a louca em Ervilina*, *Uxa, ora fada, ora bruxa*, *A viagem de um barquinho* e *Pé de pato*.

O texto *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* ilustra com bastante comicidade a inversão de situações inquestionavelmente convencionadas como naturais. A idéia de alteração pode ser observada já no título da história. Mas o que inicia toda a mudança é o fato da própria efabulação, carregada de *nonsense*, o dia ser trocado pela noite. É numa conversa ao telefone que o Sol explica à Lua:

— É que estou com gripe, muito doente
estou com febre, muito alta
tomei aspirina e não adiantou...

deitei, me cobri, não adiantou...
De modo que hoje não vou poder trabalhar.
Estou avisando,
talvez a senhora possa dar um jeito. (p.11)

Contrariada, a Lua reassume seu posto. Assim, em vez de uma noite e um dia, a Terra teve duas noites seguidas, e, como conseqüência, o galo não pôde exercer sua mais grandiosa tarefa: cantar anunciando o dia. “Chateadíssimo”, começa a implicar com a galinha, criticando-a por não desempenhar bem suas tarefas domésticas.

Essa atitude do galo nos faz perceber a caracterização machista que a autora atribui à personagem; figura, aliás, que já se tornou símbolo não só de prepotência masculina, mas também de superioridade, qualidades reforçadas pelas expressões populares como “cantar do galo”, “erguer a crista”, “vá cantar em outro terreiro”.

Percebendo a subordinação do galo ao Sol, a galinha conclui que o marido “não manda coisa alguma, porque, se mandasse, cantava”. Está questionada a posição hierárquica na relação familiar, pois, com essa conclusão, a galinha percebe que era submetida ao poder do galo porque era fraca. Nesse momento, o tom sério é quebrado pela frase “porque sou fraca, sou fraca, sou fraca...”, evocação ao cacarejo da galinha d’angola. E é nesse clima que a galinha, desempenhando o papel do marido, indiferente a haver dia ou não, dá seu grito de independência. Isso leva o Dragão, o submisso cachorrinho da Lua, à descoberta de que era hora de os fracos cantarem, o que lhe desperta a insubordinação caracterizada

principalmente pelo xingamento que dirige a sua ex-patroa. Chama-a gorda, atingindo-a em sua vaidade. Desarvorada por tamanha afronta, percebe que também está sendo injustiçada por trabalhar para o Sol sem receber pagamento extra. Mas

O Sol
— quando ouviu falar em pagamento
ficou logo bom.
Mais um dia de gripe,
estaria muito caro. (p. 29)

Assim a Terra retoma seu curso normal, porém com mudanças significativas para a galinha e o Dragão que, na situação inicial, encontravam-se submetidos ao poder arbitrário do marido e da patroa, respectivamente.

Nesta história é preciso que ocorra um fato, no caso um fenômeno da natureza, ainda que absurdo, para que se desencadeie todo o processo de mudança. Sua estrutura se assemelha em parte à estrutura narrativa do conto popular esquematizada pelo folclorista russo Wladimir Propp, porque, apesar de não apresentar claramente, dá a entender que há uma situação inicial – segundo as convenções sociais, *equilibrada* –, que será em seguida alterada, instaurando-se a *transgressão* e o desequilíbrio, a partir do qual haverá o questionamento da situação, seguido pelo novo comportamento que levará a uma situação diferenciada da inicial – *o novo equilíbrio*.⁵

Não há embates contra monstros, enigmas insolucionáveis, viagens perigosas como freqüentemente ocorre nos contos tradicionais, principalmente porque esta narrativa aproxima-se muito mais da fábula que do conto de fadas. Entretanto, a temática não foge ao âmbito do humano, vez que trata do comportamento nas relações entre marido e mulher, patrão e empregado. A opção da autora pela alegoria, ao utilizar como personagens animais e astros para abordar questão humana tão pertinente, intensifica o valor do questionamento subentendido na narrativa, pois esta se dirige ao pequeno leitor, capaz de se deixar envolver muito mais no plano simbólico que no real.

É interessante observar que o fato de a galinha perceber que pode mudar a situação – o que comprova com seu “canto de galo” – não resulta na troca de posições, isto é, a destituição do galo da posição que assumia na hierarquia familiar, e a ocupação da posição do marido pela galinha. O mesmo ocorre com o Dragão. Ele não almeja tornar-se patrão da

⁵ PROPP, W. (1983).

Lua; apenas quer ver respeitada sua individualidade, o que se pode perceber pelo seu desejo de poder fazer o que quer, e de ser chamado pelo nome verdadeiro. A história não sugere o poder pelo poder; ao contrário, destitui por meio da inversão o próprio poder. Sugere, isto sim, a consciência que cada um deve ter do lugar que ocupa no grupo de que faz parte, eliminando a hierarquização.

Já no texto *As aventuras da família Repinica*, não é necessário que um fato ocorra para que haja alteração na situação; não há o processo que vai culminar no novo equilíbrio. A relação familiar apresentada já traz em si mesma a inversão instaurada, que pode ser percebida no comportamento e na caracterização, totalmente adversa aos padrões convencionais, dos membros da família.

Como o texto anterior, o título prepara o leitor para uma situação que foge ao que tradicionalmente se espera de uma família. Normalmente as aventuras são vividas por uma personagem que se encontra distante dos seus; ou que tenha partido só, abandonando a família, muitas vezes sob a desaprovação da mesma, em busca de aventuras. Nos contos de fadas é muito comum o herói sair de casa e correr mundo. Na literatura inglesa do século XVIII, surge Robson Crusoe, exemplo clássico do aventureiro solitário.

A família Repinica é uma família diferente, como o próprio narrador diz. Para começar, não mora numa casa comum, num lugar determinado, mas em vários lugares, pois vive num barco, cujo nome é “Movimento”. Assim, antes de iniciar a história da busca do tesouro, o narrador se presta à descrição de cada personagem, aspecto em que reside grande parte da riqueza do texto por caracterizar o questionamento bem-humorado aos comportamentos convencionais.

Presença marcante nas histórias orthofianas, a personagem velha é a primeira a ser apresentada:

(...) vovó Maricota, que conta anedota e tricota. As anedotas de vovó Maricota Repinica são anedotas muito velhas, iguais a ela. Vovó Maricota se veste assim: chapéu de marinheiro, short de escoteiro, camisa de babadinhos, chuteiras de goleiro. (p. 3)

Como traço identificador da velhice, ou do papel exercido pela avó tradicional, só encontramos o nome Maricota – apelido típico de senhoras idosas, escolhido também para rimar com “anedota” e “tricota” –, ou o próprio ato de tricotar – atividade identificadora de mulher idosa – e a blusa de babadinhos. Todos os outros componentes de sua indumentária evidenciam a negação da velhice como o derradeiro estágio da vida, ou como a despedida de

tudo que é vigoroso e alegre. Além da vestimenta, o gosto por contar anedotas caracteriza-a como uma personagem ativa, cheia de vida e de senso de humor.

A figura estereotipada do pai como uma pessoa forte, exemplar, característica da família patriarcal e sustentada durante tanto tempo pela sociedade tradicional, é substituída pela personagem Doutor Navegação. Sua particularidade é o medo, por isso não se separa de uma bóia, mesmo quando está no chuveiro, porque tem medo de se afogar:

Como Doutor Navegação não sabe nadar, em vez de cinto usa uma bóia. Ele está sempre de bóia, pois morre de medo do mar. (p. 5)

A representação da mãe nesta história também foge à imagem cultivada pela tradição burguesa. Em vez de mãe responsável pela formação dos filhos e pela organização prática do lar, Dona Sereia, a mãe da família Repinica, dedica-se mais a sua aspiração a ser cantora. Passa-se da idealização da mãe – amorosa, delicada, compreensiva – à ridicularização, muito mais cômica que ferina:

Quando ela canta, tudo acontece: o Doutor Navegação adocece. O mar fica arrepiado de ondas. Os peixes, alguns, ficam surdos... (p. 7)

Para completar a típica família burguesa, a família Repinica tem dois filhos: o menino Berimbáu, que vive dormindo, e a menina Peniquita, “nem feia nem bonita”. No barco moram também o papagaio Daqui-não-saio e o cachorro Lingüicim que vivem conversando (atributo humano que lhes foi concebido para evidenciar a igualdade nos papéis exercidos pelas personagens, sejam elas homens ou animais).

Não há na relação entre os moradores do barco nenhuma referência a qualquer tipo de hierarquização, seja pela idade, seja pelo papel na relação familiar seja por ser gente ou bicho; pelo contrário, na busca ao tesouro, o cachorro torna-se capitão – situação nada absurda vez que o tão esperado tesouro era apenas um osso, fato só conhecido quando o cofre foi aberto. Avó, pais, filhos e bichos, todos têm direito de imaginar e fazer acontecer o que quiserem.

A liberdade de fazer o que se tem vontade, negando a massificação em favor da individualidade, é o que se pode da leve e gostosa historinha *Maria vai-com-as-outras*. Em pouquíssimas linhas se desenvolve a efabulação que se ocupa de assunto tão pertinente à faixa de leitores a que se destina este livro.

A ovelha Maria é a própria maria-vai-com-as-outras. Aliás, não é sem razão que Sylvia Orthof escolhe este animal para tratar da falta de identidade. No sentido figurativo, o carneiro, e por extensão a ovelha, representa pessoa sem vontade, que se deixa levar pelos outros; no vocabulário familiar: Maria-vai-com-as-outras. Por isso:

Onde as ovelhas iam, Maria ia também. (p. 3)

As ovelhas iam pra baixo. Maria ia pra baixo. (p. 4)

As ovelhas iam pra cima. Maria ia pra cima. (p. 5)

Além de seguir o rebanho aonde este vai, faz o que ele faz; por exemplo, come salada com jiló, mesmo detestando jiló.

Mas, enquanto come, horrorizada, pensa:

“Se eu não gosto de jiló,
por que é que eu tenho que comer salada de jiló?” (p. 17)

Esse é o início do questionamento. Contudo, a ovelha continua indo com as outras, até que percebe o absurdo que suas companheiras estão fazendo – pulando do Corcovado para dentro da lagoa:

Pulava uma ovelha, (p. 22)

não caía na lagoa, caía na pedra,
quebrava o pé e chorava: mé! (p. 23)

Depois que todas pulam, chega a vez de Maria, mas

Ela deu uma requebrada, (p. 29)

entrou num restaurante e comeu uma feijoada. (p. 30)

De certa forma o leitor já está preparado para uma alteração no comportamento da personagem, mas a maneira como ela nega o conformismo é que é inusitada, imprevisivelmente engraçada. A atitude de “dar uma requebrada”, além de ser cômica, é própria da criança quando quer evidenciar sua desconsideração por qualquer situação que seja; é o esmo sentimento expresso na frase “Não estou nem aí!”.

Ao mesmo tempo que comporta uma visão infantil, porque lúdica, não porque pueril, o texto comporta também uma visão adulta, implícita na solução:

Agora, mé, Maria vai para onde caminha seu pé! (p. 32)

Além de não ter o pé quebrado, porque não saltou do morro, ela vai aonde deseja, com seus próprios pés, o que significa ter sua própria identidade. As outras ovelhas, ao contrário, tiveram quebrado um membro que, na verdade, não lhes faz falta porque não se preocupam em andar com os próprios pés, ou seja, em viver de acordo com sua vontade.

A palavra “pé”, usada metaforicamente, além de conter nesta história significativa carga semântica, rima com o balir das ovelhas, garantindo ao texto uma sonoridade lúdica, tão ao gosto infantil. Outro recurso bastante significativo é a reprodução da mesma ilustração (mesmas linhas e cores, mesmos planos e espaços) em que figura o verso “Maria ia sempre com as outras”, repetido por três vezes no decorrer da história.

Resguardar o direito de viver conforme a própria vontade e independente das convenções morais é lição que se pode aprender também com *A velhota Cambalhota*. No jogo movimentado da linguagem, o leitor é impelido a entrar no cotidiano-brincadeira da irrequieta personagem, que traz conjugados em si o convencional e o irreverente:

Cambalhota não tem jeito
é uma velha engraçada.
Mineira, bem educada,
reza o terço, vai a missa, (p. 10)

usa um coque é quase freira,
mas adora a brincadeira
de ser doidinha e velhota...
Anda dando cambalhota! (p. 11)

A inversão já se manifesta com a inserção de personagem de comportamento tão irreverente numa sociedade cujos valores tradicionais são insistentemente preservados. A história desta simpática velhota se passa na cidade de Ouro Preto, com suas tantas casas de comadre à janela, palpitando na vida alheia:

A comadre Mariquinha,
que era sua vizinha,
ficava escandalizada: (p. 8)

— Oh comadre Cambalhota,

tenha modos de velhinha,
acabei de ver a renda
da perna de uma calcinha! (p. 9)

O ritmo acelerado dos versos acompanha o ritmo da vida de Dona Cambalhota que nunca pára. Subindo e descendo ladeira, dando pirueta, planando violeta na chaminé de sua casa-trem, não se lembra de se preocupar com sua reputação, deixando para os outros o constrangimento:

— Meus Deus, São Pedro, São José,
Minha amiga Cambalhota,
Seus modos na chaminé?
O que vai dizer o povo?
— Disse o padre, encabulado... (p. 19)

A cambalhota, uma constante na postura da personagem, evidencia a inversão dos padrões comportamentais estabelecidos pela sociedade; denuncia a rigidez ou a seriedade carrancuda do cotidiano, normalmente tão sem novidades. E é juntando essa seriedade, representada pela figura do Padre Godofredo, com a espontaneidade da velhota Cambalhota no desenfreado trem, que se instaura o rebuliço generalizado:

... numa tal praça
que se chama Tiradentes,
o povo ia fugindo,
tudo dando cambalhota, (p. 24)

laçarotes, babadinhos,
perna fina, perna torta,
parece que o povo inteiro
fugindo da casa-trem
dá cambalhota também! (p. 25)

Tudo fica de pernas pro ar, mas volta ao normal quando o trem pára. Até Dona Cambalhota cria modos – “muito séria, de coquinho, vestido esticadinho...” – por algum tempo. Depois... uma surpresa:

Quem vem do alto do morro,
lá do alto da ladeira?...
vem plantando bananeira?! (p. 33)

A história é encerrada com a velhota reassumindo seu jeito de viver, negligenciando a sociedade e seus padrões morais. E é a insistente flexibilidade da personagem que faz

saltar aos olhos a rigidez do cotidiano, cujo rompimento é, para Bergson, a própria causa do riso, porque todo desviado é cômico.⁶

Outra personagem que não se sujeita à conformação, como a ovelha Maria, e mantém a integridade, apesar dos padrões comportamentais preestabelecidos, como a velhota Cambalhota, é Ervilina. Na linha dos contos de fadas contemporâneos, *Ervilina e o príncês ou Deu a louca em Ervilina* retoma personagens, caracterização ambiental e motivos do conto de fadas tradicional. Mais especificamente, o texto de Sylvia Orthof é um intertexto de *A princesa e o grão de ervilha*, história do fabulário popular adaptada no século passado por Hans C. Andersen. Numa perspectiva diferente, a autora aproveita vários de seus elementos e inverte outros, como o próprio narrador coloca:

Vou contar cá do meu jeito,
 uma história muito antiga,
 muito feita de princesa,
 história de rei, de rainha,

 história tão recontada
 que resolvi aumentar.

Quem conta um conto, aumentar.

 transforma, vira, inventa,
 quem conta um conto
 refaz. (p. 5)

Por se apropriar de elementos originais de uma estrutura, transformando-o, refazendo-a e, principalmente, invertendo-a, este texto pode ser considerado uma paródia do conto de fadas tradicional. “Canto paralelo” de um outro texto e do qual é uma negação, procurando, inclusive, rebaixá-lo⁷. A paródia é utilizada por Sylvia Orthof justamente pela propriedade que tem de dessacralizar valores que alicerçam uma determinada sociedade; valores cujo absolutismo a autora, quer questionar e cuja relatividade quer colocar.

Cumprе ressaltar, porém, que o processo assumido pelo intertexto não se efetiva como um processo puramente negativo e estrutural, ou apenas como um protesto à forma parodiada. É, antes de tudo, recriação, pois propõe a mudança na medida em que altera a estrutura, mas ao mesmo tempo a recupera. Este jogo intertextual parodístico, ao mesmo

⁶ BERGSON, H. (1983), p. 21.

⁷ Cf. KOTHE, F. “Paródia & Cia”. In *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (62):97-113, jul./set. 1980.

tempo instrumento de subversão e afirmação criadora, recusa e tradição, inconformismo e nostalgia⁸, reflete a ambigüidade inerente à visão carnavalesca do mundo.

É nessa perspectiva parodística que se dá a caracterização do príncipe (uma das personagens típicas do conto de fadas tradicional). A desmitificação de sua posição começa pelo tom pejorativo com que é tratado – “princês” é uma forma irônica de príncipe. Não apenas a ironia, um dos recursos da paródia, é utilizada para a dessacralização dessa personagem; a própria inversão de seu papel no contexto familiar da nobreza, como se pode evidenciar na descrição:

o princês, numa janela,
parecia tão sozinho... (p. 8)

que sugere fragilidade, opõe-se radicalmente aos qualificativos usados, normalmente, na caracterização de um príncipe.

Mas o motivo de sua tristeza é o desejo de se casar com uma moça "sensível" e “delicada”, desejo semelhante ao do príncipe da história de Andersen, que quer por esposa uma “verdadeira” princesa. Entretanto, enquanto o príncipe do conto tradicional viaja pelo mundo todo em busca da moça, o princês fica à janela (atitude mais comum às princesas que esperam seus príncipes encantados), esperando de seus pais a providência:

Procura-se uma moça
que seja tão delicada
que seja quase uma rosa,
que seja quase uma fada,

como uma Flor de Lis,
para casar com o princês
e ser pra sempre feliz! (p. 15)

Dada a exigência dos dois príncipes, como diferenciar a moça mais sensível e delicada, ou uma verdadeira princesa? Ambas têm de passar por uma prova. A prova é um dos elementos mais frequentes na estrutura das narrativas populares, e é, nesse caso, o traço identificador específico da “velha” história na nova. O nome Ervilina, do texto orthofiano, é referência clara ao grão de ervilha utilizado para provar a sensibilidade da moça que seria

⁸ Cf. JOSEF, B. Ibidem.

uma verdadeira princesa, no conto de Andersen,⁹ e a delicadeza daquela que agradaria ao princê, na história de Sylvia Orthof.

No conto tradicional, depois de o príncipe procurar muito e não encontrar a princesa desejada, numa noite, por acaso, chega à sua casa a que passaria pela prova:

Pela manhã, perguntaram-lhe como tinha chegado.
— Muito mal! — disse ela. — Não pude pregar olho a noite toda! Sabe Deus o que havia naquela cama! Estive deitada sobre alguma coisa dura, que me deixou com o corpo marcado. Um horror!¹⁰

No conto moderno, inúmeras moças interessadas em se casar com o príncipe foram, sem saber, submetidas à prova e “não se queixaram de nada”. Por último “veio umazinha, toda pobre e esfarrapada”, contra a sua vontade, pois, “empurrada por solda dos”. E, submetida à prova:

... amanheceu noutra dia,
com olheiras da insônia,
bocejando de cansada,
dizendo:
— não dormi nada,
pois meu colchão machucava,
eu senti uma bolinha
que na cama, incomodava! (p. 28)

A prova do grão de ervilha é o elemento identificador da semelhança dos dois contos, mas o desfecho de *Ervilina e o princê ou Deu a louca em Ervilina* estabelece o distanciamento absoluto entre os dois textos. Enquanto a princesa do conto de Andersen é tomada por esposa, sem ao menos ser consultada, a personagem orthofiana, mesmo não tendo sido perguntada, manifesta-se:

— eu não quero ser casada,
se eu casar vai ser com o moço
de quem sou a namorada. (p. 30)

Outro índice de distanciamento dos dois textos é a categorização das personagens¹¹. A princesa do conto tradicional classifica-se como “tipo” – estereótipo de uma condição

⁹ O grão de ervilha da prova atesta a origem popular deste conto. Era comum as mulheres contarem histórias enquanto descascavam ervilhas.

¹⁰ ANDERSEN, H.C. *Contos de Andersen*. 3 ed. Trad. Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 34.

social –; Ervilina, ao contrário, é uma “personagem-individualidade”, cuja personalidade enfatiza o questionamento. Além do comportamento adverso ao tradicional, tem um nome, o que lhe confere a identidade que as outras personagens não têm, como o próprio príncipe da mesma história.

Mas é no desfecho avesso à coerência tradicional que reside a maior força parodística do texto orthofiano. O fato de uma simples pastora negar o título de princesa, decidindo seu próprio destino e contrariando os padrões comportamentais burgueses, além de questionar convenções sociais, políticas e ideológicas, desmitifica comicamente papéis por tanto tempo consagrados.

No texto *Uxa, ora fada, ora bruxa*, é também o papel da mulher submissa à espera de seu príncipe que é desmitificado. Uxa, uma das mais cômicas personagens da criação orthofiana, revive a situação de cinderela, numa perspectiva diferente:

Uxa embarca na abóbora (táxi transformado por ela em abóbora) e diz, sorridente:
— Seu motorista, por favor, leve-me ao palácio do príncipe, imediatamente... que eu tenho que ir ao baile e perder o meu sapato de cristal, (p. 9)

Ela *tem* que ir ao baile para arranjar casamento, obrigação de qualquer moça que queira ser feliz para sempre. Mas a história começa a se distanciar da tradicional quando Uxa senta no degrau da escada e pensa:

será que eu quero mesmo
deixar cair
o meu sapatinho
de cristal? (p. 17)

Assim que ela vê o príncipe deixa não apenas um, mas os dois sapatinhos caírem. Não porque quisesse se casar, mas porque os pés doíam apertados pelos sapatos.

e Uxa corre, com medo de virar princesa
e ter que ser feliz pra sempre, credo,
e vira bruxa, num repente. (p. 19)

¹¹ Cf. COELHO, N. N. (1987), p. 51.

O riso provocado por esta situação resulta tanto do processo da inversão – aspecto da visão carnavalizadora do mundo –, quanto do caráter de desvio que apresenta. No caso do príncipe desta história, considerando sua imagem cristalizada pela tradição, o desvio é mais evidente. Acordado para a realidade vai trabalhar de vendedor de abóboras num mercado da cidade.

O melhor exemplo de desvio, porém, está em *A viagem de um barquinho*. Também retomando um conto de fadas tradicional, o texto subverte a convenção, com uma personagem que desvia totalmente a tradição. A personagem é o sapo encontrado pelo menino Chico Eduardo e a lavadeira Elisete. Mesmo sabendo que já foi rei de uma história de fadas, ele prefere ser sapo. A razão de sua opção é o maior motivo do riso, porque ligada ao rebaixamento grotesco:

— Nunca mais usei ceroula,
ser sapo é coisa tão boa!
Um sapo, mostrando o fundo,
é a coisa mais normal.
Um rei pelado, coitado,
todo o mundo fala mal!
— disse o sapo na lagoa. (p. 20)

Outra personagem parodiada por texto orthofiano é o Gato de Botas. Em *Pé de pato* o desentendimento natural entre ave e felino tem desfecho diferente do comum. A ave leva vantagem, porque o feitiço volta-se contra o feiticeiro. O gato quer ridicularizar o pato e acaba sendo rebaixado. A marca de sua esperteza, as botas (numa clara referência ao Gato de Botas), é o motivo de sua ridicularização.

— Olha o gato, olha o gato
o gato tem bota no pé...
O gato anda calçado?
é ele um gato de botas?
Por que? (p. 31)

— Já sei porque é:
.....
Seu pé vive calçado...
esconde...
eu sei o que é:
é muito cheiro de chulé! (p. 32)

Poderia se perguntar em que medida o pequeno leitor apreenderia toda a carga significativa de textos como estes, uma vez que os recursos intertextuais podem ser

percebidos, geralmente, por leitores iniciados. No caso da paródia dos contos de fadas tradicionais, a decodificação do intertexto é naturalmente possível porque dificilmente uma criança desconhece a forma parodiada. (Não estamos considerando textos específicos, mas a estrutura, os motivos, os elementos que compõem os contos tradicionais compilados da oralidade). Seja pela publicação de histórias transcritas da oralidade, seja pela própria oralidade, o jovem leitor, com certeza, já terá sido iniciado no mundo mágico das fadas.

Tratando de subverter a ordem, os comportamentos convencionais e os valores com a inversão, Sylvia Orthof não poderia deixar de lançar mão de um instrumento tão rico e dessacralizador como é a paródia. Sua função é mostrar o avesso. No caso da obra orthofiana, é tônica inverter o estatuído, o convencional, o tradicional, alcançando, assim, o tom carnalizador com que mostra o mundo.

O princípio carnalizador, entretanto, não se deixa entrever apenas nas ações das personagens. O comportamento lingüístico de algumas delas, às vezes até do narrador, e a ilustração caricatural são aspectos da obra que confirmam e fortalecem o mesmo princípio.

2.2 – *O grotesco*

De acordo com Mikhail Bakhtin o grotesco é um dos instrumentos do processo de carnavalização por meio do qual se construiu a concepção estética particular da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. A obra orthofiana, que se utiliza do processo de carnavalização, não poderia deixar de retomar imagens que remontam a esta estética de que trata o ensaísta russo, às quais chamou *realismo grotesco*.

Entre outras funções, o grotesco carnavalesco “ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade uma ordem totalmente diferente do mundo”.¹²

Estes aspectos, em grande parte, encontram-se, senão enquanto funções, ao menos enquanto características na obra de Sylvia Orthof. A invenção configura-se tanto no nível da enunciação quanto do enunciado; o questionamento das convenções, mediante a inversão, é

¹² BAKHTIN, M. (1987), p. 30.

uma constante; a relatividade das coisas deixa-se entrever na crítica ao maniqueísmo manifestado quando bem e mal coexistem naturalmente.

Mas o *rebaixamento* – caracterizado pela transmutação do sublime, do elevado, do espiritual, do ideal ao “baixo” material e corporal – e a *ambivalência* – identificada, sobretudo, pela aproximação dos opostos –, traços marcantes do realismo grotesco, evidenciam-se tanto na linguagem verbal quanto na plástica. Sylvia Orthof realiza, em alguns textos, uma perfeita conjugação entre as duas linguagens.

É na arte do pintor Tato que melhor se pode entrever esse aspecto do processo de carnavalização. Por isso optamos por realçar, com uma abordagem mais demorada, sua ilustração. Quanto à linguagem verbal, o realismo grotesco pode ser observado nas expressões vocabulares e, mais significativamente, no próprio motivo da efabulação de alguns textos.

2.2.1 – O riso e o “baixo” corporal

O realismo grotesco, cujo traço mais expressivo é o rebaixamento, destaca-se, em texto orthofiano, nas expressões verbais que se referem ao “baixo” corporal propriamente dito, ou seja, à zona dos órgãos genitais. Palavras como “bunda”, “traseiro”, “pança”, “xixi”, “cocô” são utilizadas com a maior naturalidade, seja se referindo a gente, bicho ou qualquer outro elemento utilizado como personagem.

Porém o rebaixamento grotesco de caráter positivo, regenerador e renovador e a decorrente ambivalência que remonta ao conjunto de imagens da cultura cômica popular, evidenciam-se mais significativamente no aproveitamento de aspectos fisiológicos como motivo gerador da efabulação, em alguns textos.

É o que ocorre em *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda*,¹³ história que se apresenta, de início, num tom bastante ingênuo, bem aos moldes dos antigos textos dirigidos ao leitor infantil. É feita toda uma caracterização de uma das personagens, não sem certa puerilidade, sugerida pelo primeiro verso:

A vaca Mimosa, que bela, que linda! (p. 3)

¹³ Outra análise desta obra, confira PONDÉ, G. (1985).

seguido da descrição de suas qualidades por meio das expressões “pêlo malhado”, olhos “redondos que brilham”, dentes que “parecem a lua”, “formosa”, “faceira”, e também de sua tranqüilidade, evidenciada pela ambientação:

A vaca Mimosa passeia um passeio. (p. 8)
Que linda Mimosa, num campo assim! (p. 9)

Mas é desse mesmo cenário que surge a outra personagem, não só para pôr fim à tranqüilidade da vaca, mas também para quebrar o ritmo da narrativa. Entra em cena a ambivalência, típica do realismo grotesco, configurada na aproximação dos opostos – o tamanho exuberante de uma vaca contra a fragilidade da mosca:

Mimosa caminha, e a mosca acompanha,
o rabo da vaca bate na mosca,
a mosca zumbindo chateia Mimosa. (p. 17)

A ordem comum, a vantagem do mais forte sobre o mais frágil, do maior sobre o menor, começa a ser abalada quando a vaca, com o porte que tem, se deixa incomodar pela mosca, em toda sua pequenez.

A alteração do humor da vaca e do ritmo da narrativa pode ser percebida ainda na carga semântica que as palavras passam a conter. Comparemos dois momentos de descrição:

Mimosa formosa
balança ao andar
bumbum de Mimosa
pra lá e pra cá... (p. 10)

Mimosa , nervosa,
sacode e balança,
batendo com o rabo,
mexendo com a pança... (p. 21)

Na primeira estrofe a palavra “bumbum”, apesar de se referir a uma parte da região de “baixo” corporal, não soa grotescamente porque é a forma infantil e familiar de “bunda”. Já na segunda, as palavras “rabo” (antes “rabinho”) e “pança” introduzem a situação grotesca que se criará no final da história.

Poderia se pensar que, em função desta narrativa não encerrar uma alegoria porque a natureza animal não é substituída pela humana, o valor semântico destas palavras fosse o

apropriado. Entretanto, em decorrência da familiaridade com que são apresentadas as personagens (adjetivação usada para qualificar a vaca e o seu nome são perfeitamente aceitáveis porque se trata de um animal doméstico, mas o mesmo não se pode dizer da mosca, que fala e tem nome) é natural que o texto envolva o leitor, não para penalizá-lo com a situação da vaca que é incomodada, ou da mosca que é engolida; ao contrário, para fazê-lo rir com a situação cômica que é criada, cujo ápice é o “pum” da vaca.

As imagens do baixo corporal funcionam como solução para o conflito de ambas as personagens. A boca, que é para a vaca a salvação do incômodo, é para a mosca a morte, porque “é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais”¹⁴. Mas, na topografia grotesca, “a boca corresponde às entranhas, ao úmero”¹⁵, portanto, ao nascimento, daí seu caráter ambivalente. Na história de Sylvia Orthof, esse caráter fica evidente com o “pum” da vaca – necessidade específica do baixo corporal porque ligada aos intestinos e ao ânus – que é para Zenilda o renascimento, a libertação, idéia corroborada pelo simbolismo do vôo:

E dentro do vento
que sai de Mimosa.
batendo as asas
voando faceira,
a mosca Zenilda
revoa chatilda... (p. 32)

O cômico reside no inesperado da solução, mas, principalmente, na naturalidade com que a autora aborda uma necessidade fisiológica, de certa forma, proibida e, por isso mesmo, subvertedora, porque considerada grotesca pela sociedade.

As imagens grotescas largamente utilizadas pela cultura popular medieval e renascentista podem ser vistas nos contos de fadas de tradição oral, cuja data de aparecimento não se pode precisar. Tomemos como exemplo um dos contos mais conhecidos e apreciados, seja como “Cinderela”, na versão de Perrault, seja como “Gata Borralheira”, na versão dos Irmãos Grimm, ou ainda como “Maria Borralheira”¹⁶, numa das versões compiladas aqui em Goiás. Tanto na versão de Perrault como na dos irmãos Grimm há o rebaixamento físico e material que reflete a cultura popular, mas na versão goiana a presença das ambivalentes imagens do baixo corporal, de que trata Bakhtin, é mais

¹⁴ BAKHTIN, M. (1987), p. 284.

¹⁵ *Ibidem*, p. 288.

¹⁶ História transcrita da oralidade. In. VALADARES, Ione (org.). *Histórias populares de Jaraguá*. Goiânia, CECUP-UFG, 1983.

fortemente marcada. Em lugar da fada e do pássaro encantado (recursos mágicos utilizados por Perrault e Grimm, respectivamente), a terceira versão, recolhida integralmente da oralidade, apresenta como elemento mágico uma vaca e, posteriormente, uma varinha encantada retirada de seus intestinos, após sua morte. Conforme Bakhtin, as tripas tiveram papel relevante no realismo grotesco porque, apesar de estarem ligadas aos excrementos, ao “baixo” conseqüentemente à morte, porque engolem e devoram, compõem os intestinos, que são o ventre, as entranhas, portanto, o que dá vida.¹⁷

É numa tripa de sua vaquinha de estimação que Maria Borracheira encontra o objeto mágico que a auxilia a sair da condição de rebaixamento em relação às irmãs e à mãe.

Outro exemplo da obra orthofiana em que a ambivalência das imagens do baixo corporal fica patente é o texto *Um pipi choveu aqui*. O xixi incontido da personagem Pedro-Pedroca é o motivo da trama que se ocupa, com uma criatividade sem par, e de um assunto próprio do cotidiano escolar infantil: a necessidade de ir ao banheiro durante a aula e, conseqüentemente, a relação professor-aluno.

A graça começa com o fato de que não é numa circunstância comum que o menino sente vontade de fazer xixi “URGENTE” (note-se aqui o recurso gráfico, palavra grafada em caixa-alta, representando a intensidade e a premência da necessidade da personagem), mas justamente durante uma aula em que a professora “explicava e repetia porque a chuva chovendo chovia”.

“Explicar e repetir” prenunciam a prática, bem aos moldes da pedagogia tradicional, da professora “muito antiga na antiga escola”. O adjetivo “antiga” usado no sentido depreciativo de “ultrapassado” tem essa conotação reforçada pela repetição no mesmo verso e comprovada pela descrição da aula de Dona Carola. Somente ela fala “com uma voz que sabia o que dizia”, repete, enquanto a turma apenas “ouvia, escutava, ai, sofria!”. Mas

Dizia Dona Carola, ditava, lia, relia, escrevia e copiava, mais uma vez explicava porque a chuva chovia. (p. 8)

As várias ações, todas no pretérito imperfeito (tempo verbal que denota ação passada habitual, repetitiva, continuada ou permanente¹⁸), centram-se na personagem Dona Carola,

¹⁷ Cf. BAKHTIN, M. (1987), p. 140.

¹⁸ Ver, a esse respeito, Celso Cunha em sua *Gramática da Língua Portuguesa*. 10 ed. Rio de Janeiro, FAE, 1984. p. 432.

caracterizando sua prática. Trata-se de uma didática monológica, em que só a professora fala; uma prática que exclui o aluno do processo de ensino-aprendizagem.

Assim, vai-se construindo a imagem da professora de postura autoritária e unilateral (tão questionada mas ainda tão encontradiça em nossas escolas), que se completa com sua reação diante do menino. “Zangada”, “enfezada”, não permite que Pedroca vá ao banheiro se aliviar, e ele, não se agüentando mais, tem uma idéia digna de transcrição:

— Eu faço só um pouquinho,
três pingos de pipizinho
espero evaporar...
mais três pingos novamente,
num pipi que eu vou pingar,
com o pipi evaporando,
ninguém ficará notando
e eu vou me aliviar! — (p. 16)

Esta idéia, que tem resultado infeliz porque seu pipi “sai a jato”, parte da própria explicação que acabara de ouvir sobre o processo que desencadeia a chuva. Não sendo compreendido pela professora, o aluno assume uma atitude submissa:

— Desculpe Dona Carola,
eu não quis molhar a escola,
só experimentei a lição!
Meu pipi não se evapora? —

O raciocínio, lógico para o menino, e por ele posto em prática, transforma-se no *nonsense* que vai desencadear todo o processo cômico calcado, sobretudo, na destituição do autoritarismo da professora, cujo ápice é o destronamento dos valores tradicionais configurado pela chuva de urina que inunda a escola e “encharca” Dona Carola.

Ligada ao “baixo” corporal, a urina como os excrementos, guarda um caráter de ambivalência. Aliás, na antiga medicina, era ela que apontava para a morte ou para a vida do enfermo¹⁹. Assim, a imagem da urina no conto orthofiano é um gesto tipicamente degradante, porque ligada ao “baixo”, mas que une destronamento à renovação. Do ponto de vista da professora, a chuva de xixi é degradante, rebaixadora; já na perspectiva do aluno, representa ressurreição, a imposição do respeito pela sua pessoa, respaldado pela comprovação de sua experiência.

¹⁹ Cf. BAKHTIN, M. (1987), p. 155.

Chuva significa revigoração, renovação, fecundação, vida. A chuva de xixi,²⁰ no conto em questão, representa a morte/ rebaixamento do velho, do convencional (caracterizado pela postura da professora) para que o novo (caracterizado pela ação subvertedora do aluno) seja respeitado. É o velho (representado por Dona Carola, que é velha) sendo destituído para que o novo (representado por Pedroca, uma criança, que transforma a lição científica da evaporação numa grotesca chuva de xixi) seja considerado.

O salto do lógico – o cientificismo da sala – para o imaginário – a chuva de urina – funciona como compensação para o menino. Rebaixando a professora, não só pela chuva de urina que a encharca, mas também pela comprovação da experiência do xixi que se evapora e se transforma em chuva, o menino sente-se superior e, por isso mesmo, vingado.

Cumpramos ressaltar que *Um pipi choveu aqui* é uma das poucas obras orthofianas, senão a única, em que a criança e o velho contracenam em posições antagônicas. É também exceção à regra a configuração depreciativa da personagem velha. Tal configuração se presta à fidelidade com que a autora quer representar a professora tradicional, cuja imagem estereotipada é de uma velha, geralmente intransigente, que se encontra o mais distante possível da criança.

Já num outro texto o mesmo motivo – o banho de urina – é utilizado como explicação para um fato: a coloração do sol. Com um tom tão lúdico quanto na história do “pipi”, mas não tão comprometido, o texto *Dona Noite doidona* mais brinca que tematiza.

A imagem do banho de urina não deixa de provocar o rebaixamento da figura sol, conhecido como astro-rei do sistema planetário. Entretanto, esse gesto rebaixador não tem intenções crítico-questionadoras; seu objetivo é a comicidade, aparente não só na imagem grotesca mas também no próprio *nonsense* da situação. As personagens que contracenam não são humanas, são Noite e Sol, que naturalmente vivem em desencontro – um precisa se esconder para que o outro apareça –, mas, a despeito desse antagonismo ingênito, Dona Noite tem uma verdadeira implicância com o Sol:

se o Sol chega cedo,
Dona Noite detesta, (p. 26)

Pois a Noite, de noite,
só vive de festa! (p. 27)

²⁰ A implicação da urina, líquido excrementício, com a idéia de renascimento/ renovação pode ser constatada nas inúmeras esculturas de chafarizes, que retratam uma criança, geralmente um menino de cujo pênis jorra um dos mais representativos símbolos da vida – a água.

A total despreocupação com o factual, o realce à brincadeira evidenciada pelo ritmo lúdico dos versos, o próprio adjetivo “doidona”, caracterizador da personagem, a explicação grotesca para a coloração do Sol – causa maior do riso – são índices que apontam para a relevância da noite em detrimento do dia simbolizado pelo sol.

A noite pressupõe o sono que se caracteriza, especialmente, pela suspensão da consciência e pela atividade onírica. É durante a noite que se pode, através, do sonho, ou acobertado pela falta de luz, fugir do cotidiano, se desprender da realidade, em busca do imaginário, no reino do permitido. O sonho é um acordar-se para o possível, mesmo que ilógico, incoerente, por isso a noite – momento mais comum para a realização onírica – guarda uma profunda relação com o prazer, com o dionisíaco.

“Freqüentemente negligenciamos as provas oníricas, subestimamos o que é oniricamente possível sem ser realmente possível. Os realistas referem tudo às experiências dos dias, esquecendo-se da experiência das noites.”²¹ No texto de Sylvia Orthof a noite é a própria personagem. Uma noite “doidona”, “gozada”, “namoradeira”, “canta seresta”, “dança xaxado”, que não se furta ao prazer –

tem mania de ficar
toda a noite acordada
e não cansa de querer
cada noite uma festa

– e ridiculariza o Sol, rebaixando-o com um banho de urina²², porque ele vai trazer o seu opositor: o dia. Fica clara a dicotomia noite/ dia, sonho/ realidade.

Além de gerar uma situação cômica sem precedentes, corroborada pela ilustração que personifica o sol, à imagem e semelhança do típico malandro boa-pinta e galanteador (terno branco, gravata borboleta, óculos escuros, chapéu na mão, bigodes ralos) recebendo o banho de xix, esta imagem remonta a uma das já citadas funções do grotesco carnavalesco: iluminar a ousadia da invenção.

²¹ Excerto retirado de um texto-montagem. In: HELD, J. (1980), p. 17.

²² Pra outro poeta o sol é que ridiculariza quem recebe seus raios: “O sol derrama, na calçada, / A sua bela, matinal urinada!” In: QUINTANA, Mário. *Velório sem defunto*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1990, p. 23.

Mas essa ousadia não se restringe à enunciação verbal, estende-se à ilustração, principalmente a caricatural, que melhor evidencia-se a deformação/ subversão da imagem perfeita e acabada.

2.2.2 – *O riso e a ilustração*

É inegável a importância da ilustração no livro destinado ao pequeno leitor²³. O visual, na vida contemporânea, alcança cada vez mais espaço, mas entre vários motivos que justificam a presença da imagem nesse tipo de texto, o principal talvez seja a sua relação com o universo imaginário tão habitado pela mente infantil. *Imagem* e *imaginação* são palavras que tem a mesma procedência etimológica.

Leonardo Arroyo, pioneiro na investigação sobre a literatura para crianças, em seu livro *Literatura Infantil Brasileira*, publicado ainda na década de 60, já apontava a imagem visual como importante recurso para a valorização do texto literário infantil.

Evidentemente que a qualidade do planejamento gráfico alcançada nos últimos anos, incluindo a criatividade dos ilustradores e o aprimoramento técnico, não se compara à produção daquela década. Aliás, a conjunção entre as linguagens verbal e visual tornou-se traço distintivo do texto literário (se é que podemos chamá-lo assim, vez que compreende um verdadeiro projeto artístico, simultaneamente gráfico, plástico e literário) destinado ao público infantil.

Diálogo entre palavra e imagem é o que não falta na produção da autora Sylvia Orthof e do ilustrador Tato. O traço, carregado de detalhes minuciosos e tons fortes, promove a perfeita integração verbo-visual observável na grande maioria de textos dos dois artistas.

É comum o texto verbal fazer clara referência à ilustração, comprovando o imbricamento das duas produções:

Essa aí, de costas, baixinha, gorducha...
é Uxa,
minha amiga
bruxa

(*Usa, ora fada, ora bruxa*, p. 3)

²³ Ver, a propósito, WERNECK, R. “A importância da imagem nos livros de literatura infantil e juvenil”. In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 63:90-96, out./dez. 1980.

Se você não entendeu, veja o desenho do lado!

(*A viagem de um barquinho*, p. 14)

O gato corria tanto
que saiu da ilustração!

(*Pé de pato*, p. 26)

Assim há casos em que a ilustração interpreta situações sutilmente sugeridas pelo texto verbal, acrescentando-lhes significação, na história *A viagem de um barquinho* há uma passagem em que a expressão visual extrapola, com uma criatividade sem par, a sugestão das palavras. O menino e a lavadeira, em viagem à procura do barquinho, encontrando um sapo, perguntam-lhe pelo barco. E obtêm a seguinte resposta:

— Não vi, estava dormindo,
Vivo muito ocupado. (p. 21)

A imagem que corresponde a esta cena é a do sapo sentado a uma mesa, sobre a qual há uma garrafa e um copo de bebida, além de um violão apoiado.

Há também obras cujas imagens visuais sobrepõem-se ao texto verbal²⁴, como é o caso de *Gato pra cá, rato pra lá e Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* A primeira, História “pra ler pouco e imaginar muito”, conforme a própria autora diz na apresentação do livro, não foi projetada sobre a ilustração, como é o caso da segunda. Mas a expressividade das imagens plásticas quase chega a dispensar a expressão verbal. Aliás, também na apresentação do livro, Sylvia Orthof admite que a ilustração se sobressai ao texto – “... são as palavras que ilustram a fantasia das cores” –, o que, entretanto, não diminui o valor criativo da fábula a partir da qual Tato criou as ilustrações. Valor que reside essencialmente na ousadia da invenção, uma das mais ricas funções do grotesco carnavalesco (principalmente em se tratando de literatura destinada ao público infantil), configura na solução poético-absurda e, sobretudo, inesperada:

Mas vendo a lua, o gato, de fato,
ficou amoroso, miando poesia.
A lua, tão gata, tão prata, sorria. (p. 20)

O rato cinzento aproveitou o sossego,
pulou no luar e virou um morcego! (p. 21)

²⁴ Na literatura infantil brasileira temos a coleção “Arte para criança”, cujos textos foram criados a partir de telas de artistas plásticos. Seu objetivo é aproximar o pequeno leitor das Artes Plásticas.

O constrangedor impasse ente gato e rato, que antecede essa solução, é expressivamente desenhado numa ilustração de página dupla. À esquerda, a figura do gato toma toda a página, num close que realça sua posição de ataque (abdômen inflado, pernas esticadas, olhos arregalados), enquanto o rato aparece, a meio-corpo, encolhido no canto inferior direito da página, ocupando o menor espaço possível, com lágrimas nos olhos e medo do gato. As cores quentes ao fundo encarregam-se de caracterizar o clima de tensão entre as personagens, que é, passada a página, imediatamente substituído pelo clima poético da imagem do gato enamorado da lua, agora com bigodes de gata. Predominam nesta página tons claros-azulados, característicos das noites enlustradas tão propícias ao namoro.

Aproveitando-se de uma crença popular, o narrador salva o triste ratinho. Ela transforma-se num morcego, cujas asas (diferença maior ente os dois mamíferos de corpos tão semelhantes) permitem-lhe o vôo da liberdade.

Mas a força maior da surpresa deve-se à ilustração: em página dupla, o ratinho, com enormes asas de morcego, quase salta da folha, realçado pelo fundo amarelo vibrante que ilumina todo seu corpo. “A imagem possui o poder mágico de remexer emoções antes mesmo de compreendermos racionalmente o que está chegando aos nossos olhos”.²⁵ Por isso, deparando-se com esta página ilustrada, o leitor alcança quase que num só golpe de vista a significação em sua totalidade, confirmada em seguida pelo texto verbal.

Gato e rato são personagens também, mas não opositores, na história recriada a partir de algumas telas do pintor Pieter Bruegel, nascido no século XVI.

Em, *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!*, Tato, que é também pintor, recria o universo de cultura marcadamente medieval retratado pelo artista flamengo durante o florescimento renascentista. *Jogos Infantis*²⁶, uma das telas mais conhecidas de Bruegel, é ponto de partida para o ilustrador construir sua seqüência narrativa dirigida ao público infantil. Inserindo novas figuras e inventando novas cenas, entremeadas de outras telas²⁷ recriadas da obra do pintor flamengo, Tato transporta traços da cultura medieval representada nas cenas do cotidiano popular.

²⁵ FRAIFELD, D. & AZEVEDO, I. “Ilustração: uma proposta de leitura”. In: *Congresso Brasileiro de Literatura infantil e Juvenil. Anais*. Rio de Janeiro, FNLIJ, 1985. P. 199-205.

²⁶ *Jogos Infantis* (1560). Museu Histórico de Arte, Viena, Cf. *Gênios da Pintura: Maneiristas e Barrocos*. SP., A. Cultural, II: 08-30, 1984.

²⁷ *Banquete Nupcial* (1568); *Dança Campestre* (1568). Museu Histórico de Arte, Viena; *O País da Cocanha* (1567). Velha Pinacoteca, Munique, Cf. *ibidem*.

O realismo grotesco presente na obra de Pieter Bruegel, influência de Bosch – também pintor flamengo, mas nascido quase um século antes –, evidencia-se na representação do mundo real, do dia-a-dia do povo. Camponeses, mendigos, boêmios, soldados, bruxas, bufões, enfim, é a gente simples que povoa suas telas. A realidade da cultura popular medieval, impregnada de temores e fantasias, é o que dá o tom e define o traço deste pintor do século XVI.²⁸

O mesmo realismo não poderia deixar de ser marca na arte do ilustrador Tato. Entretanto, entre os dois traços há uma diferença fundamental – o riso. Os *Jogos Infantis*, por retratarem atividades lúdicas, deveriam sugerir alegria; no entanto, nenhuma criança parece rir; os rostos mais aterrorizados que tranqüilos.²⁹ Já as ilustrações de Tato, a que recria esta tela e as aproveitam detalhes desta e de outras, sugerem descontração. Suas imagens, além de trazerem o riso expresso no rosto das personagens, contém elementos e cenas individualistas que provocam o riso. A primeira ilustração, por exemplo, mostra através de uma janela a cena de uma mulher, de costas, com a roupa abaixada, sentada sobre um penico. Outra cena grotescamente cômica é a da pomba defecando sobre a cabeça do noivo, justamente na hora do casamento – motivo de riso para os cinco meninos, personagens da história que assistem à cerimônia, e certamente para o leitor.

A fisionomia cruamente desenhada, com detalhes que negam totalmente o mundo de formas perfeitas e acabadas e evidenciam traços como bocas desdentadas, narizes grossos (como em *Dança Campestre*) e os ventres avantajados (como em *O País da Cocanha*), também é reproduzida por Tato. As cenas de *Dança Campestre* são recriadas, com a inserção das personagens noivo e noiva, os cinco meninos, gato e rata que também dançam, servindo como momento narrativo da festa do casamento. A tela *O País da Cocanha* é reproduzida fielmente na cena dos meninos empanturrados de comida, dormindo a sesta, depois da “comilança”. O próprio texto que acompanha esta ilustração faz referência ao nome do quadro de Bruegel³⁰:

Existe um lugar de sonhos

²⁸ Cf. *ibidem*.

²⁹ Apesar da temática referir-se à infância, as figuras parecem mais adultos em miniatura que propriamente crianças. Trajes e traços fisionômicos evidenciam a ausência do sentimento da infância, comum na Idade Média – período cuja cultura teria influenciado o pintor.

³⁰ *O País da Cocanha*. “Esta é a terra mágica da interminável fartura em que a natureza se oferece ao homem pronta para ser comida. Uma antiga lenda medieval, descrita com extraordinária ironia”. In: *Gênios da Pintura. Maneiristas e Barrocos*. São Paulo, Abril Cultural. II:08-30, 1984.

que é o País da Cucanha³¹
 onde o reinado é o da banha...
 e toda barriga é enorme,
 e a gordura é formosura...

Aliás, o corpo gordo, contrariando o padrão estético de hoje, é marca das personagens orthofianas. É interessante observar, ainda, que algumas personagens, mesmo não tendo sido caracterizadas como gordas pelo texto verbal, são assim desenhadas.

Entre as identificações textualmente há a bruxa Uxa (“... baixinha, gorducha...”, *Uxa, ora fada, ora bruxa*); o doceiro (“o gordo comerciante...”, *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!*); a lavadeira (“... meio gorda e engraçada...”, *A viagem de um barquinho*); a Lua (chamada “gorda” pelo *Dragão, Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*).

Entre as desenhadas gordas, por idealização do ilustrador Tato, há o Doutor Navegação e a Dona Sereiá (*As aventuras da família Repinica*); Dona Cambalhota (*A velhota Cambalhota*); a Dona Velha (*O sapato que miava*); a fada Sempre-Viva (*A fada Sempre-Viva e a galinha Fada*); a Dona Noite (*Dona Noite Doidona*); a velha senhora (Saracotico no céu).

A presença insistente da personagem gorda reforça a visão carnalizadora do mundo. A gordura, além de questionar os padrões estéticos vigentes, é uma imagem essencialmente grotesca porque é a prova do excesso e da superabundância, mas, sobretudo, porque é a negação do corpo perfeito e acabado.

Em se tratando de oposição à perfeição e à idealização clássicas, outro traço marcante na criação de Sylvia Orthof, retratado com maestria na ilustração do pintor Tato, é a velhice. A imagem do corpo velho, deformado e grotescamente desenhado, opõe-se à imagem clássica do corpo humano perfeito e belo.

Essa deformação, que deve ser compreendida mais como negação da perfeição, não se restringe, todavia, à gordura e à velhice das personagens. Os elementos que compõem a ambientação das cenas são visivelmente gastos, usados, marcados pela ação do tempo. Particularidade ora evidenciada pelo texto verbal –

Pois a tal lavadeira teve a idéia, muito louca,
 de inventar todo um rio
 do azul de um longo traço:

(*A viagem de um barquinho*, p. 07)

³¹ *Cocanha*, do italiano *cuccagna* (fig.) país imaginário onde há tudo. Cf. AMENDOLA, J. *Dicionário Italiano-Português*. 2ed. São Paulo, Hemus, 1976.

era uma casa velha,
com uma velha torneira
que vivia resfriada
pingando água,

(*O sapato que miava*, p. 06)

Numa casa toda torta,
torta, torta, pouco importa,

(*Pirraça que passa, passa...*, p. 02)

A meia do tal do tempo
tem um buraco rasgado
de fia esfarrapado.

São Jorge usa armadura
enferrujada, de lata.

(*Saracotico no céu*, p. 06)

– ora configurada na ilustração, mediante seus elementos narrativos e plásticos.

No plano da narração pictórica, a deformação deixa entrever em pequenos detalhes como os remendos do trapo transformado em rio (*A viagem de um barquinho*); as rachaduras das paredes das casas de Dona Velha (*O sapato que miava*) e de Sinhá Pirraça (*Pirraça que passa, passa...*); o furo da meia de Dona Velha, mostrando-lhe o dedão do pé, numa cena visivelmente cômica.

O envelhecimento dos componentes do cenário é reforçado pela inserção de objetos antigos. Em *Pirraça que passa, passa...*, o ferro de passar roupa é a brasa; o relógio, um grande móvel, é do tipo cuco; o fogão, como os que compõem as cozinhas da velha senhora (*Uma velha e três chapéus*) e da fada Sempre-Viva (*A fada Sempre-Viva e a galinha fada*), é bastante antiga. O táxi que leva Uxa (*Uxa, ora fada, ora bruxa*) ao palácio do príncipe é um automóvel da primeira metade do século, assim como o aeroplano em que Uxa o transforma, não são pois, nada modernos, ainda que dividam o espaço narrativo com um moderno computador.

Contribui também para caracterizar a negação da perfeição, num sentido mais amplo, a frequência com que o ilustrador povoa seus cenários de ratos e até baratas – os mais asquerosos invasores da casa. “A cozinha da fada Sempre-Viva é linda”, entre “fogão de flores”, “ladrilhos de pedras preciosas” em ratinhos por todo lado, baratas no chão, líquidos derramados, pratos sujos sobre a pia. Dona Velha, Uxa, Sinhá Pirraça e a velha da história dos três chapéus têm sua casa habitada pelos pequenos roedores e parecem conviver harmoniosamente com eles. Os ratos são companheiros também da lavadeira e do menino,

personagens de *A viagem de um barquinho*. A insistente presença deste animal, que deforma e degrada qualquer ambiente, uma vez que só causa danos, talvez não pareça crítica ou cômica ao pequeno leitor, mas com certeza provoca-lhe o riso da alegria, pela natural afeição que a criança guarda aos pequenos bichinhos.

Esses aspectos, entretanto, não se fariam notar se os elementos plásticos da arte do ilustrador não criassem o “clima” afim à história. É no nível plástico que reside a maior força significativa do texto visual. Na ilustração de Tato, entre todos os elementos que compõem as imagens, cor e forma, integradas evidentemente aos outros elementos, sustentam a expressividade plástica.

A cor atinge a emoção, principalmente da criança, que é toda emoção. O ilustrador Tato abusa das cores quentes e frias, sempre fortes, e as faz invadir as páginas da maioria dos textos preenchendo a visão do leitor infantil e ativando sua percepção criadora.

Nesses casos é o giz de cera que dá a cor forte, às vezes esfumaçada, às vezes misturada a outros tons. O efeito irregular, natural do giz de cera, é reforçado pelos contornos ou pelas sombras nas cores marrom e preta, produzindo o envelhecimento e a deformação característica das imagens de Tato.

É a forma, porém, que garante a comicidade às figuras. Na arte deste ilustrador, a forma deforma para fazer rir. Seu desenho solto altera a imagem do objeto representado. Exagerando-lhe os traços, acentuando-lhe detalhes para torná-lo cômico ou, mais especificamente, caricato. Em ilustração de livros como *Uxa, ora fada, ora bruxa*, *Um pipi choveu aqui*, *Saracotico no céu* e outros, feitas a bico-de-pena, pode-se constatar mais nitidamente o traço caricatural que atinge, principalmente e sem qualquer condescendência, a figura humana. Freud considera a caricatura um dos métodos de tornar cômicas as pessoas.³²

O ilustrador Tato não poupa as personagens orthofianas. A gordura, por exemplo, é acentuada por salientes bochechas e gordos narizes: Sempre-Viva, Dona Velha, Elisete – “a gorda lavadeira” –, Uxa. Esta última, uma das mais caricatas, além das bochechas, tem dois grandes dentes expostos. As figuras personificadas também trazem estes traços. Dona Noite, com seu rosto redondo e os seios avantajados, é um bom exemplo; o sol que aparece em *A viagem de um barquinho*, entretanto, é a figura que melhor evidencia a gordura. Evidentemente que pela sua forma só poderia ser caracterizado como gordo, mas o efeito

³² Cf. FREUD, S. (1977), p. 216.

conseguido pelo ilustrador deve muito a sua criatividade. A grande bola, que normalmente representa a cabeça, é o obeso corpo do “seu Sol”. O rosto, localizado no alto mas sem fugir à circunferência, é também bastante arredondado – força acentuada pela falta de cabelos no alto da cabeça. Os braços também não fogem à grande circunferência; uma mão segura uma vela, a outra, a calça do pijama que, abaixada, mostra o umbigo e parte da barriga, evidenciando a gordura da personagem.

Igualmente cômico é o traço que desenha a velhice das personagens. Somada aos elementos narrativos como os óculos ou as meias (usadas pela maioria das velhas, para amenizar as vistas cansadas e o reumatismo – males inevitáveis na terceira idade), há a expressão plástica que acentua as profundas marcas da senescência. A personagem de *Uma Velha e três chapéus*, que na história completa cem anos de idade, traz estampados no rosto os sinais dessa fase da vida, detalhadamente descrita por Simone de Beauvoir: “Os cabelos embranquecem (...) Por desidratação e em consequência da perda de elasticidade do tecido dérmico subjacente, a pele enrugam. Os dentes caem. (...) A perda dos acarreta um encolhimento da parte inferior do rosto, de tal maneira que o nariz – que se alonga verticalmente por causa da atrofia de seus tecidos elásticos – aproxima-se do queixo. A proliferação senil da pele traz um engrossamento das pálpebras superiores, enquanto se formam papos sobre os olhos. O lábio superior míngua (...)”³³.

Quanto ao corpo velho, a representação de Tato contraria, de certa forma, a descrição da escritora francesa, segundo a qual “Também o esqueleto se modifica. Os discos da coluna vertebral empilham-se e os corpos vertebrais vergam (...) o tórax tende a tomar uma forma sagital, sobretudo nas mulheres. A atrofia muscular e a esclerose das articulações acarretam problemas de locomoção (...)”³⁴. A senhora de cem anos e a Sinhá Pirraça são desenhadas de corpo ereto. A primeira, na cena em que aparece curvada colocando os pãezinhos no forno, não tem as pernas flexionadas, de maneira que seu corpo forma um ângulo de noventa graus; a segunda aparece numa cena correndo a passos largos, com a coluna reta. Nesses casos ocorre como que um desvio à natureza do corpo senil, motivo da comicidade dessas imagens. Bergson, ao explicar a caricatura, refere-se a um “certo *desvio fundamental* da pessoa”³⁵. (grifo do autor)

³³ BEAUVOIR, S. (1990), p. 34.

³⁴ *Ibidem*, p. 34.

³⁵ BERGSON, H (1983), p. 21.

Como essas duas, a velhota Cambalhota. Uxa, Sempre-Viva e quase todas as personagens velhas carregam consigo as inevitáveis marcas da velhice, mas seu comportamento nega qualquer idéia de decrepitude. Sua vivacidade, sua postura diante da vida se aproxima da criança, fazendo jus muito mais à expressão “segunda infância” que “declínio da existência” ou “crepúsculo da vida”.

Para o texto infantil, e em especial para o de Sylvia Orthof, orientado sobretudo pelo prazer, a imagem é um elemento de comunicação e estímulo à capacidade criadora da criança. Associada à abstração própria da palavra, ela corporifica a trama, e não se limita à mera extensão do signo lingüístico; pelo contrário, dinamiza a linguagem verbal mediante a recriação visual. Complementando-se, estas duas linguagens contribuem substancialmente para o aprofundamento da relação leitor-texto. Garantem, pois, o envolvimento de quem lê, numa simples brincadeira de dar cambalhotas ou numa complexa abordagem da velhice.

3. RINDO DO TEMPO

Os velinhos

Como os velinhos – quando uns bons velinhos –
São belos, apesar de tudo!
Decerto deve vir uma luz de dentro deles...
Que bem nos faz sua presença!
Cada um deles é o próprio avô
Daquele menininho que durante a vida inteira
Não conseguiu jamais morrer dente de nós!

MÁRIO QUINTANA

A infância, via de regra, é considerada o paraíso da existência. Afora as contradições, abundam apologias a esta etapa da vida¹. A velhice, por sua vez, é definida por clichês carregados de desesperança. A expressão “segunda infância”, cuja conotação foge ao padrão das demais, encerra ambigüidade. Se por um lado ela remete à primeira ponta da vida, à “aurora da existência”; por outro, contém certa carga depreciativa, vez que autoriza o tratamento tutelar do adulto para com o idoso. Situação raramente aceita sem sofrimento pelo velho tutelado.

Simone de Beauvoir, no célebre ensaio sobre a condição de vida dos idosos, refere-se à maneira estereotipada com que se representou durante muito tempo o “inverno da vida”. Segundo a ensaísta, “os clichês se perpetuam, em parte porque o velho sofre um imutável destino biológico. Mas também, não sendo agente da História, o velho não nos interessa, não nos damos ao trabalho de estudá-lo em sua verdade. E, além disso, há na sociedade uma determinação que é a de silenciar sobre ele. Seja exaltando-o ou aviltando-o, a literatura o dissimula em clichês. Esconde-o, ao invés de revelá-lo.”²

Nem exaltação, tampouco aviltamento, caracterizam a abordagem da velhice pela obra orthofiana. A insistente presença de personagem velha como protagonista da história e de sua História anula qualquer possibilidade de dissimulação. Caso haja por

¹ Em *O mito da infância feliz* (São Paulo, Summus, 1983), antologia organizada por Fanny Abramovich, a felicidade na infância é colocada em discussão.

² BEAUVOIR, S. (1990), p. 200-201.

trás do fazer literário de Sylvia Orthof algum clichê, escusado seu valor depreciativo, é o que aproxima a velhice da alegria da infância.

A aproximação velho-criança, entretanto, não é originalmente obra da literatura, nem fato deste século. Com a instituição da família burguesa, no século XVIII, a sociedade, além de reconhecer as particularidades da infância, alterou seu comportamento em relação à velhice, passando a respeitar e a valorizar a pessoa idosa³. Transformada a família, modificou-se também a relação entre seus membros, inclusive entre netos e avós – “em lugar de antagonismo, faz-se entre eles uma aliança; não sendo mais chefe da família, o avô torna-se cúmplice das crianças, passando por cima dos pais, e, inversamente, as crianças encontram nele um companheiro divertido e indulgente”.⁴

O sentimentalismo⁵, que nutriu as relações familiares a partir dessa época, garantiu ao velho e principalmente à criança seu lugar na família. Contudo, isso não os libertou de sua condição marginal, legitimada, evidentemente, sob o ponto de vista do adulto, por sua inatividade e impotência.

Com a crescente urbanização, provocada pela industrialização, as manifestações de respeito à experiência e sabedoria do idoso, mantidas mesmo com o declínio da família patriarcal, tendem a desaparecer. O saber acumulado pelos anos perece, dando lugar aos valores associados à juventude. A criança é o centro das atenções da família, mas encontra-se à mercê dos desígnios de seus progenitores. Sua promoção garantida pela escolarização é o objetivo do grupo familiar, que idealiza e decide sobre seu futuro.

A idade adulta que media as duas extremidades da vida, impõe-se como referencial à criança e ao velho. Infância e velhice, entretanto, assumem para o adulto perspectivas diferentes: a primeira é a promessa; a segunda, o desengano; uma, a expectativa de vida; outra, a expectativa da morte. É essa desesperança que justifica, segundo Simone de Beauvoir, a escassa abordagem da velhice pela literatura produzida na primeira metade deste século. Num tom categórico a ensaísta afirma que “Todo

³ Atitude nada desinteressada, vez que o idoso, além de experiente, representava a unidade da família, que, com a transmissão das riquezas, possibilitava a acumulação de bens materiais. Cf. Idem, *ibidem*, p. 224.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 245-246.

⁵ Analisando a evolução da família, Philippe Ariès refere-se à afeição entre pais e filhos como o sentimento em que se baseava toda a realidade familiar. Emprega, inclusive, a expressão “família sentimental moderna”. Cf. ARIÈS, P. (1986), p. 235.

mundo sabe: a condição das pessoas idosas é hoje escandalosa”.⁶ Mesmo já existindo ciências dedicadas a esta etapa da vida, por exemplo, a geriatria e a gerontologia, que se ocupam dos aspectos patológicos, psicológicos, sociais e econômicos do envelhecimento, o estudo da problemática da velhice pouco alterou a compreensão da subjetividade do velho.

Além dessas duas ciências, há os programas assistenciais de órgãos do governo e de entidades particulares que se dedicam à terceira idade⁷. Mas, nos últimos anos, a preocupação com o idoso não se restringe à política assistencialista, cuja proposta é tutelar a velhice; ela tem sido evidenciada na voz de diferentes instituições e instâncias. O cinema, por exemplo, tem se manifestado significativamente na abordagem deste tema⁸. Os meios de comunicação também não têm deixado de se pronunciar a respeito. Na arte literária, em particular a brasileira, a produção destinada ao público infantil sobressai-se com um número significativo de textos que apresentam personagens idosos como protagonistas da história. A literatura infantil de Sylvia Orthof é exemplo disso.

3.1 – *A união dos extremos*

“Tem gente que acha que a vida é curta. Pensei que a velhice só acontecesse num futuro eterno, que nunca chegasse. Ela chegou e não me pegou... quer dizer: na alma, a gente não envelhece.”⁹

Não pegou mão nem filhas. A alma jovem é marca das personagens velhas orthofianas que, de uma forma ou outra, contracenam com a “primeira infância”. No

⁶ BEAUVOIR, S. (1990), p. 265. Neste capítulo, seu discurso, permeado de dados estatísticos, assume uma configuração de denúncia. A situação de alguns abrigos de velhos, nos arredores de Paris, é descrita para comprovar sua afirmação. Causas como a má saúde, a indigência e a solidão são apontadas como responsáveis pela qualidade de vida da grande maioria dos idosos. Considerando a data de publicação da 1ª edição deste ensaio (1970), a autora estaria se referindo à década de 60.

⁷ A socióloga Eneida Gonçalves Haddad, analisando o discurso das especialidades médias autorizadas, do Estado e do SESC de São Paulo (instituição que desenvolve programas para idosos), conclui que estas três instâncias, “numa proposta perfeitamente articulada, colocam-se aparentemente a serviço da velhice desamparada, da velhice em perigo. Num contexto em que o Estado, enquanto regulador de conflitos a serviço da classe dominante, sente o ‘peso’ do crescente aumento do número de idosos, onde o poder dos velhos, expresso pela tragédia do fim da vida, evidencia o irremediável destino da classe trabalhadora, brota uma aparente sensibilidade do poder público, da ‘ciência’ e do poder privado que, de forma solidária, atuam na suposta solução do drama da velhice”. HADDAD, E. G. (1986), p. 126.

⁸ “O regresso para Bontiful” (1985), “As baleias de agosto” (1987), “A festa de Babette” (1988), “Madame Sousatzka” (1988), “Conduzindo Miss Daisy” (1989) são exemplos de alguns filmes.

⁹ Sylvia Orthof em *Se a memória não me falta*, p. 24.

universo da ficção, quando dividem a cena com personagem criança¹⁰; no ato da leitura, quando viajam com o pequeno leitor.

Dessa viagem, com exceção dos pais que compõem a família Repinica, são excluídos os adultos. Contracenam com as personagens velhas, crianças e, às vezes, animais e objetos, mas raramente adultos não velhos.

Em *Uma história de telhados*, o bom relacionamento entre estas duas categorias justifica-se: uma velha, um menino e um gato comungam os mesmos gostos. Ao encontrar o menino e o gato, que acabavam de se tornar amigos, a velha fica encantada com o animal. Percebendo a reciprocidade da simpatia manifestada no carinho que recebe do gato, a velhinha, de tão contente, beija o menino, dizendo-lhe que adora gatos.

Mais que comunhão de preferências, a identificação entre as personagens consolida-se na passagem:

A velhinha tirou um biscoito da bolsa, quebrou na metade e deu uma metade para o gato, já ia dando a outra metade para o menino, quando se arrependeu, deu um suspiro e comeu a outra metade.

— Eu também queria um biscoito – murmurou o menino.

— Temos o mesmo gosto – disse a velhinha. Sabe, eu ia dar pra você, mas se eu desse, não sobrava pra mim, então, comi. (p. 08)

Esta atitude, típica de criança, leva o menino à descoberta de que “a velhinha era velha por fora e criança por dentro”. Essa é a perspectiva em que a velhice é abordada pela autora Sylvia Orthof. Atribuindo ao velho comportamentos infantis, nega a velhice como finitude da vida ou “idade triste”.

Entre outros gostos, o gosto por banho é o único que não partilhado pelos três. Apenas à velha senhora agrada, mas, mais uma vez, ela surpreende:

O menino ficou esperando que a velha o mandasse tomar banho, ou fizesse um discurso sobre a necessidade da higiene do corpo. A velha não disse coisa alguma. Foi aí que o menino ficou sem saber se gostava mais da velha, ou se gostava mais do gato. (p. 11)

A espontaneidade, característica da criança, é encarnada pela personagem velha; as regras do mundo adulto são negligenciadas em favor do livre-arbítrio: a velha toma

¹⁰ Não nos esqueçamos de que Monteiro Lobato, em sua obra infantil, evidencia a aproximação velho-criança.

banho porque acha “uma delícia”, não porque seja obrigada. Esta sensação de prazer sobrepõe-se à idéia de necessidade e à aversão do felino pelo banho, causando a dúvida no menino.

O desprendimento, resultado do livre-arbítrio, se faz presente no caráter das personagens e orienta suas ações, provocando a fusão das fronteiras do realismo e do imaginário: o sol inventa um arco-íris colorido só de amarelos, inclusive o amarelo cor de rosa; o gato com seu “cocozinho” cria o amarelo cor de burro quando foge; o arco-íris serve de escorregador para as três personagens descerem do telhado onde estavam e viajarem para um telhado de uma cidade mineira, onde a velhinha fica entalada numa chaminé.

À velha protagonista, que vive situações peculiares ao imaginário infantil, contrapõe-se outra personagem velha, Dona Josefina. Esta, uma típica senhora mineira, indagada sobre telhados, responde gostar de pão de queijo e de feijão fradinho. Frustrado, o gato percebe que:

Dona Josefina era todo cozinheira, via o mundo pela boca do forno e pela chama do fogão. Não adiantava falar de telhado com ela. (p. 17)

Diferente de sua conterrânea – a velhota Cambalhota, que gostava de ver o mundo de ponta cabeça – Dona Josefina, caracterizada tradicionalmente, evidencia a perspectiva adotada pela velha protagonista da mesma história. É voando muito alto, acima dos telhados, lugar por onde gostavam de passear, que a velha, o menino e o gato chegam a um lugar incrível:

as pessoas andavam de cabeça para baixo e usavam sapatos nas mãos e chapéus nos pés, mas só de vez em quando, porque tudo ali mudava constantemente. Viram um burro montado num homem, mas, logo depois, o homem montou no burro e o burro virou bicicleta. (p. 24)

O *nonsense* que governa as situações sobrepõe à realidade um outro plano, o do sonho. Apesar de admitido como irreal “lugar todo feito de sonho” –, esse é o espaço desejado, onde a ordem das coisas é o avesso, onde passado e futuro cedem lugar ao presente, ainda que extremamente fugaz. O espaço e o momento desejados são o aqui e o agora, tanto para o menino, que tem sua infância resguardada, quanto para a velha, que vive intensamente e assim adia seu fim.

Ao contrário do que constataram os estudiosos da velhice, esta personagem, como todas as outras velhas orthofianas, não vive iluminando o passado,¹¹ numa atitude saudosista; vive, sim, embriagada do presente, usufruindo cada momento.

O gato, companheiro de viagem, abandona-os por amor a uma gata encontrada durante o passeio. Atitude compreendida pelo menino que entende que o animal não lhe pertence; é do telhado, da gata, ou dele mesmo.

Situação semelhante a esta ocorre numa outra história, também de viagem partilhada por personagens das mesmas categorias – um menino e uma senhora (que pela ilustração pode ser considerada velha). Efabulação que literalmente transporta o leitor. *A via em de um barquinho* une Chico Eduardo, o menino dono do barco perdido, e Elisete, “uma lavadeira meio gorda e engraçada”. Itinerantes do imaginário, iniciam a alegre jornada seguindo o rio inventado, até chegarem ao oceano, onde encontram o antigo brinquedo. É quando o menino entende que não pode mais tê-lo para si.

Neste texto, além dos bichinhos e outros elementos que aparecem, o brinquedo é motivo bastante significativo no enredo. O nivelamento das personagens protagonistas, apesar da diferença de idades, evidencia-se no poder de invenção inerente aos dois – o menino inventa um barquinho de papel, a lavadeira, um rio de brinquedo. A identificação entre as personagens é tão natural quanto o encontro rio-mar.

Elisete, como a velha dos telhados, não demonstra qualquer ligação com o universo adulto. Seu desprendimento manifesta-se ao resolver seguir viagem com o menino, negligenciando sua obrigação, e também no seu comportamento durante a jornada:

— Toda viagem é uma festa,
 não gosto de levar mala,
 viagem organizada,
 pra mim... não gosto, não presta!
 — dizia rindo e sorrindo,
 andando de patinete,
 a gorda da lavadeira,
 que se chamava Elisete. (p. 13)

Ao ter de deixar para trás a patinete que se apaixonara por um dos cavalos encontrados no caminho, a lavadeira despede-se carinhosamente, reconhecendo a premência do viver:

¹¹ Pedro Nava comparou a velhice a um carro com os faróis para trás.

—Tudo na vida é mudança
tudo passa num instante! (p. 19)

À fugacidade do tempo conjuga-se a necessidade de viver e..., navegar. Menino, lavadeira e barco de papel virado caravela seguem viagem. Para eles, além de viver, “navegar é preciso”.

Diferentemente do encontro entre o menino Chico Eduardo e a lavadeira Elisete, aproximados pela invenção, o encontro entre outro menino e outra senhora, no texto *Rabiscos ou rabanetes*, é bastante casual, tanto quanto o das personagens de *Uma história de telhados*. Nesta história, a despeito de o encontro ocorrer casualmente num elevador, velha e menino não tardam a manifestar os mesmos gostos, identificando-se. Em *Rabiscos ou rabanetes*, história de um menino que desempenha um rabisco e de uma senhora “gorda, de coque”, que vive preocupada com o preço dos rabanetes, não parece haver nenhuma identidade entre as personagens. Menino e senhora têm, ao contrário, ocupações muito diferentes – ele com os rabiscos, ela com os rabanetes. Analisando a temática desta narrativa, Nelly Novaes Coelho refere-se ao confronto entre “o pragmatismo exigido pela vida prática – determinada pelas metas da sociedade-de-consumo-e-lucro que nos governa – e o ludismo da atividade criadora.”¹² (grifos da autora)

Enquanto a senhora apressa-se para garantir seu poder de compra, sujeitando-se às leis do mercado –

comprei todos os rabanetes da feira, antes que o preço subisse e eles virassem ouro!
Estou exausta, exausta! Como a vida está cara! (p. 11)

–, o menino atinge o mais alto grau de liberdade, proporcionada pela invenção e ilustrada pelo vôo:

O menino dobrou o papel e fez uma gaivota. Atirou a gaivota para o céu, mas na hora de atirar deu um impulso tão grande, que foi junto. (p. 06)

Lá se foram os dois, gaivota e menino, pelo céu afora, como foguete. (p. 07)

Fica evidente o contraste estabelecido entre vida prática e vida criativa. Todavia, não obstante a preocupação da velha com o custo de vida, ela demonstra curiosidade

¹² COELHO, N.N. (1984), p. 854.

pelo desenho do garoto. E foi sua curiosidade que provocou a conversa e estabeleceu sociabilidade entre os dois. Esta relação não tem um desfecho, como ocorre na maioria das histórias, mas uma continuidade; a narrativa, em vez de terminar, aponta para um recomeço proposto pelo narrador ao pequeno leitor.

Em alguns textos, no final da história o narrador conversa com o leitor, enredando-o na trama e aproximando-o mais das personagens, como nas passagens:

só vendo, pra você crer!
Enquanto um bolo ela assa,
num tempo de assim, assado,
um roupão amarrotado
manda um beijo pra você.

(*Pirraça que passa, passa...*, p. 16)

Se você quiser saber
o que falou nosso santo,
é só você dar topada
.....
você leu meu pensamento
e adivinhou qual que é!

(*Saracotico no céu*, p. 23)

Se você encontrar um suspiro
é o resto desta história.

(*A fada Sempre-Viva e a galinha-fada*, p. 32)

Este é apenas um dos recursos que se soma a outros aspectos da escritura orthofiana para evidenciar o constante diálogo entre texto e leitor. Sua capacidade de falar à criança talvez encontre explicação na lírica do velho poetinha Mário Quintana:

A criança que brinca e o poeta que faz um poema
— Estão ambos na mesma idade mágica!¹³

É brincando que Sylvia Orthof sensibiliza o leitor infantil para a condição humana do velho. Tematiza a velhice representando-a numa perspectiva avessa à visão comum. A vovó Maricota Repinica, a velhota Cambalhota, a velhinha dos telhados, a lavadeira Elisete — personagens já conhecidas — são alguns exemplos desta representação.

¹³ QUINTANA, M. *Velório sem defunto*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1990, p. 109.

Nessa brincadeira o riso é uma constante. Para o leitor resulta, principalmente, do *nonsense* das situações criadas ou vividas pelas personagens velhas; para a autora é a própria maneira de encarar a vida. Como as personagens têm comportamento semelhante ao da criança, o pequeno leitor não só ri delas, mas também ri com elas, pactuando suas façanhas.

3.2 – *O riso do velho*

Segundo Eduardo Diatay de Menezes, em seu estudo sobre o cômico, um dos motivos amplamente utilizados pela comédia é o desentendimento entre os extremos. Unindo-os aos pares, torna-os risíveis. Este resultado, como bem observa o articulista, deve-se a um aspecto relevante do riso: “seu caráter de sociabilidade complexa que abarca tanto situações de simpatia quanto de antipatia”.¹⁴ “O gordo e o magro”, “o primo rico e o primo pobre” são bons exemplos de dupla cômica.

Nos textos de Sylvia Orthof, à parte a relação entre professora e aluno de *Um pipi choveu aqui*, o riso provocado pela aproximação dos extremos velhice e infância resulta da identificação entre as partes. Podemos dizer que o riso do leitor orthofiano tem um caráter de convivência com o riso e o risível das personagens, porque compartilha sua maneira brincalhona e irreverente de viver, e porque pactua sua inadaptação à sociedade. A manifestação deste leitor contraria, pois, a definição bergsoniana de riso como castigo, cuja função é reprimir essa insociabilidade.¹⁵

Como a criança é, na definição de numerosos psicólogos, por excelência “um ser que brinca”, seria difícil ao pequeno leitor resistir ao cotidiano-brincadeira das simpáticas velhas orthofianas. Repreendê-las, impossível. Elas não se deixam corromper pela seriedade natural do adulto. Nem as habitantes desse mundo, tampouco as efetivas itinerantes do imaginário. Estas, cuja alegria e poder mágico são ilimitados, não poderiam deixar de encarnar personagens de Sylvia Orthof. Sua procedência fantástica não as distancia do leitor porque é desmitificada pela familiaridade com que são apresentadas pelo narrador:

¹⁴ MENEZES, E. D. “O riso, o cômico e o lúdico”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, Vozes, 68(01):05-16, jan./fev. 1974, p. 08.

¹⁵ Cf. BERGSON, H. (1983), p. 90.

Essa aí, de costas, baixinha, gorducha...
 é Uxa,
 minha amiga
 bruxa.

(*Uxa, ora fada, ora bruxa*, p. 03)

Eu conheço uma fada chamada Sempre-Viva
 Ela é uma senhora fada.
 tipo vovó ou bisavó.

(*A fada Sempre-Viva e á galinha-fada*, p. 03)

Com estas ações, norteadas por uma mistura de fantasia e brincadeira, as personagens provocam o riso, não sem certa cumplicidade do leitor. Nem sempre, porém, as alegres velhas são agentes provocadoras do riso. A força cômica do texto *Uxa, ora fada, ora bruxa*, por exemplo, não reside apenas nas situações engraçadas que Uxa promove, mas, sobretudo, no caráter desta personagem:

— Chega de ser fada, estou enfadada!
 Quero uma boa sopa de bruxa,
 bem amaldiçoada,
 com rabo de rato, morcego assado,
 pum de velha, melado de faniquito
 amanteigado!
 Faça a sopa, mudo de roupagem,

 E lá vou eu, cansei de ser
 tão boa...
 loura! (p. 21)

Entidades mágicas, como Uxa (estrangeira natural), ou pessoas comuns como Dona Cambalhota, fazem jus à afirmação de que “o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade”.¹⁶ As velhas orthofianas são cômicas na medida em que manifestam uma concepção de vida totalmente oposta à que a sociedade espera do idoso.

O comportamento da velhota mineira é motivo de surpresa porque viver dando cambalhotas não são “modos” de uma senhora idosa. Igualmente surpreendente é o comportamento de uma velha devota de São Jorge. Depois de voar num disco, fica toda “assanhada”, topando logo a brincadeira de

arrastar o pé e a perna,
 dançar xaxado, rock and roll,

¹⁶ BERGSON, H. (1983), p. 71.

conhecer a gafeira!

(*Saracotico no céu*, p. 18)

O misto de surpresa e riso¹⁷ provocado pelo comportamento destas e de outras personagens velhas é produto do contraste que norteia sua caracterização. Em artigo já citado, Eduardo Diatay de Menezes, ao sintetizar as principais interpretações acerca dos determinantes e características do cômico, observa em várias teorias a referência ao contraste. Para filósofos como Locke, Kant, Shopenhauer, a percepção de um contraste seria a causa do cômico; para autores mais recentes, esta manifestação derivaria do “prazer que nos ocasiona o contraste entre o real e o verossímil e o inesperado ou impróprio”; conforme a teoria psicanalítica de Freud, o cômico “envolve a percepção de alguma espécie de contraste”¹⁸.

No limiar da morte, mantêm-se “sempre-vivas”. Este é o maior contraste apresentado pelas personagens velhas orthofianas. Não é à toa que a autora dá o nome Sempre-Viva a uma delas. Esta, apesar do privilégio de ser poupada pelo tempo, porque entidade imaginária, não se diferencia muito das personagens comuns. Nenhuma delas mostra-se vítima do “tríplice encadeamento de causas: a má saúde, a indigência e a solidão”¹⁹.

A geriatria é algo dispensável a estas ativas personagens. Seja viajando de barco, a pé, em disco-voador, em cabo de vassoura, em garupa de motocicleta; seja escorregando pelo arco-íris, subindo em telhados ou voando num guarda-chuva, mostram-se sempre bem-dispostas, incansáveis e saudáveis. Aliás, um estudo sobre a ideologia da velhice conclui: “A gerontologia e a geriatria, colocando-se como detentoras dos segredos da velhice, buscam reorganizar o comportamento dos idosos que, transfigurados, enquanto objetos do seu saber, são reduzidos a gerontinos, perdendo as suas particularidades enquanto seres históricos.”²⁰

Autosuficientes, as velhotas da literatura de Sylvia Orthof nunca aparecem como dependentes de outrem. Fora a lavadeira Elisete, cuja história é mostrada durante a viagem, e a avó Repinica que mora com sua família, todas as outras velhas são

¹⁷ Gianni Rodari, na *Gramática da fantasia*, refere-se à manifestação do “riso de surpresa” na criança.

¹⁸ MENEZES, E. D. “O riso, o cômico e o lúdico”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, Vozes, 68(01):05-16, Jan/Fev. 1974.

¹⁹ Causas apontadas, numa pesquisa sobre a velhice, como responsáveis pela má condição de vida do idoso. Cf. BEAUVOIR, S. (1990), p. 303.

²⁰ HADDAD, E. G. M (1986), p. 125.

focalizadas em sua casa – espaço em que exercem total autonomia sobre suas vidas. Menos duas, uma que já é casada e outra que se casa, todas moram só, mas não se encontram isoladas, exiladas, nem tampouco asiladas do mundo.²¹

O estar só destas personagens, ao contrário de caracterizar abandono ou segregação, demonstra sua condição de sujeitos de sua própria história. Condição própria de quem mantém respeitadas suas particularidades e sua privacidade, requisitos fundamentais à integridade do eu.

Talvez, mais que a perda do futuro²², essa descaracterização do ser seja responsável pela melancolia que envolve a existência da maioria dos idosos, e justifique sua habitual indiferença pela morte.

Para as velhas orthofianas, entanto, viver faz diferença. É o que se pode apreender da movimentada história *Uma velha e três chapéus*. A premência do viver comprova-se na pressa da personagem:

— Seu vento que vento ventão, me ponha logo no chão que tenho muito que fazer: tenho que comprar farinha pra fazer pão de minuto, tenho roupa pra passar e tenho que separar do meu marido, pois enjoei dele depois de setenta e dois anos de casada e não posso me atrasar... porque tenho noventa e nove anos e, se eu não fizer tudo hoje, completo os cem ... com muita coisa pra fazer! (p. 09)

Nesta fala tudo indica ação permanente. O vento dá idéia de constante movimento, como a ativa vida da velha senhora. O desejo de separação do marido expressa a não acomodação da personagem. Mas qual não é a surpresa do leitor com o reencontro da velha e seu velho marido:

Olhou pra ele, voltou a se apaixonar porque ele tossia – e a velha era doida por velho asmático. (p. 19)

A promessa de uma nova vida, implícita no desejo de separação, efetiva-se com o reencontro, quando a paixão pelo marido é renovada. O descrédito na velhice como

²¹ Num estudo sobre as instituições totais, Erving Goffman considera que estas instituições provocam uma mutilação do ser, porque colocam uma barreira entre o internado e o mundo externo. *Apud* CANOAS, C. S. (1985), p. 21.

²² O sentimento de perda do futuro é um dos maiores incômodos na velhice, porque nem todo idoso aceita sua condição. É comum o conflito entre o desejo de viver e a certeza da proximidade do fim: “Meu deus, olhe só pra mim! Tenho que refazer toda a maquiagem. Ficar velho é horrível. Principalmente quando se sente com 21 anos por dentro. Todas as forças que sustentaram a gente por toda a vida simplesmente desaparecem uma a uma. Você se olha no espelho e percebe que está faltando alguma coisa. Aí você percebe que é o seu futuro”. Fala de Diane, no filme “Setembro”, de Woody Allen, (1988).

vida finita e a confiança na vida futura evidenciam-se no revigoramento do casamento e na resposta do marido à mulher: “Sempre te chapelarei” (advérbio que indica continuidade e verbo no futuro).

Se nem todas as personagens parecem fiar-se na eternidade da existência, como esse casal de velhos, a maioria delas vive todas as possibilidades do presente. Tal é o que ocorre com Dona Velha. Sua disposição para a vida manifesta-se, entretanto, sem a aparente avidez peculiar às velhas orthofianas. Um gato dorminhoco, uma velha cadeira de balanço, um sapato velho compõem seu pacato cotidiano:

Quando a velha cochilava,
a torneira respingava,
a velha tirava os sapatos,
dormia e descansava, balançava.

(*O sapato que miava*, p. 08)

Aí o gato Deodato
entrava, bem de mansinho
para dentro de um sapato,
e se enroscava e dormia,
o gatinho Deodato.

(Idem, p.09)

Ao contrário da velha senhora da história dos chapéus, Dona Velha não demonstra urgência em viver, mas nem por isso mostra-se indiferente à existência. É com serenidade que assiste ao tempo passando –

Passa tempo,
corre e foge... como pode? (p. 16)

–, assim como é com naturalidade que se casa. A sexualidade, implícita no casamento, comprova a vitalidade da personagem. “Os sujeitos nos quais a sexualidade continua a ter um grande papel são dotados de excelente saúde, e levam uma vida ativa”.²³ Esta personagem, de comportamento bastante diferente das outras, não foge à regra orthofiana do viver, que pode ser resumida na conhecida expressão latina *carpe diem*.

Com o casamento de Dona Velha e o reencontro da centenária com o asmático marido, a autora aborda sutil e comicamente um assunto considerado tabu: a

²³ BEAUVOIR, S. (1990), p. 417

sexualidade senil.²⁴ Aspecto ligado à vitalidade e à atividade não poderia deixar de ser lembrado por uma obra em que se configura a vida.

Aliada à sutileza, a comicidade encarrega-se de escamotear o tabu.. No texto *Um sapato que miava*, a força cômica reside antes nas situações que na caracterização das personagens. Dona Velha calça os sapatos sem descalçar o gato e sai para ir à feira. Este é o motivo desencadeador de duas situações cômicas. A velha “manca-miando” por causa do gato no sapato, o que gera a dúvida:

Um gato miava alto.
Um gato... ou um sapato?
Ou será que o tal miado era do gato,
ou do pé? (p. 14)

Passando por um velho e seu cachorro, o ritmo lento é alterado pelo inesperado encontro entre cão e gato, instaurando a confusão:

— Miau! – gritou o pé da velha,
com o gato no sapato.
— Au! Au! – latiu o cachorro,
ali no alto do morro. (p. 17)

Esta ridícula situação – uma velha com um gato dentro de um dos sapatos sendo perseguida por um cachorro que arrasta seu velho dono – promove o encontro de Dona Velha e aquele que depois se torna seu marido.

Já na história *Uma velha e três chapéus*, há situações absurdo-cômicas como o vento entrar numa livraria à procura de dicionários para compreender o “chapelês” e o “velho-velhotês” (línguas dos chapéus e da velha, respectivamente); contudo é o caráter da centenária o maior motivo de riso. O fato de a personagem, após setenta e dois anos de casada, “enjoar” do marido e depois, ao vê-lo tossindo, voltar a se apaixonar por ele, por que “era doida por velho asmático”, evidencia comicamente o contraste entre disposição para a vida e iminência da morte, presente e futuro.

“Existir, para a realidade humana, é temporalizar-se”²⁵. Os idosos definidos habitualmente como indivíduos que se sustentam do passado, vivenciam o contraste

²⁴ A reprovação à atividade sexual na velhice evidencia-se na habitual indisposição dos familiares ao namoro ou casamento do idoso. Com sensibilidade e certo humor, Maria de Lourdes Krieger aborda este tema no livro infanto-juvenil *Vovó quer namorar*, (1990).

entre esse tempo e o presente. As personagens orthofianas, por sua vez, têm em causa presente e futuro. Estas são a própria esperança, enquanto aqueles, a lembrança.²⁶

Sem qualquer referência ao passado, sem melancolia ou saudosismo, as ações das personagens projetam-se para o futuro, justificando a preocupação com a passagem do tempo, que se explicita nas falas “tudo passa num instante” (*A viagem de um barquinho*, p. 19), “qualquer cor serve para esperar o tempo passar” (*Uma história de telhados*, p. 14), “Passa o tempo, corre e foge...” (*O sapato que miava*, p. 16); e subentende-se nas ações “fazer pão de minuto” e “passar roupa”, da personagem da última história.

No texto *Pirraça que passa, passa...*, esta preocupação com o tempo manifesta-se claramente. Ela é o próprio motivo gerador da história que gira em torno da ação de passar o tempo personificado em roupão:

Por sobre uma tábua torta,
torta, torta, pouco importa,
a magra Sinhá Pirraça
passa o roupão do tempo. (p. 02)

De pano enrugado é o roupão do tempo que a velha passa; este tempo é, pois, o da existência da personagem, Sinhá Pirraça. Pirraçar é contrariar. Seu nome encerra a ambigüidade de sua relação com o tempo. Sinhá Pirraça nega-se a sofrer a natural ação do tempo. Ela quer ter o total domínio sobre ele; assim o tempo apresenta-se como objeto de ação de passar no sentido de “alisar com o ferro de passar”, não de “transcorrer”, “acabar”:

passa o tempo com cuidado,
cuidado que o tempo amassa! (p. 02)

A personagem não admite nada que indique o transcorrer do tempo. O relógio de sua casa não marca as horas, é um relógio “sem tempo”, sem ponteiros, conforme a ilustração.

²⁵ BEAUVOIR, S. (1990), p. 445.

²⁶ De seu passado é especialmente a infância que povoa a lembrança dos idosos, chegando a persegui-los e possuí-los. Cf. BEAUVOIR, S. (1990), p. 458. A velha senhora, personagem do filme “O regresso para Bontiful”, deseja obstinadamente voltar ao lugar em que passou sua infância.

Como as outras personagens, esta vive o conflito entre vida e morte, evidenciado na transformação do roupão em “calção de bailarino” – tempo velho em tempo criança embriagado de vida:

o tempo virou criança,
vai bailando pelo mundo,
dança em cima dos telhados
.....
O tempo é bailarino,
menino, muito levado! (p. 06)

Transformado em criança, o tempo é dominado pela velha que o leva embora e recomeça a passá-lo. Depois de passado, vira, novamente, um velho roupão “confortável companheiro”. A personagem, que se negava a render-se à velhice, resigna-se, aceitando sua condição: sorri para o tempo e muda seu nome para Maria da Graça.

“Freud supôs que, quanto mais se acumulavam os anos, mais a ‘pulsão de morte’ sobrepujava o desejo de viver”.²⁷ Poderia-se pensar que esta personagem, assumindo o tempo velho, estaria aceitando-o como finitude da vida, o que contrariaria a concepção orthofiana de velhice. Entretanto duas ações finais comprovam o contrário:

a velha, no seu roupão,
conta história pra criança.
um roupão amarrotado
manda um beijo pra você. (p. 16)

Velho e criança encontram-se mais uma vez. A infância, no entanto, não é buscada como quando ocorre o fenômeno da ecmnésia, cuja vítima vive como presentes cenas do seu passado, mas como paraíso quase que irremediavelmente perdido, só resgatável com a convivência-conivência com a criança.

Com estas personagens que provocam o riso, mas também riem, contrariando a afirmação aristotélica de que os velhos não sabem mais rir²⁸, Sylvia Orthof tematiza a velhice unindo as duas pontas da vida. Seja com o cômico, quando ressalta o desvio; seja com o humor, quando mostra os infortúnios senis pelo lado engraçado, a autora

²⁷ BEAUVOIR, S. (1990), p. 543.

²⁸ Cf. BEAUVOIR, S. (1990), p. 567

lança mão do riso para tratar do trágico aspecto da vida: a morte. O riso, nesse caso, assume a função de salvação.²⁹

Nada melhor que falar ao homem com o que é próprio do homem. O riso é próprio do homem, mas próprio da criança, é primordialmente a brincadeira. Na literatura orthofiana riso e brincadeira aliam-se para falar, ainda que da tragicidade humana, ao leitor infantil.

²⁹ Cf. TURCHI, M. Z. “Seguindo o riso – um caminho crítico para a literatura infantil” In: Anais do 3º Congresso da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Julho, 1989, p. 99-102.

4 – O RISO E O LÚDICO

O homem brinca unicamente quando é homem no sentido pleno da palavra, e é plenamente humano unicamente quando brinca.

SCHILLER

Em seu clássico ensaio de antropologia cultural, Johan Huizinga observa que o ser humano já recebeu as designações de “Homo sapiens” e “Homo faber”, mas há uma terceira função que se pode verificar tanto na vida humana quanto na animal, e cuja importância equipara-se ao raciocinar e ao fazer. Tal função é o jogo. Para o filósofo “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”, e por isso propõe a expressão “Homo ludens”.¹ Como o riso, o lúdico é um elemento básico no comportamento humano; é na infância, porém, que ele se manifesta em sua plenitude. Para a criança, os jogos e as brincadeiras praticamente se identificam com a vida, porque expressam simbolicamente suas experiências, seus desejos e suas emoções. “As situações do mundo real nem sempre oportunizam a exploração dos sentimentos e o exame das reações, da mesma forma que a fantasia de uma situação lúdica.”² Além disso, no âmbito da fantasia lúdica o mundo habitual é temporariamente suprimido e substituído por um espaço imaginário onde os valores da vida cotidiana perdem a legitimidade.

Enumerando as características do jogo, Huizinga refere-se à “evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”, para a esfera do “faz de conta”.³ É por meio do lúdico, pois, que a criança, sobrepondo aos referentes exteriores suas impressões e experiências reelaboradas lúdica e criativamente, volta-se para si mesma compreendendo-se e colocando-se no mundo. É brincando de “faz de conta” que ela frui sua liberdade de criação e reconhece-se como ser; como atesta Winnicott “é somente sendo criativo que o indivíduo descobre seu eu.”⁴

Essa relação entre a atividade lúdica e o ato criador foi observada por Platão, para quem a *mimeses* não é trabalho sério. Na voz de Sócrates, ele afirma que “todo

¹ HUIZINGA, J. (1980), in Prefácio.

² MAGALHÃES, L. C. (1984), p. 27.

³ HUIZINGA, J. (1980), p. 11

⁴ WINNICOTT, D. W. (1975), p. 80.

imitador só tem um conhecimento muito superficial do que imita, que sua arte nada tem de serio e não passa de um brinquedo de criança.”⁵ A carga depreciativa da definição platônica de poesia se perdeu, mas a ligação entre o trabalho criador e o jogo perdurou tornando-se um valor.

Mais do que função estética, a poesia possui várias outras funções, entre elas a lúdica. A lírica moderna encarregou-se de comprovar esse caráter lúdico da criação poética, jogando efetivamente com as palavras. Nem poderia ser diferente, vez que a linguagem encontra-se inteiramente marcada pelo jogo. O impulso lúdico do poeta origina-se, pois, tanto de sua propensão, enquanto ser humano, ao jogo, quanto da índole lúdica da linguagem.

Para a psicanálise, de acordo com Eduardo Diatay de Menezes em artigo já citado, “o jogo se situa em grande parte na esfera do sonho e do simbolismo inconsciente, do imaginário e da fantasia. Logo, os nossos impulsos criativos – e entre eles, o cômico – provêm de nossas tendências lúdicas.(...) ambos (jogo e arte) originam-se da poderosa tendência para a auto-expressão que é uma das características mais profundas do homem.”⁶

É justamente por essa estreita relação entre a poesia e o jogo que a infância, período de maior manifestação do lúdico, é também a fase da vida em que o indivíduo possui aguçada sensibilidade poética. Assim como o jogo de palavras é o centro da poesia, a brincadeira é o centro da vida da criança, é a sua primeira forma de dialogar com o mundo. O imbricamento dessas duas manifestações do ser humano é mostrado por Rubem Alves no Prefácio ao livro *Pedagogia da animação*, de Nelson Carvalho Marcelino. Para ele poesia define-se como um brinquedo que se faz com as palavras, e brinquedo é “a forma mais natural de ser poeta.”⁷

Poesia e brincadeira não faltam à literatura infantil de Sylvia Orthof. Poético e lúdico apresentam-se sob perfeita sintonia semântica e em consonância com o infantil, alcançando, assim, o plano da recepção. Atendendo ao gosto do leitor, o texto orthofiano é *todo* ludismo, na medida em que o lúdico extrapola o plano da enunciação.

⁵ PLATÃO. (s/d), p. 278.

⁶ MENEZES, E. D. “O riso, o cômico e lúdico”. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, Vozes. 68(01):05-16, jan./fev. 1974.

⁷ MARCELINO, N. C. (1990), p. 15.

Além do próprio jogo com a palavra, vários são os elementos indicadores do que podemos chamar de natureza lúdica da literatura desta autora.

Entre estes elementos, a caracterização de algumas personagens evidencia essa natureza. Governadas por um princípio lúdico, manifestam-se em seu caráter a própria brincadeira.

À parte a inversão evidenciada no comportamento de Dona Cambalhota, o movimento de dar cambalhotas e plantar bananeira são brincadeiras apreciadas na infância. Também para a criança que brinca, o efeito é o de ver o mundo de cabeça para baixo, percebendo-o diferente do adulto.

Não há verdadeiramente um limite entre o brincar e o fantasiar. “Uxa, para cada dia,/ tem uma fantasia.” Esta personagem brinca à vontade com seus poderes de fada e bruxa. O jogo presentifica-se já em seu duplo caráter e norteia toda a história que mais brinca que tematiza.

Já na outra história de fada, quem brinca é o rei Ovovski. Aproveitando a avalanche de clara dos ovos batidos por Sempre-Viva, o rei do país do Bem e do Mal, usando um par de esquis, finge que é suíço e brinca de esqui. A brincadeira depõe contra a seriedade normalmente ostentada pela figura tradicional do rei, relativizando o poder.

Em *Doce, doce... e quem comeu regalou-se* a brincadeira não poderia faltar. Conforme dissemos quando abordamos a ilustração, é uma tela do pintor Bruegel que retrata especificamente jogos infantis que o ilustrador Tato recria dando início à sua seqüência narrativo-pictórica. O texto verbal assim se inicia:

Pula carniça, menino,
cinco meninos na praça,
mais um balão voejando,
tanta coisa, quanta coisa...
Bandeiras e brincadeiras. (p. 06)

Além do “pula carniça” aparecem outras atividades lúdicas e brinquedos. Um menino montado num cavalo de pau comanda a brincadeira fazendo-se general.

A história *Dona Noite doidona* não apresenta a brincadeira propriamente dita, mas o caráter lúdico da personagem Dona Noite revela-se em suas ações cotidianas. Ela rebola, dança, namora, canta, enfim, “só vive de festa!”. Todas estas ações estão

profundamente ligadas ao jogo. Tudo que se relaciona com a música e sua irmã gêmea, a dança, está situado no interior da esfera lúdica.⁸ O namoro pressupõe o jogo amoroso. A festa, por sua vez, independente de subentender a presença da música e da dança, é o próprio espaço do prazer, do divertimento, da alegria, elementos comuns ao brincar.

Num dos mais poéticos textos orthofianos, *A viagem de um barquinho*, o espírito lúdico não só governa as personagens como também materializa-se em brinquedo-invenção. A perda do barquinho de papel é o motivo desencadeador da efabulação. De acordo com Paulo de Salles de Oliveira, é pelo uso do brinquedo que a criança faz sua incursão no mundo.⁹ É à procura de seu barco de brinquedo que o menino Chico Eduardo viaja seguindo as margens de um rio, também inventado, e compreende um pouco do mundo. Com a lavadeira Elisete e o menino carregados de brinquedos – uma patinete, um carrinho, muitas bolas e outras coisas, inclusive um bolo de aniversário – é impossível ao pequeno leitor resistir a essa viagem.

Uma das acepções da palavra viagem é a evasão do real para o imaginário; além disso na criação poética não há qualquer imposição de limite entre invenção e realidade. No caso desta história toda a carga inventiva do brincar é preservada. Os dois cavaleiros encontrados no caminho montam cavalos de pau, conforme representação do ilustrador. O barquinho, antes de papel dobrado, por não querer mais o rio, transforma-se em caravela para navegar o oceano. A surpresa, tanto do menino quanto do leitor, causada por essa transformação deve muito à ilustração que representa o barco em proporções muito maiores, fazendo-o tomar toda uma página. Utilizando o recurso da colagem de jornais impressos em diversos idiomas, o ilustrador responde criativamente à sugestão dos versos: “será que aquele barquinho/ viajara o mundo inteiro?”

O espírito lúdico da atividade criadora norteia o texto *Rabiscos e rabanetes*. Como na história do barquinho, o brinquedo, produto da invenção da personagem, orienta quase todas as ações. A gaivota de papel, enjoada de ser gaivota, resolve voltar a ser rabisco e logo torna-se a representação da cidade vista de cima do Pão de Açúcar, onde menino e gaivota estavam. Numa casa desenhada a personagem entra e fica morando.

⁸ Cf. HUIZINGA, J. (1980), p. 183.

⁹ Cf. OLIVEIRA, P. S. (1989), p. 10.

No final, a proposta do narrador ao leitor para este continuar a história, assumindo o discurso, desenhando ou rabiscando o que quiser, comprova que é a criação lúdica que sustenta a efabulação, que a invenção é o próprio assunto do livro.

Gianni Rodari explica a presença do brinquedo no fabulário infantil. “Inventar estórias com os brinquedos é quase natural, é uma coisa que vem por si nas brincadeiras com crianças: a estória não é senão um prolongamento, um desenvolvimento, uma alegre explosão do brinquedo.”¹⁰

A invenção, a criação, a imaginação – expressões que apresentam completa afinidade semântica – são componentes essenciais do brincar. A natureza lúdica da obra orthofiana não deixa de se manifestar por meio desses elementos. Independente da própria natureza inventiva do texto enquanto ficção, vimos que a atividade criadora sustenta, como nas duas últimas histórias apresentadas, a própria efabulação. Além disso, é freqüente e marcante a referência a essa propriedade do ser humano. Citemos algumas passagens:

Dona Noite inventa
todos os sonhos sonhados.

(*Dona Noite doidona*, p. 22)

— Este é o fogo da imaginação! É só acender... e aí a gente imagina!

(*As aventuras da família Repinica*, p. 26)

O imaginário coloca-se como o plano do possível. E percebe-se que há uma intenção de instigar o pequeno leitor a cultivar efetivamente a imaginação, usando e abusando desta sua capacidade. Esse procedimento, ora via narrador, ora via personagem, efetiva a participação do leitor no texto.

A janela do meio mostra o pensamento.
.....
Quem olhar por ela pensa o que quer.

(*A fada Sempre-Viva e a galinha fada*, p. 5)

Se você encontrar um suspiro,
é o resto desta história.
Aí você come o suspiro,
vai para a janela do pensamento
e inventa mais.
Vamos, suspira... e tenta!

¹⁰ RODARI, G. (1982), p. 92-3.

(*A fada Sempre-Viva e a galinha fada*, p. 32)

— Amarelo cor de rosa não existe – reclamou o menino.
 — Não existia, enquanto não inventei – disse o sol, que é o inventor do arco-íris.
 Agora, resolvi inventar e está inventado.

(*Uma história de telhados*, p. 10)

E aí, como era noite, todos foram dormir. Cada um imaginou uma cama diferente. Era imaginar e... pronto! a cama aparecia.

(*As aventuras da família Repinica*, p. 30)

Outro elemento comum à atividade lúdica e componente básico do texto infantil de Sylvia Orthof é a surpresa. Associada também ao riso, a surpresa nesta literatura atende a dois princípios orthofianos: o lúdico e o cômico. Não é raro o final das histórias surpreender o leitor, provocando-lhe o riso, principalmente aquelas que apresentam desvio da norma.

Já fizemos referência, em capítulo anterior, ao surpreendente e engraçado desfecho de *Maria-vai-com-as-outras* e *A velhota Cambalhota*. Na primeira, no momento de maior curiosidade do leitor, porque espera a mudança de comportamento da ovelha, ele é surpreendido pela atitude inusitada e cômica da personagem. Na segunda, quando a história parece ter acabado, a personagem volta à cena surpreendendo o leitor e, também, alegrando-o porque retoma um comportamento com o qual ele é conivente.

Num outro texto, também já estudado, o riso deve-se em parte ao rebaixamento de uma das personagens que, como o leitor, é surpreendida: depois de todo empenho para encontrar o tesouro, o pai da família Repinica encontra um osso – um tesouro para cachorro. Igualmente rebaixadora, é a surpreendente atitude de Dona Noite com o Sol. O efeito cômico é produzido pela grotesca imagem do banho de urina e pela utilização desta situação absurdo-cômica para explicar um fenômeno da natureza. Grotesca e cômica é também a cena final de *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda*, em que, quando menos o leitor espera, a mosca é libertada pelo “pum” da vaca.

O *nonsense* é um recurso que, aliado à surpresa, contribui para os efeitos lúdico e cômico. Uxa, depois de tantas traquinagens, “é vencida pelo amor” e se apaixona por um moderno computador. Em *Gato pra cá, rato pra lá*, a inesperada e absurda transformação do ratinho em morcego garante-lhe a liberdade.

O riso de surpresa pode originar-se também do aproveitamento do erro.¹¹ A história *Pé de pato* surpreende o leitor com uma ação final calcada no absurdo: o patinho nasce calçando tamanco, mas é o motivo que sustenta a efabulação, a causa maior do riso. A pata compreende mal a implicância do gato:

— Miau, pato!
Olha o pato...
Não tem sapato na pata!
A pata daquele pato
não tem sapato.
Que pato! (p. 5)

Dona Pata foi dizendo,
enquanto
ia se espremendo
— Falando de mim, ó gato?
Ouvi a palavra
pata! (p. 9)

O caráter homonímico do vocábulo “pata” (feminino de pato e membro do corpo) justifica o equívoco que desencadeia a perseguição da pata ao gato. O enredo amparado no jogo fonético-semântico das palavras garante a este texto a comicidade.

Examinamos até agora vários efeitos cômicos da literatura de Sylvia Orthof. Todos, fora os criados pela ilustração, produziram-se por intermédio da linguagem verbal. Contudo, aproveitando as palavras de Bergson, “devemos distinguir entre o cômico com que a linguagem exprime e o que ela cria.”¹² Nesta literatura há casos, como este último texto, em que a própria linguagem é o motivo do riso. São frequentes os jogos de palavras, desde a composição de trocadilhos à criação de novos vocábulos, com vistas ao cômico.

No texto *Doce, doce... e quem comeu regalou-se*, a autora utiliza-se de uma sentença popular para a composição do trocadilho:

— Ai, que grande aflição!
Pra me livrar destes doces
vou fazer liquidação
O *creme não compensa*, não!
— garante o comerciante.

(grifos nossos, p. 30)

¹¹ Cf. RODARI, G. (1982), p. 107.

¹² BERGSON, H. (1983), p. 57.

A aproximação dos parônimos “creme/crime” provoca duplo efeito. O lúdico, porque interfere na significação de uma expressão cristalizada; o cômico, porque ridiculariza a personagem, na medida em que substitui a violência sugerida pela palavra “crime” (e ostentada pela personagem no começo da história) pela docilidade sugerida pela palavra “creme” (matéria com que trabalha o comerciante).

Já em *Dona Noite doidona*, há a criação de uma palavra para a formação do parônimo e a produção do trocadilho:

Via Láctea é a vaca,
mas que nome “envacado”! (p. 21)

Da fusão do substantivo “vaca” com o adjetivo “invocado” resulta um novo adjetivo que atende com exclusividade ao ser nomeado.

Diferente do trocadilho, que joga com a apresentação de palavras e sentidos diversos que se confundem entre si, por produzirem o mesmo som aos ouvidos, o verdadeiro jogo de palavras lida com os mesmos vocábulos, aproveitando sua diversidade de sentidos.¹³ Este, como vimos, é o jogo que sustenta a efabulação do texto *Pé de pato*. Numa outra história, que também tem gato como personagem, ocorre esse mesmo tipo de jogo, mas com uma particularidade, o suporte que o sustenta é apenas o semântico; isto é, o texto não joga explicitamente com duas palavras, mas com dois sentidos que a mesma palavra pode assumir num contexto.

A lua, tão gata, tão prata, sorria.

(*Gato pra cá, rato pra lá*, p. 20)

Descontextualizado, o vocábulo “gata”, conforme a acepção da gíria, funciona como adjetivo caracterizados de “lua”. Mas considerando a quem ela sorri, a palavra assume também, e principalmente, sentido próprio, o de fêmea do gato. Vejamos os versos que antecedem a passagem em que ocorre o jogo:

mas vendo a lua, o gato, de fato,
ficou amoroso, miando poesia.

(*Ibidem*, p. 20)

¹³ Cf. *ibidem*, p. 65. Freud, entretanto, não se preocupa em diferenciar o trocadilho do jogo de palavras. Cf. FREUD, S. (1977), p. 63.

Nesse exemplo não se percebe a pretensão de confundir os sentidos; há, sim, uma perfeita superposição deles, que resulta numa metáfora poética. Aliás, ao jogar efetivamente com as palavras, o texto orthofiano rompe com os limites entre narrativa e poesia, oportunizando à criança leitora uma experiência lúdica com o fenômeno lingüístico e levando-a a perceber as várias possibilidades da língua.

Com algumas passagens de puro jogo poético, o texto orthofiano não poderia deixar de explorar o ludismo sonoro da linguagem. Há versos em que prevalece a sonoridade em detrimento do significado, o que em certos casos produz o *nonsense*, e provoca o riso. Casos cuja composição do texto parece orientar-se mais pelo parentesco fônico das palavras que pela sua significação:

— O meu (bolo) é de aipim assado,
misturado com goiaba,
o meu é de brigadeiro,
e o meu é de feijoada!

(*A viagem de um barquinho*, p. 24)

As estrelas deram vaia,
jogando ovos estrelados,
o céu virou frigideira,
voou panela e penico,
dragão, cantiga, ovo frito!

(*Saracotico no céu*, p. 22)

Uxa leva um susto e sai correndo.
Larga os dois sapatos de cristal,
que já estavam doendo... quer dizer:
os pés é que doíam, os sapatos apertavam...

(*Uxa, ora fada, ora bruxa*, p. 19)

O próprio narrador percebe o *nonsense* e procede à explicação do sentido do verso, tornando a situação extremamente cômica.

Experimentar todas as possibilidades é bem típico de Uxa, que ora é fada, ora é bruxa. Por isso não chega a surpreender quando “é vencida pelo amor” e se apaixona “por um moderno computador”. A aproximação, pela rima, de palavras de campos semânticos tão diversos, neste caso é intencional. A extravagante combinação amor – computador sobrepõe-se ao tradicional binômio antitético emoção/razão, sugerindo a despolarização do universo da personagem.

Obter um efeito puramente cômico é o objetivo da combinação “Zenilda chatilda”, no texto *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda*. A onomatopéia, figura de grande

efeito sonoro, orienta a escolha do nome da personagem: o fonema /z/ de “Zenilda” reproduz o zumbido da mosca. A palavra “chatilda”, resultado da fusão do adjetivo “chata” com o substantivo próprio “Zenilda”, e um bom exemplo de uma técnica de chiste, apontada por Freud como condensação. Acompanhando o nome que caracteriza, provoca a rima, figura de efeito sonoro bastante apreciado pela criança.

Além da rima largamente utilizada pela literatura orthofiana, há outros recursos sonoros que asseguram o ludismo do texto, como a aliteração, a onomatopéia e a repetição de palavras.

Em *Um pipi choveu aqui* a aliteração do dígrafo "ch" produz som anomatopaico da chuva e do xixi da personagem Pedraca:

Lá vem andando,
todo cacheado,
meio chateado, (p. 4)

Vem num chuque-choque,
todo encharcado (p. 5)

porque que a chuva, chovendo, chovia. (p. 8)

Pedroca ouvia calado, com cara de chateado, (p. 11)

Vai chover muito pipi pra molhar Dona Carola,
meu pipi, em chuvarada,
vai inundar a escola! (p. 20)

E choveu, choveu, choveu,
.....
encharca a velha Carola,
Será a chuva amarela? (p. 22)

A chuva, repetido assunto da aula de Dona Carola e materializa da no xixi do menino, concretiza-se na linguagem mediante a insistente ocorrência de palavras em que aparece o fonema /x/.

Por si próprias, as figuras sonoras não têm sentido, mas somadas à significação do texto, ampliam-lhe a expressão. A temática de Pirraça, que passa, passa... é, como vimos, a inevitável passagem do tempo metaforizada na ação de passar roupa. Situação possível pelo jogo com os sentidos do verbo “passar”, usado nas acepções de "transcorrer" e “alisar com o ferro de passar”. A repetição das palavras “passa” e “tempo” ao longo do texto reforça a insistência do tempo em passar:

Numa casa toda torta

 mora a Sinhá Pirraça
 de Fumaça,
 com seu ferro de passar,
 Passatempo, passa, passa,

 passa o roupão do tempo,
 tempo, tempo, passará,

 Passa o tempo, passa, passa,
 passa o tempo com cuidado,
 cuidado, que o tempo amassa! (p. 2)

Entretanto, a aliteração do fonema /s/, que aparece não só no verbo “passar” mas em outras palavras, sugere o deslizar do ferro de passar sobre a roupa. Efeito que contribui para a significação metafórica do texto.

Percebemos que mediante estes recursos sonoros alimentamos nossa imaginação, predispondo-a a receber a visão sugerida. No caso específico da repetição, não só como processo em que se sustentam algumas figuras sonoras, mas em outras situações que extrapolam esta abordagem, devemos ressaltar além de seu valor lúdico, sua significação para a criança. Conforme Walter Benjamin, é a lei da repetição que rege a totalidade do mundo do brinquedo, “para a criança ela é a alma do jogo, e nada, continua o pensador, alegra-a mais que o ‘mais uma vez’.”¹⁴ A repetição é a garantia do restabelecimento da situação primordial que gerou o impulso primeiro, daí o prazer que a criança sente ao ouvir uma mesma história repetidas vezes.

Apresentamos alguns exemplos de textos em que a significação é corroborada por figuras de efeito sonoro. Feita para ser falada, recitada, a poesia não poderia deixar de apresentar estes recursos que lhe garantem o caráter de oralidade. O texto literário infantil, estruturado em verso ou prosa, tem se pautado pelo resgate da oralidade da escritura. Ao discurso oral são permitidos “a redundância, os desvios das normas lingüísticas, a informalidade das expressões populares – gíria e trocadilho –, o paralelismo das estruturas sintáticas e as construções de enunciados sem ordem hierárquica, pondo em crise a linearidade de princípio, meio e fim.”¹⁵

¹⁴ BENJAMIN, W. (1984), p. 74.

¹⁵ PALO, M. J. & OLIVEIRA, M. R. (1986), p. 45.

O discurso orthofiano reúne vários desses aspectos da linguagem oral, além do ritmo lúdico a que já nos referimos. *Saracotico no céu*¹⁶ alia à oralidade o ritmo popular típico do cordel. Nesta história-cantoria a musicalidade extrapola o plano da enunciação. Uma das personagens é disco de música que, por não gostar de serenata, sai voando e provoca um rebuliço, como se pode ver na passagem em que São Jorge aparece a uma velha, sua devota:

A velha, vendo São Jorge,
achou que tinha endoidado,
deu um pulo, deu um grito,
faniquitou um xaxado,
caiu por cima do santo
que a atirou no cavalo,
o cavalo relinchou,
pulou e montou no disco, (p. 13)

Percebe-se neste fragmento um ritmo semelhante ao da embolada, estrutura composta de improviso. Neste texto, o ritmo se altera apenas quando é inserida parte de uma cantiga adaptada do repertório infantil:

Êta, cavalo da peste,
êta, santo, que subida!
.....
como a tal rua é da Lua
ela mandou ladrilhar
com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes
só pro seu, só pro seu santo passar! (p. 16)

A oralidade, observada no ritmo de cordel, confirma-se também na dimensão lexical da linguagem. Por exemplo em expressões coloquiais como “ó xente”, “êta cavalo(cabra) da peste”, marcadamente nordestinas, e outras como “avoou”, “credo, o que é, isto?” Resgatada a oralidade, abole-se a distância entre quem narra, o que narra e quem lê.

O contentamento do leitor é o que orienta esta literatura que caminha no mesmo compasso do viver infantil – o brincar.

¹⁶ Uma análise mais detalhada desta obra, confira YUNES, E. & PONDÉ, G. (1988), p. 107-9.

CONCLUSÃO

Para atender ao prazer e à reflexão crítica do leitor, princípios norteadores da produção literária infantil contemporânea, a escritura de Sylvia Orthof lança mão principalmente do riso. Esta manifestação, como demonstra o capítulo teórico, surpreende por tamanha complexidade, fazendo esbarrar em incompreensões quem dela se acerca para defini-la. O mesmo não ocorre com quem faz rir e muito menos com quem ri.

Essa dificuldade já levou estudiosos interessados pelo riso, por considerarem pouca a atenção dispensada ao tema, a perguntarem se esta manifestação não mereceria um estudo sério. Agora, mais que nunca, porque lemos a obra infantil de Sylvia Orthof, temos a certeza de que o riso, manifestação essencialmente humana, merece toda a atenção dos que queiram avançar na compreensão do homem. Optamos, porém, por participar do grupo daqueles que, sem preocupação de definir ou categorizar o riso, preferem compreender a humanidade rindo com ela. A leitura da obra orthofiana nos permitiu isto. Esta autora, antes, trata o sério com riso. E, justamente porque aborda questões pertinentes ao homem utilizando propriedade exclusivamente humana, o resultado só pode ser sério.

No caso específico desta literatura, cujo leitor é um ser em formação, não poderia haver recurso melhor que o cômico para tratar de quaisquer assuntos, principalmente por estar aliado ao lúdico, em muitas situações.

Como o literário, o texto crítico, principalmente um que quer acompanhar uma obra que é sempre surpreendente, vai se construindo a cada palavra lida e escrita, arriscando-se, naturalmente, a alterar seu projeto original. Acompanhar esse “saracotico” que é a obra orthofiana não é tarefa fácil, mesmo tendo nos proposto a espiar pela mesma luneta da autora, conforme já dissemos, o riso. Mais difícil ainda é desenredar-se do jogo de surpresa que guarda cada texto.

Mas é exatamente este envolvimento que nos permitiu fruir a leitura e formular compreensões. Não nos atendo a considerações teóricas sobre o tema, trilhamos os caminhos sugeridos pelos próprios textos, sem nos preocuparmos com a categorização dos procedimentos cômicos.

Um aspecto, entretanto, por nortear toda e qualquer manifestação cômica da criação orthofiana, deve ser ressaltado: o *princípio positivo*. É nesse aspecto que se sustenta o caráter de seriedade do riso desta obra.

Mantendo a perspectiva do cômico, nossa análise desenvolveu-se sobre três forças expressivas desta literatura: a carnavalização, a velhice e o ludismo. Todas elas atreladas a processos cômicos diversos, mas todas orientadas pelo princípio positivo do riso.

No caso da utilização de processos de carnavalização, este princípio manifesta-se, por exemplo, no caso da inversão, ao apontar para a destruição da perspectiva habitual do mundo e conseqüente emergência de novos valores. Vivenciando a inversão de situações convencionais, ainda que apenas no plano estético, o leitor vislumbrará novas possibilidades de pensar o mundo. O texto que apresenta situações numa perspectiva inversa ou adversa à comum evidencia uma concepção de vida como mudança contínua. Este processo carnavalizador expressa também a recusa do velho e o prenúncio do novo. Quaisquer destas possibilidades apresentam-se como princípio positivo na medida em que podem promover a emancipação a quem lê, principalmente, ao leitor infantil.

A velhice, apesar do caráter de tragicidade que encerra, por causa da proximidade da morte, é apresentada comicamente por Sylvia Orthof. Suas personagens velhas, sempre de bem com a vida, angariam facilmente a simpatia do leitor, envolvendo-o em suas peripécias. Quanto ao cômico, tanto elas provocam o riso, como riam de seus infortúnios ou de suas aventuras. Apesar da proximidade da morte, estão sempre envolvidas em situações cômicas. O riso nesse caso é positivo tanto para a personagem, quanto para o leitor. Para a primeira, porque é uma forma de negar a senectude; para o segundo, sobretudo, porque lhe apresenta a velhice como fase de vida ainda ativa, não como morte absoluta.

A outra força expressiva e que como o riso permeia todo o texto orthofiano é o lúdico. Tratando-se de infância, não há nada mais próprio que o brincar. Este é um elemento, portanto, de que a literatura infantil, principalmente a poesia, não pode se furtar. Mas o lúdico apresenta também funções como a de subverter a ordem pré-estabelecida pela realidade, de desmascarar valores, e, principalmente, de permitir a

fantasia. O riso do lúdico tem, pois, mais que nos outros casos, o caráter essencialmente positivo.

A obra infantil de Sylvia Orthof ostenta um riso descomprometido. Mas isso não esconde a seriedade do riso provocado pela inversão do estatuído, pela experiência com o proibido, pela criação lúdica e por tantas outras possibilidades para as quais o texto se abre. Não estamos nos referindo à seriedade sisuda e bem comportada, que opera em caráter normativo, mas à seriedade que respeita a fragilidade do caráter humano.

BIBLIOGRAFIA DA AUTORA (OBRAS ANALISADAS)

01. ORTHOF, Sylvia. *A fada Sempre-Viva e a galinha-fada*. São Paulo, FTD, 1986.
02. _____. *As aventuras da família Repinica*. 5ed. Rio de Janeiro, Salamandra, 1983.
03. _____. *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda*. 3ed. São Paulo, Ática, 1985.
04. _____. *A velhota Cambalhota*. Belo Horizonte, Editora Lê, 1986.
05. _____. *A viagem de um barquinho*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
06. _____. *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* São Paulo, Paulinas, 1987.
07. _____. *Dona Noite doidona*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1985.
08. _____. *Ervilina e o princês ou deu á louca em Ervilina!* Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1986.
09. _____. *Gato pra cá, rato pra lá*. 2ed. Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1984.
10. _____. *Maria-vai-com-as-outras*. 6ed. São Paulo, Ática 1988.
11. _____. *Mudanças no galinheiro, mudam as coisas por inteiro*. 9ed. Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1985.
12. _____. *O sapato que miava*. São Paulo, FTD, 1988.
13. _____. *Pé de pato*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1985.
14. _____. *Pirraça que passa, passa...* São Paulo, Melhoramentos, 1988.
15. _____. *Rabiscos ou rabanetes*. 2ed. São Paulo, Global , 1989.

16. _____. *Saracotico no céu*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
17. _____. *Uma estória de telhados*. 3ed. Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1985.
18. _____. *Uma velha e três chapéus*. 2ed. São Paulo, FTD, 1986.
19. _____. *Um pipi choveu aqui*. 2ed. São Paulo, Global, 1989.
20. _____. *Uxa, ora fada, ora bruxa*. 7ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. ABRAMOVICH, Fanny. *Quem educa quem?* São Paulo, Summus, 1985.
2. ALVES, R. *Estórias de quem gosta de ensinar*. 6. ed. São Paulo, Cortez, 1986.
3. ANAIS DO 3º CONGRESSO DA FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL. julho, 1989.
4. ARIÈS, Philippe. *História, social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
5. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
6. ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 10ed. São Paulo, Melhoramentos, 1990.
7. AVELEYRA, Teresa. “El humorismo de Cervantes”. In: *Anuário de Letras*. México, Faculdade de Filosofia Y Letras, 1963: 128-162.
8. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, HUCITEC, 1987.

9. _____. *Problemas da poética de Datoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
10. BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena F. Monteiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
11. BENJAMIM, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo, Summus, 1984.
12. BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
13. CANOAS, Cilene C. *A condição humana do velho*. São Paulo, Cortez, 1985.
14. CHATEAU, Jean. *O jogo e a criança*. Trad. Guido de Almeida. São Paulo, Summus, 1987.
15. COELHO, Nelly N. *A literatura infantil*. 4ed. São Paulo, Quiron, 1987.
16. _____. *Dicionário crítico da literatura infanto/juvenil brasileira*. 2ed. São Paulo, Quíron/Brasília, INL, 1984.
17. _____. *Panorama da literatura infantil/juvenil*. 3ed. São Paulo, Quíron, 1985.
18. ESCARPIT, Robert. *L'humour*. 8ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
19. FABRE, Lucien. *Le rire et les ricurs*. 6ed. Paris, Gallimard, 1929.
20. FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1977, vol. VIII.
21. GÊNIOS DA PINTURA. "Neoclássicos, românticos e realistas". vol. II, São Paulo, Abril Cultural, 1984, p. 32-54.
22. _____. "Maneiristas e barrocos", vol. II, São Paulo, Abril Cultural, 1984, p. 08-30.

23. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 2ed. São Paulo, Ática, 1985.
24. HADDAD, Eunice, G. M. *A ideologia da velhice*. São Paulo, Cortez, 1986.
25. HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. Trad. Carlos Rizzi, São Paulo, Summus, 1980.
26. HUZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João P. Monteiro, 2ed . São Paulo, Perspectiva, 1980.
27. MARCELLINO, Nelson C. *Pedagogia da imaginação*. São Paulo, Papyrus, 1990.
28. MENUCCI, Sud. *Humor*. 2ed. São Paulo, Piratininga, 1934.
29. OLIVEIRA, Paulo S. *O que é brinquedo*. 2ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.
30. PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa. *Literatura Infantil – voz de criança*. São Paulo, Ática, 1986.
31. PEIXOTO, Afrânio. *Humour. Ensaio de Breviário Nacional do Humourismo*. 2ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936.
32. PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo, Ícone, 1986.
33. PIMENTA, Arlindo C. *Sonhar, brincar, criar, Interpretar*. São Paulo, Ática, 1986.
34. PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*. Trad. Enzo Aloisi. Buenos Aires, El Libro, 1946.
35. PLATÃO. *A República*, X. Trad. Eudoro Menezes. São Paulo, Hemus, s/d.
36. _____. “O banquete”. In: _____. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

37. POLANCO, Antônio B. *Manifesto del humorismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1951.
38. PONDÉ, Glória M. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.
39. _____. *Personagem e leitor. A identidade dá criança na literatura infantil*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.
40. PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. 2ed. Lisboa, Vega, 1983.
41. REVISTA DE CULTURA VOZES, Petrópolis, Vozes, 64(03) abril, 1970.
42. REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis, Vozes, 68(01) jan./fev. 1974.
43. REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (62) julho/set.1980.
44. REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, (63) out./dez. 1980.
45. RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. 3ed. Trad. Antônio Negrini, São Paulo, Summus, 1982.
46. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo, Ática, 1985.
47. TRAVAGLIA, Luiz C. "Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística". In: D.E.L.T.A. Uberlândia, UFU, 06(1):55-82, 1990.
48. TURCHI, Maria Zaira. "Seguindo o riso – Um caminho crítico para a Literatura Infantil". In: ANAIS DO 3º CONGRESSO DA FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL, julho, 1989.
49. VEISSID, Jacques. *Le comique, le rire et l'humour*. Paris, Lettres du Monde, 1978.

50. VICTORIA, Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cômico*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1941.

51. WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

52. YUNES, Eliana & PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo, FTD, 1988.

53. ZILBERMAN, Regina & MAGALHÃES, Lígia C. *Literatura. Infantil: autoritarismo e emancipação*. 2ed. São Paulo, Ática 1984.

54. ZILBERMAN, Regina. (org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.